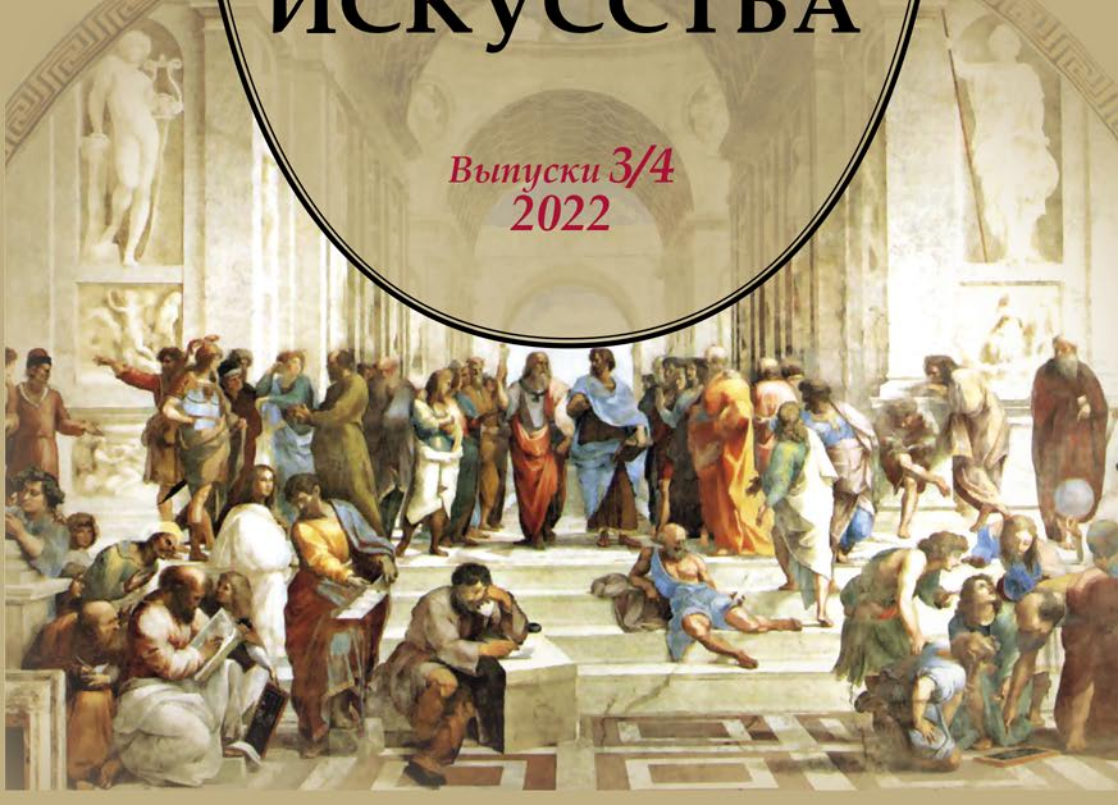
Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4
2022



РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

Проект реализуется с использованием гранта, предоставленного ООГО «Российский Фонд Культуры»

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA
THEORY AND HISTORY OF ART

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 3/4 2022
Issue 3/4 2022

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук»

The journal is included in the "List of peer-reviewed scientific publications in which the main scientific results of dissertations for the degree of candidate of science, for the degree of doctor of science" should be published

Издательство «БОС»
Publishing BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2022. — 330 с., ил.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствознание, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2022. — 330 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

ISSN 2411-0795

© Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2022
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2022
© Издательство «БОС», 2022
© Авторы статей, 2022

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog.

ISSN 2411-0795

© House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2022
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2022
© Publishing house BOS, 2022
© Authors of articles, 2022

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 3/4

Издательство «БОС»
2022

Редакционная коллегия

Лободанов Александр Павлович
доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ), академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства, председатель ФУМО РФ по направлению «Искусствоведение» (главный редактор)
Кошаев Владимир Борисович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)
Стеклова Ирина Алексеевна
доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

Барабаш Наталия Александровна
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Брумфилд Уильям Крафт
PhD, профессор университета Тулейн (США), почетный член Российской Академии художеств, приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Ван Ювэй
кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств Университета Лишуй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Владышевская Татьяна Феодосьевна
доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Гергиева Лариса Абисаловна
народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета, художественный руководитель «Академии молодых певцов» Мариинского театра
Даниленко Борис Олегович
кандидат богословия (Московская духовная академия), Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей, директор «Архива славянской письменности и печати», приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Зенкин Константин Владимирович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), проректор по научной работе МГК имени П.И. Чайковского
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР), доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Лоруссо Сальваторе
PhD, заслуженный профессор Болонского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Рыжинский Александр Сергеевич
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), ректор РАМ имени Гнесиных
Савельев Юрий Ростиславович
доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства Университета г. Малаги (Испания), академик Российской Академии художеств, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Российской Академии художеств
Швидковский Дмитрий Олегович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), академик Российской Академии архитектуры (президент), академик Российской Академии художеств, ректор Московского архитектурного института (государственная академия)

Editorial team

Lobodanov Alexander Pavlovich
Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy), Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain), Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)
Koshaev Vladimir Borisovich
Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)
Steklova Irina Alekseevna
Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (executive secretary)

Barabash Natalia Aleksandrovna
Doctor of Art History, Professor
Brumfield William Craft
PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts, visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Wang Yuwei
Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University
Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna
Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Gardzonio Stefano
PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Gergieva Larisa Abisalovna
People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers
Danilenko Boris Olegovich
PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest, director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
Zenkin Konstantin Vladimirovich
Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky
Li Jianfu
PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Lorusso Salvatore
PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
Ryzhinsky Alexander Sergeevich
Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), rector of the Gnesins Russian Academy of Music
Savelyev Yuri Rostislavovich
Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts
Shvidkovsky Dmitry Olegovich
Doctor of of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture (President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Содержание

От редколлегии 10

В ПРЕДДВЕРИИ 270-ЛЕТИЯ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. «ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА: ПРОФЕССОР С.П. ШЕВЫРЁВ — ФИЛОЛОГ, ИСТОРИК, ИСКУССТВОВЕД»

А.П. Лободанов
Степан Петрович Шевырёв — выдающийся профессор Московского университета 11

Е.В. Яйленко
С.П. Шевырёв в Риме в 1840 году 21

О.С. Крюкова
С.П. Шевырёв-путешественник об Италии, ее искусстве и национальном характере итальянцев 31

М.Ю. Макаров
Эволюция эстетической мысли и научный метод С.П. Шевырёва 41

И.Л. Великодная
Прижизненные издания С.П. Шевырёва в собрании Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова 47

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

А.П. Лободанов
Леонардо да Винчи сценограф (*часть третья*) 53

В.Б. Кошаев
Форма.
Часть 2. Семиотические интенции искусствоведения 84

Л.С. Бакши
О новой парадигме в культуре на рубеже XX–XXI вв. (*постановка проблемы*) 129

О.С. Крюкова, М.Б. Раренко
Визуализация пространства в трех киноверсиях повести Генри Джеймса «Поворот винта» 143

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Л.С. Фадеева
Новгородская икона Богоматери «Знамение» XII в.: сложение иконографии. Художественная специфика 157

Лу Чжицзе
Сравнительный анализ ценностей западной и восточной художественных культур 176

Н.Б. Даниленко
Творческий путь Сигэру Мидзуки.
Новая жизнь японского мифа 191

М.А. Политова
Фарфор в производстве кукол последней трети XIX — первой трети XX вв.: специфика материала в создании образа и проявлении функциональных возможностей 215

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г.В. Заднепровская
Опера-романс «Mr: Марина и Райнер» Н.С. Корндорфа: особенности трактовки жанра 228

Дин Лулу
Особенности творческого метода Фредерика Шопена 254

Е.Н. Куриленко
На пути к авторской / бардовской песне 271

Т.Ф. Владышевская
Истоки русского музыкального творчества.
Песнопения первым русским святым X–XI вв. 293

Сведения об авторах 320

Информация для авторов 322

Content

From the editorial board 10

ON THE EVE OF THE 270TH ANNIVERSARY
OF MOSCOW UNIVERSITY.
«FROM THE HISTORY OF MOSCOW UNIVERSITY:
PROFESSOR S.P. SHEVYRYOV —
PHILOLOGIST, HISTORIAN, ART CRITIC»

A.P. Lobodanov
Stepan Petrovich Shevyryov is an outstanding
professor Moscow University 12

E.V. Yaylenko
S.P. Shevyryov in Rome in 1840 21

O.S. Kryukova
S.P. Shevyryov as a traveller on Italy,
its art and the national character of italians 32

M.Y. Makarov
The evolution of aesthetic thought
and the scientific method of S. P. Shevyryov 41

I.L. Velikodnaya
Lifetime editions of S.P. Shevyryov in the collection
of the Scientific library
of Lomonosov Moscow State University 47

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

A.P. Lobodanov
Leonardo da Vinci as a set designer (*part three*) 54

V. B. Koshaev
The form.
Part 2.*Semiotic intentions of the form in art* 84

L.S. Bakshi
On a new paradigm in the culture of the twentieth century
(*formulation of the problem*) 129

O.S. Kryukova, M.B. Rarenko
Space visualization in three film versions
of the story by Henry James
“The turn of the screw” 144

FINE, ARTS AND CRAFTS AND ARCHITECTURE

L.S. Fadeeva
Novgorod icon of the Mother of God “Sign” XII century:
composition of iconography. Artistic specificity 157

Lu Zhijie
Comparative analysis of the values
of western and eastern artistic cultures 176

N.B. Danilenko
The creative path of Shigeru Mizuki. Breathing new life
into japanese myths 191

M.A. Politova
Porcelain in the production of dolls last third of the XIX —
first third of the XX centuries: the specifics of the material
in creating an image and the manifestation of functionality 215

MUSICAL ART

G.V. Zadneprovskaya
Opera-romance “Mr: Marina and Rainer” by N.S. Korndorf:
features of the interpretation of the genre 228

Ding Lulu
Features of the creative method of F. Chopin 254

E.N. Kurilenko
On the way to the author’s / bard song 271

T.F. Vladyshevskaya
Origins of russian musical creativity.
Chants by the first russian saints X–XI centuries 293

Authors list 320

Information for authors 322

От редколлегии

В преддверии 270-летия Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова редакционная коллегия журнала начинает серию публикаций, приуроченных к этой знаменательной дате в истории МГУ и нашей страны в целом.

Этот номер журнала открывают доклады, прочитанные на Международной научной конференции «Ломоносовские чтения – 2022», по традиции состоявшейся в апреле этого года. Пленарное заседание секции «Искусствоведение» было посвящено выдающемуся профессору Императорского Московского университета Степану Петровичу Шевырёву (1806 г., Саратов — 1864 г., Париж). Чтения открыл вступительным словом декан факультета искусств МГУ почетный академик Российской академии художеств профессор А.П. Лободанов. Редакционная коллегия приглашает исследователей истории искусствоведческого образования и искусств в Московском университете к публикации в последующих номерах журнала работ по этой важной для российского образования и науки об искусстве теме, таящей и по сей день много неизведанного.

А.П. Лободанов,
главный редактор

В преддверии 270-летия
Московского университета.

«Из истории Московского университета:
профессор С.П. Шевырёв —
филолог, историк, искусствовед»

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СТЕПАН ПЕТРОВИЧ ШЕВЫРЁВ — ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРОФЕССОР МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

А.П. ЛОБОДАНОВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: alobodanov@inbox.ru

В статье освещается роль С.П. Шевырёва как выдающегося деятеля Императорского Московского университета, первого профессора истории русской словесности, ведущего литературного критика своего времени, первого российского итальяниста, основателя школы искусствоведения ИМУ, выдающегося педагога.

Научная и лекционная деятельность С.П. Шевырёва в Московском университете, его работы по истории и теории словесно-художественного творчества, эстетической мысли и европейского искусства, его исследования литературы, языка и искусства Италии во многом определили развитие отечественной филологии и искусствоведения.

Ключевые слова: *С.П. Шевырёв, Императорский Московский университет, русская словесность, итальянистика, эстетика, искусствоведение.*

STEPAN PETROVICH SHEVYRYOV IS AN OUTSTANDING PROFESSOR MOSCOW UNIVERSITY

A.P. LOBODANOV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The report highlights the role of S.P. Shevyryov as an outstanding figure of the Imperial Moscow University, the first professor of the history of Russian literature, the leading literary critic of his time, the first Russian Italianist, the founder of the IMU School of Art History, an outstanding teacher.

Scientific and lecturing activities of S.P. Shevyryov at Moscow University, his work on the history and theory of literary and artistic creativity, aesthetic thought and European art, his research of literature, language and art of Italy largely determined the development of Russian philology and art history.

Key words: *S.P. Shevyryov, Imperial Moscow University, Russian literature, Italian studies, aesthetics, art history.*

Степан Петрович Шевырёв — уникальная фигура в истории Московского университета. Изучение его биографии и научных работ показывает, что во всех сторонах своей деятельности он был первым. Шевырёв — выдающийся филолог, *первый профессор истории русской словесности* в Императорском Московском университете, один из ведущих литературных критиков своего времени, первый российский итальянист, основатель школы искусствоведения ИМУ, выдающийся педагог и историк ИМУ [1, 9].

Шевырёву как филологу принадлежат фундаментальные «пионерские» исследования, такие как «История поэзии» (Т. I. М., 1835; второй том напечатан посмертно, в 1892), «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (М., 1836), «Образование языков Югозападной Латинской Европы» (СПб., 1838). Вместе с Джузеппе Рубини Шевырёв выпустил в Италии книгу по истории русской литературы, изданную на итальянском языке [10].

Во вступительной статье к «Истории поэзии» Шевырёв пишет: «Целью моего преподавания было действовать на вкус юных слушателей, устремлять их к историческому и положительному изучению образцовых произведений словесности в них самих, не довольствуясь чужими суждениями и не доверяя умозрительным теориям, и наконец, показать им, что мир поэзии, этот идеальный мир человека, не есть пустая, бесцветная область мечтаний и воздушных призраков, одно произвольное создание фантазии, а напротив, что мир поэзии творится из материалов человеческой же действительности, что история поэзии есть та же история жизни человечества, но только взятая в лучшие ее мгновения. Таким образом, я старался читать историю поэзии не с тем, чтобы завлекать пылкое воображение юных слушателей в область одной фантазии, но напротив выводить их из этой области, и без того улыбающейся их возрасту, в мир существенной жизни, в мир истории» [8, с. 2].

Шевырёв — *первый российский итальянист*; ему принадлежит первое фундаментальное исследование «Комедии» Данте. В 1835/36 академическом году Шевырёв прочел курс истории итальянской поэзии, в котором подробно рассмотрел жизнь и творчество Данте, Петрарки и Боккаччо. В 1836 г. Шевырёв публикует в «Журнале Министерства народного просвещения» большую статью «О первых поэтах Италии, предшествовавших Данте». Можно сказать, что Шевырёв открыл Данте для русского читателя.

На оценку роли Данте в истории мировой литературы решающим образом повлияла романтическая эстетическая мысль первой трети XIX в.: именно романтики обратились к глубокому изучению произведений поэта, его философских и эстетических взглядов. В автобиографии, помещенной во II томе «Биографического словаря профессоров и преподавателей ИМУ», Шевырёв напишет, что, прочитав в Италии Винкельмана, «увидал, как бесплодны одни эстетические умозрения отвлеченных теоретиков Германии». Н.Д. Чечулин подчеркивал, что Шевырёв «не ограничился только эстетическим разбором писателей: к изучению литературных произведений он, *первый в Московском университете*, приложил выдвинутый в это время на Западе исторический метод» [6, с. 23].

С.П. Шевырёв — основатель школы искусствоведения ИМУ. Формирование его художественно-эстетических вкусов восходит ко времени заграничных поездок. Поездки Шевырёва в Италию повлияли и на воспитание его художественного вкуса, и на сложение научного метода его будущих исследований по филологии и искусствоведению.

В первое путешествие (1829–1832) он отправился как наставник сына княгини Зинаиды Александровны Волконской: Шевырёв должен был подготовить юного князя к университетскому экзамену. Конечным пунктом предпринятой поездки была Италия. По пути следования Волконские побывали в Швейцарии и Германии, где Шевырёв был представлен Гёте. Семья княгини обосновалась в Риме. Путешественники знакомились с архитектурой и искусством Италии в Неаполе и его окрестностях, побывали во Флоренции, по-

сетили Болонью, Венецию, Милан, Геную, Парму, Перуджу. В Риме Шевырёв возобновляет занятия классической философией, штудирует историю Рима и его древностей (руководствуясь сочинениями Нибби, Нардини, Нибура, Бунсена), занимается историей древнего и нового искусства, посещая собор Святого Петра, Капитолий и частные художественные галереи Рима.

Формированию личности Шевырёва способствовало само пребывание в семье княгини Волконской — средоточии образованности и искусства. Позднее Шевырёв отмечал, что в римском доме княгини он «усовершенствовал вкус в искусствах образа и звука», благодаря музыкальным вечерам с участием известных артистов, посещавших Рим, а также прошел «живую эстетическую школу» в беседах с самой княгиней и личным участием в них Торвальдсена, Камуччини, Гораса, Вернета, русских художников Брюллова, Брюни и др. Отдельные путевые заметки Шевырёва об Италии и других странах публиковались в альманахе Раича «Галатея», в журнале Погодина «Московский вестник», в «Северных цветах», «Литературной газете» Дельвига, «Деннице» Максимовича.

Знакомство с искусством Италии, древней и новой, зародило в Шевырёве идею учреждения «Эстетического музеума» для Московского университета. В № 11 журнала «Телескоп» за 1831 г. (с. 385–389) был напечатан составленный Шевырёвым еще весной 1830 г. «План учреждения скульптурной исторической галереи», которая должна была представить «все наследие древней жизни… не в неясных словесных описаниях, а в живых моделях». По замыслу Шевырёва, в Эстетическом музеуме предполагалось собрать «лучшие образцы скульптуры, начиная с Древнего мира и кончая Кановой и Торвальдсеном, а также модели крупнейших памятников архитектуры Италии» [4, с. 45]. В этом, как уже отметил Ф.А. Петров, проявилась яркая черта Шевырёва как будущего педагога, обозначился один из основных его педагогических приемов — наглядность [4, с. 5], доказательством чему служат слова Шевырёва из вступительной статьи к его книге «История поэзии» (1835): «…общие исследования и положения я позволял себе тогда только, когда они могли быть основаны на событиях и явлениях видимых». В письме от 21 сентября 1830 г. он писал М.П. Погодину о том, что для преподавания эстетики нужен музей, «а то к чему слепых учить краскам?». Шевырёв ратовал за то, «…чтобы изящные искусства не ограничивались одними мастерскими художников, но вошли бы непосредственно в круг общественного воспитания и образовали бы в народе чувство эстетическое». Ф.А. Петров сообщает, что «этот музей княгиня Волконская намеревалась приобрести для Московского университета за свой счет, а в дальнейшем университет должен был ежегодно ассигновать на его содержание от 5 до 10 тыс. руб. в год. Но университет не проявил особой заинтересованности в создании Эстетического музея, который мог бы на три четверти века опередить Музей изящных искусств, основанный И.В. Цветаевым» [4, с. 6].

В 1830 г., остановившись в Милане, Шевырёв знакомится со «славным итальянским поэтом» Мандзони, стихи которого переводил еще в России. В сентябре 1832 г. он возвращается в Москву; тогда же граф С.С. Уваров предлагает Шевырёву поступить адъюнктом на кафедру словесности Московского университета. Для занятия адъюнктской должности Шевырёву нужно было представить квалификационное сочинение. Таким сочинением стала написанная им ранее работа «О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение». Комиссия отделения словесных наук однако сочла необходимым, «чтобы он представил диссертацию, имеющую предметом основательное исследование одного из ученых предметов, коим он преимущественно занимался». В своем письме от 23 ноября 1830 г. он писал Погодину: «…чтобы заслужить ее [профессорскую кафедру], я должен написать непременно книгу дельную». Такой книгой стал фундаментальный труд Шевырёва «Дант и его век», в котором ученый сделал эстетический, философский и лингвистический разбор «Комедии» великого флорентийца. По свидетельству Погодина, работая над диссертацией более полугода, Шевырёв почти не выходил из дома. Материалы к этой работе были собраны и подготовлены в целом во время первой поездки Шевырёва в Италию. Исследование Шевырёва «Дант и его век» стало первой диссертацией по итальянистике в России (напечатана в «Ученых записках Московского университета» в 1833–1834 гг. вместе с пробной лекцией на тему «Изящные искусства в XVI веке»).

С.П. Шевырёв — выдающийся педагог. Его первые шаги на преподавательском поприще в Московском университете были восприняты одобрительно и его ближайшим дружеским окружением, и такими скептиками, как Б.Н. Чичерин, писавший позднее в своих воспоминаниях: «вернувшись из Италии полным художественных впечатлений, страстным поклонником Данте, образованный, обладающий живым и щеголеватым словом, он (Шевырёв. — *А.Л.*) произвел большой эффект при вступлении на кафедру» [7, с. 37–38].

В 1835/36 академическом году Шевырёв прочел курс истории итальянской поэзии, в котором подробно рассмотрел жизнь и

творчество Данте, Петрарки и Боккаччо. В 1836 г. Шевырёв публикует в «Журнале Министерства народного просвещения» большую статью «О первых поэтах Италии, предшествовавших Данте», в которой уделяет немало внимания и лингвистическим идеям Данте.

Четыре года преподавания новых для русской филологии предметов истощили силы Шевырёва, и 4 октября 1838 г. он, будучи уже экстраординарным профессором и доктором философии, был отправлен на два года за границу специальным указом Николая I, как передает хроника «Журнала Министерства народного просвещения» (1838. № 11. С. XXIX), для «усовершенствования в древней филологии и истории изящных искусств». Шевырёв посещал лекции в Археологическом институте в Риме и изучал славянские рукописи в Ватиканской библиотеке. Итогом этих занятий стали работы «О словенских рукописях Ватиканской библиотеки» (СПб., 1839) и «Новые известия о Флорентийском соборе, извлеченные из Ватиканской рукописи» (ЖМНП. 1841. № 1. Отд. II. С. 60–78). В Риме тогда жил Гоголь, а в 1839 г. приехал Погодин. Втроем они провели месяц, путешествуя по Италии. Погодин пишет, что Шевырёв был их экскурсоводом и особенно хорошо знал Неаполь, его окрестности и исторические памятники. «Везде он был как дома», — заключает Погодин [5, стб. 1270–1277].

Из Италии Шевырёв посылает в «Московские ведомости» статьи о современном состоянии археологии в Риме. Во время своей второй зарубежной поездки он познакомился с крупнейшими западноевропейскими историками, археологами, философами и писателями; в частности, встречался с Бальзаком, Альфредом де Виньи, а также Шеллингом и Баадером.

По возвращении в Россию в 1840 г. Шевырёв был утвержден ординарным профессором, а в 1841 г. он становится адъюнктом Императорской академии наук по отделению русского языка и словесности. Шевырёв продолжал преподавание в университете и стал активно участвовать в работе журнала «Москвитянин», который начал издаваться в 1841 г. как своеобразный преемник «Московского наблюдателя». Как писал сам Шевырёв, журнал выражал мнения, противоположные тем, что были у издателей «Отечественных записок» и тем самым стал враждебным ему. Продолжая продвигаться по службе, к 1855 г. Шевырёв был уже ординарным академиком, ординарным профессором русской словесности и педагогики, деканом историко-филологического отделения философского факультета. Помимо преподавания в университете, он прочитал ряд публичных курсов, в числе которых — «Очерк истории итальянской живописи, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях». Лекции были отпечатаны в типографии Московского университета в 1852 г.

Дальнейший период в жизни ученого оказался тяжелым. Произошедшая в 1857 г. ссора с председателем Совета Московского Художественного общества графом В.А. Бобринским привела к увольнению Шевырёва из университета. Погодин пишет о «море критики», обрушившейся на Шевырёва в те годы. Большей частью она была вызвана его взглядами на русскую историю и литературу. Академик Ф.И. Буслаев, ученик Шевырёва, в своих воспоминаниях пишет, что чтения курса истории русской литературы «крайностями чрезмерного славянофильского направления… навлекли на него целую бурю озлобленных нареканий» [2, с. 136].

Помимо всего прочего, Шевырёва утомляли и огромное количество читаемых им курсов, и административные обязанности по университету. Погодин пишет, что он становился нервным и «делался иногда неприятным или даже тяжелым, вследствие своей взыскательности, требовательности, запальчивости и невоздержанности на язык». В конце концов, усталый, Шевырёв с семьей отправляется в сентябре 1860 г. в свое третье путешествие в Италию. Он, по сути, бежит от враждебного ему окружения.

В этот раз Италия восхитила Шевырёва своим обновлением, которое было вызвано начавшимся ее объединением. В письме Погодину от 27 января 1861 г. Шевырёв пишет: «Мне хотелось бы заняться отчетом о той итальянской литературе, которою в последние тридцать лет приготовлено возрождение Италии. Книга об этом была бы ко времени. Материалы все у меня под рукой», и дальше признается: «У меня в мысли со временем курс истории Италии, который я привезу в Москву». В ноябре 1861 г. он начинает заниматься подготовкой к печати своей книги «Storia della litteratura russa», которую еще в Москве продиктовал Джузеппе Рубини, профессору, занимавшему кафедру итальянского языка и литературы в ИМУ [3, с. 60–62]. Книга была напечатана в 1862 г. во Флоренции. Шевырёву хотелось познакомить итальянцев с русской словесностью, поэтому книга написана «с точки зрения для них любопытной». Интересно, что Шевырёв прочитал отрывок («в особенности о Пушкине») из этой работы выдающемуся филологу Никколо Томмазео, который был в восхищении и хвалил итальянский слог автора.

После Италии Шевырёв планировал поехать во Францию и прочитать курс русской словесности для русских в Париже, а за-

тем уже вернуться в Россию. Незадолго до отъезда своего в Париж Шевырёв пишет: «Италия утешает меня в том, что отняла у меня Россия». Затем, уже из Парижа, описывая свои лекции (парижские лекции Шевырёва были напечатаны; экземпляр книги Шевырёв лично преподнес Наполеону III), в письме Погодину от 15 марта 1862 г. Шевырёв пишет: «Слава Богу, я отдохнул в Италии. Ей благодарен. Она меня укрепила после всех обид, которые получил в отечестве, и за что?». Однако здоровье его начало ухудшаться, и в июле он слег — сильно ослабли ноги и зрение.

К 1862 г. относится стихотворение Шевырёва «Болезнь», значительная часть которого посвящена Италии. «Посылаю тебе отголосок страданиям Италии…», — писал Шевырёв Погодину, отсылая ему стихотворение и сильно страдая сам физически. Вот отрывок из этого стихотворения:

Италия, душа моя любила
Тебя всегда от самых юных дней,
Ты первою улыбкой подарила
Меня в цветущей младости моей.

Несмотря на болезнь, Шевырёв продолжал работать и хотел возобновить чтение лекций по выздоровлении. «Живое слово для меня необходимо. Когда я им правлю, я здоров», — пишет он. В продолжение своего курса истории словесности Шевырёв хотел приступить к записи лекции о Пушкине, отмечая: «Какая славная лекция у меня о нем».

В Париже Шевырёв сильно тосковал по России и в апреле 1864 г. писал Погодину: «Я не могу здесь оставаться более. Так и тянет в Россию». К сожалению, его планам не суждено было сбыться. Степан Петрович Шевырёв умер 8 мая 1864 г. в Париже. Его прах был перевезен в Москву и погребен на Ваганьковском кладбище.

Научная и лекционная деятельность С.П. Шевырёва в Московском университете, его работы по истории и теории словесно-художественного творчества, эстетической мысли и европейского искусства, его исследования литературы, языка и искусства Италии во многом определили развитие отечественной филологии и искусствоведения.

Список литературы

1. Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московскаго университета за истекающее столетие со дня учреждения января 12-го 1755 года по день столетняго юбилея января 12-го 1855 года, составленный трудами профессоров и преподавателей, занимавших кафедры в 1854 году, и расположенный по азбучному порядку / ред. ординарный профессор С. Шевырёв: в 2 т. — М.: Унив. тип., 1855.

2. *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания // Буслаев Ф.И. Мои досуги: Воспоминания. Статьи. Размышления. – М., 2003.

3. *Лободанов А.П.* Из истории изучения и преподавания итальянского языка на Москве и в Московском университете // Лободанов А.П. Избранные труды. Т. III: Очерки из истории отечественной итальянистики. — М.: БОС, 2020. — С. 38–112.

4. *Петров Ф.А*. С.П. Шевырев — первый профессор истории российской словесности в Московском университете. — М., 1999.

5. *Погодин М.П.* Отрывок из записок. О жизни в Риме с Гоголем и Шевыревым в 1839 г. // РА. 1865. Стб. 1270–1277.

6. *Чечулин Н.Д*. Шевырев Степан Петрович // Русский биографический словарь: в 25 т. Т. 23: Шебанов–Щютц. — СПб., 1911. — С. 19–29.

7. *Чичерин Б.Н*. Воспоминания. – М., 1991.

8. *Шевырев С.П*. История поэзии. Т. 1. — М.: Тип. Августа Семена, 1835.

9. История Московского университета, написанная к столетнему его юбилею ординарным профессором русской словесности и педагогии Степаном Шевыревым: 1755–1855. — М.: Унив. тип., 1855.

10. *Udolph, Ludger*. Stepan Petrovič Ševyrev, 1820–1836: Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Russland. — Köln; Wien, 1986.

References

1. Biograficheskij slovar’ professorov i prepodavatelej Imperatorskago Moskovskago universiteta za istekayushchee stoletie so dnya uchrezhdeniya yanvarya 12-go 1755 goda po den’ stoletnyago yubileya yanvarya 12-go 1855 goda, sostavlennyj tru-dami professorov i prepodavatelej, zanimavshikh kafedry v 1854 godu, i raspo-lozhennyj po azbuchnomu poryadku [Biographical dictionary of professors and teachers of the Imperial Moscow University for the expiring century from the date of establishment of January 12, 1755 to the centenary of January 12, 1855, compiled by the works of professors and teachers who occupied the departments in 1854, and arranged in alphabetical order] red. S. Shevyrev. — Moscow, 1855.

2. *Buslaev F.I.* Moi vospominaniya [My memories]. Buslaev F.I. Moi dosugi: Vospominaniya. Stat’i. Razmyshleniya. — Moscow, 2003.

3. *Lobodanov A.P*. Iz istorii izucheniya i prepodavaniya ital’yanskogo yazyka na Moskve i v Moskovskom universitete [From the history of the study and teaching of the Italian language in Moscow and at Moscow University]. Lobodanov A.P. Izbrannye trudy. — Moscow, 2020. — P. 38–112.

4. *Petrov F.A.* S.P. Shevyrev — pervyj professor istorii rossijskoj slovesnosti v Moskovskom universitete [Shevyrev — the first professor of the history of Russian literature at Moscow University]. — Moscow, 1999.

5. Pogodin M.P. Otryvok iz zapisok. O zhizni v Rime s Gogolem i Shevyrevym v 1839 g. [Excerpt from notes. About life in Rome with Gogol and Shevyrev in 1839]. RA. 1865. Stb. 1270–1277.

6. *Chechulin N.D.* Shevyrev Stepan Petrovich. Russkij biograficheskij slovar' [Russian Biographical dictionary]. T. 23. — St. Petersburg, 1911. — P. 19–29.

7. *Chicherin B.N.* Vospominaniya [Memoris]. — Moscow, 1991.

8. *Shevyrev S.P.* Istoriya poehzii [History of Poetry]. T. 1. — Moscow, 1835.

9. Istoriya Moskovskogo universiteta, napisannaya k stoletnemu ego yubileyu ordinarnym professorom russkoj slovesnosti i pedagogii Stepanom Shevyrevym: 1755–1855 [History of Moscow University, written for its centennial anniversary by ordinary Professor of Russian Literature and pedagogy Stepan Shevyrev: 1755–1855]. — Moscow, 1855.

10. *Udolph, Ludger*. Stepan Petrovic Shevyrev, 1820–1836: Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Russland. Köln; Wien, 1986.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

С.П. ШЕВЫРЁВ В РИМЕ В 1840 ГОДУ

Е.В. ЯЙЛЕНКО
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: eiailenko@rambler.ru

Статья посвящена пребыванию в Риме известного русского историка литературы и критика С.П. Шевырёва. Она строится на анализе его эстетических взглядов, изложенных в статье «Русские художники в Риме», которая была опубликована в журнале «Москвитянин» в 1841 г. Как доказывает автор, ее основные положения могли оформиться в полемике с Александром Ивановым, проходившей вокруг вопроса о дальнейших путях развития русского и западноевропейского искусства.

Ключевые слова*: Рим, романтизм, русское искусство, живопись, Карл Брюллов, Федор Бруни, Александр Иванов.*

S.P. SHEVYRYOV IN ROME IN 1840

E.V. YAYLENKO
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article deals with the visit of well-known Russian literary historian and critic S.P. Shevyryov to Rome. It is based on the analysis of his esthetics, as it was expounded in his article "Russian Painters in Rome", which was published in the "Moscovitianin" magazine in 1841. The author is trying to show that his esthetical views could be formed in the discussions with Alexander Ivanov on the possible ways of development of the Russian and West-European art.

Key words: *Rome, Romanticism, Russian Art, painting, Karl Brjullov, Fedor Bruni, Alexander Ivanov.*

Каждый из путешественников, кто оказывался в первой половине XIX столетия в Италии, открывал ее по-своему, на свой лад, в согласии с собственными вкусами, эстетическими пристрастиями и нравственными ориентирами, в соответствии с собственным жизненным опытом. Не стал исключением и Степан Шевырёв, профессор Московского университета, побывавший там впервые в 1829–1830-м гг. Его жизненные и ху-

дожественные впечатления от итальянской действительности и искусства отразились на страницах дневника, хранящегося ныне в Государственной публичной библиотеке в Санкт-Петербурге. Вместе с другими «итальянскими» работами Шевырёва он был опубликован в издательстве «Академический проект» в 2006 г. Для историков итальянского быта или русской колонии художников в Риме он представляет мало интереса. Повествование в нем сконцентрировано исключительно на персоне самого Шевырёва, его художественных предпочтениях и прочитанных книгах, списки коих занимают порой целые страницы дневника. Лишь иногда, да и то в самом начале, возникают там отдельные зарисовки бытовых сцен, увиденных в Италии, и словесные портреты ее обитателей, а со временем исчезают и они. Компенсацию в известном отношении представляют очерки «Римский карнавал в 1830 году» и «Римские праздники», украсившие книгу, хотя и здесь автор в основном не поднимается над уровнем общих мест многочисленных «итальянских путешествий» в русской литературе.

Странным образом составитель этого издания не включил в него носящую программный характер пространную статью Шевырёва «Русские художники в Риме», помещенную на страницах журнала «Москвитянин» в 1841 г. Она была написана уже после того, как Шевырёв отправился в свое второе путешествие на Аппенинский полуостров двумя годами ранее. Мы рассмотрим ее содержание, поскольку она явно имела принципиальное значение для автора в том, что касается его отношения к современной художественной жизни и определения путей развития русского искусства. Задача нашей статьи состоит в том, чтобы, опираясь на почерпнутые оттуда суждения, сконцентрироваться на некоторых аспектах эстетических воззрений Шевырёва, какими они сложились к тому времени.

Во вторую поездку итальянский маршрут Шевырёва был таким. Весной 1839 г. он прибыл в Рим, где, в частности, возобновил свои прежние знакомства в художническом мире, которые завязались у него еще в пору первого визита в самом начале 1830-х гг. Затем на время уехал оттуда, чтобы побывать

в Германии, откуда вернулся в конце все того же 1839-го или начале следующего, 1840-го. Тогда состоялось вторичное посещение им ряда римских художественных мастерских, в частности, Александра Иванова, о большой картине которого он оставил в дневнике сочувственную запись. Однако его героем был отнюдь не он, но Брюллов и — особенно — Бруни, восторженное отношение к искусству которого сложилось у Шевырёва еще во время первого путешествия, укрепившись затем под воздействием картин Бруни, увиденных им в Петербурге. И если дискурс о брюлловском творчестве в статье о русских художниках оказался вынужденно ограниченным описанием одной его работы, поскольку автор «Помпеи» находился тогда в Петербурге, то именно «Медному змию» Бруни уделил Шевырёв на страницах своего очерка основное место, усмотрев в большой картине парадигму достижений отечественной школы в области исторической живописи.

Можно предположить, что сам замысел статьи о русских художниках сложился у Шевырёва благодаря тем эстетическим впечатлениям, которые оказались пробужденными у него благодаря встрече со «всемирной мастерской», как называли в ту пору Рим, изобиловавший художниками разных наций. Но сложился как бы «от противного», в качестве реакции отторжения на то, что представилось его взору на римской художественной почве. Хорошо известно, что практически обязательную часть культурной программы *grand tour* для каждого образованного путешественника, кто оказывался там, составляло посещение художественных мастерских, «студий», как называли их тогда, разноплеменных живописцев и скульпторов, что нередко завершалось размещением заказов на выполнение портрета, жанровой сцены или скульптуры. Что касается Шевырёва, то — насколько можно судить по его «Дневнику» и вышеупомянутой статье — он не проявил значительной заинтересованности в изучении космополитической художественной среды Рима, ограничившись посещением мастерских только отечественных художников и оставшись в целом равнодушным к иностранцам. (Хотя их искусство, надо сказать, было ему знакомо, например, по берлин-

ским путевым впечатлениям.) Подобная позиция, носившая в основе своей принципиальный характер, несомненно, была обусловлена влиянием славянофильских идей, что сближает Шевырёва-путешественника с другим москвичом, Михаилом Погодиным, писателем и журналистом, издателем «Москвитянина», также побывавшим в Италии, но немногим ранее, в 1839 г., и оставившим пространное описание своего заграничного вояжа. На его страницах также немало сентенций о превосходстве всего русского над иностранным, коими отмечен и повествовательный стиль Шевырёва. Впрочем, на его фоне погодинский патриотизм все же выглядит мельче, мелкотравчатее, ибо по преимуществу ограничен бытовыми материями, тогда как Шевырёв находил это превосходство, обращаясь преимущественно к эстетической сфере.

Таков основной посыл его статьи, опубликованной в 1841 г. в погодинском «Москвитянине». Ее основу составляет ожесточенная полемика с представителями новейших эстетических течений в Западной Европе, в качестве каковых ему представлялись французский романтизм (вернее, его эпигоны во второй трети века) и немецкие художники-назарейцы, к тому времени уже почти четверть века проживавшие в Риме. Впрочем, оба направления отнюдь не спешили сойти со сцены, снова и снова заявляя о себе в искусстве многочисленных представителей из более молодого, чем Жерико или Овербек, поколения. Поэтому выпады против них Шевырёва имели в известном отношении вполне актуальное звучание. Особенно досталось от него французам, сурово порицаемым за увлечение эстетикой эффектов, изобилующих в «исчадиях современной живописи и поэзии». Пагубное увлечение «страстью к чрезмерным ощущениям, потрясающим наши нервы» [1, с. 146] таило в себе, по мысли Шевырёва, утрату эстетического начала, следствием чего было не просто засилье «впечатлений безобразно-ужасных, верно схваченных с грубой природы», но в более отдаленной перспективе — утрата содержательных ценностей, отождествлявшихся им в искусстве исключительно с началами христианской веры.

Именно в этом смысле и следует понимать вынесение им исключительно высокой оценки творчеству Федора Бруни, и особенно его картине «Медный змий», подробнейшему описанию композиционного сценария и образных мотивов которой посвящена большая часть статьи. Главное ее достоинство, по Шевырёву, — религиозная мысль, состоящая в умелом и убедительном выражении «чуда веры»: этот тезис не раз повторяется на страницах статьи. Оно же, в свою очередь, оказалось внушенным счастливым религиозным влиянием Италии, подобно тому, как возвышенное совершенство стиля Бруни и Брюллова также созрело «в колыбели художников всего мира, где общий источник форм идеально-прекрасных» [1, с. 158].

Здесь нет ничего особенно нового или оригинального, поскольку роль Рима как всемирной художественной школы, воспитывавшей представления об изящном стиле в искусстве, представлялась и тогда вполне очевидным фактом, что подтверждалось ежегодным съездом туда представителей многочисленных европейских (а впоследствии и американской) школ. Важнее другое. Пытаясь определить всеохватный характер художественной концепции картины Бруни, осмысленной им в качестве отнюдь не простой иллюстрации к эпизоду библейского повествования, но в виде размышления о судьбах целого народа (а в более отдаленной перспективе и всего человечества), так вот, пытаясь осмыслить ее замысел, а вместе с тем — и значение «Змия» для отечественной школы в целом, Шевырёв прибегает к интересному определению. Отмечая высокий драматизм содержательной канвы картины, он отмечает: «Драматическая живопись в России, кажется, не достигала такого полного развития, как в картине Бруни. Под именем драматического действия я разумею живопись человеческого действия — изображение мгновений из истории, имеющих значение всемирное» [1, с. 145].

Самое примечательное состоит в том, что Шевырёв здесь формулирует свою мысль в точно таких же выражениях, как и Александр Иванов, отзывавшийся о сюжете свой собственной картины как имеющем «значение всемирное». Возникает впечатление, что образ «Явления Мессии» стоял перед мысленным

взором московского журналиста, пока он трудился над описанием «Змия». Такое наблюдение заставляет нас внимательнее приглядеться к взаимоотношениям Шевырёва с Александром Ивановым.

Их знакомство состоялось еще в самом начале 1830-х гг. в римском салоне небезызвестной Зинаиды Волконской, питавшей слабость к художникам, один из которых, собственно Бруни, был в нее безответно влюблен, а другой, юный Иванов, только что появившийся в Риме в качестве пенсионера Общества поощрения художеств, стремился найти здесь столь необходимое ему в ту пору общество образованных соотечественников, попутно пользуясь богатой библиотекой княгини. В 1839 г. это знакомство возобновилось, результатом чего стало двукратное посещение Шевырёвым ивановской мастерской, в ту пору еще открытой для публики. Отражение впечатлений от «Явления Мессии», еще не вполне законченного, но, с другой стороны, проработанного в достаточной степени, можно обнаружить на страницах шевырёвского дневника, откуда его наблюдения практически без изменений перекочевали на страницы статьи о мастерских русских художников в Риме. Само по себе это упоминание позволяет понять, на какой стадии остановилась работа над картиной к 1840-му г., — но и только. Судя по всему, ивановская картина оставила у Шевырёва благоприятное впечатление, вызвала некоторый интерес, но не более того, что видно по удивительной несоразмерности внимания, уделенного работе Бруни, рассмотренной во всех мельчайших подробностях, с беглым описанием композиционного сценария «Явления Мессии».

По-видимому, Шевырёв просто не понял замысел ивановского шедевра либо попросту не захотел вникать в его хитросплетения, однако гораздо существеннее в данной связи другое. А именно: все последующие его рассуждения в статье о своеобразии исторического пути развития русского искусства и его актуальных задачах явным образам несут на себе следы полемики с Александром Ивановым, поскольку представляют собой как бы ответ на те суждения, что высказывал в ту пору «среди своих» сам художник. Трудно представить себе ситуацию, при которой

красноречивый московский профессор осматривал бы картину в ивановской мастерской, не проронив ни слова, в полной тишине. А значит, не вызвав ответной реакции со стороны Иванова, крайне ревниво относившегося к некоторым принципиальным для него вопросам. Например, о значении для русского искусства «Медного змия» и всего творчества Бруни, о котором он тогда уже имел самое пренебрежительное мнение: чрезвычайно характерно в связи с этим бытовавшее в ближайшем ивановском окружении мнение о «продажном таланте» Бруни. То есть того самого Бруни, которого Шевырёв склонен был превозносить до небес. Так обычный при осмотре картины в мастерской обмен репликами и беглыми замечаниями мог перерасти в горячий спор. На это указывает одна любопытная обмолвка Шевырёва, который, отстаивая первенство Брюллова и Бруни среди отечественных художников, обронил такую оговорку: «Некоторые завистники нашей славы упрекают нас в том, что имена двух наших славных живописцев звучат не по-русски — и на этом основании считают эти таланты к нам пришлыми, а не нашими» [1, с. 158]. Эти завистники — отнюдь не зловредные иностранцы, коим оба имени в 1840-м г. уже едва ли вообще могли что-то сказать, но — Александр Иванов, в переписке которого еще с 1830-х гг. звучат инвективы в адрес обоих «пришлецов». Они достаточно хорошо известны, и нет нужды приводить их здесь [см., например: 2, с. 209–210, 313]. Отметим только, что в этом смысле резким контрастом к суждениям Иванова, усматривавшего в деятельности Бруни и Брюллова величайший урон для русского искусства, звучат шевырёвские хвалы, расточаемые в адрес обоих, чьи имена он ставил «наравне с именами славнейших художников современной Европы». Их деятельность виделась московскому профессору основанием для будущего расцвета отечественной школы, провидческими ожиданиями которого полна его статья. Залогом грядущего подъема служит, по Шевырёву, «отсутствие устарелого народного поверья в живописи», т.е. длительной и устойчивой национальной традиции, препятствующей «восприятию всего прекрасного, где вторая колыбель художникам всего мира» [1, с. 158], т.е. в Италии. На ее поч-

ве именно Россия, витийствует Шевырёв, «лучше всех других стран усвоила себе идеально-изящные формы итальянской живописи» [1, с. 159], «поскольку живописцы наши воспитались у нас без национальных пристрастий» [1, с. 158].

Мысль об особой восприимчивости русской нации к достижениям европейских художеств, об ее исключительной предрасположенности к овладению ими, в свою очередь обусловленной особыми историческими условиями развития России, — мысль эта, разумеется, была не нова. Она очень часто звучит в переписке Александра Иванова самого начала предшествующего десятилетия 1830-х гг. Именно тогда он составляет в черновой тетради любопытную запись, излагающую сущность его воззрений на русскую нацию как необыкновенно преуспевшую «во всех отраслях просвещения»: «Скажу, что в нашем холодном к искусству веке я нигде не встречал столь много души и ума в художественных произведениях. Не говоря о немцах, сами итальянцы не могут сравниться с нами ни в рисовании, ни в сочинении, ни даже в красках. Они отцвели, находясь между превосходными творениями славных своих предшественников. Мы предшественников не имеем. Мы только что сами начали — и с успехом! Чего же должно успеть, если каждый из нас обоймет критическим образом лучшие произведения Великих Живописцев? Мне кажется, нам суждено ступить еще дальше!!!» [2, с. 215].

Столь примечательное совпадение воззрений на историческую миссию отечественной художественной школы заставляет поставить вопрос о непосредственном влиянии Шевырёва на формирование ивановских представлений в начале 1830-х гг. Обычно решающую роль в этом процессе отводят Николаю Рожалину, московскому любомудру и эстетику, также близко знавшему Шевырёва, однако нам представляется возможным по крайней мере высказать предположение о роли Шевырёва как одного из тех ивановских собеседников начала 1830-х гг., благодаря которым в ту пору складывалась система нравственных и эстетических воззрений русского живописца. Однако к началу следующего десятилетия она заметно поменялась под воззрением жизненной и художественной среды Рима, что видно даже

по беглому просмотру тогдашней ивановской переписки, откуда в ту пору совершенно исчезли замечания об исключительности русской нации и приоритете национального начала, столь типичные для Шевырёва. Какой контраст с высокопарными сентенциями Шевырёва, заключившего свою статью патетическим призывом к возрождению национального начала в отечественном искусстве: «Пора бы уже нам в идеально-изящные формы, которые усвоены русскими художниками на родине Рафаэля, внести свою родную душу и жизнь. Нашего искусства, гостящего на Западе, ожидает религия в своих храмах, но с тем, чтобы оно покорило свои вдохновения ее преданиям и славословиям. Нашего искусства, воспитанного в залах Ватикана, ожидают к себе и Русская история, и весь быт русского народа. …Но обращение искусства нашего к стихии народной может совершиться только здесь, в сердце России». И в конце: «Родина Рафаэля и Москва, Ватикан и Кремль, через посредство нашей Невской столицы, вместе могут совершить это чудо и создать искусство русское, народное, наше» [1, с. 160].

Нетрудно представить, как отреагировал бы на эти слова Иванов, для кого только Италия с ее «высокой тишиной» и великими произведениями искусства служила единственно возможной областью осуществления творческой деятельности, выступая в его рассуждениях в виде явственной альтернативы николаевской России. «Небо Рима способнее согреть душу художника, чем небо Петербурга», заметил однажды он [2, с. 217]. Рим, многоликий и безгранично разнообразный, в глазах Иванова был способным к доставлению колоссальной пользы для художнического сознания, которое даже в его запустении и одичалости находило благоприятные условия для своего развития. Образуя своего рода «площадку для дискуссий» и одновременно служа в качестве необозримого музея, Рим способен был предложить пытливому уму эталон высокого эстетического совершенства, представляемого великими произведениями настоящего и прошедшего времени. Высказывания Иванова на сей счет достаточно хорошо известны, и мы не станем приводить их здесь, ограничившись констатацией глубокого, носившего принципи-

альный характер различия в подходе Шевырёва и Александра Иванова к оценке перспектив и насущных задач отечественной художественной школы. Шевырёв оценивал их с позиций своей молодости, какими они сложились на рубеже 1820-х и 1830-х гг., Иванов в сравнении с ним ушел далеко вперед. Оба они в своей заочной — а быть может, и очной — полемике в известном смысле предвосхитили подобные дискуссии, широко развернувшиеся уже в следующем десятилетии.

Оставляя другим исследователям более основательное изучение вопроса о контактах Шевырёва и Александра Иванова, отметим в заключение то, что оно имеет важное значение для характеристики духовной жизни русского общества 1840-х гг. и особенно его отношения с миром отечественного искусства.

Список литературы

1. *Шевырёв С.П.* Русские художники в Риме. 1840 // Москвитянин. — 1841 — Ч. 6. — № 11. — С. 134–161.

2. *Яйленко Е.В.* Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. — М.: НЛО, 2012. — 338 с.

References

1. *Sheviriev S.P.* Russkie hudozhniki v Rime. 1840 [Russian artists in Rome 1840]. Moslvitianin. — 1841. — Ch. 6. — № 11. — P. 134–161.

2. *Yaylenko E.V.* Mif Italii v russkom iskusstve pervoj polovini XIX veka [The myth of Italy in Russian art of the first half of the XIX century]. — Moscow, 2012. — 338 p.

УДК 7.07
ББК 85.10

С.П. ШЕВЫРЁВ-ПУТЕШЕСТВЕННИК ОБ ИТАЛИИ, ЕЕ ИСКУССТВЕ И НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ ИТАЛЬЯНЦЕВ

О.С. КРЮКОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: florin2002@yandex.ru

В статье предпринят анализ путевых заметок С.П. Шевырёва, итальянские дневники которого представляют собой и традиционные травелоги, с одной стороны, и размышления по случаю — с другой. В эти размышления входят суждения об итальянской живописи, ее собраниях и школах, об архитектуре и литературе Италии, прочитанных книгах, жизни европейских народов, а также неизбежные сопоставления России и Италии.

Автор основывался на методологии комплексного текстового, культурологического и имагологического анализа, что позволило вычленить своеобразие восприятия Италии и итальянских реалий С.П. Шевырёвым.

Как и другие путешественники по Италии, в числе которых М.П. Погодин, А. Норов, А.Н. Майков, Ф.И. Буслаев, С.П. Шевырёв отдает дань описаниям женских типов, народных обычаев и суеверий, национальных костюмов, а также неизбежным слухам о разбойниках, убийствах и других чрезвычайных происшествиях. С.П. Шевырёв обращает внимание на повсеместную бедность, пытается описать национальный характер итальянцев, в которых находит проявления несовместимых качеств: гордости, храбрости, бесшабашности в играх и развлечениях и при этом лени и скупости. Среди негативных особенностей народного характера он выделяет также склонность к предрассудкам и мстительность. Но все эти не слишком привлекательные черты национального характера, по мнению путешественника, смягчаются инстинктивным, врожденным тяготением итальянцев к искусству.

В статье сделан вывод о том, что Италия, как страна романтической мечты, страна высокого искусства, занимала особое место в жизни и литературном творчестве С.П. Шевырёва, что парадоксально сочеталось с его славянофильскими воззрениями. И путевые заметки, и дневниковые записи, и стихи итальянского цикла ярко характеризуют отношение С.П. Шевырёва к Италии, которое оставалось неизменным на всем протяжении его творческого и научного пути и которое можно образно определить как приобретенное и высокоразвитое «чувство Италии».

Ключевые слова: *поэзия С.П. Шевырёва, русский романтизм, романтическая мечта, славянофильство, путевые дневники, травелог, итальянское путешествие, образ Италии, искусство Италии, национальный характер.*

S.P. SHEVYRYOV AS A TRAVELLER ON ITALY, ITS ART AND THE NATIONAL CHARACTER OF ITALIANS

O.S. KRYUKOVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

The article analyzes the travel notes of S.P. Shevyryov, whose Italian diaries are both traditional travelogues, on the one hand, and reflections on the occasion, on the other. These reflections include judgments about Italian painting, its collections and schools, about the architecture and literature of Italy, books that he read, the life of European peoples, as well as the inevitable comparisons of Russia and Italy.

The author based the research on the methodology of complex textual, cultural and imagological analysis, which made it possible to isolate the uniqueness of the perception of Italy and Italian realities by S.P. Shevyryov.

Like other travelers in Italy, including M.P. Pogodin, A. Norov, A.N. Maikov, F.I. Buslaev, S.P. Shevyryov pays tribute to the descriptions of female types, folk customs and superstitions, national costumes, as well as the inevitable rumors about robbers, murders and other emergencies. S.P. Shevyryov draws attention to widespread poverty, tries to describe the national character of the Italians, in whom he finds manifestations of incompatible qualities: pride, courage, recklessness in games and entertainment, and at the same time laziness and avarice. Among the negative features of the national character, he also highlights a tendency to prejudice and vindictiveness. But all these not too attractive features of the national character, according to the traveler, are softened by the instinctive, innate attraction of Italians to art.

The article concludes that Italy, as a country of romantic dreams, a country of high art, occupied a special place in the life and literary work of S.P. Shevyryov, which paradoxically combined with his Slavophile views. Both travel notes, diary entries, and poems of the Italian cycle vividly characterize S.P. Shevyryov's attitude to Italy, which remained unchanged throughout his creative and scientific path and which can be figuratively defined as an acquired and highly developed "sense of Italy".

Key words*: poetry of S.P. Shevyryov, Russian romanticism, romantic dream, Slavophilism, travelogues, travelogue, Italian journey, image of Italy, art of Italy, national character.*

Литературный критик, историк литературы и поэт Степан Петрович Шевырёв (1806–1864) совершил по меньшей мере три итальянских путешествия, первое из которых он предпринял в 1829–1832 гг. как домашний наставник сына княгини Зинаиды Волконской (Александра Никитича), чья вилла в Риме стала таким же центром культурной и общественной жизни, как и ее салон в Москве. С.П. Шевырёв вместе с княгиней и ее сыном посетил Искью, Неаполь и Помпею (лето 1829 г.), окрестности

Сабинских гор (апрель — май 1830 г.) и города северной Италии (Болонью, Флоренцию, Венецию, Милан, Геную, Парму, Перуджу). С.П. Шевырёв, проведший много времени в Риме, в Неаполе и его окрестностях, помимо учебных штудий с юным князем возобновил свои основательные научные занятия классической филологией, историей Древнего мира и историей искусства, составив для себя продуманную образовательную программу. В Риме он изучал итальянский язык под руководством Соци, с комментированным чтением Данте, Петрарки, Бокаччо, Ариосто, Тасса. Впоследствии современники отмечали, что С.П. Шевырёв говорил по-итальянски, как природный итальянец.

Второе путешествие С.П. Шевырёва в Италию состоялось десятилетием позже. Первоначальной целью путешествия была Германия, откуда С.П. Шевырёв отправился в Рим, в который в 1839 г. прибыл и М.П. Погодин. Вдвоем они посетили Ливорно, Пизу и Геную, затем проследовали в Париж.

В конце жизни, в 1860 г., С.П. Шевырёв уехал в Италию, последние годы жизни провел за границей.

Ряд текстов С.П. Шевырёва был посвящен непосредственно Италии: три «Журнала», или путевых дневника, путевые заметки, а также письма-очерки и стихотворения. Тяготение к Италии, увлечение итальянским искусством выделяет Шевырёва из круга любомудров. По мнению Ю.Е. Пушкаревой, С.П. Шевырёв воспринимал Италию как романтический идеал, в отличие от других любомудров: германофилов В.Ф. Одоевского и Д.В. Веневитинова или радикальных славянофилов, самым известным из которых был И.В. Киреевский [3, с. 174].

С итальянскими впечатлениями связан и итальянский цикл стихотворений С.П. Шевырёва, относящийся преимущественно к периоду его первого итальянского путешествия. Кратко проанализируем несколько из них. В двух одноименных стихотворениях 1829 г., «К Риму», поэт разрабатывает ставшую традиционной для романтиков тему былого величия и падения Рима. Определяя «вечный город», в первом стихотворении С.П. Шевырёв прибегает к метафорическому определению: «веками полный Рим» [7, с. 141], во втором стихотворении «К Риму»

перифрастическое именование Рима лежит в русле поэтической традиции: «древний град свободы» [7, с. 142]. В этом стихотворении поэт употребляет запоминающуюся метафору времени: «по лествице торжественной веков» [7, с. 142]. В стихотворении «К Италии» (лето 1830 г.) С.П. Шевырёв облекает в поэтический образ мысль о сопоставлении Италии и России, которую подробнее разовьет в своем дорожном дневнике.

А в более позднем стихотворении «К Италии» (1859) поэт обращается к теме Рисорджименто. Это стихотворение начинается с констатации уже свершившегося, что отчасти напоминает заключительную реплику в споре с воображаемым собеседником. «Раба своих тиранов и чужих» [5, с. 191] — перифрастическое обозначение Италии. Первые две строчки стихотворения, таким образом, приветствуют национальное возрождение Италии, которой, в соответствии с поэтической традицией, придаены женственные черты («красавица»). Свобода мыслится в этом стихотворении как Божественный дар, которым Италия заслуженно награждается за свои природные красоты, дарования народа и благоприятствование искусствам, за выполнение божественной просветительской миссии, за утраты на пути к свободе и другие почитаемые добродетели.

Если упоминание Данте (причем в архаичной форме — «Дант») в итальянском тексте русской поэзии XIX в. не вызывает удивления (сразу вспоминается пушкинский «суровый Дант»), то включение имени ученого Галилея в итальянский ономастикон в этом стихотворении воспринимается как нечто неожиданное, в сравнении с итальянским ономастиконом русских поэтов первой половины XIX в.

Италия оставила заметный след и в научном, и в переводческом наследии С.П. Шевырёва [2, с. 174–175]. И даже незадолго до своей кончины С.П. Шевырёв занимался изданием своей истории русской литературы, предназначенной для итальянского читателя и вышедшей во Флоренции в переводе Антонио Рубини в 1862 г.

В наиболее полном виде путевые заметки и очерки С.П. Шевырёва были собраны в книге «Итальянские впечатления», выпущенной в 2006 г. в Санкт-Петербурге издательством «Академический проект» [4].

Путевые дневники С.П. Шевырёва представляют собой и традиционные травелоги, с одной стороны, и размышления по случаю — с другой. В эти размышления входят суждения об итальянской живописи, ее собраниях и школах, об архитектуре и литературе Италии, прочитанных книгах, жизни европейских народов, а также неизбежные сопоставления России и Италии.

Словесные описания произведений искусства в путевых дневниках С.П. Шевырёва сопровождаются вниманием к технике живописи и рисунка. Немало записей в дневниках посвящено архитектуре, скульптуре и другим видам искусства, что объясняется влиянием любомудров, которые, как известно, изучали немецкую философию и интересовались идеей синтеза искусств. В размышлениях С.П. Шевырёва живопись, как замечает Ю.Е. Пушкарёва, не рассматривается изолированно, а во взаимодействии с другими видами искусства [3].

Однако и повседневная жизнь итальянцев не остается без внимания русского путешественника. Как и другие путешественники по Италии, в числе которых М.П. Погодин, А. Норов, А.Н. Майков, Ф.И. Буслаев, С.П. Шевырёв отдает дань описаниям женских типов, народных обычаев и суеверий, национальных костюмов, а также неизбежным слухам о разбойниках, убийствах и других чрезвычайных происшествиях. «В начале своего пребывания в Италии, — подчеркивает О.С. Рощина, — Шевырёв обращает внимание на страсть итальянцев к деньгам, корыстолюбие полиции, жестокость разбойников, повсеместную бедность и неопрятность, массовое попрошайничество, происходящее, по его мнению, <…> не от недостатка, потому, что природа щедро наделяет человека дарами, а от привычки, лени и низости характера» [3, с. 375]. Противопоставляя славное прошлое Италии не столь привлекательному настоящему, С.П. Шевырёв с сожалением констатирует бедность, причем не индивидуальную, так сказать, а общественную, отмечая ветхость дверей и окон в зданиях. Негодование русского путешественника вызывает и белье, вывешиваемое вне дома, и грязь как

на улицах, так и в жилищах Неаполя. Немецкий исследователь Л. Удольф полагает, что бедность и неустроенность итальянской жизни, описываемая в травелогах С.П. Шевырёва, контрастирует с традиционным восприятием Италии как родины искусств:

> "Die italienische Wirklichkeit hat auch Seiten, die in das Bild von der Heimat der Kunst nicht recht passen wollen. Dazu gehört die überall herrschende Armut, von der Ševyrev sich spürbar belästigt fühlt" [8, p. 160] («В итальянской действительности также есть такие стороны, которые не хотят вписываться в образ родины искусства. Это включает в себя повсеместную бедность, которой Шевырёв, по-видимому, обеспокоен».)[1]

В то же время, не возводя все частные случаи в ранг всеобщего, путешественник пытается описать национальный характер итальянцев, в которых находит проявления несовместимых качеств: гордости, храбрости, бесшабашности в играх и развлечениях и при этом лени и скупости, причем скупость, на его взгляд, характерна для флорентийцев. А такую национальную черту, как мстительность, С.П. Шевырёв относит к особенностям психического склада итальянцев.

Среди негативных особенностей народного характера С.П. Шевырёв выделяет также склонность к предрассудкам, в том числе и медицинского плана. Это касается отношения к профилактическим медицинским мероприятиям, в частности к прививанию оспы, причем этому предрассудку, по мнению путешественника, одинаково подвержена и чернь, и папа Лев XII.

Но все эти не слишком привлекательные черты национального характера, по мнению путешественника, смягчаются инстинктивным, врожденным тяготением итальянцев к искусству. С.П. Шевырёв находит особую склонность итальянцев к изящному в декорировании лавок, украшении арок на праздниках, развешивании винограда гирляндами, манере одеваться и прихорашиваться. Даже неопрятности в народе он находит уважительную причину, поскольку, по его мнению, от художника и не требуется опрятности [5, с. 189]. Трудолюбие, правда, это

[1] Перевод мой. — *О.К.*

частный случай, путешественник также связывает с врожденной любовью итальянцев к изящному. Для обоснования своей мысли о врожденной склонности итальянцев к искусству С.П. Шевырёв прибегает к доводу собственно лингвистического характера, указывая на богатые словообразовательные возможности итальянского языка, что «показывает эстетическое художественное образование языка и может служить доказательством мнения, что искусство есть назначение италианцев» [4, с. 231].

В дневниках С.П. Шевырёва содержатся сведения и о народных праздниках, а также о зрелищах, которые народ привлекают, но не всегда бывают этически оправданными и полезными для всеобщего созерцания (публичная казнь преступников или травля быков собаками). В то же время, придавая особое значение праздникам как яркому проявлению национальной идентичности, С.П. Шевырёв останавливается на них особо. В начале очерка «Римские праздники», посвященного не собственно Риму, а описанию сельского праздника *Inforata* в окрестностях Рима, С.П. Шевырёв выдвигает тезис о значимости народных праздников и для самих итальянцев, и для тех, кто пытается проникнуть в их национальный характер. Народный праздник, по мысли С.П. Шевырёва, объединяет прошлое и настоящее Италии [1, с. 97]. По его мнению, в итальянских праздниках отражается необыкновенная художественная одаренность народа. Народный праздник, по мнению С.П. Шевырёва, представляет собой картину Италии в миниатюре [5, с. 446–457]. Эта выразительная синекдоха украшает и иллюстрирует рассуждения о национальном характере итальянцев.

Отмечая невежество в простом народе, вызванное отсутствием просвещения, известную ограниченность светского общества в Италии, С.П. Шевырёв тем не менее признает за итальянцами всеобщее тяготение к искусству, природную одаренность и своеобразие национального характера. 8 января 1830 г. (н. ст.) он пишет матери о скромности быта итальянцев. Светский разговор молодых людей, по его мнению, ограничен тематически, причем рассуждения итальянцев об опере, на его взгляд, нельзя отнести к беседам об искусстве как таковом:

> «Молодые люди итальянского воспитания умеют говорить только о музыке, т. е. об опере, а не об искусстве, прочий же разговор ограничивается собаками и охотой. Дамы недавно выучились писать, потому что прежде и этого не умели. Очень, очень жаль, что итальянский народ, исполненный живых способностей, так отстал от просвещения, и главное препятствие в Правительстве. Особенно римляне и неаполитанцы погружены в невежество. — Наша Россия моложе других государств, но как можно сравнивать ее образование? Она ушла вперед на 2 столетия от Италии. Искусства здесь всегда будут процветать, потому что это их родина. Есть несколько ученых, но они как светлые острова на море невежества тьмы. Чтобы вкушать удовольствие в Италии, надо уйти в книги, ограничиться природой, памятниками и наблюдением простого народа, который имеет много дивного в своем характере» [4, с. 562].

В этом высказывании следует выделить несколько моментов: признание природной одаренности итальянцев, констатация невысокого уровня образования в Италии в настоящем, положительная оценка национального характера итальянцев и, наконец, суждение об Италии как родине искусств, которое в определенной степени является общим местом всех итальянских травелогов.

В заметках и письмах С.П. Шевырёва появляются неизбежные сопоставления Италии и России, разумеется, в духе его историософских идей. Россия видится им в будущем онтологически аккумулирующей духовные и материальные достижения европейских стран.

В русле распространенного в романтической поэзии неудержимого стремления в Италию С.П. Шевырёв облекает в шутливую форму, со ссылкой на Тассо, не менее распространенное восприятие Италии как второй родины:

> «О Италия! Как в тебе душно и сладко! Но зачем ты мне не родная? Как ты меня не завлекай в свои сети — нет, я не Ринальд, я устою; со мной Россия и милые сердцу. Жги меня, жги душу, но твой пламень, свой поцелуй я передам России» [4, с. 150].

Эта запись перекликается с образным строем упомянутого выше стихотворения С.П. Шевырёва «К Италии» (лето 1830 г.).

Италия С.П. Шевырёва — это родина «невозможная, но желанная», на что обращает внимание итальянский исследователь Эмилия Маньянини [2, с. 371–372]. Эта вторая родина — страна романтической мечты, страна высокого искусства — занимала особое место в жизни и литературном творчестве С.П. Шевырёва, что парадоксально сочеталось с его славянофильскими воззрениями, а увлечение высоким искусством Италии, по мнению многих исследователей, оказало существенное влияние на его эстетическую концепцию [1, 2]. И путевые заметки, и дневниковые записи, и стихи итальянского цикла ярко характеризуют отношение С.П. Шевырёва к Италии, которое оставалось неизменным на всем протяжении его творческого и научного пути и которое можно образно определить как приобретенное и высокоразвитое «чувство Италии».

Список литературы

1. *Крюкова О.С.* Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века. — М.: КДУ, 2007. — 216 с.

2. *Маньянини Э.* Италия Степана Шевырева // Образы Италии в русской словесности. — Томск, 2011. — С. 363–372.

3. *Пушкарева Е.Ю.* Итальянская живопись в травелогах С.П. Шевырева // Имагология и компаративистика. — 2019. — № 11. — С. 174–192.

4. *Рощина И.С.* Италия и Россия в дневнике С.П. Шевырёва 1829–1832 гг. // Образы Италии в русской словесности. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. — С. 373–384.

5. *Шевырев С.П.* Итальянские впечатления / вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. М.И. Медового. — СПб.: Академический проект, 2006. — 648 с.

6. *Шевырев С.П.* К Италии // Шевырев С.П. Науки жрец и правды воин! / сост., вступ. ст., путеводитель и коммент. Е.Ю. Филькиной. — М.: Русскій Міръ, 2009. — С. 191.

7. *Шевырев С.П.* Стихотворения и переводы 1824–1864: Выбор Игоря Вишневецого. — М.: Б.С.Г. — Пресс, 2021. — 352 с.

8. *Udolf, Ludger*. Stepan Petrovič Ševyrev, 1820–1836: Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Russland. — Köln; Wien: Böhlau, 1986. — 445 s. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei der Slaven, Bd. 26).

References

1. *Kryukova O.S.* Arhetipicheskij obraz Italii v russkoj literature XIX veka [The archetypal image of Italy in the Russian literature of the nineteenth century]. — Moscow, 2007. — 216 p.

2. *Man'yanini E.* Italiya Stepana Shevyreva [Italy by Stepan Shevyrev]. Obrazy Italii v russkoj slovesnosti. — Tomsk, 2011. — P. 363–372.

3. *Pushkareva E.Yu.* Ital'yanskaya zhivopis' v travelogah S.P. Shevyreva [Italian painting in travelogues S.P. Shevyreva]. Imagologiya i komparativistika. — 2019. — № 11. — P. 174–192.

4. *Roshchina I.S.* Italiya i Rossiya v dnevnike S.P. Shevyreva 1829–1832 gg. [Italy and Russia in the diary of S.P. Shevyrev 1829–1832]. Obrazy Italii v russkoj slovesnosti. — Tomsk, 2011. — P. 373–384.

5. *Shevyrev S.P.* Ital'yanskie vpechatleniya [Italian impressions]. Vstup. stat'ya, podg. teksta, sostav., primech. M.I. Medovogo. — Saint-Petersburg, 2006. — 648 p.

6. *Shevyrev S.P.* K Italii [To Italy]. Shevyrev S.P. Nauki zhrec i pravdy voin! / sost., vstup. st., putevoditel' i komment. E.Yu. Fil'kinoj. — Moscow, 2009. — P. 191.

7. *Shevyrev S.P.* Stihotvoreniya i perevody 1824–1864: Vybor Igorya Vishnevecogo [Poems and translations 1824–1864: The choice of Igor Vishnevets]. — Moscow, 2021. – 352 p.

8. *Udolf, Ludger*. Stepan Petrovič Ševyrev, 1820-1836: A contribution to the emergence of Romanticism in Russia. — Cologne; Vienna: Böhlau, 1986. — 445 p. (Building blocks for the history of literature at the Slaven, Vol. 26).

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И НАУЧНЫЙ МЕТОД С.П. ШЕВЫРЁВА

М.Ю. МАКАРОВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: mmakarov@yahoo.com

В статье рассматриваются основные этапы развития эстетической мысли С.П. Шевырёва на фоне эволюции романтической эстетики в России. В связи с этим делается попытка проследить истоки формирования научного исторического метода ученого, ухода от сугубо умозрительного изучения искусства.

Ключевые слова: *С.П. Шевырёв, эстетика, романтизм, научный метод, исторический подход, Божественная комедия, русская эстетическая мысль.*

THE EVOLUTION OF AESTHETIC THOUGHT AND THE SCIENTIFIC METHOD OF S. P. SHEVYRYOV

M.Y. MAKAROV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article addresses the main stages of the development of S.P. Shevyryov's aesthetic thought against the background of the evolving romantic aesthetics in Russia. In this connection, an attempt is made to trace the origins of formation of Shevyryov's the scientific historical method, and his transition away from the purely speculative study of art.

Key words: *S.P. Shevirev, aesthetics, Romanticism, scientific method, historical approach, Divine Comedy, Russian aesthetic thought.*

Эстетика сыграла важную, если не решающую роль в развитии русской общественной мысли первой трети XIX в. Она повлияла и на художественную критику, являясь своеобразным теоретическим ее основанием, и помогает нам понять принципы, на которых Степан Петрович Шевырёв строил свой эстетико-философский анализ литературных произведений.

В передовой эстетической мысли тех лет можно выделить три основных течения, согласно их философской ориентации:

просветительский классицизм, эстетика декабризма и собственно романтическая эстетика, которая более других повлияла на молодого Шевырёва.

Она начинает оформляться в первых литературных опытах «любомудров» (Одоевского, Веневитинова, а также в работах Кронберга и Галича). Романтическая эстетика в России основывалась на идеалистической, главным образом шеллингианской, философии. В отличие от просветительского классицизма, русская романтическая эстетика не имела отечественного теоретического источника (каким был русский классицизм XVIII в. для отечественного классицизма начала XIX в.). Таким образом, она стала первой, исходной формой романтической эстетики в России. Этот факт важен для понимания того, почему романтизм у нас принял своеобразный облик, а потом и разошелся по разным направлениям, которые все вместе являли собой уже собственно русский романтизм. В начале же главным теоретическим источником этой эстетики в России был романтизм йенский. (Самыми яркими его представителями были братья А. и Фр. Шлегели, Новалис, Тик, Вакенродер и молодой Шеллинг). Среди прочего он формировал новый взгляд на художественное произведение, связанный с историзмом форм искусства, а также исторической определенностью и национальным характером произведений.

Еще один его важнейший принцип — это существование свободного творческого духа автора произведения. С этим связано то, что романтики стали уделять внимание личности автора. Шевырёв пишет в своем исследовании «Комедии» Данте: «Где же создался этот мир, где он принял образ стройного и целого мира, если не в духе?» [4, с. 93], т.е. предполагает существование «свободной творческой силы в фантазии человека, которая по-своему претворяет данные от жизни и природы» [4, с. 93].

На русской почве романтизм пошел двумя путями. Первый — к консервативной стороне йенского романтизма.

А второй как раз составил основу русского романтизма и эволюционировал самобытно. В середине 1830-х гг. к этой тенденции на короткий срок примыкает и Шевырёв, «переходивший уже в это время в лагерь официальной народности». Ю. Манн,

рассматривая эстетические взгляды молодого Шевырёва, отмечает, что последующая его защита принципов официальной народности «повлекла за собой установление некоего общего, “среднего” понятия о Шевырёве-литераторе, которое на самом деле является фикцией» [2, с. 150]. Вместе с тем взгляды Шевырёва в молодости отличаются от его зрелых убеждений. Но нельзя сказать, что Шевырёв в 1830-е и Шевырёв в 1850-е — это два совершенно разных, не связанных по своим взглядам человека (один — сторонник прогрессивного движения в общественной мысли, другой — реакционного). Политические взгляды Шевырёва эволюционировали более или менее последовательно, и обвинять зрелого Шевырёва в политической реакционности не совсем правильно. Часто это связано с его политической ориентацией или, вернее будет сказать, с отсутствием интереса к политическим и социальным проблемам в целом. Его интересовали только наука и искусство, тогда как политика входила в круг прогрессивных вопросов того времени. На приверженности или лояльности Шевырёва к политической системе России тех времен будет в значительной степени основана и неприязнь к нему представителей западничества.

С другой стороны, высказывание молодого Шевырёва о том, что просвещение включает европеизацию России, не стоит рассматривать в западническом ключе. Последующие работы Шевырёва прояснят эту мысль. Он ратовал за то, чтобы поставить просвещение и науку в России на уровень западной, создать свою самобытную литературу. Он шел к выработке русской эстетической мысли, рассматривая самые прогрессивные в западной. Его работы по истории русской словесности покажут, что Шевырёв искал и находил корни русской литературы и русской мысли, он строил фундамент для новой литературы, пытаясь наверстать то, что западная литература уже прошла, так как развилась раньше и продвигалась уже долгое время последовательно. Вопросы просвещения и образования в России всегда волновали Шевырёва. Он большое внимание уделял студентам, так как видел в них будущее российской науки, поэтому много времени посвятил педагогике.

Возвращаясь к деятельности Шевырёва конца 1820–1830-х гг., скажем, что известен он был главным образом своей критикой. По определению Манна, в «Московском вестнике» он выступал с идеями «реакционного романтизма и аристократической изоляцией искусства от “грубой” действительности» [2, с. 169]. Вот что писал Шевырёв в одной из статей в защиту Пушкина: «Напомним строгим Аристархам, что не дело поэта преподавать урок нравственности. <…> Если поэзия есть живая картина необыкновенной человеческой жизни, не ангелов совершенных должны представлять нам поэты, но человеков с их добром и злом, разумеется, выходящих из тесного круга светской жизни, не вседневных, но таких людей, которые сильнее мыслят, сильнее чувствуют и потому живее действуют» [3, с. 69–70]. У большинства современников мнение о Шевырёве складывалось в основном в связи с полемикой в печати, которая не всегда рассматривалась объективно. Причиной тому была его идеологическая вражда с такими известными и популярными людьми, как, например, Белинский. Последующие поколения переняли по большей части поверхностные сведения о Шевырёве. Как правило, имя его упоминается в связи с эстетической полемикой первой половины века, роль Шевырёва в которой, однако, оценена была не совсем адекватно.

Переломным моментом в эстетических взглядах Шевырёва можно считать его первую поездку в Италию. Именно там он продолжает свое изучение истории искусства уже на совсем другом уровне, приобщается к богатой итальянской культуре, ее литературным традициям. От этого времени берет истоки формирование исторического взгляда на литературу у Шевырёва, на которое в значительной степени повлияло его изучение творчества Данте. С ним же связаны идеи Шевырёва об идеале национальной литературы. И его диссертация «Данте и его век» представляет интерес как работа переходного периода. Она написана в 1833 г., сразу по возвращении из Италии, и выражает взгляды Шевырёва как романтика, но уже ярко показывает его исторический метод исследования художественного произведения. В целом же это период некоей неопределенности во взглядах Шевырёва. В одном из своих писем из Италии он замечает: «Я вообще насчет всех мнений нахожусь в состоянии брожения…» [2, с. 170].

Эволюция эстетических взглядов Шевырёва важна для понимания эволюции романтизма в России. «Зрелый» романтизм Шевырёва проявляется в его работах «Истории поэзии» и «Теории поэзии…». Он полностью отходит от умозрительности в науке и стоит за то, чтобы она опиралась на факты, доказывает, что словесность и искусство народа являются отражением не только его духа, но и его географии (куда включается и климат), религии, нравственности и общественности, т.е. реальных исторических условий его жизни.

Шевырёв выходит за пределы умозрительной «немецкой» теории русских романтиков и критикует собственные взгляды 1820-х гг. Виден отход Шевырёва от философии эстетики. Задачи отечественной литературы и науки он видит в «овладении всем мировым опытом развития этих форм культуры» [1, с. 58]. По мнению Шевырёва, для России это было необходимо и потому, что «при нашей современной наклонности к односторонней умозрительной теории нельзя не пожелать того, чтобы эмпирическое изучение искусства взяло верх над философским» [1, с. 58]. Вместе с тем Шевырёв высказывался за то, чтобы, усвоив опыт развития мирового искусства, создать свое, самобытное искусство и эстетику, соединить «теорию идеи», идущую от Платона, с «теорией формы», идущей от Аристотеля.

Шевырёв как бы подводил итог развитию немецкой романтической теории и стремился перевести ее на новые пути, по которым она и будет развиваться в 1840-х гг., в частности, на путь конкретно-исторического изучения проблем эстетической мысли.

Шевырёв был, пожалуй, самым видным представителем русской эстетической мысли, стоявшим за исторический подход к художественному произведению и первым наглядно его продемонстрировавшим применительно к «Божественной комедии». С другой стороны, именно рассмотрение «*Комедии*» и положило начало историческому методу Шевырёва. Поэма станет произве-

дением, на которое во многом будет опираться ученый в своих работах по истории и теории поэзии.

В качестве заключения к вопросу об эстетических взглядах Шевырёва и научном методе работы с литературным произведением можно привести слова самого Шевырёва из его «Характеристики поэзии главных народов новой Западной Европы», помещенной в «Истории поэзии». Характеризуя «Божественную комедию», он пишет: вся «богословская система мироучения, со всеми своими древними и новыми стихиями, это чудное слияние религии, поэзии и науки, под сильным внушением древнего богатства слова, нашла выражение художественное и явилась в лиро-символическом дивном эпосе Данте, в этой “Божественной Комедии”, которая в одной поэтической раме объемлет весь мир средних веков. В этом богословском эпосе среднего века, в этой энциклопедической поэме, которая представляет тип единственный, тип одинокий, не могший повториться в другой раз, — религия, поэзия и наука сочетали воедино свой голос…» [5, с. 46].

Список литературы

1. *Каменский З.А.* Романтизм // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1, 2. — М.: Искусство, 1974.

2. *Манн Ю.* Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). — М.: Искусство, 1969.

3. Московский вестник. — 1828. — № 1.

4. *Шевырев С.П.* Данте и его век // Ученые записки императорского Московского университета. — М.: Университет. тип., 1833. — № 5, 6; 1834. — № 7–11.

5. *Шевырев С.П.* История поэзии. — Т. 1. — М.: Тип. Августа Семена, 1835.

References

1. *Kamenskij Z.A.* Romantizm. Russkie esteticheskie traktaty pervoj treti XIX veka. T. 1, 2. — Moscow, 1974.

2. *Mann Yu.* Russkaya filosofskaya estetika (1820–1830-e gody) [Russian philosophical Aesthetics (1820–1830s)]. — Moscow, 1969.

3. Moskovskij vestnik. — 1828. — № 1.

4. *Shevyrev S.P.* Dante i ego vek [Dante and his century]. Uchenye zapiski imperatorskogo Moskovskogo universiteta. — Moscow, 1833. — № 5, 6; 1834. — № 7–11.

5. *Shevyrev S.P.* Istoriya poezii [History of poetry]. — T. 1. — Moscow, 1835.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ С.П. ШЕВЫРЁВА В СОБРАНИИ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ МГУ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

И.Л. ВЕЛИКОДНАЯ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: velikodnaya@mail.ru

Статья посвящена прижизненным изданиям С.П. Шевырёва, хранящимся в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова. Корпус изданий представляет собой собственно отдельные издания, переводы, статьи в периодике, какие до сегодняшнего дня не были описаны должным образом и не были собраны как единая коллекция. Это первый шаг по созданию каталога прижизненных трудов профессора С.П. Шевырёва.

Ключевые слова: *С.П. Шевырёв, прижизненные издания, автограф, личная библиотека, Благородный пансион, ИМУ, А.А. Прокопович-Антонский, М.А. Дмитриев, В.Г. Ваккенродер.*

LIFETIME EDITIONS OF S.P. SHEVYRYOV I N THE COLLECTION OF THE SCIENTIFIC LIBRARY OF LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

I.L. VELIKODNAYA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

The article is devoted to lifetime editions of S.P. Shevyryov, kept in the Department of Rare Books and Manuscripts of the Scientific Library of Lomonosov Moscow State University. The corpus of publications is actually separate publications, translations, articles in periodicals, which until today have not been properly described and have not been collected as a single collection. This is the first step in creating a catalog of the lifetime works of Professor S.P. Shevyryov.

Key words: *S.P. Shevyryov, lifetime editions, autograph, personal library, Noble Boarding School, IMU, A.A. Prokopovich-Antonsky, M.A. Dmitriev, V.G. Wackenroder.*

На книжных полках Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова хранится огромное количество изданий профессоров и преподавателей Университета, что вполне объяснимо.

Часть этих изданий поступала из университетской типографии, позже — университетского издательства, и во все времена это считалось неписаным правилом и своеобразным университетским этикетом — поставить на полки университетской библиотеки свои труды, а часть особо дарилась авторами с автографами, дарственными надписями *alma mater*. Отдельно сохраняются и профессорские книжные собрания, которыми гордится Университет, так как среди имен владельцев таких библиотек — имена Т.Н. Грановского, И.И. Янжула, М.М. Ковалевского, Н.К. Гудзия, И.Г. Петровского, Н.Г. Фролова, Д.П. Сырейщикова и других, кто составлял цвет науки и славу Московского университета.

Библиотека Степана Петровича Шевырёва не попала в фонд Университетской библиотеки, а в свое время, после его смерти в 1860 г. в Париже, была приобретена Нежинским лицеем имени князя А.А. Безбородко (ныне — Нежинский государственный университет им. Н.В. Гоголя). Но в фондах университетской библиотеки сохранились прижизненные издания профессора Шевырёва, какие поступали в годы его деятельности в стенах университета.

Прежде всего стоит назвать два труда Степана Петровича Шевырёва, которые заложили основу изучения истории Московского университета и до сих пор являются неоценимым источником знаний об университете. Это издание «История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею, 1755–1855» и «Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета за истекающее столетие». Оба этих фундаментальных труда увидели свет в 1855 г., когда праздновался столетний юбилей ИМУ, и оба этих издания были наидостойнейшим подарком к такому юбилею. С этого момента Шевырёв по праву считается первым историографом Университета.

С января 1834 г. С.П. Шевырёв в должности адъюнкта читал курс по истории российской словесности, в 1836 г. получил степень доктора философии, а с 1837 г. получил звание профессора Московского университета. Конечно же, сочинение, поданное для получения степени доктора, хранится в университетской библи-

отеке — это «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов», изданное в типографии С. Селивановского в Москве в 1836 г. И неудивительно, что один из экземпляров этого труда сохранился в составе библиотеки выдающегося филолога Николая Калинниковича Гудзия.

В эти же годы преподавания в университете в университетской же типографии были изданы 33 публичные лекции Шевырёва: «История русской словесности, преимущественно древней» (1846 г.), имеется и более позднее, второе, и тоже прижизненное издание этого труда. Это сочинение Шевырёва вызвало много откликов, пользовалось популярностью и тоже сохранилось в частных библиотеках профессоров университета — Харузиных, Грановского и др.

В университетской же типографии увидело свет в 1852 г. и издание «Очерк истории живописи Итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях». Эти четыре публичные лекции были изданы в интересном сборнике, в состав которого включены были также лекции ординарных профессоров ИМУ Р.Г. Геймана, К.Ф. Рулье, С.М. Соловьева, Т.Н. Грановского. Подобные сборники были частью университетской культуры преподавания и общей университетской жизни, знаменовали собой завершение того или иного учебного года, печатались на особой бумаге, увеличенного формата, украшались виньетками и заставками, выходили ограниченным тиражом. И один из экземпляров этого сборника сохранился в библиотеке известного профессора-искусствоведа М.И. Фабриканта.

Надо отметить, что и издания, где Шевырёв выступает как переводчик, также имеются в фонде библиотеки. Например, знаменитая книга В.Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящнаго, изданныя Л. Тиком» была частично переведена с немецкого С.П. Шевырёвым еще в 1826 г. и издана в Москве, и на ее страницах напечатаны и поэтические его переводы.

Торжественные собрания в стенах Императорского университета посвящались разным — как университетским, так и государственным — датам, были ежегодные подобного рода

собрания, а бывали предназначенные на тот или иной особый случай. Всегда в рамках такого собрания профессора читали лекции, произносили речи, звучали торжественные оды, хор начинал или завершал такое мероприятие. И все тексты, прозвучавшие в собрании, всегда издавались особым образом — либо в виде отдельного оттиска, либо в виде сборника, посвященного одному такому торжественному событию, вероятно, это определялось значимостью даты. В университетской библиотеке собрана внушительная коллекция подобных университетских изданий, среди которых достаточно и произнесенных речей Степана Петровича Шевырёва. Назовем лишь некоторые из них: «Об отношении государственного воспитания к семейному. Речь, произнесенная в Торжественном собрании Императорского Московского университета 16-го июня 1842 года…», «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. Речь, произнесенная в Торжественном собрании Императорского Московского университета 12-го января 1853 года…», «О истине и любви. Слово…, произнесенное в Торжественном собрании Императорского Московского университета… 31-го августа 1856 года…» и др. К такому же роду изданий принадлежит и еще одно, которое приоткрывает нам талант Шевырёва как поэта, ныне совсем забытого… Это напечатанное в 1855 г. объемом в две страницы издание, вероятно, также приуроченное к 100-летнему юбилею ИМУ, — «Владимиру Ивановичу Назимову, господину попечителю Московского учебного округа. Строфы, читанные за обедом, данным членами Императорского Московского университета 6-го февраля 1855 года».

Кроме отдельных прижизненных изданий, хранятся оттиски статей из различных периодических изданий, журналы и газеты с публикациями, поэтическими творениями, критическими обзорами С.П. Шевырёва. В 1836–1837 гг. Шевырёв был ведущим критиком журнала «Московский наблюдатель», а позже вместе с М.И. Погодиным издавал и редактировал журнал «Москвитянин», печатался в известном «Журнале Министерства народного просвещения», в «Ученых записках Императорского Московского университета» — эти и другие периодические

издания либо в полных комплектах, либо в отдельных номерах имеются в фонде Научной библиотеки МГУ.

В кратком обзоре невозможно упомянуть все прижизненные издания и публикации Степана Петровича Шевырёва, которые собраны в основном в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. Но особенно стоит отметить издание «Антон Антонович Прокопович-Антонский. Воспоминание, посвященное воспитанникам Университетского Благородного пансиона С. Шевырёвым», увидевшее свет в 1848 г. в той же Университетской типографии. Шевырёв учился в этом пансионе в 1818–1822 гг., окончил его с золотой медалью. На первых страницах напечатаны следующие слова: «Посвящается всем воспитанникам Университетского Пансиона». Именно в этом году скончался от холеры бывший директор Благородного пансиона и ректор ИМУ А.А. Прокопович-Антонский, и именно эта скорбная дата заставила бывшего воспитанника пансиона Шевырёва взяться на перо. Этот небольшой текст, чуть более трех десятков страниц, необыкновенно пронзителен и искренен по своим воспоминаниям, от него веет теплом и благодарностью, простотой и пониманием величия таланта Антоновского-Прокоповича, которые скрывались за ежедневным и кропотливым трудом директора пансиона, истинного педагога и ученого. Когда исследователи пишут о Благородном пансионе, то редко вспоминают этот текст Шевырёва, в котором немало точных данных, верных суждений и оценок этого значимого для просвещения России образовательного учреждения.

«Много, много есть людей по России, которые умеют уважать имя Антона Антоновича и в отроческих воспоминаниях своих сохраняют почтенныя черты трудолюбивого старца, его носившего. Много, мы в том уверены, благодарных вздохов сожаления раздалось по всем краям нашего Отечества при известии о том, что не стало уже между нами девяностолетнего воспитателя русского юношества. Сколько поколений созрело под его бдительным надзором, под его охранительною рукою! Нередко случалось, что отцы, воспитанныя им, поручали ему же на воспитание детей своих…».

Шевырёв отмечает особо дар Антонского — «Дар проницания, уменье отгадывать способности, дар Божий в педагоге, дар, который был причиною того, что он умел находить людей в Университете и развивать дарования в Пансионе».

В конце этой брошюры приводится список учеников, кто завершил образование с золотой медалью, среди которых есть и имя автора. В отделе редких книг и рукописей хранятся три экземпляра этого редкого издания, но один из них особенно интересен, так как на обороте верхней обложки имеет драгоценный автограф автора «Михаилу Александровичу Дмитриеву в знак искреннего уважения и душевной преданности от Автора». Шевырёва и Дмитриева, выпускника того же Благородного пансиона, могли связывать и знакомство по университету, по службе, а также и общий круг литературной московской жизни. Библиотека семьи Дмитриевых, основная часть которой была собрана известным поэтом И.И. Дмитриевым, перешла во владение М.А. Дмитриеву и много позже обрела свою вторую жизнь в университетском фонде.

Работе по подготовке каталога прижизненных изданий Степана Петровича Шевырёва из собрания Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова уже положено начало. Несомненно, что профессор С.П. Шевырёв, имя которого вплетено неоднократно в историю Московского университета и его деятельности, заслуживает подобного издания, которое и явится источником для дальнейшего изучения наследия известного ученого.

Литература

Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета за истекающее столетие, со дня учреждения января 12-го 1755 года, по день столетнего юбилея января 12-го 1855 года. Под ред. проф. С.П. Шевырева. М.: Университетская типография. 1855.

References

Biograficheskij slovar' professorov i prepodavatelej Imperatorskogo Moskovskogo universiteta za istekayushchee stoletie, so dnya uchrezhdeniya yanvarya 12-go 1755 goda, po den' stoletnego yubileya yanvarya 12-go 1855 goda. Pod redakciej prof. S.P. Shevyreva. M.: Universitetskaya tipografiya. 1855.

Теория и история культуры и искусства

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ СЦЕНОГРАФ (*часть третья*)[1]

А.П. ЛОБОДАНОВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3/1, Россия
E-mail: alobodanov@inbox.ru

Статья продолжает исследование обширной темы «Леонардо сценограф». Анализируются в историко-текстологическом и искусствоведческом аспектах две работы мастера — миланский спектакль «Юпитер и Даная» и театрализация празднеств во французском Амбуаз. Автор обращается к сохранившимся документальным материалам, к анализу текстовых фрагментов кодексов Леонардо и содержащихся в них рисунков.

Автор основывается на методологии комплексного текстового, иконографического и искусствоведческого анализа сложения и развития сценографического творчества Леонардо да Винчи как знакового ансамбля. Сценографическая деятельность Леонардо рассматривается как практика создания многочастных театрализованных представлений, в реализации которых да Винчи выступает как сценограф, конструктор сценической машинерии, как театральный художник-декоратор, как дизайнер костюмов.

Сопоставительный анализ дидаскалий и подготовительных рисунков, выполненных Леонардо для постановки спектакля «Юпитер и Даная», позволяет автору сделать вывод, что авторские дидаскалии Бальдасара Такконе, содержащиеся в опубликованном тексте его либретто, были внесены автором после представления и воспроизводили в описаниях сценические трюки, придуманные Леонардо для постановки этого спектакля. Анализ празднеств в Амбуаз приводит автора к выводу, что Леонардо возобновляет во Франции сценографическую модель своего миланского комплекса праздничных торжеств, однако при сходстве интенции наблюдается другая адресация празднества и иные средства художественной символизации.

[1] Часть первую см.: «Теория и история искусства» № 3–4, 2021 г. (с. 12–45), часть вторую см.: «Теория и история искусства» № 1–2, 2022 г. (с. 27–49).

Ключевые слова: *Леонардо да Винчи, Франциск I, Бальдассаре Такконе, Амбуаз, Кло-Люсе, сценограф, сценография, знаковый ансамбль, рисунки Леонардо, дизайн костюмов, сценическая машинерия.*

LEONARDO DA VINCI AS A SET DESIGNER
(*part three*)

A.P. LOBODANOV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article continues the study of the extensive topic «Leonardo the Set Designer». Two of Maester's works are analyzed in historical, textual and art criticism aspects – the Milanese play «Jupiter and Danae» and the theatricalization of festivities in the French Amboise. The author refers to the surviving documentary materials, to the analysis of text fragments of the Leonardo codices and the drawings contained therein.

The author is based on the methodology of complex textual, iconographic and art criticism analysis of the composition and development of Leonardo da Vinci's scenographic creativity as an iconic ensemble. Leonardo's scenographic activity is considered as the practice of creating multi-part theatrical performances, in the implementation of which da Vinci acts as a set designer, designer of stage machinery, as a theatrical decorator, as a costume designer.

A comparative analysis of the didascalia and preparatory drawings made by Leonardo for the production of the play «Jupiter and Danae» allows the author to conclude that the author's didascalia of Baldasar Taccone contained in the published text of his libretto were introduced by the author after the presentation and reproduced in the descriptions the stage «tricks» invented by Leonardo for the production of this performance. The analysis of the festivities in Amboise leads the author to the conclusion that Leonardo revives in France the scenographic model of his Milanese complex of festive celebrations, however, with the similarity of the intention, another addressing of the celebration and other means of artistic symbolization are observed.

Key words: *Leonardo da Vinci, Francis I, Baldassare Taccone, Amboise, Clos-Luce, set designer, set design, iconic ensemble, Leonardo drawings, costume design, stage machinery.*

Спектакль «Юпитер и Даная» на стихотворный текст миланского поэта Бальдассаре Такконе (впоследствии забытого) (1461–1521) — переработанный для сцены фрагмент «Метаморфоз» Овидия (книга IV) — история соблазнения Данаи Юпитером. Спектакль был поставлен в Милане во дворце Джанфранческо Сансеверино 31 января 1496 г. в неделю *карнавала* (масленичная неделя); дата устанавливается по записи на первом листе рукописи пьесы, хранящейся в Национальной библиотеке Виктора Эммануила в Риме (MS Sessor 413): «Danae Comedia re-

citata in casa del Signore Conte di Caiazzo allo Illustrissimo Signore Duca e popolo de Milano adi ultimo de genaro MCCCCLXXXXVJ». В отличие от предыдущих своих постановок Леонардо как сценограф не преследовал ни «политических» соображений, ни задачи прославления могущества власти; это было не театрализованным представлением «на случай», как торжества в Тортоне или «*Празднике Рая*», а музыкально-драматический спектакль с единым мифологическим сюжетом и его драматургическим развитием. Действие в целом длилось три часа (Finita la comedia che durò ore tre [25, p. 326]).

Текст, положенный в основу пятиактного спектакля «Юпитер и Даная», представляет собой довольно пестрое сочетание стихотворных размеров и форм: основной массив написан октавами с примесью терцин; еще Буркхардт указал, что в мистериях «диалог охотнее всего исполнялся в октавах, монолог — в терцинах» [3, с. 426]. Вместе с тем в стихотворную ткань пьесы введены две сонетные формы, вплетенные в структуру третьего акта. Это самый короткий акт пьесы, в котором нет «действенно-событийного» развития сюжета; акт строится как лирическая разработка темы в форме обмена «письмами» (letre) между Юпитером и Данаей; письма эти и содержат два сонета.

Акт начинается репликой Юпитера: «Меркурий, мое желание все возрастает <…>. Вернись к деве и скажи, что я создан для нее, как пыль, влекомая ветром; скажи, чтобы она проявила сочувствие к моему томлению, <…> и вручи ей этот сонет, объявив, что я жду ответа». Меркурий (спускаясь с небес): «Посылка письма — великое благоволение <…>. (К Данае): Прочти это письмо и пойми, как ты оскорбляешь [отказом] высочайшее божество (la excelsa deïtade)». Далее следует ужасающий тривиальностью лексических и словесно-образных клише «сонет Юпитера Данае», в котором горящее страстью божество изливает свои желания прекрасной деве:

Quando intese, madona, la gran fama
di tuo' costume e ch'el vide quel viso,
el cor gli fu dal corpo alor diviso,
come quel che'l suo mal desira e brama.

Giove è chi parla, che si struge e chiama
te sola, se bene è da te deriso;
tu gli rasembri in terra el paradiso,
per che lassando el ciel teco star brama.

Quei crini, quella bocca, quei sembianti,
che sempre intanti al cor posti se vede,
gli dan tra vita e morte dubia spene.

Per forza avien che in alta voce canti
el vostro nome, e che a chiamar mercede
venga a colei che incarcerato el tiene.

Даная рвет письмо. Меркурий (в сторону): «Помоги мне, Фортуна <…>». Возвращается Даная и вручает Меркурию ответное письмо «с отказом»; это второй сонет — ответ Данаи на притязания Юпитера — «оставь тщетную надежду» (по существу, еще более удручающая рифмованная проза):

Altitonante Giove, s'el ti piace,
la vana voluntate ormai rafrena.
Vergogna è che da fiama aspetti pena
Colui che porta el fulme e ha'n man la face.

Danae è che ti scrive, e assai gli spiace
che guardi a cosa vil, bassa e terrena:
donna mortale a tal dolor ti mena
e si scolpita in core ognor ti giace!

Ella non può, né vôl, né te conscente,
perché donna non è, ma marmo e smalto
si ben rimiri el suo stato presente.

Or guarda in luoco più eminente et alto,
che un principe glorioso et excellennte
impresa aspetta da magior assalto.

Юпитер Меркурию: «Теперь предоставь дело мне <…>. Она сидит в кресле, и я обращусь в золотой дождь и прольюсь в ее лоно, и если она встревожится, скажу: "Мадонна, я умираю от любви к тебе". А когда она будет в моих объятьях, я овладею ей; того я и хочу…». (От автора): «На этом Юпитер обращается в

золотой дождь; зрители видят падающий с неба золотой дождь, и Юпитер исчезает из виду; и зазвучало множество инструментов — бесчисленных и невероятных. На этом заканчивается третий акт» [25, p. 314–317].

Этот короткий третий акт, центральный в спектакле, оказывается в обрамлении двух интермедий — перед ним и после него [25, p. 312–314; 317–319]; введение интермедий — примечательная конструктивная особенность данного спектакля. Драматург и известный филолог Чинквеченто Джанджорджо Триссино (1478–1550) писал в своей «Поэтике»:

> «В комедиях, которые даются в наши дни, вводятся музыка, танцы и другие вещи, которые называются интермедиями; и подчас там выступает столько шутов и фигляров, что они играют как бы другую комедию внутри первой. Это вещь совершенно непристойная, которая мешает воспринять идею комедии» [11, с. 186].

Прием разделения сюжетного действия интермедиями станет прецедентом сценографической практики, займет устойчивые позиции в западноевропейском театре XVI и последующих веков. Уже в 1539 г. в родной Леонардо Флоренции в спектакле по пьесе Антонио Ланди «Il Commodo», поставленной по случаю бракосочетания Козимо I Медичи, между актами были показаны интермедии. А в тексте анонимной комедии XVI в. «Карета» («Cocchio») автор считает нужным посетовать на распространение «необычайных и великолепных интермедий, несоразмерных с главным действием, которое трактуется как трагедия». «Зрители не просят сейчас ничего другого, кроме интермедий, и бедная комедия, которая заключает в себе главное действие и является основой всего представления, вызывает только безразличие и скуку» [11, с. 186].

> Так, в книге «Об актерском искусстве» Андреа Перуччи читаем: «После окончания каждого акта надо дать музыку или танцы, а иногда смешные интермедии. <…> Музыка после окончания акта введена вместо хора. <…> Она служит для того, чтобы исполнители отдохнули, а зрители развлеклись. <…> Интермедии

all'improviso — это шутки, имеющие место в конце каждого акта, чтобы усилить комизм пьесы, если она получается серьезной или скучной. <…> Темою интермедии служат шутки слуг и комических персонажей со служанкой; например, чтобы провести мужа, влюбленные притворяются статуей, органом, столом и т. д. Возможен также какой-нибудь шутливый поступок, какая-нибудь проделка ложной магии, дьявольского наваждения и тому подобные шутки, в которых серьезные персонажи либо вовсе не участвуют, либо участвуют изредка и только для общей связи...» [11, с. 186].

Обе интермедии, «вставные» части, представляют собой внушительные сплошные массивы стихотворного текста (первый — 91 строка, второй — 67 строк). Первой интермедии предшествует авторская ремарка: «Рассказ о любви в исполнении того, кто попал в ее лабиринт [в ее сети], для завершения второго акта» (per intermediare lo secondo atto de la comedia).

Содержание этого рассказа — стенание (el gran lamento) о неразделенной любви и призыв к сочувствию (a compassion si mova) тех, кто его услышит (ch'udirà el caso lacrimevol). Рассказчик попал в лабиринт любви по милости прекрасной дамы (che incarcerato m'ha in tal labtrinto) «с коралловыми губами и золотистыми волосами, прекраснее солнца и белее снега, с ангельским ликом, лицом утренней розы или молока – нет ее прекраснее в наших краях (nel nostro clima)»; Амур ведет воздыхателя к смерти, и он молит избранницу: «Будь милостива к тому, кто тебя так любит и так желает служить тебе (abbi pietà di quel che tanto t'ama, | al quale ad te server tanto delecta)». «Пришло время положить конец твоей суровости <…> Я как добрый пахарь, отнимающий семя ото рта, бросающий его в землю и предчувствующий удовольствие от будущего урожая. Мир приходит после долгой войны <…>. Не отнимай у меня надежды… Сражения не желаю: сложи оружие и будь хоть немного милосердна <…>. Надеюсь, и в надежде рождается мысль, что ты откроешь двери сострадания: надеясь, умирающий живет и возрождается» [25, p. 312–314].

Второй интермедии также предшествует авторская ремарка: «Рассказ в исполнении того, кто сеял (che andava seminando), для завершения третьего акта» (per intermediare el terzo atto de la comedia).

Эта вторая интермедия, неуклюже начинающаяся дантовской аллюзией «леса» (Son stato un tempo in una folta selva… come una belva), развивает в разнообразных вариациях тему страданий любящего и его сетований на бесполезно расточаемые им труды: рассказчик повествует, что очутился в этом «густом» лесу в тот момент, как его сердце очаровал лик дамы, которая «не хочет любви обманной (amor inganno e frodo), не хочет обещать возлюбленному и затем нарушить слово <…>. Позорно поступает любая женщина, в тайне обманывающая своего возлюбленного. <…> В служении ей я не боялся ничего: ни холода, ни дождя, ни ветров, ни камней, ни рек или пекла. Я испытывал на себе ее суровость, но это меня не останавливало. Тогда мы заключили договор: я служу ей десять лет как любящий человек. Я охотно согласился в надежде восстановить мои потери, и так служил ей без обмана». Дама же поступила легкомысленно (come foglia al vento), потребовала продолжения договора еще на десять лет, на что любящий согласился. «Но хочу, — продолжает рассказчик, — чтобы каждый, кто меня слушает, знал, какой ущерб она мне нанесла (come da lei m'è fatto torto)». Герой живет в огорчении (smarito e smorto), с остатками веры и надежды.

Вот так: возлюбленный служит-служит, надеется-надеется, заключает договор, несет убытки и извещает об этом почтеннейшую публику.

Четвертый и пятый акты следуют в целом сюжетным перипетиям, близким фабуле по Овидию: Юпитер соединяется с Данаей в виде золотого дождя, беременность героини, проклятие отца и финальное спасение юной страдалицы Юпитером, превращающим ее в звезду, раскрытие божественной природы возлюбленного и будущего ребенка. Сценографический «почерк» Леонардо обнаруживается и в этом спектакле: каждый акт «Юпитера и Данаи» завершается инструментальным финалом (вспомним об инструментальной рамке в леонардовом «*Празднике Рая*»). И в этом представлении по завершении пятого акта с Олимпа спускается Аполлон и поет славу Моро, аккомпанируя себе, как это принято в иконографии, на lira da braccio.

Спектакль сопровождался игрой на музыкальных инструментах: духовых (трубы, пиффери, волынки cornemuses), ударных (тимпаны) и других. В дидаскалиях к тексту пьесы автор указывает, что оркестр невидим зрителям, спрятан за сценической машинерией (sonorono li instrumenti grossi ascosi dreto a quelle machine

de la scena [25, p. 303]; et altri instromenti occulti [25, p. 311]). Особо отмечается традиционный образ Аполлона с лирой: «Giove... mandò in terra Apollo con la lira» [25, p. 324]. По дидаскалиям устанавливается, что музыка, бесспорно, звучала в начале и в конце каждого акта. Начало пятого акта отмечено следующим образом: «Certe ninfe che andavano a cazza vedendo in cielo una stella inusitata con una musica demandarono a Giove <...>» (*Некие нимфы, шедшие на охоту, видя на небе непривычную звезду с музыкой, стали просить Юпитера объяснить им, что это такое*) [25, p. 324]. Предполагают, что это был хор, однако, судя по обозначению сценического движения (che andavano), музыка сопровождала шествие нимф, иначе — танцевальный номер.

Оливье Лекса, движимый пафосом своей книги «Леонардо да Винчи. Изобретение оперы» [19], весьма смело определяет жанр этой пятиактной пьесы как «музыкальный (оперный?) спектакль» (comédie chantée); вместе с тем сам Такконе в заключение своего текста называет ее, как мы сейчас прочитали, *la comedia*, в полном соответствии с принятым в его эпоху определением сюжета с многими действующими лицами и перипетиями, с ними происходящими. В дидаскалиях Такконе указывает на речевой способ произнесения текстов ролей: «*Parla* il poeta», «Acrisio gli *dice* [a li soi baroni del reame]» (1-й акт), «Giove *parla* a Mercurio», «Discese Mercurio... a *parlare* a Danae» и получает отрицательный ответ «*Risposta* negativa di Danae», «Danae da se stessa *disse* queste parole» (2-й акт), «Mercurio *dice* queste parole» (3-й акт), «*Sopragionge* un Servo» (4-й акт) и т. д. Монолог Сиро, слуги Акрисия (отца Данаи), называется *soliloquio*.

Лекса полагает, что *lamenti* (стенания, жалобы) Данаи были вокальными частями спектакля [19, p. 48]. Следует отметить, что сценарист к жанру *lamento* отнес лишь фрагмент первого акта *Rigidità del padre mi dà bando | dal solio imperial, dal sacro viso*; во втором акте — огромный по текстовому объему фрагмент, названный им *lamentazione de amore* (Deh, come mal si può guardare alcuna); в четвертом акте — *lamento* Данаи (Giove, da te son posta in abandono?), обозначив другие монологи героини как *risposta* (ответ).

Более того, исполнители ролей в этом («певческом» *chanté*?) спектакле не были ни профессиональными музыкантами, ни практикующими певцами. Так, по собственноручной записи Леонардо в левом верхнем углу листа из Метрополитен-музея (рисунок 1) устанавливается, что роли в этом спектакле исполняли придворные Сфорца, роль садовника Сиро (Сируса) вел автор пьесы поэт Такконе [23, p. 348], роль Акрисия, царя Аргоса и отца Данаи, по настоянию Леонардо взял на себя его личный знакомый скульптор Джан Кристофано Романо [20, p. 231]. Изучившая записи Леонардо на листе из Метрополитен-музея куратор отдела рисунков эпохи Возрождения Кармен К. Бамбах установила распределение и других исполнителей: роль Меркурия должен был сыграть Джан Баттиста да Осимо, роль Юпитера — Джан Франческо Танцио, роль героини спектакля Данаи предположительно отводилась Франческо Романо. На лицевой стороне именам исполнителей предшествуют (при чтении справа налево) числа и дроби, что, по мысли исследовательницы, должно было обозначать места расположения актеров на движущейся платформе сцены [18].

Сопоставительный анализ дидаскалий и подготовительных рисунков, выполненных Леонардо для постановки «*Данаи*», позволяет нам сделать существенный вывод: авторские дидаскалии, содержащиеся в опубликованном тексте сочинения Такконе, были внесены автором после представления и воспроизводили в описаниях сценические «трюки», придуманные Леонардо для постановки этого спектакля.

Так, к постановке «*Данаи*» относятся два сохранившихся рисунка Леонардо; на первом из них (рисунок 1) различается мандорла, второй представляет сценическое пространство как городскую перспективу (рисунок 2). Рисунки свидетельствуют о том, что Леонардо выполнил роспись декораций, в том числе задников, с эффектом перспективы; и отражают, во-первых, перспективную и, во-вторых, разноуровневую организацию сценического пространства. Ясно различаются три плана: площадка сцены; на среднем плане — ниша с восседающим на троне божеством, окруженным языками пламени (в левой части рисун-

ка на рисунке 1), и верхний план — то, что Такконе называет «небо».

Лекса — с уверенностью (certainement) — ассоциирует рисунки, входившие изначально в Атлантический кодекс, ныне хранящиеся в Виндзорской коллекции (n. 12461 r. и n. 12720), с эскизами костюмов Акрисия и Меркурия [19, p. 50].

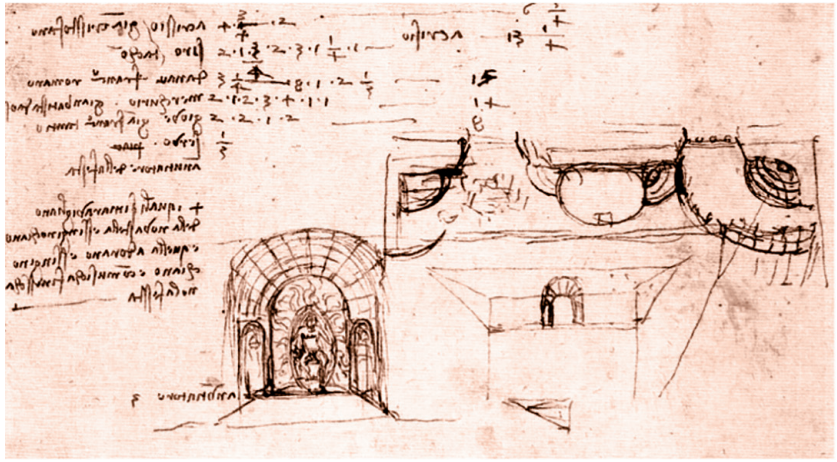


Рисунок 1 — Леонардо да Винчи. Рисунок сценического пространства для постановки «Юпитера и Данаи». ≈ 1496. Перо и чернила. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Рисунок № 17142.2 r

Сценические приспособления, выполненные Леонардо для «*Праздника рая*» и «*Данаи*», с большой степенью вероятности восходили к прецедентам создания и применения в театрализованных постановках механизмов Брунеллески — его долго восхищавшую флорентинцев подъемную машину, изобретенную для представления «*Мистерии Благовещения*» в церкви Сан Феличе-ин-Пьяцца (≈ 1430), а также к указаниям Альберти о «вращающейся машине», на которой показывались разрисованные декорации [2, с. 290].

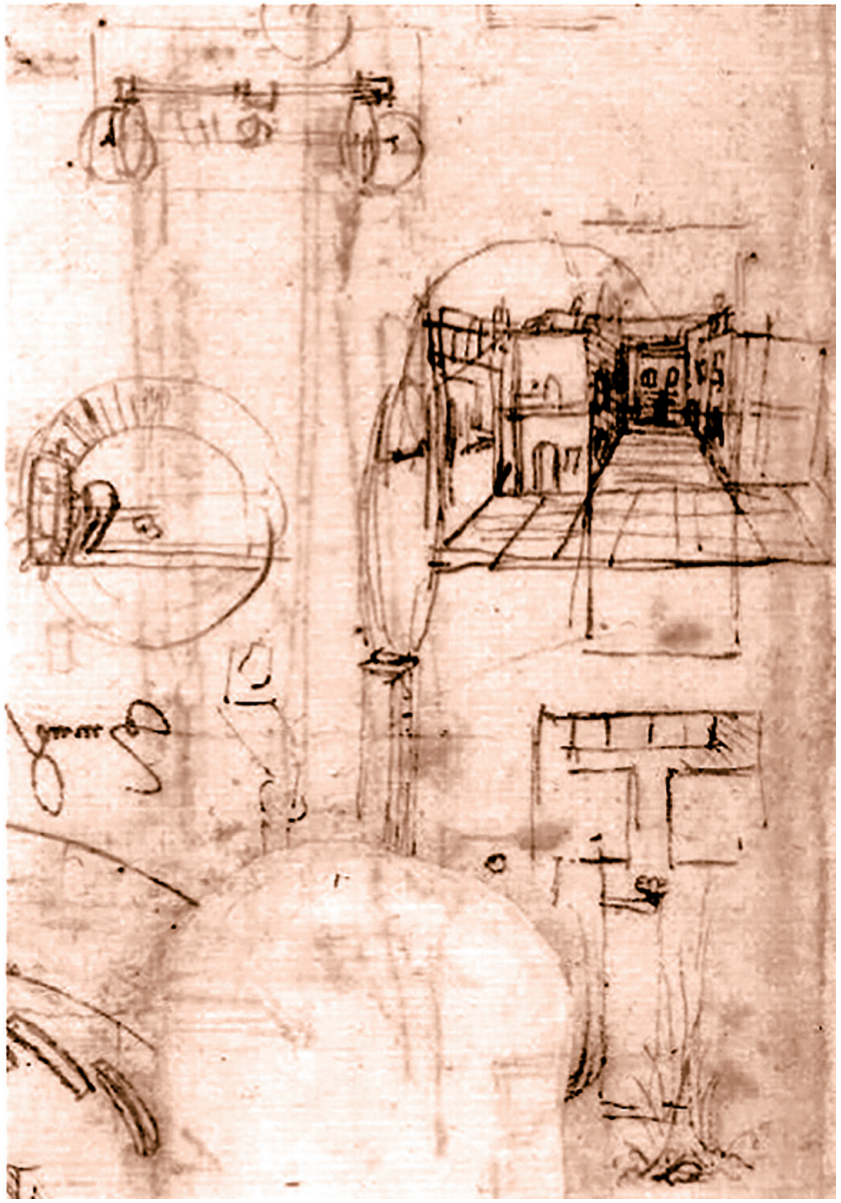


Рисунок 2 — Леонардо да Винчи. Рисунок перспективы сценического пространства для постановки «Юпитера и Данаи». ≈ 1496. Перо и чернила [Atl. 358 v-b]

Эта мистерия была разыграна молодыми исполнителями группы Орчуоло (гончаров) и была повторена в более просторной церкви Санто Спирито. Эльвира Дзордзи отмечает, что в постановках церковных представлений «играли молодые актеры, которые входили в состав группы или религиозной общины при той же церкви, где давался “праздник” <…>.

В небольшой по размерам церкви Сан Феличе действие развивалось, в основном, по вертикали. Оно начиналось в куполе или деревянном полушарии, укрепленным на двух балках перекрытия в центре однонефного храма. Снизу зрители не видели этого купола, поскольку он был закрыт от них потолком. В начале представления при помощи каткового механизма потолок с грохотом раздвигался и появлялся вращающийся вокруг собственной оси купол с двенадцатью поющими ангелами <…> (см. рисунок 3). Вертикальная композиция сценического устройства в церкви Сан Феличе-ин-Пьяцца, увенчанная полусферой, повторяла структурную модель, воплощенную Брунеллески в архитектуре: в куполе Санта Мария-дель-Фьоре в Старой ризнице церкви Сан Лоренцо…» [6, с. 9–11].

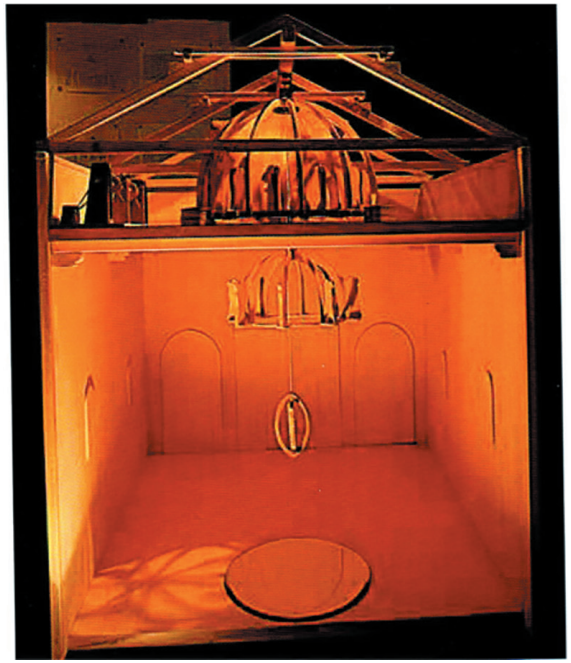


Рисунок 3 — Современный макет спускающегося механизма, созданного Филиппо Брунеллески. Приводится по [19, ill. 2]

Подъемный механизм Брунеллески не раз использовался для *rappresentazioni sacre*, например, для представлений «*Мистерии Благовещения*» в церкви Сантиссима Аннунциата (25 марта 1439 г.) и «*Мистерии Вознесения*» в церкви Санта Мария-дель-Кармине (14 мая 1439 г.) во время работы в 1439 г. во Флоренции Ферраро-Флорентийского собора (1437–1440). Описание чудесных полетов Архангела Гавриила известно по древнерусскому тексту «Хожения Авраама Суздальского», владимиро-суздальского епископа, входившего в состав русской делегации. Автор детально описывает устройство подобия «небесных кругов, с которых от отца Архангел Гавриил был послан к деве»:

Рисунок 4 — Актер, представлявшийся Архангелом Гавриилом, спускается к Деве Марии при помощи механического устройства [10, с. 339]

> *От ранее названного высокого места через каменный помост проходят пять веревок тонких и крепких даже до самого алтаря. Две веревки проходят поблизости от честной девы. По ним ангел к ней третьей тончайшей веревкой сверху от отца сходит с благовещением. Радостен кверху возвращается. <…> Схожение его сверху вниз происходит так: на портах посредине спины устроены два колеса небольших и на высоте никак не видимые. И эти колеса двумя веревками держатся, и по этим колесам третьей тончайшей веревкою люди сверху спускают и кверху же возносят, устроено все это невидимым. И дивно это устроенное зрелище* [10, с. 333–335] (рисунок 4).

«Три сценических пространства, на которых разыгрывалось действие в церкви Сантиссима Аннунциата — одно над входом в храм, другое на каменной преграде, третье между ними (летящий ангел и огонь) — должны были вовлечь в действие собравшихся в церкви зрителей, превратить их в участников действа. Если в период средневековья представление распадалось на ряд отдельных эпизодов, то теперь благодаря введению движущихся механизмов все мизансцены оказались органически связанными. Это изменило характер восприятия зрелища» [6, с. 11].

Для представления «*Праздника рая*» в Милане да Винчи разработал механизм, с помощью которого Меркурий, как и положено «вестнику», парил в воздухе (ben libero e sciolto), перелетая (va in cielo e torna) от воздвигнутого на горе рая (superno regno) к просцениуму и рядам зрителей, передавая, в соответствии со сценарием, послания Юпитера семи Добродетелям и трем Грациям (*Mercurio dolce mio, prudente e bono, | Andrai per quelle sette mie figliole | Che in compagnia delle mie Grazie sono*) и послания Юпитера Изабелле:

> *Andrai, Mercurio, mio orator degno,*
> *A trovar quella diva alma Isabella;*
> *E di', che Giove del superno regno*
> *Venuto è in terra per onor di quella, —*

и возвращаясь к Юпитеру со словами ответа:

> *O Giove, ho fatto a lei la tua ambasciata;*
> *Ma quella venne trepida et umile,*
> *Unde si fe più bella, a te più grata.*

Лекса предполагает, что такой механизм уже был применен мастером, «по меньшей мере частично», на праздничном ужине в Тортоне. У Калько читаем, что во время театрализованного ужина «Меркурий, узнаваемый по крылышкам и кадуцею, в полете спустился с неба и ввел Славу». Устройство это «станет одним из *topoї* оперы, по меньшей мере на ближайших три столетия» [19, p. 42].

Подтверждением того предположения, что прототипом для Леонардо послужила модель подъемного аппарата Брунеллески, может быть сходство форм; Буркхардт отмечал, что у Брунеллески Гавриил спускался с двух ангельских кругов «на миндалевидной машине» [3, с. 271]; ту же конструктивную идею устройства кругов-облаков и спусковой машины применил и флорентийский инженер Франческо д'Анджело, прозванный Чекка (1447–1488) на празднике Святого Иоанна во Флоренции:

> «*Из досок сколачивали четырехугольную раму… с четырьмя прочными подставками по углам в виде козел, на которые ставились столы, и перевязанными, как коновязь. На этой раме помещали крест-накрест две доски в локоть шириной с отверстием в пол-локтя в середине, куда вставлялся высокий стержень, на который прилаживалась мандорла, <…> внутри которой на поперечном железном брусе помещалась, по желанию, сидящая или стоящая фигура, <…> причем одежда этой фигуры закрывала брус так, что его не было видно*» [4, с. 593].

В «*Празднике рая*» и в «*Данае*» у Леонардо — та же миндалевидная форма спускаемого аппарата. Инженерно-технические фантазии Леонардо были воплощены в многочисленных «трюках», в частности, в постановке «*Данаи*». Так, читаем в дидаскалиях, Меркурий, чтобы поговорить с заключенной в башню Данаей, «спускается с неба в полете» (Discese Mercurio così a mezo aria); также и богиня бессмертия, по приказу Юпитера, появляется в полете (a mezo aria). Юпитер предстает во втором акте пьесы в охваченной пламенем миндалевидной сфере (*мандорла*): «внезапно раскрывается прекраснейшее небо, — указывает автор, — на котором восседает Юпитер в окружении других богов и бесчисленных светильников, представляющих звезды»

[25, p. 305–306]. Для достижения этого эффекта Леонардо использовал масляные лампы. В финале третьего акта Юпитер предстает в брызгах золотого дождя: «Tramutossi qui Giove in oro; e se vede un pezo piovere oro da cielo...» [25, p. 317]. В финале четвертого акта Юпитер, движимый сочувствием к Данае, «превращает ее в звезду» (la converse in una stella); «и мы видим, — указывает автор, — как с земли рождается звезда и постепенно возносится к небу с таким звуком, что казалось, что дворец рушится» (e lì se vede di terra nascere una stella e a poco a poco andare in cielo con tanti soni che perea che 'l palazzo cascasse) [25, p. 323].

Празднества в Амбуаз

Последнее обращение Леонардо к сценографической работе относится к весне-лету 1518 г., к грандиозной череде празднеств в королевском Амбуаз и в поместье Кло-Люсе. Так же как и в Милане, они устраивались по случаю свадебных торжеств — бракосочетания (5 мая 1518 г.) Лоренцо II Медичи (герцога Урбинского), племянника Папы Льва X с Мадлен де Ла Тур д'Овернь, племянницей Франциска I. Об этой многочастной, технически и постановочно трудоемкой, но, по отзывам современников, феерической сценографии мастера сохранились лишь скудные известия. «Заказ» на постановку и оформление празднества был получен Леонардо от сестры короля Маргариты Наваррской и вдовы Джулиано Медичи мадонны Филиберты Савойской, тетки Франциска I.

> Краткие свидетельства об этой стороне творчества Леонардо содержатся в относящейся к маю 1518 г. переписке семьи Гонзага, опубликованной в 1919 г. Лука Бельтрами [12], а также в немногочисленных биографических данных, собранных в публикациях Эдмондо Сольми [Solmi, p. 621–626] и Карло Вечче [26, p. 338] на основе анализа рукописного наследия Леонардо.

Из этих материалов следует, что представления в Амбуаз имели комплексный характер, сходный со свадебной чередой миланских празднеств повод и близкий пафос прославления монарха. Действо в целом имело тот же многочастный характер: задумывалось как торжественная встреча Лоренцо Медичи в Амбуаз, представление во славу французского оружия (15 мая 1518 г.) и праздничное театральное представление (19 июня 1518 г.), уснащенные технической изобретательностью и выдумкой Леонардо. Этому свадебному торжеству предшествовало другое — крещение 3 июня 1515 г. первого сына короля Франциска дофина Генриха. Ч. Николл называет это «двойным празднеством во флорентийском духе».

Единственное известное на сегодня немногословное описание первой части представлений в Амбуаз — празднования крещения — содержится в письме, адресованном маркизе Гонзага в Мантую; Ч. Николл пересказывает:

> «На квадратном постаменте чуть севернее замка воздвигли триумфальную арку. На ней была установлена обнаженная фигура, державшая в одной руке лилии, а в другой — изображение дельфина (в честь дофина). С одной стороны арки находилась саламандра с королевским девизом "Nutrisco et extinguo" fœdari", с другой — горностай с девизом герцога Урбино "Potius mori quam fœdari" ("Лучше умереть, чем быть очерненным")» [9, с. 568].

Основным замыслом Леонардо для представления 15 мая Б. Нардини считает прославление Франциска I в образе победителя множества аллегорических турниров. С этой идеей биограф ассоциирует рисунок всадника в маскарадном костюме [*RL* 12574 r] (рисунок 7). Исследователи (Ч. Николл, Л. Гараи, А. Бернардони), опираясь на биографические очерки о Леонардо Э. Сольми, К. Вечче и К. Педретти, трактуют тему спектакля как прославление французского оружия, обретшее сценографическую форму в виде представления осады и взятия воображаемого замка, поскольку, как предполагается, этот маскарадный бой был приурочен к трехлетию празднования победы французских войск в битве при Мариньяно. Николл, основываясь на нескольких строчках письма Стацио Гадио к Луиджи Гонзага, маркизу Мантуи, пересказывает: «С укреплений замка пушки стреляли карнавальными ракетами из тряпок и бумаги. Со стен замка ле-

тели воздушные шары, которые взрывались, падая на площадь, к величайшему удовольствию всех, не причиняя никому вреда: новое изобретение, великолепно исполненное» [9, с. 568].

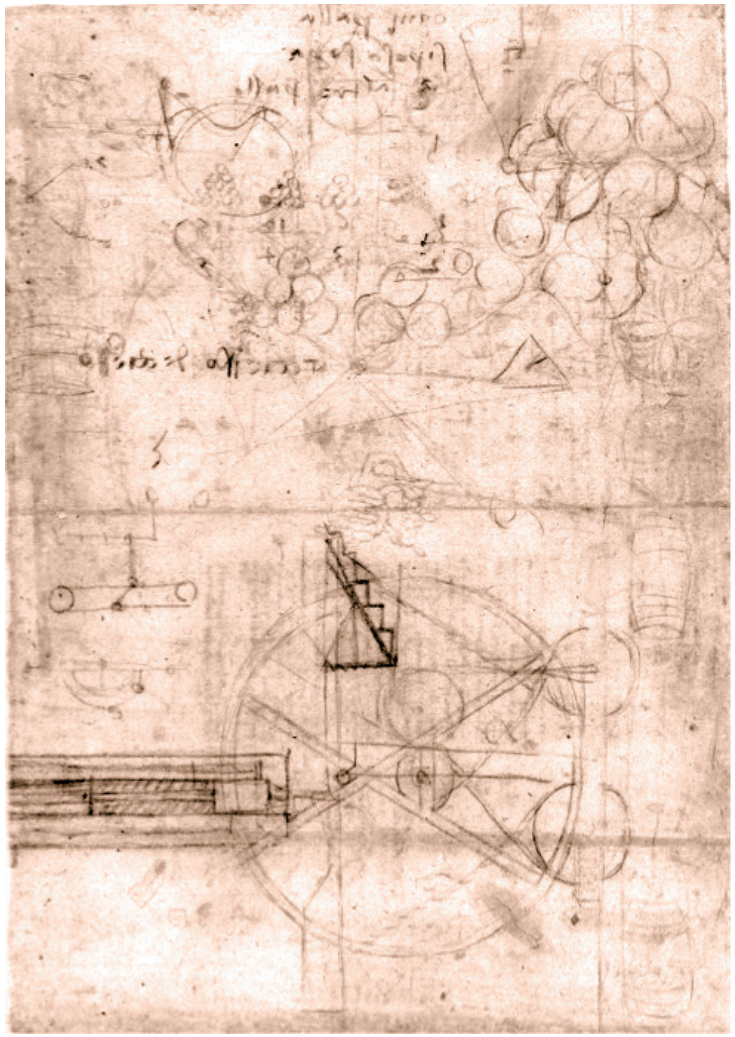


Рисунок 5 — Леонардо да Винчи. 1517. [Atl. 294 v]

Рисунок 6 — Леонардо да Винчи. Рисунок женщины на фоне пейзажа (Указывающая дама). ≈ 1517–1518(?); ≈ 1513–1516: [21, p. 434]. Уголь по светло-розовой бумаге [RL 12581 r

Сцена взятия замка, уточняет Андреа Бернардони, исследователь инженерных разработок Леонардо, была поставлена с использованием сконструированного мастером метательного механизма (наподобие катапульты), разрушавшего стены фантазийного замка залпами из орудий, имитировавших пушки [13, p. 110]. С этим механизмом исследователи последних десятиле-

тий ассоциируют относящийся к 1517 г. рисунок из Атлантического кодекса [Atl. 294 v] (рисунок 5), на котором, по всей видимости, изображен колесный метательный механизм. Рисунок труден для интерпретации, поскольку на нем различаются лишь неяркие следы чертежей, набросанных серебряным карандашом и не обведенных пером. Предполагается, что этот рисунок не относится к военно-инженерным проектам Леонардо, а выполнен как подготовительная разработка механизма сценической машинерии к празднеству в Амбуаз и содержит наброски автоматического устройства для серийного метания бутафорских ядер [22, p. 318–319], [16, p. 127–139], [13, p. 110], [1, с. 456].

Внимание Леонардо к разработке метательных механизмов (бомбометов, бомбардов, противовесных катапульт) обнаруживается еще в середине 80-х гг. XV в., если признать верной датировку рисунка «*Бомбарды и снаряды*» — 1483–1485 [*Atl*, 31 r]; ≈ 1495–1499 [21, p. 673] (рисунок 7). Для устройства представления потешного взятия замка могли быть использованы прежние инженерные наработки с заменой боевых ядер на тряпичные заряды.

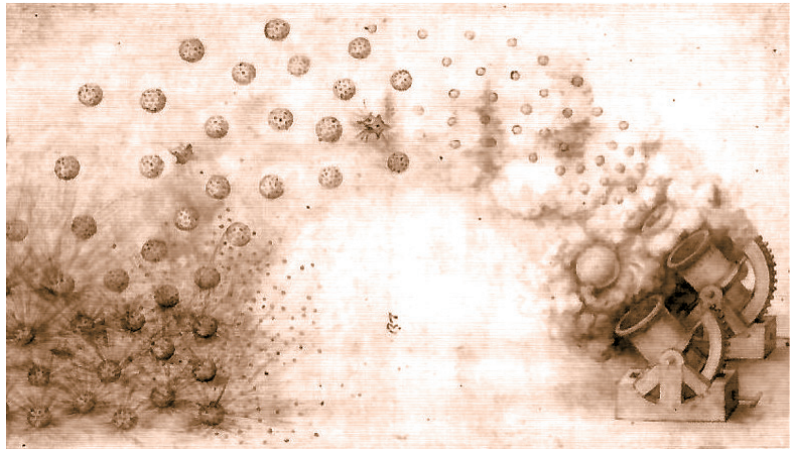


Рисунок 7 — Леонардо да Винчи. Рисунок «Бомбарды и снаряды». 1483–1485 [Atl, 31 r]

С этим спектаклем Николл ассоциирует, давая им названия, рисунки маскарадных костюмов: «наездник» [*RL* 12574 r] (рисунок 8), «узник» [*RL* 12573 r; с иным номером хранения] (рисунок 9), «охотник» [*RL* 12575 r] (рисунок 10), «мужчина в женской одежде» [*RL* 12577 r; с иным номером хранения] (рисунок 11), а также рисунок [*RL* 12581 r] девушки на фоне пейзажа (или *Указывающей дамы*, рисунок 6).

Рисунок 8 — Леонардо да Винчи. Костюмированный всадник. ≈ 1490–1491. [Clayton ≈ 1517–1518], [≈ 1513; 21, p. 430]. Черный (итальянский) карандаш, перо, чернила, [RL 12574 r]

Рисунок 9 — Леонардо да Винчи. Старик, костюмированный пленником. ≈ 1490–1492. [≈ 1512(?); 21, p. 433], [≈ 1517–1518; 15, p. 215]. Черный карандаш с подмалевкой красным [RL 12573 r]

Наблюдаемая в ряде работ о Леонардо тенденция беллетризации иконографического материала его «костюмных» эскизов и рисунков, с учетом традиционно принятых их датировок, при отсутствии документально обоснованных данных, распространяется все шире (например, Нардини соотносит образ «отшельника, павшего на колени перед монархом», с рисунком [*RL* 12573 r]; Айзексон; отчасти Николл ассоциируют «на мгновение» тот же рисунок

«согбенного несчастного узника в лохмотьях, с чашкой для подаяния и посохом» с чертами сорванца Салаи «с пышными кудрями и кустистой бородкой») [9, с. 568]. Поскольку не сохранилось ни рисунков планиметрии сценического пространства французского спектакля 19 июня, ни набросков его декорационного оформления, высказать определенные суждения о приуроченности анализируемых костюмных образов затруднительно.

Рисунок 10 — Леонардо да Винчи. Юноша в маскарадном костюме для состязания на копьях. ≈ 1517–1518 [15, p. 215], ≈ 1513 [21, p. 429]. Черный карандаш, перо, черная и коричневая тушь, размывка [RL 12575 r]

Рисунок 11 — Леонардо да Винчи. Фигура костюмированной девушки. [≈ 1517–1518; 15, p. 217], [≈ 1513; 21, p. 430].
Черный карандаш [RL 12577 r]

Представление, состоявшееся в Кло-Люсе 19 июня, не было воспроизведением или повторением миланского спектакля «Праздник Рая», как полагают некоторые биографы [14, p. 96], [5, с. 121], [9, с. 570], [7, с. 37]. Отмечу, что М. Ландрус все-таки

с осторожностью называет «театрализованное представление *по мотивам* поэмы Беллинчони “Рай”» [7, с. 58]; также осмотрительно высказывается и Айзексон: «Леонардо помог *воссоздать некоторые эпизоды* из того спектакля, который он ставил почти тридцатью годами раньше в Милане…» [1, с. 456].

Предположения о повторении миланского «*Праздника Рая*» основаны на восторженном, но, к сожалению, кратком описании декорационного оформления и сценического оборудования спектакля в Кло-Люсе, содержащемся в письме присутствовавшего в этот вечер на площадке перед усадьбой Леонардо герцога миланского Галеаццо Висконти, адресованном Луиджи Гонзага:

> «Весь двор был украшен полотнищами небесно-голубой ткани, затканной золотыми звездами, подобно небесам, и там были изображены главные планеты, и Солнце в одной стороне, и Луна в другой: это было замечательное зрелище. Марс, Юпитер и Сатурн были здесь в правильном порядке и двенадцать небесных знаков… и там должно было пылать четыреста факелов так, что ночь в страхе бежала» ([9, с. 570] (по тексту, приводимому Карло Педретти).

Леонардо возобновляет в Кло-Люсе сценографическую модель своего миланского комплекса праздничных торжеств. Однако при сходстве интенции — другая адресация празднества. Так, повторяется конструктивный элемент: пышно оформленный и костюмированный на флорентийский манер въезд Лоренцо Медичи, а показанные позднее театрализованные сцены «земля — небо» с проходом планет и череды знаков Зодиака уже не были прославлением достоинств новобрачной, прекрасной дамы Мадлен, но — прекрасного, отважного и милостивого рыцаря Франциска. Да Винчи сохранил лишь найденные и освоенные им принципы создания комплексного сценического зрелища — знакового ансамбля, сплавлявшего, в этом представлении, пунктирный абрис обозначенной сюжетной линии (Франциск — триумфатор рыцарских турниров), аллегорические мотивы, соединенные с воспоминаниями о миланском рыцарском турнире, музыкальное и грандиозное танцевальное сопровождение.

Сценографический почерк Леонардо обнаруживается и в такой части представления, как танцевальные сюиты. Р. Дж. Кнехт и М. Макгоуэн обращают внимание на то, что в танцах принимали участие 72 дамы, костюмированные на итальянский, французский, немецкий манер, а также в стиле иных европейских народов [17].

Главное — Леонардо еще раз виртуозно применяет так удававшиеся ему «чудеса и секреты»: проплывающие планеты, появление «механических» животных, в данном спектакле — использование уже созданного мастером для лионского приема в июле 1515 г. и для чествования в Аржантэне Маргариты Наваррской (1517) самодвижущегося льва.

> «В конце представления [15 мая. — *А.Л.*], — как его беллетристически описывает Б. Нардини, — на сцену выбегает отшельник и, пав на колени перед монархом, умоляет его освободить округу от свирепого льва, нагонявшего ужас на местных жителей. В тот же миг на сцену выскакивает лев, приведенный в движение сложным "автоматическим устройством", и застывает возле короля, грозно подняв лапу и яростно рыча. Но король бесстрашно касается льва скипетром, и укрощенный зверь садится на задние лапы и когтями разрывает свою грудь, откуда сыплются лилии» [8, с. 277]. В интерпретации А. Веццози: «Король трижды постучал по нему [по автоматическому льву. — *А.Л.*] — конструкция раскрылась, и все увидели лилии на голубом фоне» [5, с. 119].

С этим львом связано упоминание еще об одном празднестве, к сожалению, не документированном; единственное свидетельство — строки Ломаццо, передающие отклик Мельци. Мы могли бы считать его еще одной постановочной работой Леонардо.

Известно также, что Леонардо устроил для Франциска I представление в честь посещения королем французского Лиона 12 июля 1515 г.: мастер придумал и сконструировал для этого праздника самодвижущийся автомат. На этот раз это был лев, преподнесенный королю как подарок, заказанный мастеру Лоренцо II Медичи. Очевидный побудительный мотив заказа — укрепление политического союза семьи Медичи с новым королем

Франции. Выбор образа *льва* (фр. *lion*) для создания подвижной фигуры символичен и был обусловлен обстоятельствами: механизм был представлен во время ужина, данного флорентийским сообществом французского Лиона (фр. *Lyon*) королю Франции. Ранний биограф Леонардо художник Джованни Паоло Ломаццо (1538–1592/1600) позднее в своем трактате «Об искусстве живописи» (1584; книга II, глава I: «О силе и действенности движений») передал восторженное воспоминание Франческо Мельци об этом механизме: «Сколько чудес осуществил Леонардо да Винчи в наше время <…>; однажды он показал королю Франции Франциску I восхитительно сконструированного льва; тот сделал несколько шагов со своего места в зал, затем остановился, чрево его раскрылось и оказалось полным лилий и других цветов, что вызвало большое восхищение короля и его окружения…». Этот механический лев, перемещавшийся «силой колес», еще не раз вызывал восторги зрителей: он был представлен в 1517 г. во время праздника, данного Франциском I в Аржантэне в честь своей сестры Маргариты Наваррской, и в 1518 г. по случаю свадьбы Мадлен де Ля Тур д'Овернь с Лоренцо II Медичи — заказчиком и спонсором этого удивительного автомата Леонардо. «Его упоминают Вазари, Ломаццо и в 1666 году Фелибьен… В последний раз лев появился в 1600 году по случаю свадьбы Генриха IV и Марии Медичи…» [19, p. 224–225].

> Мэтью Ландрус, в частности, разделяет смелое предположение об одном из таких технических устройств: «Примерно в 1478–1480 гг. он спроектировал самодвижущуюся повозку, возможно, для Медичи, которая лучше всего подходила для использования на плоских поверхностях, таких как сцена. Если бы она предназначалась для военных целей, то ее колеса и ходовая были бы приспособлены для передвижения по ухабистой местности. Появление машины, которая могла использоваться как на театральной сцене, так и на сцене боевых действий, было неудивительно, поскольку в те времена многофункциональные механизмы были обычным делом. Этот "автомобиль" – один из целого ряда театральных устройств, которые считались "первыми" изобретениями Леонардо», «первой пробой в создании театральных механизмов» [7, с. 36] (рисунок 12).

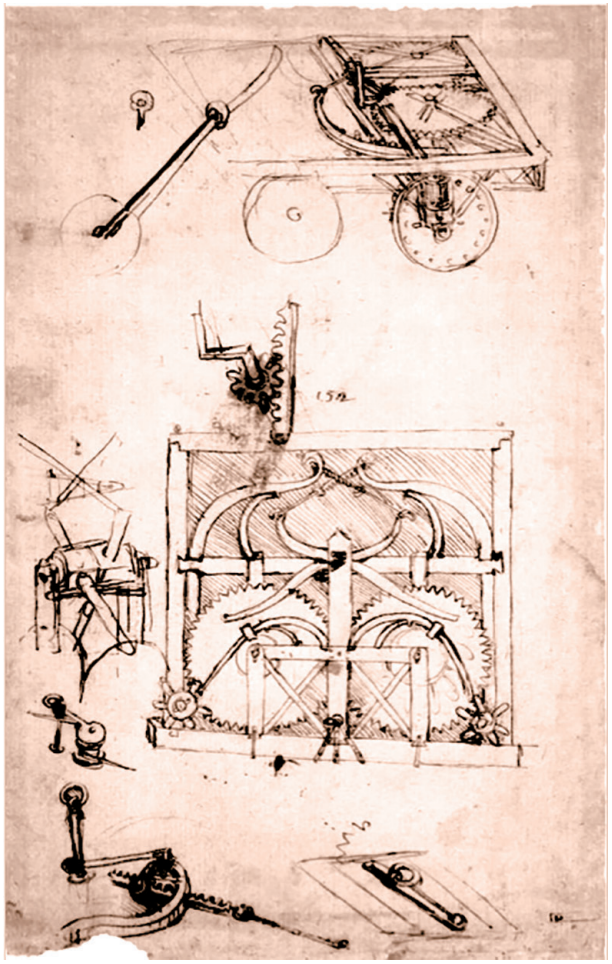


Рисунок 12 — Леонардо да Винчи. Чертеж самоходной повозки. ≈ 1478–1480 (?).[Atl. 812 r]

Цитируемые работы Леонардо в условных сокращениях

Atl. — *Атлантический кодекс*. ≈ 1478 (1483?) – 1518. Милан, Амвросианская библиотека. Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il codice atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano / ed. Augusto Marinoni. 24 voll. – Firenze, 1974–1980.

RL. — Собрание рисунков и рукописей. ≈ 1489–1511 (≈ 1516?). Виндзор, Королевская библиотека (листы 12000–19152).

Список литературы

1. *Айзексон У*. Леонардо да Винчи / пер. с англ. Т. Азаркович. — М.: АСТ: CORPUS, 2019. — 557 с.; ил.
2. *Альберти Л.Б*. Десять книг о зодчестве: в 2 т. / пер. В.П. Зубова. — Т. I. М., 1935. — 392 с.; ил.
3. *Буркхардт Я*. Культура Возрождения в Италии / пер. с нем. Н.Н. Балашова и Т.И. Маханькова. — М.: Юрист, 1996. — 591 с.
4. *Вазари Дж*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в V т. / пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. — М.: ТЕРРА, 1996. — Т. II. — 848 с.; ил.
5. *Вецюзи А*. Леонардо да Винчи и его вселенная / пер. с франц. И. Солодковой. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 160 с.; ил.
6. *Дзордзи Э.Г*. Театральное пространство во Флоренции XV–XVII веков. Зрелища и музыка во Флоренции эпохи Медичи: документы и реконструкции / пер. с ит. — М.: Советский художник, 1978. — 27 с., ил.
7. *Ландрус М*. Леонардо да Винчи / пер. с англ. О.С. Сергеевой. — М.: АСТ, 2014. — 64 с.; ил.
8. *Нардини Б*. Жизнь Леонардо / пер. с ит. Л. Вершинина. — М.: Планета, 1978. — 303 с.; ил.
9. *Николл Ч*. Леонардо да Винчи. Загадки гения / пер. с англ. Т. Новиковой. — М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2019. — 670 с.; ил.
10. Хожение Авраамия Суздальского на Восьмой Собор с митрополитом Исидором // Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. — М.: Советская Россия. — С. 333–342.
11. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2 т. / сост. и ред. С. Мокульского. Изд. 2-е. — М.: Искусство, 1953. — 816 с.; ил.
12. *Beltrami, Luca*. Documenti e memorie riguardanti la vita e le opera di Leonardo da Vinci. — Milano, 1919.
13. *Bernardoni, Andrea*. Leonardo ingegniere. — Roma: Carocci editore, 2020. — 169 p., ill.
14. *Brioist, Pascal*. Léonard de Vinci. Vie & Œuvre. 1452–1519 // *Léonard de Vinci*. Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Brioist. — Paris: Gallimard, 2019. — P. 43–98.
15. *Clayton, Martin*. Leonardo da Vinci. A life in drawing. — London, Royal Collection Trust, 2019. — 256 p.; ill.
16. *Garai L*. The Staging of the Besieged Fortress // Leonardo da Vinci & France. Exhibition Catalogue, ed. C. Pedretti. — Poggio a Caiano, 2010. — P. 127–139.
17. *Knecht, R.J*. Catherine de' Medici. — Yale University Press: Pearson Education Limited, 1999.
18. Leonardo Da Vinci, 1452–1519: The Design of the World. Pietro C Marani; Maria Teresa Fiorio; Carmen Bambach; Sonia Atkinson; Paul Metcalfe. — Milano: Skira Editore, 2015.
19. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.; ill.
20. *Marani, Pietro C*. Leonardo: Una carriera di pittore. — Milano: Federico Motta Editore, 2002. — 384 p.; ill.
21. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank*. Leonardo da Vinci. 1452–1519. The Complete Drawings. — GmbH [GmbH, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017.

22. *Pedretti, Carlo*. Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin. — Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press; Cambridge, 1972.

23. *Pirrotta, Nino*. Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. — Torino: Einaudi, 1969.

24. *Solmi, Edmondo*. Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi. — Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1976.

25. *Taccone, Baldassare*. Danae. Comedia recitata in casa del Signore Conte di Caiazzo <...> adi ultimo de genaro MCCCCLXXXXVJ // Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — P. 299–326.

26. *Vecce, Carlo*. Leonardo. — Roma: Salerno, 1998.

References

1. *Ajzekson U.* Leonardo da Vinchi. per. s angl. T. Azarkovich. — Moscow, 2019. — 557 p.; il.

2. *Al`berti L.B.* Desyat` knig o zodchestve [Ten books on architecture]: v 2 t. per. V.P. Zubova. — T. I. — Moscow, 1935. — 392 p.; il.

3. *Burkxardt Ya.* Kul`tura Vozrozhdeniya v Italii [Culture of Renaissance in Italy] per. s nem. N.N. Balashova i T.I. Maxan`kova. — Moscow, 1996. — 591 p.

4. *Vazari Dz.* Zhizneopisaniya naibolee znamenity`x zhivopiscev, vayatelej i zodchix [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]: v V t. per. A.I. Venediktova i A.G. Gabrichevskogo; pod red. A.G. Gabrichevskogo. — Moscow, 1996. — T. II. — 848 p.; il.

5. *Veczczozi A.* Leonardo da Vinchi i ego vselennaya [Leonardo da Vinci and his universe] per. s francz. Inny` Solodkovoj. — Moscow, 2019. — 160 p.; il.

6. *Dzordzi E.G.* Teatral`noe prostranstvo vo Florencii XV–XVII vekov. Zrelishha i muzy`ka vo [Florencii e`poxi Medichi Theatrical space in Florence of the XV–XVII centuries. Spectacles and music in Florence of the Medici era]: dokumenty` i rekonstrukcii. — Moscow, 1978. — 27 p., il.

7. *Landrus M.* Leonardo da Vinchi. per. s angl. O.S. Sergeevoj. — Moscow, 2014. — 64 p.; il.

8. *Nardini B.* Zhizn` Leonardo [Leonardo's Life] per. s it. L. Vershinina. — Moscow, 1978. — 303 p.; il.

9. *Nikoll Ch*. Leonardo da Vinchi. Zagadki geniya [Leonardo da Vinci. Riddles of genius] per. s angl. T. Novikovoj. — Moscow, 2019. — 670 p.; il.

10. Xozhenie Avraamiya Suzdal`skogo na Vos`moj Sobor s mitropolitom Isidorom [The walk of Abraham of Suzdal to the Eighth Cathedral with Metropolitan Isidore]. Kniga xozhenij. Zapiski russkix puteshestvennikov XI–XV vv. — Moscow. — P. 333–342.

11. Xrestomatiya po istorii zapadnoevropejskogo teatra [Anthology on the history of Western European theater]: v 2 t. sost. i red. S. Mokul`skogo. — Moscow, 1953. — 816 p.; il.

12. *Beltrami, Luca*. Documenti e memorie riguardanti la vita e le opera di Leonardo da Vinci. — Milano, 1919.

13. *Bernardoni, Andrea*. Leonardo ingegniere. — Roma: Carocci editore, 2020. — 169 p., ill.

14. *Brioist, Pascal*. Léonard de Vinci. Vie & Œuvre. 1452–1519 // Léonard de Vinci. Carnets / éd. présentée et annotée par Pascal Brioist. — Paris: Gallimard, 2019. — P. 43–98.

15. *Clayton, Martin*. Leonardo da Vinci. A life in drawing. — London, Royal Collection Trust, 2019. — 256 r.; ill.

16. *Garai L*. The Staging of the Besieged Fortress // Leonardo da Vinci & France. Exhibition Catalogue, ed. C. Pedretti. — Poggio a Caiano, 2010. — P. 127–139.

17. *Knecht, R.J.* Catherine de' Medici. — Yale University Press: Pearson Education Limited, 1999.

18. Leonardo Da Vinci, 1452–1519: The Design of the World. Pietro C Marani; Maria Teresa Fiorio; Carmen Bambach; Sonia Atkinson; Paul Metcalfe. — Milano: Skira Editore, 2015.

19. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.; ill.

20. *Marani, Pietro C*. Leonardo: Una carriera di pittore. — Milano: Federico Motta Editore, 2002. — 384 p.; ill.

21. *Nathan, Johannes and Zöllner, Frank*. Leonardo da Vinci. 1452–1519. The Complete Drawings. — GmbH [GmbH, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017.

22. *Pedretti, Carlo*. Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin. — Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press; Cambridge, 1972.

23. *Pirrotta, Nino.* Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. — Torino: Einaudi, 1969.

24. *Solmi, Edmondo*. Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi. — Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1976.

25. *Taccone, Baldassare*. Danae. Comedia recitata in casa del Signore Conte di Caiazzo <...> adi ultimo de genaro MCCCCLXXXXVJ. Lexa, Olivier. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — P. 299–326.

26. *Vecce, Carlo*. Leonardo. — Roma: Salerno, 1998.

УДК 7.01
ББК-1

ФОРМА
Часть 2. Семиотические интенции искусствоведения

В.Б. КОШАЕВ
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: koshaev@gmail.com

Настоящая статья продолжает предыдущую статью «Форма», опубликованную в сборнике Теория и история искусства (2022, № 1/2), и посвящена некоторым аспектам междисциплинарных отношений, пониманию формы как объекта морфологии искусства, некоторым ракурсам семиотики и семиотики искусства, особенностям аналитических ресурсов изучения формы. В конце статьи приводится пример использования категорий семиотики в анализе художественного произведения. Необходимость такого обоснования объектно-предметного содержания произведения важна из задач верификации его художественно-образной природы.

Ключевые слова: *форма, семиотика искусства, референт знака, искусствоведение, критерии искусства, художественный образ.*

THE FORM
Part 2. Semiotic intentions of the form in art

V. B. KOSHAEV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: koshaev@gmail.com

This article is the second part of the material published in issue 1/2 of this collection and is devoted to the consideration of the concept of form in connection with the category of sign referent as the semiotic basis of the object-subject content of a work: the specifics and conditions for verifying its artistic and figurative nature. The question of the semiotic meaning of a work is a new direction in history and theory, due to the importance of revealing the ontological foundations of form, and this allows us to establish criteria for characterizing an artistic object in terms of its phenomenality, typology and morphological specificity.

Key words: *form, semiotics, sign referent, art criticism, art criteria, artistic image.*

Вводное

Теория искусства к началу XXI в. накопила опыт эмпирического знания, который позволяет исследовать искусственную среду как художественную независимо от того, имеем ли мы дело с кремниевым ножом или образами бизонов эпохи палеолита, деревянным ралом или фреской храма, расписным мстерским подносом или архитектурно-ландшафтными агломерациями XXI в., живописным натюрмортом или космической станцией — домом на земной орбите. Это возникло ввиду того, что художественный объект перестал рассматриваться как отдельная от человека вещь, в которой различима идея и художественные средства ее воплощения, а осознан в свойствах самого человека, которые могут быть представленными двумя парами художественно-образных дихотомий. Первую мы отмечали в предыдущей статье: существует *искусство о человеке* и *искусство для человека* (Л.П. Монахова)[1] — очевидно эта мысль реализуется у греков в разделении искусства на «мусические» и «технэ / техне». Вторая связывает *интенциальные* и *экзистенциальные модусы наблюдения*. Этот план больше интересовал философию, но сегодня возникла необходимость применить ее в искусствознании. Почему это нужно? По очень простой причине. Вопрос формы рассматривается очень часто из вкусовых предпочтений. Если в классической программе истории искусства критерии сформированы из почвенности историко-культурных контекстов, то современность породила достаточно вольные интерпретации формы, в которой историко-культурное начало существенно ослаблено, и на поверхность суждений всплыли именно вкусовые феноменологические дескрипции и трактовки формы из причин вольных. И это тема неустойчивых мнений, часто разночтений о природе художественной образности, и здесь важен вопрос семиотического потенциала произведения как инструмент объективизации предметных смыслов формы в отношении референта знака — внешнего объекта, который в те-

[1] Об этом напомнил В.Р. Аронов на международной научно-практической конференции «Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности» 22 и 23 октября 2021 г.

ории традиционно заменяется понятием «идея произведения», чем вуалируется действительный источник побуждения к творчеству. То есть человека и его мысли о духовной природе бытия важно понять из условий знаковой референции. Это может вывести теорию в сферу функциональных законов семиозиса, с тем чтобы потом на этой основе вернуться к характеристике художественного объекта в специфике его онтологической, феноменальной, типологической и морфологической причинности. Почему это нужно? Потому, что в самом человеке возникли смысловые парадоксы: он перестал искать апекс духовного бытия формы и решил называть искусством ответ на любой потребительский запрос. Полагая собственные ощущения как идеальные, он может назвать искусством любые антропоморфные предикаты, даже непотребные, прецедентом чего является решение Нью-Йоркского суда, определившего, что искусством считается то, что таковым считает автор, а необходимым условием верификации является мнение хотя бы еще одного человека. Проблемы здесь нет: всегда можно найти двух безумных или мистификаторов, задача которых — в монетизации придуманного акта. В общем виде проблема верификации произведения искусства — это сфера общей теории искусства, в которой сегодня ослаблено философское начало и, прежде всего, ракурс онтологии. Парадокс порожден нововременной философией, не решившей ряд важных вопросов, прежде всего категории бытия. И это вылилось в детский максимализм феноменологии XX в., когда придумываются самые разные ернические по сути тезисы: «ад — это другие» (Сартр), «бог умер» (Ницше), а произвольно понятый тезис «коллективное бессознательное» (К. Юнг) лег в основу расчеловечивающей общество фантастической реальности. Эти и иные тезисы оказывают завораживающее действие на многих и замутняют очевидные истины жизни и препятствуют достижению действительных целей и употреблению для этого небывалой мощи интеллекта человека нашего времени.

Поэтому возникает необходимость в семиотике искусства — новом направлении в общей теории искусства, помогающим понять объектно-предметное содержание формы произведения из специфики и условий верификации его одновременно знаковой и художественно-образной природы. Научная перспектива семиотики в том, что с помощью *референта знака* мы устанавливаем идеацию объекта референции, а также то, как художественный образ, превращаясь в знак, соотносится с объектами коммуникации и сохраняет при этом свое художественно-образное значение. Но нам важно еще уточнить *понятие символа*, который отличается от знака переживанием знания. Это делает возможным объективно относиться к создаваемым современным арт-объектам и понять, что меняется в произведении, если его начали именовать не произведением, а артефактом. Решить это в короткой статье невозможно, но отметить некоторые особенности важно.

Междисциплинарные отношения формы

Семитический аспект искусства в отношении знакового содержания формы предполагает уточнение категории «референт знака» не только как инструмента коммуникации, но и обстоятельства того, как возникает знак из обстоятельств интуитивного схватывания, а затем технологического встраивания в систему общественных связей, поскольку искусство есть стремление к постижению мира в его чувственном восприятии, но строится он сознанием как мировоззренческая парадигма и в соответствии с каноническими нормами эпохи и искусство — это океан, в котором корабли-знаки, связывают материки и культуры понятием *Образа Мира*. Остается только понять, как и насколько типологически последовательно знаковая система объясняет пользу художественно-образного содержания, во-первых, как открытую систему, а во-вторых — как культурно-архетипическую платформу традиции, на которой в новых условиях времени формируется неотрадиционалистский или даже резко антагонистичный контент, который после многих перипетий тоже становится традицией и уже рассматривается как условие исторического и типологического феномена действительности в ее историко-культурных и прагматических значениях в соответствии с реакцией на происходящие события.

Так, авангард и модернизм XX в. казались нонсенсом в отношении изобразительного искусства, но сегодняшнее искусствознание без блока конструктивизма, супрематизма, модернизма, проунов и т. д. было бы не способно объяснить не только многие феномены действительности, в частности нонконформизм 1960-х, андеграунд 1970–1980-х, но и то, как повлияла формализация структур практически на все виды искусства. Другое дело, что общие тенденции должны быть оценены в структуре семиотических инструментов, так как вкусовые пристрастия или корпоративные интересы в бизнесе от искусства не являются объективными, особенно если идея произведения формируется из сугубо экзистенциальных побуждений, например, ажиотажа протестного события иных психологических и психических побуждений и т. д., природа которых и их функциональное значение в логике соотношений *идея — образ — средства художественного синтеза* не верифицированы как искусство и прежде всего в отношении национальной культуры.

В предыдущей статье «Форма» [6] в качестве главных критериев предложены соображения Платона и Аристотеля. Платон в диалоге «Государство» отмечает, что для каждого множества вещей, обозначаемых одним именем, мы обычно устанавливаем соответствующую идею или форму и форма является прообразом вещи, ее идеалом. Аристотель форму трактует как внутреннюю целесообразность вещи, и «морфе» у философа — это сущность, внутренне присущая ей, также и ее внутренняя цель и вместе — та сила, которая осуществляет эту цель. Сопоставление двух позиций показало, что обе точки зрения справедливы, а различие платоновского и аристотелевского определений объясняется тем, что реальная жизнь и представления о ее закономерностях соотносимы как эмпирическая у Аристотеля и идейная у Платона программы. В Аристотелевском варианте форму можно соотносить с физическими законами создания вещи — функциональными, материальными, технико-технологическими, экономическими и т. д. — в критериях потребности человека в самих вещах, расширяющих его возможности в том, что греки именовали «техне» и, конечно, вещь должна быть красивой и

удобной. Произведения мусические тоже имеют целесообразное основание, но, в отличие от платоновской всеобщности, это целесообразность отношений. В варианте Платона форма есть знание о законах социального коммуницирования, целеполагание чего предполагает красоту вещи в ее этико-исторической сути закона формы невещественного порядка: духовных принципов коммуницирования, нравственности, фиксации в форме представлений нефизических по природе — красоты, миропредставления, духовного идеала. В этом смысле идеи Платона — это условие коммуницирования человека с человеком в форме драматургии, что именовалось прежде в значении «мусика» и чем обусловлено объектно-предметное содержание искусствознания в отношении истории изобразительного искусства, театра, музыки, оперы, но также и архитектуры, утилитарных вещей и др. и платоновский контекст сегодня вбирает в себя аристотелевский, который остается как представление о красоте функциональной логики формы. Еще не бывает в чистом виде мусических и в чистом виде технических искусств. Разделение искусства на два направления — это вопрос не содержания формы, а представления о ней — инструмент волевого акта сознания в отделении компонентов факторов, взаимозависимых между собой, и это не означает их противостояние, наоборот, именно их соединение важно в оценке всего мира искусства: соединение изобразительного и архитектуры дает монументальное и монументально-декоративное, декоративное и декоративно-прикладное, направления современного дизайна не чураются изображения. Почему? О человеке рассказывают не только сугубо мусические искусства, но и чисто технические вещи, по которым мы узнаем время, особенности культуры, гуманитарные установки, характер, социальные условия и др.

При этом очевидно, что для смежных с искусствознанием дисциплин художественные категории малопонятны в силу идейных телеологически обусловленных целей художественного творчества. В лучшем случае гуманитарная теория видит исторические аллюзии — иллюстрации образов людей и событий, мысли и поступки в кругах культурно-исторических, куль-

турно-биографических обстоятельств. Сегодня также актуализировалась экономическая сторона оборота художественных произведений и невероятно возрос спрос на объекты искусства на художественном рынке. Но действительная энергия произведений поименована различными семантическими конструкциями и при этом остаются непроявленными действительные опоры формы, и это существенно не только обедняет восприятие художественного объекта, но вообще делает его неточным и даже ничтожным в отношении прежде всего мотивации художественной деятельности, приобретшей вид экзистенциального феномена вне культурно-архетипических норм, относящихся к традиции и ее пересозданию. На этой почве при отсутствии художественного ликбеза важно отделить действительные достижения времени от ядовитых грибов, как в названии офорта Франсиско Гойи из цикла «Капричос» (1799), озаглавленного испанской пословицей «Сон разума рождает чудовищ».

Еще одна проблема в истории науки — это то, что преодоление междисциплинарных порогов в прямом сопоставлении категорий смежных дисциплин малоэффективно и очевидно невозможно или, во всяком случае, столь глубоко опосредованно, что во многих случаях возникает соблазн отказаться от этой связи. К сожалению. У каждой науки есть собственная предметная цель. Однако потребность и возможность сведения данных разных наук наметилась в стратегии семиотики искусства на сегодняшнем этапе ее развития. Семиотика терминологически связана не с дисциплинарным состоянием теории искусства, а практической необходимостью объяснения образного паллиатива мышления механизмами семиозиса — означивания категорий формы в текущей жизни, и прежде всего из ее ценностных, аксиологических значений.

Форма и морфология искусства

Вопрос морфологии искусства — тема связи физического и образного (в значении метафизического) содержания искусства вообще и произведения искусства в частности. Форма вещи / произведения может быть порождена видом какого-то природного объекта в его сакральной функции, например, медведь в

игрищах народа манси реализуется в бронзовом литье и реферирует образ верховного бога Торо-Маа и путь к нему; или значимого для нации исторического события — «Битва в Севастополе» Дейнеки, когда не стоит вопрос жизни или смерти, но только защиты отечества, что тоже есть своего рода сакральное основание жертвенности. Вещь порождается утилитарными потребностями в ковше, стуле, костюме, доме, храме и др. Произведение может стремиться к реалистической трактовке сюжетной темы или к стилизации образа до его символической графемы — как в народном искусстве. И форма традиционно рождается из практических (прикладных) и метафизических (духовных) функций, например, отношения человека к человеку и обществу, всему человечеству и всему миру как внешним обстоятельствам, по отношению к которым формируются знаки, реферирующие сегодня и психическое содержание.

Идея — эйдос — вещь. В этом месте мы отступаем в область онтологии, но это здесь важно обозначить. В противном случае мы будем вынуждены совершать стандартную ошибку, определяя онтологию как следствие материальности вещи, т. е. понимания онтологии искусства как зависящей от морфологии и феноменологии искусства. Сущное начало вещи не проистекает ни из морфологии, ни из типологии, ни из феноменологии. Только наоборот. Поэтому важно сказать, что все ответы на возникающие вопросы формы в общем виде изначально дал Платон, который мыслит категориями всеобщего, и это всеобщее для многих последующих поколений исследователей — камень преткновения. Почему? Потому, что философ сформулировал онтологическую максиму (для нас произведения) и, как отмечает Ф.А. Лосев, «настоящее, подлинное и совершенное произведение искусства, по Платону, — это видимый и осязаемый, чувственно-материальный космос (а не вещь сама по себе. — *В. К.*). В нем максимально осуществились все идеальные принципы бытия, и в нем до предельного совершенства дошли все материальные основы бытия» [10].

То есть идеальные принципы бытия воплощены материальными законами бытия, и они нашли свое воплощение в вещи.

Но важно добавить, что все это возможно благодаря только одному фактору. Модулем самого процесса превращения идей космического универсума в вещь является сам человек как эйдическое звено связи идеального и материального (рисунок 1).

ИДЕЯ	**ЭЙДОС**	**ВЕЩЬ**
целостность, красота, трансценденталь-ность духовных истин	интеллектуально-чувственный опыт в отношении к идее в образе референта и референте знака	художественное произведение

Рисунок 1 — Эйдос как средокрестье идеи и вещи

И с одной стороны, человек — это «прототип» и «модель» всей предметно-пространственной среды, а с другой — он же и ее духовный смысл, так как вне потребностей всеобщей духовной связи между людьми — условно по горизонтали, и духовного бытия как метафизического плана — условно по вертикали / сферически, искусство смысла не имеет, и об этом свидетельствует вся история художественных поисков и в том числе постмодернистский рефрен, даже в случае его антиэстетического исправления, в котором оформляется отказ от различения священного и антисвященного и придает человеку смысл его ничтожности, что в религиозном отношении давно, прочно оценено как дьявольское наваждение. Не весь постмодернизм таков, но пока на виду постоянна именно эта сторона художественного процесса. В общем виде именно человек есть онтологическое звено *сущности искусства*, именно человек соуправляет бытием, и без человека ничего произойти не может.

Соответственно, в онтологической модели Платона «вещь — эйдос — идея» осуществлена *адаптация образа Единого в повседневную жизнь* в многообразии вещного материала. Идея у философа соответствует Красоте, отражающей самую сущность Космоса. И Красота как таковая является истиной самой себя, *нечто удивительно прекрасное по природе, вечное, т. е. не знающее*

ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения. И главное — «прекрасное не только безусловно и безотносительно. Оно — запредельно по отношению ко всему чувственному, ко всему отдельно существующему или зависимому от отдельно существующего» (диалог «Пир»). Разве это не напоминает истины библейского сотворенного мира? И это не случайное совпадение, так как отмечают, что «Платон, по выражению Августина, к христианству ближе всего. Уже со 2 в. у христианских авторов повторяется предание о том, как Платон во время путешествия по Египту познакомился с Моисеевой Книгой Бытия и списал с нее своего “Тимея”, ибо учение о всеблагом, всемогущем и всеведущем Боге, сотворившем мир исключительно по причине своей благости, не могло без откровения свыше возникнуть в языческой голове» (Новая философская энциклопедия, 2000). Также известно об общении Платона с пророком Иеремией. Напомним, о Красоте Платон пишет также в диалогах «Федр», «Филеб», «Государство», в раннем варианте в «Гиппий Больший». И понятие Абсолютной Красоты шокирует практически всех исследователей, озабоченных тем, что искусства в нашем понимании для древних греков не существовало. А.Ф. Лосев, говоря о значении слова «технэ» у Платона, среди множества других формулировок предлагает такие, как «некоторого рода привычка или навык что-нибудь делать», «ремесло, но только максимально точное, методически организованное и потому прекрасное», «не только “искусство”, но… и “ремесло” и даже “наука”» [11].

Неопределенность философии Нового времени в отношении «технэ» привела к тому, что общество было шокировано тем, что в начале XX в. получило наименование «реди-мейд». В культурное, музейное, выставочное пространство, где прежде фигурировали произведения изобразительного и декоративного искусства, были введены прикладные объекты. Из этого, правда, был сделан дурной и лукавый вывод, что искусством являлся не сам вводимый предмет, а именно его введение как акция.

Скорее всего, следует признать, что характеристика античного «технэ» касается не объектного плана выражения, а того, что в нашем понимании составляет предмет эстетики предмет-

но-пространственной среды, осмысляемый в вещах человека, в то время как мусические искусства рассказывают о человеке — его помыслах и духе. Сами же объекты и их художественное воплощение — только следствие обстоятельств времени. Николай Винник, говоря о системе искусств Платона, предлагает следующую графическую реконструкцию (рисунок 2).

Рисунок 2 — Графическая реконструкция морфологии искусства в античности

Он пишет: «хотя данная схема реконструирована на основе текстов лишь одного автора — Платона, есть все основания предположить, что она с большой точностью описывает представления об искусстве, господствующие среди его современников» [2, с. 40–45].

Собственно возникновение морфологии искусства как научного направления относят ко второй половине XVIII в., а общую тенденцию группировки ее идей М.С. Каган представляет следующими именами.

1. Ш. Лало опирался на характер чувственного восприятия и понимания искусства как всякую человеческую и искусственную деятельность.

2. Я. Фон Фальке, Г. Земпер, Р. Гаман создали функциональный метод классификации искусства, где отсутствуют четкие границы между «чистыми» и «прикладными» искусствами.

3. Ф. Ницше, с его историко-культурным подходом к морфологии, указывал на два начала художественной деятельности: «аполлоновское» (изобразительно-пластическое) и «дионисийское» (музыкально-экспрессивное) искусство и др.

Примерно так же, как и Аристотель, полагающий форму внутренней целесообразностью вещи, мыслили Лессинг и Гегель. Последний выделил и охарактеризовал пять великих искусств — «архитектуру», «скульптуру», «живопись», «музыку» и «поэзию», объединив технэ и мусику. Далее произошло выделение танца и пантомимы (искусство телодвижения), и это фиксируют в некоторых теоретических работах XVIII–XIX вв. XX в. дал постановочную режиссуру в самых разных направлениях искусства, а морфологию искусства стали определять из пространственных и временных категорий: систематизация исторически сформированного морфологического разнообразия позволила закрепить систему искусств в России и ее изучения, соответственно, классификаторам ГРНТИ, УДК, ВБК, ВАК.

Интересно, что до нас дошли античные идеи мимесиса, которые М.С. Каган трактует терминами «подражание», «уподобление», «гипнотическое заражение», «сопричастность». В таком виде подражание использовалось в теориях Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, Ж. Делёза Э. Канетти, Г. Лебона, Г. Тарда. Оспаривается такая трактовка К. Лоренцем и другими философами. Исследователи отмечают «подражание инстинктивное, или спонтанное», несущее следы «первоначальной протореакции организма на внешние воздействия». Миметическая реактивность здесь заключается в «оживлении следов», оставленных предыдущими воздействиями (В.М. Бехтерев). Сформулировано понятие «подражание социализированное», когда человек повторяет и воспроизводит в культуре образцы поведения, которые сформированы в иерархии ценностей и реализованы инструментами-посредниками, благодаря которым образец повторяется, умножается, распространяется,

наделяется местом. Эта теория объясняет, как с развитием воспитательных институтов и средств массовой коммуникации появляются и разнообразные возможности управления подражанием образцу: массовому сознанию предъявляются и «образцы», и «способы подражания». Еще отмечают «подражание индивидуальное», предложенное Э. Фрейдом, которое отличается от общественных форм подражания. В психоанализе и разработках В. Райха, Ж. Лакана, Р. Жирара акцент делается на желании: подражание есть удовлетворение желания. Желание как психофизиологическое свойство возводится в ранг внеобщественной парадигмы, а в общем — и внекультурной. Здесь вновь медицинское психическое упрощение. Желание не онтологично, это вопрос психофизики субъектных предпочтений, вкуса, интереса к профессии, художественному направлению — музыке, кино, в значительной степени концентрации разума на чем-либо и т. д. И почему желание возводится в ранг онтологического факта — нет вразумительных объяснений. Желание есть эмоциональный ресурс психики, но не быть в обществе невозможно. Понятно, что с развитием технологического оснащения жизни происходит ослабление института общины, в которой реализована субъектность человека. Но зависимость человека от общества, в котором он живет, сохраняется всегда: есть институты детства, профессии, семьи, образования и т. д. И индивидуальное — это субъектно выраженное, ввиду функциональной организации материального оснащения в условиях технологического обновления общества. Индивидуализацией можно объяснить любые, даже самые дикие последствия какого-либо выбора. Придумано объяснение этому и введено понятие «коллективного бессознательного», что, еще раз отметим, весьма странно, так как код культуры в досягаемости всей истории человека, построен на понятии «коллективного мифологического». Коллективное бессознательное — медицинская категория психического сбоя культурных контекстов — болезнь может быть диагностирована, но не может быть основанием новой культурной парадигмы. Если только не предстоящее обнуление культуры. Бессознательным может быть культурный

архетип воли, как ответственность человека за свой выбор, но это предполагает соотношение навыка и умения.

На античное основание морфологии опираются ученые XIX–XX вв. Так, А.Н. Афанасьев, изучавший фольклорный материал, весьма точно позиционирует искусство в связи с мифологическим сознанием разных народов. Это он делает на основе представлений народов о божественном происхождении именно того комплекса искусств, который греческие эстетики называли *мусическими*: песни, игра на музыкальных инструментах, пляска и поэзия [1]. И эти искусства отделялись от области ремесленно-художественной деятельности, включая изобразительные искусства и архитектуру.

Это сходно в делении искусств А.Ф Лосевым. Он пишет: «Гомер не знает ни скульптуры, ни живописи как самостоятельных искусств, но очень обильно и любовно описывает разного рода художественные изделия: изобразительное искусство у Гомера вполне тождественно с ремеслом, и нет никакой возможности провести здесь определенную границу между тем и другим» [9, с. 212, 213].

Вопросы морфологии со всей очевидностью проявлены у Леонардо да Винчи. Художник, инженер, интерпретатор собственных идей и актуальных вопросов времени заносил свои мысли в записные книжки и в результате создал особый жанр — частный дневник. Такого, как считают ученые, нет во всей мировой литературе. Рисунки, чертежи, эскизы, замечания по вопросам музыки, архитектуры, перспективы, естествознания, военно-инженерного дела и др. являются формообразующими факторами, основанными на технических открытиях. При этом графические наброски сопровождаются философскими рассуждениями, аллегориями, анекдотами, баснями, изречениями. 120 книжек — это своего рода энциклопедия насущных вопросов времени. Но нельзя не видеть, что Леонардо имплицитен в отношении греческих достижений, также времени средневековой мысли в их скрытом, не обнаруживающемся при поверхностном наблюдении смыслом. И, с одной стороны, Леонардо присуще греческое понимание мира в его онтофеноменологической при-

чинности самих оценок, а с другой, признавая единственным критерием истины опыт и противопоставляя метод наблюдения и индукции отвлеченному умозрению, Леонардо да Винчи существенно обедняет проблему понимания формы. И в целом история попыток одолеть тему морфологии показывает сугубо феноменологический подход к проблеме.

Отсутствие трактовок искусства у греков и средневековых философов объяснить просто. Греки и мастера храмовых дел Средневековья интуитивны в значении технэ не по отношению к вещи, а ***к человеку искусному***, который знает и владеет *технологическими законами* исполнения главной цели деятельности — Божественной Красоты. Человек, собственно, и есть сам онтологический сосуд, из которого изливается Красота творческого события. При этом независимо от вида деятельности. Эта особенность читается, например, у Фомы Аквинского. Лейбниц это характеризует понятием предустановленной гармонии.

Тем не менее нововременная философия в итоге, наоборот, стремится определить форму в объектах — результатах творчества, но не самого человека. В этом можно видеть регресс мышления, из-за потребности систематизации огромного поля факторов не по условию их появления и, соответственно, вопросов онтологических причин *объекта* мировоззрения, а по фактам реально видимого состава *предметов*. Систематизация вещей, безусловно, актуальна, но, во-первых, она происходит через отделение результатов искусства от его онтологической основы; а во-вторых, отделение изобразительного от прикладного как духовного — высокого — от утилитарного практического — низкого — это ошибка в отношении понимания художественного образа и идеи целостности. И если практическое совсем не перестало осознаваться в логике красоты, то оно оказалось существенно занижено в отношении высокого элитарного. Условно это длилось вплоть до времен мирискусничества и окончательно поправлено временем авангарда. А стало это результатом того, что по определенным причинам вуалировались критерии зависимости второй природы (предметно-пространственной среды) от человека, и самого человека от отношения к Космическому Универсуму как субъекта последнего.

Трактовка морфологии М.С. Каганом

Определенный итог систематизации морфологии искусства подвел М.С. Каган, определив задачи морфологии искусства «в том, чтобы: а) обнаружить все существенные уровни дифференциации художественно-творческой деятельности; б) выявить координационные и субординационные связи между этими уровнями, дабы постигнуть законы внутренней организованности мира искусств как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров; в) рассмотреть данную систему генетически — в ходе ее становления, исторически — в процессе ее постоянных видоизменений, и прогностически — в перспективе ее дальнейших возможных модификаций» [5, с. 8].

Сразу отметим, что в материалах книги есть много полезных дидактических размышлений и схематически структурированного материала. При этом очевидно, что в представленном виде труд М.С. Кагана завершает линию нововременного рассмотрения структуры искусства и вопрос «обнаружения всех существенных уровней дифференциации художественно-творческой деятельности» — это результат систематизации самих наблюдаемых фактов формы в истории. М.С. Каган предлагает так характеризовать систематику морфологии искусства: «понимая условность устанавливаемых нами членений, мы считаем возможным выделить следующие главные направления морфологического изучения искусства:

1) умозрительно-дедуктивное,
2) психологическое,
3) функциональное,
4) структурное,
5) историко-культурное,
6) эмпирическое,
7) скептическое.

Выявляя общие законы искусства, она должна иметь перед своими глазами весь мир искусств, а не какую-то его часть; между тем границы этого “мира” могут быть обозначены с достаточной достоверностью только в результате анализа его внутреннего строения и соответственно его сопряжения с окружающим

миром практической жизнедеятельности человека» [6, с. 8]. То есть автор устанавливает ракурс мира искусства в практическом содержании как главной цели художественного творчества, что, как мы отметили выше, относится ко второй природе — искусство как предметно-вещная среда, которую М.С. Каган и пытается систематизировать. И, проводя большую работу по обобщению материалов, автор рассматривает мир искусства как совокупный объект, имеющий определенную структуру. При этом вопрос *сопряжения с окружающим миром практической жизнедеятельности человека*, который как раз относится к онтологической парадигме искусства, дан только в самой общей формулировке.

Вопрос в том, что структура действительно есть исторический итог, который как система обеспечивает потребности времени. Но поскольку книга вышла в 1972 г., то изменения в искусстве в связи с отечественным андеграундом, а перед этим — нонконформизмом, а далее — понятиями европейского концептуализма и постмодернизма не отражены в систематике представленных материалов и нуждаются в дополнительных реконструкциях понятия морфологии. Это значит, что причина самой созданной системы не в том, что она обеспечивает текущие потребности человека, это очевидный итог сложившихся практик творчества и теоретических факторов систематизации, а в том, что она есть всякий раз обстоятельство времени, в котором потребности отождествлены с идеацией эмпирического трансцендирования и постоянным изменением ее программных перспектив. Это происходит ввиду возникающих потребностей, причина которых в подвижности демографических параметров, как собственно основных причин изменения системы, в которой изменяются морфологические и феноменологические характеристики, но не изменяются онтологические основания. И это свидетельствует, что морфология искусства фиксирует в теории формы представления о породивших вещь потребностях в значении аристотелевской трактовки формы как внутренней целесообразности вещи, но ничего не говорит о регулирующем онтологическом механизме и природе самих потребностей, благодаря которым

появляются все новые и новые направления художественного творчества. И условность систематики в теории формы в связи с ее интеллектуальной формализацией, безусловно, нужна для определения границ *видов* художественно-творческой деятельности как основания регулирования в институциях образования, воспитания, просвещения, музеефикации, но это не онтологический критерий, а необходимость формализации средств управления процессами, в то время как основа и причинность искусства сущностна, во-первых, в семиозисе, т. е. сложении системы реферирования внешних причин-источников конкретного периода, а во-вторых (на самом деле во-первых), в онтологической обусловленности процессов, и эта обусловленность универсальна и для искусства палеолита, и для любой другой эпохи, а значит, и для современных артобъектов.

То есть искусство как реальность, как это читается у М.С. Кагана, в отношении онтологических критериев или вопроса «почему» фактически не сформулировано. Онтологический фактор формы, как мы отмечали в предыдущей статье, выведен автором в некий аспект отношения к вещи как материальной конструкции. Но отношение — это тема феноменологии, она содержит в себе имплицитное (скрытое, неявное) понимание, научение, как отмечают вне зависимости от цели и осведомленности субъекта относительно усваиваемых знаний: «Лейбниц полагал, что в нашем духе много врожденного, в нас имеются бытие, единство, субстанция, длительность, восприятие, удовольствие и множество других предметов наших интеллектуальных идей, которые мы не всегда осознаем»[2]. Но это не вопрос онтологии. И отмеченные ученым обстоятельства умозрительно-дедуктивного, психологического, функционального, структурного, историко-культурного, эмпирического, скептического отношения к систематике отличаются особенностями трактовки видимого, т. е. феноменологически. Например, «*умозрительно-дедуктивный метод*» характеризуется пониманием *характера внешних признаков* безотносительно онтопричин самого произведения, и в книге М.С. Кагана отнесен к

[2] Знание неявное // Энциклопедия культурологии. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/356/ЗНАНИЕ

классической философской эстетике. Ей противоположен *эмпирико-аналитический метод* как новое сциентистское устремление, отодвигавшее все дальше и дальше классический вариант, который, тем не менее, сохранял известную силу и в середине, и в конце XIX в., и даже в начале века двадцатого». М.С. Каган отмечает, что, например, в Германии это противопоставление проходило «прежде всего, в эстетических учениях Х. Вейссе и Ф. Фишера. В основе их морфологических концепций лежала гегелевская схема, однако в одном пункте они оба ее пересматривали, словно желая найти некий компромисс между точками зрения классиков немецкой идеалистической философии. Выразилось это в том, что данная система приобрела и у Вейссе, и у Фишера уже не однолинейный — как у Гегеля, и не двухслойный — как у Шеллинга, а трехъярусный характер: поэзия противостоит другим искусствам, и ее трехродовое деление соответствует трем формам существования пространственных искусств, но музыка выделяется в самостоятельную и тоже трехчленно делящуюся область (инструментальная, вокальная и драматическая); находится она, однако, не внизу лестницы искусств, как у Шеллинга, и не наверху, как у Шопенгауэра, а на том именно месте, на какое поставил ее Гегель, — между пластическими искусствами и поэзией. Фишер подводит под это деление солидную философскую базу, используя то соотнесение объективного и субъективного, которое у Гегеля объясняло родовое членение литературы. Так, по Фишеру, пространственные искусства — это искусства “объективной художественной формы”, музыка — искусство “субъективной художественной формы” (это касается и рассматриваемого в приложении к музыке танца), а поэзия (и “прилагаемое” к ней сценическое искусство) — искусство “субъективно-объективной художественной формы”» [5, с. 165].

То есть охарактеризованные М.С. Каганом подходы к морфологии искусства отражают поиски системы, как она может быть представлена из факторов *умозрения* структуры, но не ее причинный онтологический базис, ведущий к пониманию идеи целостности искусства. И в общем виде можно собранные и систематизированные М.С. Каганом идеи морфологии понять

как историю феноменологического резерва морфологии, где отсутствует тема онтологии и ее типологическое — каноническое историко-культурное понимание и превалируют вкусовые настроения в оценке онтологического дискурса искусства.

О морфологии искусства А.Г. Габричевского

Другой замечательный исследователь — искусствовед-философ Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968), наследие которого собрано его последователями и изложено в книге «Морфология искусства» [3] Федором Погодиным, является зачинателем принципиально нового подхода в определении морфологии искусства, не оформленного, к сожалению, как фундаментального основания теории. Ф. Погодин так отмечает особенность его интересов «… “сущностным синтетическим ядром художественного продукта”, которое “иррационально, не доступно научному анализу, но является, в то же время, своеобразным его фундаментом”, иными словами, говорить об искусстве не “извне”, пользуясь схемами, конструкциями и терминами, почерпнутыми из других областей и сфер культурного бытия, а на языке, максимально адекватном предмету». То есть для Александра Георгиевича изначальной данностью стала концепция сущности искусства и он так определяет перспективу своих интересов: «Моя задача — построение морфологии искусства, учение о форме как онтологическое обоснование художественного продукта, той Gestalt, в которой структура жизни, того высшего и основного “прафеномена”, дана с наибольшей очевидностью и в наибольшем совершенстве. Ибо я исхожу из глубочайшего убеждения, что не только искусство требует прежде всего, если не исключительно, онтологического, т. е. витального обоснования, — что само собой разумеется для всякого, для кого реальное — жизнь, а потому всякое знание и наука могут быть только лишь о жизни, т. е. быть онтологичными, — мало того, я утверждаю, что искусство обладает неким верховным и безусловным онтологическим достоинством и ценностью, а потому всякая онтология, диалектическая или морфологическая, должна не только исходить, но и строиться на диалекти-

ке художественного творчества и морфологии художественного продукта, которые и являются пролегоменами всякой истиной онтологии… онтологическое обоснование искусства является, вместе с тем, обоснованием всякой будущей органистической натурфилософии… онтологическая структура художественного произведения служит прототипом и идеей всякого продукта вообще, и не на биологии должна базироваться онтология искусства, а наоборот, она должна явиться вождем и учителем науки о природе» [3, с. 89].

Важно отметить, что в 1920 г. А.Г. Габричевский вошел в состав закрытого в 1929 г. научного заведения ГАХН — Государственной академии художественных наук — и коллектива для создания «Словаря художественной терминологии». Активное участие по написанию словаря, также изложенные им в программном докладе «Философия и теория искусства» как основания нового этапа теории, где определяются области и взаимоотношения философии, теории и истории искусства — все говорит о новом языке и предстоящей новой теоретической конструкции искусствознания. А.Г. Габричевский, изучая художественные феномены истории искусства, значительную часть своих интересов реализовывал в оценке того, как он проводит сам анализ. В этом он опирался на «формальный анализ» Г. Вельфлина, теорию «художественной воли» Алоиза Ригля, «историю Духа» Макса Дворжака. Но вместе с тем самого философа интересовал более широкий план подходов к оценке произведений, в частности, в философском осмыслении категорий художественного творчества сам ученый так выражал представление об интересующем его предмете: «Я не собираюсь доказывать недоказуемое, будто мое субъективно-бытийное ядро является чем-то в данную эпоху общечеловеческим, но, помимо целого ряда случайных [и], пожалуй, объективных данных, во мне живет смутное, но глубокое убеждение, что мы хотим картины мира, строящейся на категориях жизни, творчества вообще и, в особенности, искусства, вернее, что мы накануне того, чтобы увидеть мир как жизнь, творчество и искусство, которые все больше и больше выступают во всей своей онтологической и космической полноценности» [3, с. 89]. Красота и легкость слога у А.Г. Габричевского поразительны и точны в его внутреннем настрое к постижению истин жизни соразмерных, пожалуй, «космическим масштабам» ощущений, которые он очерчивает *субъектно-бытийными* желаниями.

Несделанное в ГАХН — это отложенный результат, который в идее должен был превзойти все накопленное теоретизирование предыдущих времен, в том числе и западноевропейское. И в идее, можно сказать, превзошел. Если европейская мысль шла по пути создания семиотической конструкции информации (Пирс, Моррис, Соссюр), а также определяла новый виток феноменологии (Гуссерль, Хайдеггер, Ясперс, Мерло-Понти), то русская мысль сомасштабна гигантскому прорыву русско-немецкого авангарда времени как темы новой эстетической реальности. И, конечно, центральная идея новой терминологии могла осуществить революционный поворот в сознании общества, но само общество еще было не готово к этому ввиду того, что социально детерминированное в отношении к средствам производства, оно являло своего рода несколько обществ, объединение которых произошло уже позже ввиду трансформации социальной структуры через управление образованием. Любая теоретическая конструкция только тогда эффективна, когда она институциональна по форме и методически реализована инструментально в общей концепции нации, словарях, энциклопедиях, атласах. Поэтому онтологическое основание теории, необходимость которого интуитивно ощущал А.Г. Габричевский, не было сформировано в категориях *осуществления*. Вместе с тем подготавливало это понимание, например, в анализе «двух крайних типов творчества: Мантеньи, болезненно замыкающегося в стихии бытия, и Тинторетто, впервые открывшего западной душе пространство в образе динамического становления... [автору] было ясно, что искусство может быть понято и обосновано лишь онтологически, исходя из жизни и творчества как единства творца и твари и это ввиду того, что естествознание, как и философия, переживает тот же кризис: если последняя, утомленная неокантианским механистическим дуализмом, ищет своей онтологии, то в пер-

вой намечается устремление в сторону натурфилософии и качественной науки, и как будто начинают смутно припоминать о тех героических попытках, которые некогда были сделаны Шеллингом и Гете» [3, с. 85–86].

Мы понимаем, что основной проблемой начального этапа новой теории был вопрос понимания самого онтологического дискурса морфологии не просто в феноменологии (ощущении) духовного универсума, а в реальной модели ОНТОбытия. А.Г. Габричевский справедливо указывает, что онтология искусства — это «онтология по преимуществу» и что современное сознание стремится «к онтологической проблеме», «а настоящие опыты послужили хотя бы в будущем призывом к естественникам и философам, [пусть даже и для немногих]». И общую концепцию онтологии можно разглядеть в таком высказывании А.Г. Габричевского: «Для всякого зрелого художественного сознания совершенно очевидно, с одной стороны, что произведение искусства обладает некой специфической реальностью, независимой от реальности того, что мы называем действительностью, реальностью, выделяющей и как бы возвышающей его над этой действительностью, сколько бы между ними ни было общего, и как бы они друг от друга эмпирически ни зависели; с другой стороны, что искусство есть вид формования, параллельный тому, в результате которого получается действительность, и что категории, специфичные для того и другого формования, не только абсолютно автономны и самодовлеющи, но абсолютно друг другу гетерономны и друг к другу не сводимы» [3, с. 89–90].

Нерешенность вопроса онтологии здесь в том, что она по-прежнему полагалась ощущением правды духовного универсума, т. е. в феноменологической трактовке, сохраняющей кантовское «продукт суждения вкуса». И хотя вся книга А.Г. Габричевского проникнута именно вопросом онтологии, все же сохраняется тема именно вкусовых детерминант, например, это очевидно в оценке «кризиса искусства» в формах «импрессионизма и механицизма». Кризис проявился в «полном духовном крахе и оскудении творчества весь ужас и немощь расколотого

нашего существа» [3, с. 86]. Тем не менее онтологическая модель А.Г. Габричевского, которая и сегодня не реализована как теоретический рабочий дискурс теории, была предзнаменованием этого нового этапа, который не рухнул после того как был ликвидирован ГАХН и репрессированы и расстреляны Г.Г. Шпет, о П. Флоренский и пострадали многие другие.

В общем виде можно сказать, что в 1920-е гг., как и в настоящее время, тема онтологии актуальна в модели Платона. И поскольку сам Платон несколько противоречиво определял эйдос (но, возможно, это издержки перевода), то суть формы не сводится к зримым очертаниям видимого произведения, а рассматривается как привязанное к человеку событие управления бытием.

Семиотический рефрен искусства

База аналитики искусствознания сложилась в длительном «коллективном» размышлении над эмпирическим объектом и в классической формулировке его морфологических и феноменологических свойств получила оформление в категориях *форма — содержание* и формуле *идея — композиция — средства художественного синтеза*. Так прочитывается произведение и сегодня, и семиотический аспект есть внутренняя невыделенная часть теории искусствознания. Это просуществовало до начала XX в. и оформилось концептом социалистического реализма, ставшим инструментом социального регулирования и основой всеобщего художественного ликбеза и воспитания. Теоретическая подоплека содержания искусства систематизирована М.С. Каганом в известном труде «Морфология искусства» (1972). Однако важно отметить, что в первой трети двадцатого столетия в гуманитарной среде возникает множество идей в художественной сфере, а также в области философии, семиотики, психологии. Художественный процесс прошлого столетия и сегодня является объектом дискуссий, так как это время породило произведения, которые правильно назвать арт-объекты, а также способ их введения в культурное пространство, оценка чего, ввиду их *неклассичности,* предполагает и *неклассические*

приемы анализа. Начало положили импрессионисты, сосредоточившись на эстетизации бытовых впечатлений повседневности, и в дальнейшем произошел «обвал» художественных событий в связи с появлением реди-мейда, авангарда — в принципах конструктивизма и супрематизма, также художественных течений модернизма и т. д. Часто это сопровождалось высказыванием авторов о мотивах творчества, а также разворотом теории в сторону философии и семиотики. Сфера семиотики не вышла в это время на проблемы художественного процесса, тем не менее важно отметить наиболее употребляемые в теории результаты изысканий Пирса, Морриса и Соссюра. Чарльз Сандерс Пирс (1837–1914) — логик, и его работы по семиотике стали известны в 1930-е гг. Ему принадлежит разделение семиотических знаков на *индексы* (знаки, непосредственно указывающие на объект); *иконы,* или *иконические знаки* (т. е. знаки с планом выражения, сходным с феноменом изображаемой действительности); *символы* (знаки с планом выражения, не соотносящимся с обозначаемым объектом). Чарльз Уильям Моррис (1901–1978) предложил триаду измерений семиозиса на отношение знаков к их объектам (семантика), на отношение знаков к их пользователям, или интерпретаторам (прагматика), и на отношение знаков друг к другу (синтаксис). Больший удельный вес получило направление семантики прежде всего в этнографии и народном искусстве. В разделе «Природа знака» книги «Основы теории знака» он писал: «Процесс, в котором нечто функционирует как знак, можно назвать семиозом». Этот процесс по традиции, восходящей к грекам, обычно рассматривался как включающий три (или четыре) фактора: то, что выступает как знак; то, на что указывает (refers to...) знак; воздействие, в силу которого соответствующая вещь оказывается для интерпретатора знаком. Всё это знаковые средства (или знаконосители — sign vehicle), десигнатом (designatum) и интерпретантой (interpretant), а в качестве четвертого компонента может быть введен интерпретатор (interpreter). Понятие «знак» Моррис склонен определять в терминах поведения (в работе «Знаки, язык и поведение»). Моррис дает следующее определение знака: «Если некоторое А направляет поведение к определенной цели способом, похожим на то, как это делает некоторое В, как если бы В было наблюдаемым, тогда А есть знак». Далее Моррис проводит различение между лингвистическими знаками. На основе разных способов обозначения он выделяет пять типов знаков.

Фердинанд де Соссюр (1857–1913) был старше Пирса, но их труды получили признание примерно в одно время. Основное положение семиотической теории Ф. Соссюра — трактовка знака как двусторонней психической сущности: понятие + акустический (вербальный) образ. То есть знак становится таковым, когда он приобретает значимость (valeur) в системе, т. е. когда он занимает определенное место в системе противопоставлений. Отметим при этом позицию автора в отношении произвольности, немотивированности, языкового знака — имеется в виду, что между понятием и акустическим обликом обозначающего его слова нет никакой естественной связи, что доказывается самим фактом существования различных языков, по-разному называющих одни и те же вещи. Полагаем, что это требует уточнения: поскольку все языки имеют общую природу не по прямой коммуникации, а в принципах *архетипа языковой истории* и универсальных значений для аутентичных культур, что обуславливает их единство канонически (по объекту) и сакрально-эстетически (по предмету), то соображение Соссюра имеет отношение к механизму действия знака, но не его происхождению. Например, декор: *де-кор* — определение действия по преобразованию космических сакральных сущностей с корнем «*-кор-*», который сводит понятия не по отображаемому понятию, а его сакральной функции: корова, корона, каравай, корабль, коршун, корунд, Коркут, Коранида (возлюбленная Аполлона), корибанты и т. д., и это, конечно, связано не с латинским *декоро — украшаю*, а с фактом более ранних процессов сакрализации и ее специфической формы в разных культурах, при том что частица «*ор*» означает молить, просить, что также свидетельствует о сакральной природе понятия и, следовательно, знака. Отсюда понятие орнамента — это не только высочайшая искусность визуальной и технологической эстетики, но и представления о красоте высших духов-

ных понятий. Соссюр называл свою теорию семиологией и ввел различение синхронии и диахронии, различение языка как системы (langue) и речевой деятельности (parole). Существенным являлся для Соссюра и его многочисленных последователей тезис об автономном существовании языка: единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя.

В целом формирование семиотического дискурса не привело в это время к уточнению понятий искусства. Этот аспект намечался, в частности, в ГАХН, где разрабатывались проблемы теории и истории всех видов искусства, физических и психологических основ творчества и восприятия и где шла работа по формированию словаря художественных наук. Основным достоинством деятельности академии, но одновременно и нерешенными проблемами являлся поиск методологических основ теории, разработка которой предполагала, но не привела, скажем так, к установлению онтологических перспектив искусства. Намечался, но не состоялся разбор соотношения философии с искусствознанием. Причина, очевидно, в неточной позиционности *трактовки содержания искусства в искусствознании*, которая при этом не совпадает с философской. Известно соображение Г.Г. Шпета, который отмечал, в частности, что «искусствознание есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствознания должны быть также эмпирическими … а философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как на знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими “вещами”» [15, с. 41]. То есть, по усмотрению Густава Густавовича, очевидны две трактовки содержания искусства: *эмпирическая в искусствознании* и *знаковая в философии*. По прошествии ста лет можно отметить: поглощения не произошло. Не потому, что Густав Густавович оказался глубоко не прав, но потому, что философия и искусствознание имеют разные предметные интересы, относящиеся и к различным *формам общественного сознания*,

и, собственно, уже Г. Гегель отделил три такие формы как самостоятельные — философию, искусство, религию. Средствами философии можно создать мост к искусству с помощью эстетики, но управлять искусством средствами философии невозможно. Каждая форма общественного сознания имеет свое объектное и предметное содержание, а кроме того, не произошло до настоящего времени научного установления различий знака, как его понимал Г. Шпет в *философии искусства*, и образа — фундаментальной категории, которая в отношении искусства реализуется в категориях *художественно-образная система* и *художественно-образная целостность*. Но и не могло произойти, поскольку семиотика оперирует знаками (произведениями) как вещами и понятиями о коммуникации, и это вопрос общественного договора и знакообмена в культуре. А искусствознание рассматривает инструменты чувственно-образного постижения человеком самого себя, общества / культуры в панораме мира / духовного универсума бытия. То есть философия как инструмент мировоззрения опосредует регламенты государственного управления, но не порождает теоретические сферы семиотики, ориентированной на коммуницирование самих знаковых систем в целях справедливости и этических отношений, которые обеспечивают воспитание, образование, творчество и поставляют материал уже для философии. Но у философии холодные отношения с семиотикой и культурологией, но также и искусствознанием. Только вынужденная необходимость заставляет взаимодействовать разные предметные области теории. Проблема здесь не очень сложная: упорядочению и обеспечению художественной модели бытия служит не философия. Ее важность в том, что ее конечная цель — государственные регламенты мировоззрения, как это некогда обозначил Платон в диалоге «Государство», а общественный договор и эмпирика искусствознания — это чувственный план стилистики — ощущения красоты и согласованности формы, ее гармонии, которая во-первых, не меняется в природе цели как целостности во все времена, а во-вторых, ориентирована на эмпирические задачи культуры, образования, творчества, т. е. задачи художественно-эстетической пропедевтики и пред-

метной сферы искусствоведения. Именно искусствоведению как эмпирической науке удалось в своих выводах установить художественные принципы из стилевых причин, что впоследствии поменяло отношение искусствоведов к палеолитическому искусству, искусству народному и современному. И именно искусствоведение, реагируя на новые направления художественного творчества, устанавливает оценки и морфологические контуры новых произведений, а в общем виде систематизирует весь огромный материал искусства, требующий именно эмпирического к нему подхода. В результате искусствознание выработало, совершенствует и создает эмпирический тезаурус формы и теоретические основания его применения. В процессе этого история искусства дополнилась художественной критикой и теорией общего художественного процесса практически вне линий философии, играющих здесь опосредованную и непрописанную в категориях самой философии роль. Проблема здесь в том, что сами правила (по Г. Шпету «непременно… смотреть на вещи искусства лишь как на знаки») формируются уже не собственно философией, а философией языка. Язык же — не только смысловая конструкция сообщения, но и «квантовый» инструмент, связывающий все сознание во Вселенной. Это повышает значение семиотики в искусствоведении, что отнюдь не случайно. Сочетание семиотики как законов среды знакообмена с одной стороны и практическое искусствознание — с другой удостоверяет общественный и художественный процесс. Отсутствие трактовок теории ряда современных «художественных объектов» как знаков, вне их действительных художественно-образных оценок, породили фатальные, порой и чудовищные последствия, ведущие к разрушению этической природы художественной деятельности. Почему? Потому, что вопрос о категориальной сущности семиотических дескрипций упирается в несогласованные категориальные определения. С одной стороны, существуют понятия «знак», «знаковый ансамбль», «референт», «денотат», «десигнат», «десигнат эквивалент», «десигнат-синоним», «концепт» как условие базовой референции сообщения, в котором внеязыковая действительность связывается языковыми знаками.

Но с другой стороны, сложившиеся понятийные традиции в разных дисциплинах пока весьма неоднозначны при определении и использовании семиотических понятий. Если понятия *знак* и *референт знака* в семиотике искусства фундаментально представлены в подробностях различных видов искусства А.П. Лободановым в «Семиотике искусства» [8], то использование понятий *денотат, десигнат, десигнат-эквивалент, десигнат-синоним* и других терминов для искусствознания составляет определенную проблему. Существующие нормы в определении понятия *референт знака* не рассмотрены в согласовании с понятием *референт образа*. В свою очередь, последнее не согласовано с понятием *образ референта*. Считается, что «образ референта на настоящий момент представляется малоизученным, хотя данный вопрос рассматривался в логико-философских и логико-семантических концепциях. Слабостью перечисленных подходов является отсутствие единого основания для описания различных категориальных проявлений образа референта (вопрос ставился о наличии таких оснований либо в самом объекте, либо в сознании человека; также учитывались либо неязыковые основания, либо только языковые; не учитывалась роль бессознательного в организации категориальной структуры)» [7, с. 60].

Таким образом, научная парадигма искусствознания формировалась в XX столетии, и теперь это вышло на новый теоретический уровень. Стало очевидно, что семиотическая сторона искусства нуждается в новой оценке. Но здесь эмпирики недостаточно, так как общественное согласие по новым арт-объектам не определено, и в условиях умножения вкусовых пристрастий важно понизить статус сугубо эмоциональной подоплеки вещей, и сделать это можно благодаря семиотическим правилам. Недостаточно приклеить банан в выставочном зале — это вопрос ерничества и тема монетизации собственной известности. Вопрос в том, что объективизация художественного процесса в средствах философии должна как будто осуществляться внутри философской рефлексии, но проблема с бананом — это вопрос этики психических допущений как условие воли. Что происходит? В.С. Турчин отмечает, в частности, очень важный момент, он пишет:

> «Если “старый” авангард был философичен и утопичен, то нынешний стал потребительским. Современная выставка искусства в принципе не отличается от выставки товаров. И не только потому, что тут может быть просто экспонирован “Мерседес” (А. Леция), часть автомобильного кузова (Р. Бокье); большого размера синтетический медвежонок (М. Плалестина) или колбасная машина (А. Хана). Главное — новый авангард отказывается от “переделки” сознания. Идеи автономии искусства, конфликта искусства л общества — все в прошлом. Это творчество, которое живет в обществе, имея больше социальное и информативное измерение, чем собственно эстетическое. Это социальная пластика современности» [14, с. 241].

Потребительская сторона авангарда говорит о том, что промышленные выставка и реклама есть часть маркетинговых стратегий по продвижению эстетики авангардных объектов, собственно, как одна из целей самого дизайна в виде рекламных продуктов — дизайна рекламы. Из этого следует, что объекты поп-арта и концептуализма мотивированы именно формированием потребительского спроса: таковы большинство объектов Уорхола, такова инсталляция Дж. Кошута «Один и три стула». Экзистенциальные нарративы Поллака, которого называют идеологом и лидером абстрактного экспрессионизма, вообще-то, порождены не им, а В. Кандинским, К. Малевичем, А. Родченко, П. Мондрианом и другими, и вся «идеология и абстракции» и экспрессионизма и результатов экзистенциальных практик сформирована уже в первом авангарде. Что по этому поводу должны сказать семиотика и искусствоведение? Семиотика должна предложить рассмотреть эту тему на основе того, что предлагается нам в разных выставочных вариантах с позиций референта знака. А искусствознание, в свою очередь, — насколько предлагаемые выставочные объекты соотносятся, и соотносятся ли вообще с порядком морфологических стандартов формообразования, и в том случае если не соотносятся, отнести событие, например, к нехудожественным, поведенческим актам как сублимации гештальтвыражения, гештальтповедения, имеющих отношения к психосоматике, но не к искусству.

Форма и аналитические ресурсы ее изучения

В общем виде морфология искусства есть дите искусствознания, скажем так, результат сознания по управлению представлениями о форме и, следовательно, самой формы, которая, получив имя «форма», становится досягаемой в оценке ее действительных понятийных ресурсов. Данное определение сугубо идеалистично, как идеалистична любая систематическая конструкция теории. То есть форма в искусстве входит в тетрис категорий морфологии искусства — *сущность, явление, содержание, форма*, что важно ввиду того, чтобы вести речь о соотношении *форм* общественного сознания — *философии, искусства, религии,* которые связывают практические и духовные цели произведения. Мировоззренческую триаду определил, мы помним, Георг Вильгельм Фридрих Гегель, по отношению к чему объектом в гегелевской концепции выступал абсолютный дух, замененный впоследствии общественным сознанием. Теории Г. Гегеля дали наименование «*философия немецкого идеализма*», и это наименование служило для философии тезисом, на основе которого создан позитивистский антитезис в виде *материализма*, который, отрицая породившее его начало, осознанно или неосознанно соучаствовал в синтезе, или том, что у Гегеля именовалось диалектикой.

Следует также отметить, что интерес к искусству проявляли и проявляют все гуманитарные дисциплины: психология, социология, археология, этнография и др. Очевидно, что искусство они понимают как культурный нарратив в некоторой априорной культурно архетипической значимости художественного объекта, имплицитного в отношении того, что некогда Платон именовал идеей. При этом сами смежные предметы этот аспект не отмечают, так как дисциплинарная специализация археологии, этнологии, биологии и др. не предполагает использование категории целостности интеллектуально-чувственного знания, как это принято в искусствоведении. Примером узкодисциплинарного интереса может служить категория «коллективного бессознательного» Карла Юнга, которая справедлива, очевидно, в границах психиатрии в медицине и применима для характеристики и лечения сбоев психики человека, но, перенесенная на

общественное сознание и сферу искусства как его фактор, стала одним из инструментов управления сознанием человека и завуалировала действительные онтологические критерии сознания, которые во все времена отвечали, отвечают и, очевидно, будут отвечать категории *коллективное мифологическое*, в настоящее время — *общественный договор*.

Следует также отметить, что специфика искусства в тезаурусе определений искусствознания для смежных дисциплин оказалась сложна тем, что категории искусствоведения рассматривали вопросы системности как условие конечной цели искусства — образной целостности — интеллектуально-чувственного аналога метафизических ощущений и метафизики сознания самого человека. Гуманитарные же дисциплины — философия, эстетика, культурология — ищут в искусстве подтверждение собственных теорий, и искусство для них является в основном неким системным объектом, в то время как для искусствознания искусство — это форма выявления референта другого смыслового контекста, который обращен к универсальной идее *Образа Мира*, связанной с категорией *целостность художественного образа*. И потенциал искусства для смежных дисциплин при отсутствии связи с положениями искусствоведения оказывается вне их ресурсной базы.

Однако самому искусствоведению было и есть чем заняться — это показывает сегодняшняя уникальная методологическая основа общей теории искусства в характеристике самых разных направлений художественно-творческой деятельности. И несмотря на то, что идеализм Г.В.Ф. Гегеля положили под сукно с периода, когда в советской философии возобладала философия позитивизма, сегодня он вновь востребован ввиду стремления теории к освоению метафизического тезауруса и глоссария искусства.

Поэтому представляется важным, чтобы категориальный тетрис бытия теории «форма в ее онтофеноменологических и онтотипологических критериях» понимался как системная структурная данность художественных оценок произведения (в онтологии, феноменологии, типологии и, конечно, морфологии искусства) в отношении целостной связи самих форм общественного сознания. По сути, речь идет о том, что, во-первых, искусствознание по целям отличается от эстетики, обращенной к этикомировоззренческим характеристикам: добро — зло, прекрасное — безобразное, трагическое — комическое, возвышенное — низменное, а во-вторых, объединяющим основанием итога искусства является ракурс формообразования как самостоятельный раздел в общей теории, методике, дидактике искусства — эмпирически мотивированного. И эстетика в этом случае могла бы стать одним из ресурсов искусствознания, если речь идет о семиотической стороне референта знака и референта образа.

Примером очень общих характеристик может служить дискуссия о форме и содержании искусства, которая велась в эстетике длительное время и не завершилась методической пропедевтикой теории — интуитивные ощущения этой связи не превратились в общеупотребительную дидактическую конструкцию. Почему? Потому, что содержание и форма рассматривались через призму восприятия — феноменологии, которая приняла на себя характеристики центральной категории при определении сущности искусства. Категория содержания сведена чаще к структуре — набору фактов формы, в то время как сами факты есть модальности матрицы бытия в ее историко-формационных моделях, основания для типологической характеристики, канонически и онтологически понимаемой.

То есть в феноменологии и морфологии искусства форма, вещь, во-первых, понимаются из практических функций, и это первоначально не эстетическая, а пластическая тема образных и потребительски-технологических свойств. И, во-вторых, искусство как культурно-историческая реальность наделено метафизическим смыслом, от которого философия преимущественно отказалась. Считается, что это произошло примерно в середине XIX в. ввиду того, что якобы «с достаточной ясностью выявилась ограниченность онтологии традиционного типа, претендующей на метафизическое обобщение законов бытия, но закрытой, по сути, к познанию неизвестных ранее областей действительности, не умеющей пользоваться конкретными ин-

струментами научно-познавательной деятельности, пренебрегающей многочисленными формами человеческой практики и схемами взаимодействий реальных индивидов друг с другом… Эта ситуация фактически указала на предпосылочность онтологии, на ее зависимость от культурно обусловленных форм социального бытия. Поэтому в современной неклассической философии под онтологией понимается интерпретация способов бытия с нефиксированным статусом» (Гуманитарный портал).

Конечно, читать такое — это удивительно, если не сказать, просим прощения, что это просто неправда. Онтология есть основание самой философии, и выделение в ней каких-то структур как «устаревших» неких самостоятельных образований — более чем странно: онтология не уличная девка, и она неизменяема в собственной природе и не зависит от точек зрения на мир, поскольку они производны от ОНТО — основы мира, неважно, в его статичном или динамичном понимании. И ОНТО — это не процесс, но ВСЕ. Не результат, не гносеологический мост к выводам о мире. ОНТО — это тема предустановленного мира и его оснований, это вопрос его развертывания и прогностики, это тема именно этикоэстетической модальности ОНТО во встречной инспирации физического и метафизического планов бытия при условии свободного выбора человеком жертвенной связи и открытого со стороны Живого Космоса канала откровения. Это принципиально для трактовки онтологии, которая во всех справочниках именуется наукой о бытии, но на самом деле онтология должна быть сформулирована в отношении *соуправления бытием* в общественной среде и ирреальном отношении. Последний ракурс — это не вопрос точек зрения в теме метафизического бытия, но подтвержденный всей историей факт духовного естества в отношениях человека и живого мироздания.

Поэтому можно говорить о том, что ограничения, возникшие внутри самой философии как теории, которая в условиях созревания естествознания, связанного с развитием сферы производства и производственных отношений, существенно запаздывала, не находя ресурсов для пересмотра и развития потенциала античной и средневекой мысли на новой физической основе,

полезны для формализации интеллектуального типа мышления, но ограничены в трактовке интеллектуально-чувственного типа состояний, поскольку созданная практическая вещь / произведение показывает границы большей области нежели формализованный в дидактике интеллект.

Уточнение контекстов морфологии искусства, а также творческий и образовательный дискурс формообразования мы связываем с высказываниями советского и российского искусствоведа, философа-эстетика Авнера Яковлевича Зися (1910–1997). Он, в частности, писал: «В арсенале искусствоведческой методологии важно сохранить равновесие между специфически искусствоведческими методами и подходами, заимствованными из других областей научного знания, а также между освещением внехудожественных и внутрихудожественных проблем, руководствуясь задачами раскрытия гуманистической сущности искусства» [4, с. 100]. По прошествии почти сорока лет после сказанного А.Я. Зисем, гуманитарная интегративность продвинулась незначительно. Но она не только по-прежнему актуальна. Ее значение усиливается, а научное содержание нуждается в уточнении схемы взаимодействия дисциплин. Так в отношении многих современных произведений, именуемых «арт-объектами», отсутствуют средства оценки в истории искусства, но и философии и эстетики, а некоторая их загадочность объясняется экзистенциальностью заявляемых их авторами смыслов. Это стали использовать как инструмент маркетологии, поскольку «композиционная новизна» и «новые открытия» искусства выступают факторами экономики искусства. При том что многие вещи суть не форма, а всего лишь знаки психоэмоциональных состояний, получается, что это фактически некая пропедевтика ощущений, гештальт-форма, но не сама форма в ее онтологических основаниях. Другая причина актуальности высказывания А. Зися в том, что появляется новая систематическая структура функционирования объектов культуры — цифровая, предельно уплотняющая информационное поле и актуализирующая проблему пользования смыслами знаков в «пространстве» семиозиса.

Еще не до конца решена проблема художественной трактовки этнографических и археологических зон теории, но хотя бы уже реже объекты археологии и этнографии трактуются как наивные и примитивные.

Нерешенные вопросы в общем виде — это следствие преобладания в понимании произведений не онтологических, но феноменологических аспектов, — неких мировоззренческих представлений, из-за которых, например, дизайн и прикладное наследие противопоставляются искусству изобразительному, как высшему, хотя уже движение модерна в идеях Arts & Crafts (Искусства и ремесла) Джона Рескина и Уильяма Морриса в английском художественном движении (1880–1910); кроме того, реди-мейд Дюшана в начале XX в. и замкнувший процесс поиска новой эстетики русский и немецкий авангард в его ипостаси конструктивизма, функционализма практически способствовали не только восстановлению изначального античного значения искусства как «технэ», но выведению дизайна в разряд принципиальных методов современного творчества. И более того, сегодня именно дизайн располагает основными ресурсами прояснения многих морфологических казусов в вопросах красоты и образности предметно-пространственной среды в целом, частью которой является не только сам предметный мир, но и монументальное и монументально-декоративное, а также и изобразительное искусство.

Можно еще добавить, что в вопросах периодизации истории искусства в общем виде не сформулированы типологические критерии как причины изменения образной системы от палеолита до постмодернизма, которые связаны с фактором демографии и тремя типами культуры устной, письменной, цифровой (по Маклуэну). У Ю.В. Рождественского типология культуры построена как сменяющиеся в истории человечества языковые программы:

> «…особенностью самораскрытия феномена языка является также исторический характер обнаружения языковых свойств, фиксируемый в той или иной системе философии языка и влияющий (через образование) на культуру. Первая, по Ю.В. Рождественскому, из таких влиятельных философских систем в европейской культуре, описанная Платоном, раскрывает социальную структуру сознательной языковой деятельности как *внутреннюю природу языковых знаков — имен* (здесь и ниже курсив наш. — *В. К.*), само существование которых требует общественного разделения труда (ономатотет, диалектик, пользователь) — прообраза будущих общественных институтов письменной речи (канцелярии, архива, библиотеки и т. п.). В сфере образования это приводило к решению задачи подготовки всесторонне развитого общественного человека.

Философия языка, порожденная *христианской догматикой, указывает на апофатический источник возникновения языка* и на ответственность общественных институтов (общественного человека) за правильное развитие языковых смыслов в мысли и речи на основе обеспечения преемственности языковой традиции, строго заданной образцовыми текстами. В сфере образования это проявлялось в целенаправленном развитии речемыслительных познавательных способностей в пределах канонического миропонимания и целостного учебного предмета, освоение которого совершалось постепенно.

Следующая влиятельная философская система — *доктрина общественного договора* — высвечивает, с одной стороны, творческий и, следовательно, произвольный характер участия языковой личности в обществен но-договорном использовании языка (что предполагало утверждение условности языкового знака), а с другой — существование, наряду с языком, других семиотических сфер деятельности (что приводило по условиям времени к превращению целостного учебного предмета в сумму разнообразных предметов обучения, усваиваемых параллельно. В результате трех этапов развития философии языка утвердилась современная форма процесса образования, тогда как дальнейшие этапы влияли уже собственно на содержание образования (в пределах сложившейся формы» [12, с. 4].

Пока междисциплинарные перспективы этой типологической структуры не состоялись. Вопрос в том, что знаковая система в языке, служащая описанию других знаковых систем, не оформлена в искусстве методикой самой связи. Образы искусства в отношении их метафизической сути не являются про-

сто коммуникативными знаками, но свидетельствуют, что на каждом большом этапе в искусстве существует каноническая модель представлений о мироздании, типологически обуславливающая способ связи метафизического состояния человеческого духовного естества с физическим. Общим для каждого этапа искусства является целостность как цель. Целостность есть неизменяемое обстоятельство, достижение которого возможно самыми разными способами, независимое во времени, поскольку выступает не следствием искусства, а его причиной. Сегодня это очевидно, как никогда. Более того, появилась еще одна перспектива типологического плана:

> «Обнаружение исторически необходимой корреляции между основными этапами философии языка и принципами построения содержательной формы образования — одно из значительных открытий Ю.В. Рождественского как филолога, культуроведа, педагога и философа языка, жизненно важное для современного общества. Дело в том, что отмеченные им три этапа философии языка сопряжены с тремя первоначальными этапами развития фактур речи: платоновская теория именования фактически обобщает принципы языковой деятельности в условиях устной фактуры речи, теория божественного происхождения языка — рукописной фактуры речи, а доктрина общественного договора — печатной фактуры речи. На этом развитие фактур речи не остановилось. В данный момент возникшая сравнительно недавно (по историческим меркам) фактура массовой коммуникации требует своего осознания в новой философии языка и, очевидно, соответствующего построения процесса образования. Юрий Владимирович тщательно анализировал особенности состояния общества в ходе развития фактур речи и, в частности, под воздействием средств массовой коммуникации, сформулировав в результате основы новой философии языка (в условиях массовой коммуникации)» [12, с. 5].

То есть представление о морфологии искусства в искусствоведении и философии свидетельствует о типологически обусловленных путях достижения целостности. Соответственно, то, что трактуется сегодня в категориях концептуализма и постмодернизма, обладает собственной природой целостности, которая, однако, должна быть интерпретирована в соответствующих категориях семиотики.

В этом отношении важно говорить о создании методики реферирования художественного произведения.

Пример реферирования произведения искусства

В следующей статье будут рассмотрены референты знакового содержания произведений из различных типологических стадий. Здесь мы приводим пример семиотической трактовки произведения, относящегося к эпохе металла. В качестве объекта выбрано бронзовое изделие пермского литья — ажурная бляха периода железа VI–VIII вв. н.э. Пластина является первым найденным изделием, положившем начало всей коллекции, которая складывалась со второй половины XIX в. и практически весь XX в. Она найдена в деревне Ныргында, некогда Вятской губернии, сегодня это Сарапульский район Удмуртской Республики. Центром композиции является образ сульде (дух, жизненная сила), антропоморфный образ с лосиной головой, который назвал так, и это закрепилось в науке, А.А. Спицын, полагая его как помощника гения добра в образе человеколося [13, с. 169–172].

Типологический контекст произведения в схематическом построении композиции представляет каноническую модель морфемы, образующую структуру сложных фантастических зооантропоморфных композиций с множеством фигур в причудливых ракурсах и типах пространственной иерархии. Это искусство показывает богатейший арсенал силуэтов, причудливые плоские рельефные решения, ритмы прорезного фона, различные виды симметрии.

Обстоятельства, которые делают пермскую бронзу важнейшим феноменом эпохи железа, как представляется, превосходящим по значению сибирский скифо-сарматский металл, во-первых, потому, что образ человека в пермском варианте — это не только важнейший элемент образа Мироздания, но он еще становится социокультурным ядром, указывающим на существование устойчивой семьи, и мифопоэтическую причину возникновения родов в мифологеме их зачинания от семи детей бога Торо-Маа. Во-вторых, некоторые вещи были не только

частью ансамбля костюма, как полагают шаманского, но также речь идет о пластинах, имеющих моленное значение, и находящихся в особых сакральных местах. И тогда само наименование «пермский звериный стиль» должно быть исправлено на «пермская древняя бронза», имея в виду характер образной системы в картине мира, центральным ядром которого становится антропоморфный образ в его различных ипостасях предания. Тогда семиотическая характеристика образов может быть представлена следующим образом:

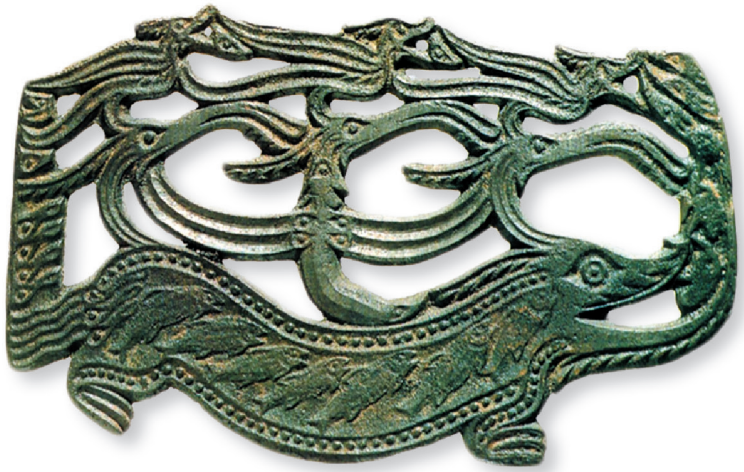


Рисунок 3 — Ажурная бляха. VI–VIII вв. Бронза. Литье (из деревни Ныргында Сарапульского района Удмуртской Республики)

— *референтом знака* пермского древнего металла выступают актуальные почитаемые духовные персонажи, семантические определения которых отвечают канону *морфемы*, т. е. представлениям о структуре мироздания, существующим в логике их трансформации во времени и в зависимости от региона распространения[3];

[3] Подробнее см: *Кошаев Н.В.* Искусство древней и средневековой пермской бронзы: дис. … канд искусствоведения. М., 2015. 190 с.

— *денотатом знака* пермской древней бронзы является культовое / жертвенно-обрядовое основание, функционально обусловленное сакральными представлениями о благополучии родового / племенного объединения — данный фактор определяет онтоморфологическую специфику феномена в двух принципиальных формообразующих доминантах: а) пластина как художественная вещь в ее мировоззренческом сакральном значении, б) как элемент обрядово-ритуального содержания — в образе культового действия, регламентирующего энергию физического и метафизического соуправления бытием;

— *десигнатом-эквивалентом (ДЭ)* выступает представление о совокупных графемах, образующих систематическое единство и основание для раскрытия *Образа Мира* в виде соединения двух типологических моделей (мотивов образов биоценоза — морф и графем мироздания — морфема) в соответствии с некогда существующими функционально культовыми программами, во всяком случае в двух видах: изделий, входящих в ансамбль костюма, и моленных изделий. Основанием ДЭ выступает семантическая трактовка знака-графемы;

— *технический десигнат-эквивалент* представлен технико-технологическими ресурсами формы изделий из совокупности приемов обработки металла в технике литья — сплошного и ажурного, а также фактурной проработки линий-углублений тел, крыльев персонажей. Также есть вероятность того, что литье могло тиражироваться, поскольку в фактуре изделий легко прочитываются филигранные и зерневые элементы, и это требует отдельного анализа;

— *композиционный десигнат-синоним* — это конкретные особенности произведения: *геометрия формы* представляет собой структуру в виде композиционных графем центричного и трехуровневого (по вертикали, но есть и по горизонтали). В случае с представленной пластиной следует отметить три особенности: *циклический характер композиции*, возможно, в идее перерождения — рыбы в тулове дракона превращаются в вид треугольника с «глазом» в центре (трактуется как душа), который подхватывают сэнмвуры — крылатые собаки, которые проносят души

по «небу», и в конце они превращаются в подобие неких зародышей, а далее вновь рыбами проходят сквозь тулова дракона; вторая особенность — это *четкая функциональная идеация* пространственных зон, где центр циклической и трехуровневой графемы принадлежит сульде, верхняя зона — птице-собакам, нижняя — ящеру. И третья особенность — это *выразительные средства*, которые характеризуются несколькими параметрами: пропорциональностью человеку, пластическими особенностями рельефа, размерами изделия в соотношении толщины и габаритов, визуальным совмещением центральной и вертикальной симметрии, прорезным ажурным эффектом, придающим пространственную проницаемость и визуальную легкость образу, ввиду проемов, пластика которых удивительно жива, нигде не повторяется, красива упругими контурами и соотношением изгибов и внутренних углов, что придает визуальную живость в соотношении статики общей схемы и эффектов подвижности. Невероятно выразительны стилизованные и удлиненные морды лосей. Живая пластичность композиции свидетельствует о тонком понимании мастером эстетики пограничной зоны по контуру и управлением соотношения эффектов замкнутости и открытости композиционной структуры. Важное значение играет также ритмическая динамика отдельных элементов и их взаимодействие. Красива и выразительна эстетика материала, и в общности проработки фактуры и в целом всей композиции очевидно понимание стилистически завершенной формы.

Таким образом, рассмотренные выше аспекты говорят о необходимости характеризовать формообразующие тенденции с использованием терминов и понятий семиотики, что важно при рассмотрении тенденций изменения условий знакообразования в отношении принципов образного мышления, которые возникают в условиях изменения типологических условий (канона эпохи) и на этой основе уточнить природу знакообразования (процесс семиоза) из обстоятельств того, как и почему происходит принципиальное изменение образной системы и культурного архетипа и как на это влияют изменения в матрице бытия, а также что происходит со знаком, когда он должен быть встроен в контекст новой канонической системы.

Список литературы

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1–3. — М., 1865.

2. *Винник Н.В.* Система искусств у Платона // Материалы Шестой научной конференции преподавателей и студентов: 3–4 марта 2005 г. — Новосибирск, 2005. — С. 40–45.

3. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — М., 2002.

4. *Зись А.Я.* Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. — М., 1983.

5. *Каган М.С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. I, II, III. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.

6. *Кошаев В.Б.* Форма // Теория и история искусства. — Вып. 1/2. — М.: БОС, 2022.

7. *Киосе М.И.* К вопросу о категориальной организации структуры образа референта в тексте// Вестник Челябинского государственного университета. — 2013. — № 35. — Филология. Искусствоведение. — Вып. 85. — С. 60–63.

8. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — 803 с.

9. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957. — С. 212, 213, 217.

10. *Лосев А.Ф.* Высокая классика // История античной эстетики. Т. III. — М.: Искусство, 1974.

11. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. 3. URL: http://psylib.org.ua/books/lose003/txt02.htm (дата обращения: 12.07.2022).

12. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика / текст Н.А. Рождественская, сост., ред., вступит. ст., коммент., указатель В.В. Яхненко. — М., 2003.

13. *Спицын А.А.* Шаманские изображения // ЗОРСА. — Вып. 1. — Т. 8. — СПб., 1906. — С. 169–172.

14. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — С. 241.

15. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания // Избранные труды по философии культуры. — М., 2007. — 117 с.

References

1. *Afanas'ev A.N.* Poehticheskie vozzreniya slavyan na prirodu [Poetic views of the Slavs on nature]. T. 1–3. — Moscow, 1865.

2. *Vinnik N.V.* Sistema iskusstv u Platona [The system of arts at Plato]. Materialy Shestoj nauchnoj konferencii prepodavatelej i studentov: 3–4 marta 2005 g. — Novosibirsk, 2005. P. 40–45.

3. *Gabrichevskij A.G.* Morfologiya iskusstva [Morphology arts]. — Moscow, 2002.

4. *Zis' A.Ya.* Nekotorye voprosy metodologii sovetskogo iskusstvoznaniya 20-kh godov [Some questions of methodology of Soviet art studies of the 20s]. Aktual'nye voprosy metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya. — Moscow, 1983.

5. *Kagan M.S.* Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva [Morphology of art: Historical and theoretical study

of the internal structure of the art world]. Ch. I, II, III. — Leningrad, 1972. — 440 p.

6. *Koshaev V.B.* Forma [Form]. Teoriya i istoriya iskusstva. — Vyp. № 1/2. — Moscow, 2022.

7. *Kiose M.I.* K voprosu o kategorial'noj organizacii struktury obraza referenta v tekste [On the question of the categorical organization of the structure of the referent's image in the text]. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2013. — № 35. — Filologiya. Iskusstvovedenie. — Vyp. 85. — P. 60–63.

8. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva [Semiotics of art]. — London, 2016. — 803 p.

9. *Losev A.F.* Antichnaya mifologiya v eyo istoricheskom razvitii [Ancient mythology in its historical development]. — Moscow, 1957. — P. 212, 213, 217.

10. *Losev A.F.* Vysokaya klassika [High classics]. Istoriya antichnoj ehstetiki. T. III. — Moscow, 1974.

11. *Losev A.F.* Istoriya antichnoj ehstetiki [History of ancient aesthetics]. URL: http://psylib.org.ua/books/lose003/txt02.htm (date of application: 12.07.2022).

12. *Rozhdestvenskij Yu.V.* Filosofiya yazyka. Kul'turovedenie i didaktika [Philosophy of language. Cultural studies and didactics]. — Moscow, 2003.

13. *Spicyn A.A.* Shamanskie izobrazheniya [Shamanic images]. ZORSA. — Vyp. 1. — T. 8. — St. Petersburg, 1906. — P. 169–172.

14. *Turchin V.S.* Po labirintam avangarda [On the labyrinths of the avant-garde]. — Moscow, 1993. — P. 241.

15. *Shpet G.G.* Iskusstvo kak vid znaniya [Art as a kind of knowledge]. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury. — Moscow, 2007. — 117 p.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

О НОВОЙ ПАРАДИГМЕ В КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ. (*постановка проблемы*)

Л.С. БАКШИ
АНО ВО «Институт современного искусства»
121357, Москва, Новозаводская улица, д. 27а; Россия
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

На рубеже XIX–XX вв. стала рождаться новая парадигма, тесно связанная с массовой культурой, — игры, взаимодействия, соучастия. На первых порах она не противоречила традиционной парадигме классического гуманизма с ее культом авторства, таланта. Но к концу XX в. она развилась и мощно сказалась в самых разных областях искусства. Возникает новый взгляд на человека: на смену узкому специалисту приходит личность универсальная; на смену фигуре автора над толпой, отгороженному от публики «четвертой стеной», приходит взаимодействие участников творческого процесса. К концу XX в. ценности, связанные с массовой культурой, распространились на все художественные практики и язык искусства, сформировали другой тип публики. Изменения оказались гораздо более кардинальными, чем все авангардные революции XX в., потому что затронули принципиальные базовые установки.

Ключевые слова: *парадигма игры, взаимодействия, соучастия, новая культурная парадигма, массовая музыкальная культура, культ узкого профессионализма, дарования, универсальная личность.*

ON A NEW PARADIGM IN THE CULTURE OF THE TWENTIETH CENTURY (*formulation of the problem*)

L.S. BAKSHI
ANO VO «Institute of Contemporary Art»
121357, Moscow, Novozavodskaya street, 27a; Russia

At the turn of the 19th-20th centuries, a new cultural paradigm began to emerge, closely connected with mass culture — games, interactions, complicity. At first, it did not contradict the traditional paradigm of classical humanism with its cult of authorship and talent. But by the end of the 20th century, it developed and had a powerful effect in various fields of art. A new view of a person arises: a narrow specialist is replaced by a universal personality; the figure of the author above the crowd, fenced off from the public by the "fourth wall", is replaced by the interaction of the participants in the creative process. By the end of the 20th century, the values associated with mass culture spread to all artistic practices and the language of art,

and formed a different type of public. The changes turned out to be much more dramatic than all the avant-garde revolutions of the 20th century, because they affected the fundamental basic principles.

Key words: *game paradigm, interaction, complicity, new cultural paradigm, mass musical culture, cult of narrow professionalism, talent, universal personality.*

На рубеже XIX–XX вв. стала рождаться новая культурная парадигма. К концу XX в. эта парадигма развилась и мощно сказалась в самых разных областях искусства. При сравнении это бросается в глаза.

В 1960-е гг. поэты собирали переполненные залы поклонников и были всенародными любимцами. В 1990-е гг., как и ныне, тиражи поэтических сборников — 200–300 экземпляров. Зато рэп-баттлы собирают многомиллионную аудиторию.

Упали тиражи толстых литературных журналов и книг. Но появились социальные сети и блогеры с армиями подписчиков. Интернет и компьютерные технологии предоставили возможность всем без исключения публиковать тексты, музыку, видео, фото. И на эту продукцию есть массовый спрос.

Удивительный феномен. В прошлом веке толпы графоманов сочиняли романы, песни, стихи, заваливая редакции журналов и радио своими опусами. Но их творения никогда не были востребованы. Количество авторов за последние годы увеличилось на порядки.

Возникла новая практика работы музеев. Призванные свято хранить вечные ценности в неприкосновенности, они завлекают публику интерактивными экспозициями. И тем самым нарушают традиционные музейные правила принципиальной отделенности артефактов от публики: не прислоняться, не прикасаться, не фотографировать.

Сам по себе музей — мощнейшая институция и символ идеи эстетического пространства. Это — храм искусства. Любой предмет, помещенный под стекло, в рамочку, обретает особую значимость. Он становится частичкой вечности, потому что смысл существования музея — сохранение и демонстрация нетленных ценностей. К музейным экспонатам нельзя прикасаться не только потому, что их можно повредить. Но и потому, что

эстетическое пространство предполагает невидимую четвертую стену, отделяющую объект искусства от публики. Это важнейшая часть самой конвенции.

Идея интерактивности предполагает соучастие, слом четвертой стены. Это принципиально враждебная эстетическому пространству конвенция. Интерактивность — шаг на пути к созданию метавселенной, где человек полностью погружается в виртуальную среду.

В театре «энвайронмент» (театр окружения) и театре «променад» (театр-путешествие) особое внимание обращено на поиск новых коммуникаций с пространством и зрителем. В них публика — не зритель, а активный участник происходящего, от которого зависит само развитие действия. Таких явлений уже очень много, и они стали мейнстримом.

В 1990-е — начале 2000-х были популярны музыкальные и театральные флешмобы — неанонсированные художественные акции в общественных местах. В супермаркете разыгрывается оперная сцена, в которой принимают участие «продавцы», «грузчики» и «покупатели». А в кофейне — сцена из фантастического триллера с взлетающими стульями, самодвигающимися шкафами.

Еще в 70-е гг. XX в. началось движение реконструкторов. В СССР оно возникло на базе военно-патриотических клубов. Со временем приобрело массовый характер. Тысячи людей стали собираться вместе, чтобы разыграть исторические события. А чаще всего — битвы. Костюмы и амуницию мастерят сами. Появилась даже научная дисциплина живая история, дающая возможность погружения и проживания реальных исторических событий.

В последние десятилетия XX в. интерес к дизайну потеснил любовь к станковой живописи. Имена модельеров одежды стали гораздо более известны, чем имена современных живописцев. Дизайнер создает не произведение искусства, а предмет, с которым мы взаимодействуем.

В прошлое уходят традиционные формы концерта. Исполнения классической музыки стали превращаться в перформансы

или шоу. На фестивалях современной музыки уже не обходятся без театрализации, видеоарта.

Традиционные виды искусства утрачивают возможность автономного существования. Живопись и скульптура теряют свою пространственную природу. Им на смену пришли перформансы, инсталляции, акции, но люди, которые этим занимаются, продолжают называть себя художниками.

Музыка как временное искусство теряет способность строить самостоятельную драматургию, событийный ряд во времени. Развертывание и развитие сменяется практикой бесконечного повторения коротких фраз, ритмических формул, неизменных от начала до конца. Этот принцип действует и в массовой культуре, и в академической. Отсутствие драматургии постепенно превращает временное искусство в пространственное. Музыка становится фоном, подобным пению птиц и шелесту листьев в лесу. Таким же образом она «работает» на вечеринке или на концертной сцене: фон для общения.

Мы росли в эпоху узкого профессионализма. А сейчас в культуре господствуют универсалы. Творческие люди проявляют себя в разных профессиях одновременно — режиссуре, литературе, танце, вокале…

Все это происходит в условиях глобализации – открытого мира и постоянной миграции людей из страны в страну.

В одной из статей я писала: «Конвенции культуры часто недооценивают. А это понятие фундаментальное, потому что они формируют не только выразительные средства языка культуры, но и транслируют систему ценностей и модель миропонимания. Как известно, жизнь любого человеческого сообщества протекает в разных пространствах: игры, ритуала (погружения в Абсолют), быта, эстетического наслаждения… Речь идет не о реальных выделенных помещениях, а о соответствующих конвенциях. Они могут быть сформулированы или существовать в виде неписаных правил. Никому не придет в голову играть в волейбол в храме или веселиться на похоронах. Эти конвенции всегда содержат и транслируют определенную систему ценностей. Культура — и есть совокупность деятельности в разных конвенциях, связанных иерархией. Говоря о культуре народа или исторического периода, мы имеем в виду не только искусство, но и манеру одеваться, кухню, бытовые привычки» [1, с. 11]. Что же это за конвенция и какую систему ценностей она транслирует?

Недовольство результатами XIX в. выражали многие мыслители и философы.

В 1892 г. барон Пьер де Кубертен выступил в Сорбонне с докладом «Возрождение олимпизма». В качестве основных ценностей он провозглашал рыцарский поединок с равными условиями для всех участников, прославление красоты (как соединение в одной программе культуры и спортивных состязаний), гармоничное сочетание спорта с искусством. Интересно, что правила рыцарского поединка распространялись на всех участников, вне зависимости от их происхождения и социального статуса. По мысли де Кубертена, игры не только укрепляют тело, но и развивают командное мышление.

Эту идею горячо поддержали. И первые Олимпийские игры состоялись в Афинах в 1896 г. Приблизительно в то же время устами доктора Астрова («Дядя Ваня») Чехов произнес: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»[1].

Хосе Ортега-и-Гассет в монографии «Восстание масс» писал: «К 1890 году третье поколение интеллектуальных властителей Европы представлено типом ученого, беспримерным в истории. Это человек, который из всей совокупности знаний, необходимых, чтобы подняться чуть выше среднего уровня, знает одну-единственную дисциплину, и даже в этих пределах — лишь ту малую долю, в которой подвизается. И даже кичится своей неосведомленностью во всем, что за пределами той узкой полоски, которую он возделывает» [3, с. 57]. Сюда можно добавить Г.К. Честертона: «идеалы универсализма давным-давно поблекли и потускнели. <…> Человек давно стал носителем одной идеи, потому что он владеет каким–то одним оружием. ...Если вы стали первой скрипкой, то теперь вы на всю жизнь

[1] Из пьесы «Дядя Ваня» (1897) Антона Павловича Чехова (1860–1904), слова доктора Астрова (2-е действие).

прикованы к ней и не смеете даже вспомнить о том, что вы, между прочим, кроме того, и отменная четвертая волынка, неплохой пятнадцатый кий, вполне сносная рапира, рука (в висте), перо, пистолет, а также образ и подобие создателя» [5, с. 130].

Но дело не только в высказываниях великих. Очевидно, это было всеобщее ощущение. Культ дарования, узкого профессионализма к концу XX в. исчерпал себя. Вызревала другая концепция личности: человека универсального, всесторонне развитого.

В искусстве последствия культа дарования очевидны. У ребенка в шесть лет обнаруживаются неплохие данные, чтобы стать скрипачом. И с этого возраста он становится специалистом. Ему уже нельзя играть в футбол, лазить по деревьям, строгать палки. Нужно беречь руки и заниматься по несколько часов в день. Он перестает быть ребенком, приносит в жертву свое детство для того, чтобы стать солистом, знаменитостью, звездой. Участвует в музыкальных конкурсах. Но к окончанию консерватории выясняется, что стать солистом не может. В итоге приходится играть в оркестре. Детские мечты не воплотились, а жизнь менять уже поздно.

Идея, что в человеке самое главное талант, — довольно жестокая. От него отрезают всё, что к этому не относится. Как скульптор отсекает от куска гранита всё лишнее. У ребенка обычно спрашивают, кем он хочет стать. Непременно нужно занять свое место в четко расчерченном на клеточки мире, где ты навсегда прикован к своей специальности. Малышу бы ответить: хочу стать самим собой. Но сценарий его жизни пишут другие.

Парадокс европейского гуманизма: развитие личности, ее индивидуальных качеств превратилось в культивирование узкого профессионализма.

В фильме Федерико Феллини «Репетиция оркестра» у музыкантов нет имен собственных. Их называют по тем партиям, которые они играют: Второй кларнет, Первая скрипка, Арфа… Их представление о музыке ограничивается знанием своего нотного текста. Бунт против диктатора-дирижера оказывается бессмысленным, потому что некем его заменить. Но и дирижер — тоже функция. Он подавляет бунт и заставляет оркестр сыграть

музыку, написанную неведомым автором. И оказывается, что эта музыка элементарна, нечто вроде тарантеллы, итальянского подобия кавказской лезгинки. Сломать модель «оркестрового» мышления, иерархию зависимости изнутри невозможно. Единственный выход — разогнать оркестр.

Грустный итог, если вспомнить, что гуманизм начинался с Леонардо да Винчи.

Тоска по универсализму в конце XIX в. породила интересный феномен: игровая стихия вдруг стала широко распространяться. Активно развиваются командные виды спорта: регби, футбол, хоккей, баскетбол, волейбол. Показательно, что наибольшей популярностью стал пользоваться футбол. Играть можно в любом климате — и на севере, и на юге. Самый демократичный вид спорта не требует от участников особых физических данных. В футбол могут играть и великаны, и малыши, и даже люди с врожденными физическими пороками. У легендарного чемпиона мира бразильца Гарринчи одна нога была короче другой.

Игровое в классической культуре всегда было маргинальным. Бескорыстными игры бывают только у детей. Они готовят их к взрослой жизни. Девочки играют в куклы. Мальчики состязаются в ловкости. Игры взрослых почти всегда корыстны. В карты выигрывают и проигрывают целые состояния. При этом от мастерства игрока удача не зависит. Образы игроков у классиков — плуты или одержимые игроманией страдальцы, люди порочные. Самые известные примеры: «Игроки» Н. Гоголя, «Игрок» Ф. Достоевского, «Пиковая дама» А. Пушкина.

Особое место в культуре романтизма уделено игре как состязанию с Роком. С игрой связаны и донжуанские списки на количество соблазненных женщин. К числу игр можно отнести и дуэли, как разновидность игры с Роком. Игры со смертельным исходом.

В XX в. игровая стихия выходит на авансцену, и постепенно ее влияние распространяется на интеллект. Возрождается массовый интерес к шахматам. По всему миру проводятся международные матчи и турниры. Имена крупнейших гроссмейстеров становятся всемирно известными: Эмануэль Ласкер, Алек-

сандр Алёхин, Хосе Капабланка. В романе Владимира Набокова «Защита Лужина» герой — аутистичный шахматный вундеркинд. Роман стал бестселлером.

Принципы игровой культуры становятся объектом научного исследования. Возникает теория игр как математический метод изучения стратегий в играх. Напомню общеизвестные факты. В 1944 г. Джон фон Нейман и Оскар Моргенштерн публикуют книгу «Теория игр и экономическое поведение». А в 1949 г. Джон Нэш пишет диссертацию по теории игр. Спустя 45 лет он получает Нобелевскую премию по экономике. Американская журналистка Сильвия Назар выпускает книгу о его судьбе и открытиях, по которой снимают фильм «Игры разума». Джон Нэш анализирует набор стратегий игроков, при которых участники выигрывают или проигрывают. И приходит к обоснованию стратегий, когда каждый старается сделать лучше для себя, делая лучше для других.

Со временем методы теории игр получают применение в самых разных областях — в международных отношениях, юриспруденции, социологии, политологии, психологии, этике, биологии. Вспомним бестселлеры Эрика Берна «Игры, в которые играют люди» и «Люди, которые играют в игры».

Теория оказалась важна для кибернетики и развития искусственного интеллекта. Она послужила основой для создания компьютерных технологий. И даже современный процесс обучения проходит в игровой форме. Так что заявление Кубертена — всего лишь удобная точка во времени. От нее можно отсчитывать развитие новой культурной парадигмы. Что касается несовместимости идеалов гармонически развитого человека и личности, наделенной особым даром, то первые десятилетия их сосуществования были безоблачными. Спорт и искусство не антонимы. В период с 1912 по 1948 г. в программу олимпиад были включены конкурсы искусств: по архитектуре, литературе, музыке, живописи, скульптуре. Искусство стало проникать в спорт. Художественная гимнастика и фигурное катание на льду совмещают спортивное и эстетическое начала. Многие фигуристы по окончании спортивной карьеры продолжают ее в балете на льду.

Соревнования в категории «искусство» в программе олимпиад надолго не задержались. Зато породили многочисленные автономные конкурсы исполнителей, композиторов, архитекторов. Однако отметим характерные особенности. Для спортсменов победа в любом соревновании не делает его чемпионом на всю жизнь. Каждый раз нужно подтверждать свой статус победителя. А в искусстве наоборот: победа в конкурсе приносит имя и открывает возможности попасть на большую сцену. Стать избранным. Подтверждать этот статус не нужно. Конкурсы — удобная форма получить признание. В жюри сидят самые выдающиеся и авторитетные люди, чье мнение может определить судьбу молодого артиста.

Главное отличие классического гуманизма от гуманизма нового времени касается отношений равенства — неравенства между людьми. Классическое искусство постоянно транслирует идею превосходства одних над другими. Фигура «маленького» человека — неотъемлемая часть этой ценностной установки. Гуманизм нового времени утверждает идею равенства. И, соответственно, «маленького человека», вечного неудачника, в этой культуре не существует. Новая конвенция настоятельно требует реабилитации «маленьких» людей. Поразительно и символично, что это движение стартовало в начале XX в. и затронуло самое бесправное сообщество во всей западной цивилизации — чернокожих американцев. Недавно освободившиеся от рабства, но так и не признанные равноправными белому населению, они получили право голоса, культурного представительства. Джаз вышел из негритянского гетто, городских окраин, из нищеты и обездоленности. В исследовании «Рождение джаза» В.Д. Конен описала эту ситуацию: «Образ “маленького человека”, не находящего себе места в сложном современном обществе; потеря контакта с нравственными нормами прошлого; уход из мира мысли и высоких отвлеченных чувств в сферу инстинктивно-подсознательного, связанного в большой мере с раскованной эротичностью; тяготение к импровизационности, рождающейся как бы из глубин подсознания, — все это лежит в основе ряда ответвлений современной массовой музыки на Западе» [2, с. 270]. В исто-

рии афроамериканского населения популярность джаза сыграла, может быть, даже большую роль, чем политические процессы. Эта музыка утвердила возможность их самовыражения и способствовала отмене сегрегации.

В XIX в. любую национальную музыку переводили на универсальный музыкальный язык. И только так она могла стать частью европейской культуры. О своеобразии немецкой, французской, венгерской, русской и музыки всех остальных европейских стран судили по национальным операм и симфониям. В начале XX в. это правило почему-то перестало работать. Нью-йоркские хипстеры в белых холщовых штанах ходили в Гарлем слушать музыку черных и в конце концов сделали ее модной в Америке. А через некоторое время эта мода распространилась по всей Европе. Признание джаза в Европе шло от культурной элиты — рафинированной публики. Французские интеллектуалы, которые в 1913 г. приветствовали «варваризмы» «Весны священной» Стравинского, через несколько лет также горячо откликнулись на «варваризмы» джаза. Очевидно, они чувствовали необходимость освежить, омолодить академическую европейскую музыку. Джаз быстро вышел на концертную эстраду. Дебюсси написал в джазовом стиле «Кекуок», Стравинский — фортепианный «*Ebony* концерт», Гершвин оперу «Порги и Бесс». Появился белый джаз. В XX в. он развивался параллельно с академической музыкой, постоянно обновляя язык и стиль вплоть до джазового авангарда. Он стал частью профессионального искусства.

Признание джаза в Европе означало массовое изменение слушательских установок и ценностных ориентиров.

Зарождающуюся культуру было принято называть массовой. Это понятие появилось в конце 1940-х гг. в работах представителей Франкфуртской социологической школы и получило широкое распространение. Оно имело явно негативную коннотацию и было равнозначно объявлению войны культуре «маленьких» людей. Многие мыслители воспринимали массовую культуру как страшную угрозу существованию цивилизации. Об этом писали Хосе Ортега-и-Гассет [3, с. 202], а спустя полвека в 1968 г. академик А. Сахаров в статье «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» [4]. Многие видели в массах варваров и потребителей, которые в конце концов низведут все достижения человеческого духа до уровня своих мещанских обывательских потребностей. И до сих пор в современных учебниках и энциклопедиях это явление описывается через перечень признаков: невзыскательный вкус, коммерциализация, низкопробная продукция.

Этот острейший антагонизм отразился в произведениях искусства и стал основой целого ряда музыкальных произведений. В кантате «История доктора Фауста» Альфреда Шнитке танго исполняет сам носитель мирового зла. На эту роль композитор приглашал Аллу Пугачеву — символ массовой культуры советского времени. Однако партию Мефистофеля на премьере исполнила оперная певица Раиса Котова и в кулуарах бурно обсуждали идею автора и причины отказа эстрадной дивы.

В последние годы написано множество работ о разных направлениях массовой культуры. В 1960-е гг. «Битлз» ввели моду на индийскую рагу. Потом потоком хлынула мода на армянский дудук, гавайские укулеле, австралийский дидьжериду, якутское и хакасское горловое пение. Но нигде нет ответа на самый главный вопрос: что подвигло людей полюбить этническую музыку разных народов — от аборигенов Австралии до обитателей российского Севера? Что заставило гигантское количество людей всего мира слушать музыку, сочиненную бывшими американскими фермерами или студентами-недоучками из Англии, превратившимися в мировых звезд? Никаких объяснений этого феномена нет. Почему-то изменился дух времени. Противостояние высокой и массовой культуры — не в борьбе хорошего и плохого вкуса. Это принципиальное противоборство разных установок: авторской культуры и неавторской, аристократической и демократической. Именно поэтому попытки их примирить, которые неоднократно предпринималась в XX в., были безуспешными. Многих композиторов волновала идея взаимодействия поп-музыки и классики: среди них Майкл Найман, Филипп Гласс, Стив Райх. Так называемое третье направление возникло среди академических композиторов, пытавшихся соединить две культурные традиции.

Само название родилось в Советском Союзе. Третье направление активно развивалось с середины 1960-х до конца 1980-х. Оно ассоциировалось с именами Микаэла Таривердиева, Эдуарда Артемьева, Геннадия Гладкова, Алексея Рыбникова, Владимира Дашкевича. В зарубежной музыке такого рода направление называлось *third stream* — «третье течение» (между джазом и классикой). Название принадлежало Гюнтеру Шуллеру (1959 г.). Направление просуществовало недолго и ассоциировалось с музыкальными экспериментами. Однако к концу века выяснилось, что конвергенция невозможна. И не потому, что язык рока или поп-музыки несовместим с языком классики. Вполне совместим. Несовместимыми оказались коренные установки разных типов мышления.

Творчество масс — это восстание «маленьких людей» за право собственного голоса, разрыв с конвенцией эстетического пространства, и особой ролью автора, формирование пространства соучастия. С появлением джаза, а позже рок-музыки преувеличенная громкость исполнения сносила воображаемую четвертую стену, втягивала слушателя в процесс коллективной импровизации. На рок-концертах не случайно постоянно присутствуют представители сил безопасности, потому что у слушателей вполне естественно возникает желание выскочить на сцену, принять участие в действии. Оргиастическое начало вырывается на свободу.

Эстетическое пространство предполагает, что автор — другой. Он дает свой взгляд на мир.

Пространство взаимодействия — это «мы», не разделенные на исполнителей и публику. Как пел Вячеслав Бутусов: «скованные одной цепью, связанные одной целью». Позиция любого представителя поп-музыки — «Я один из вас, я такой же, как вы». Эта культура выводит в звезды обычного человека. Элвис Пресли потому и король, что он один из нас. А не особый, надмирный служитель прекрасного.

Не случайно особую роль стали играть ансамбли: «Биттлз», «Роллинг Стоунз», *Queens*… Так исчезает идея автора как единственного человека, имеющего право голоса. В джазе темы

имеют своих авторов. Но сама специфика джазового мышления предполагает коллективную импровизацию как принцип. Центральной фигурой здесь становится исполнитель, но не в классическом понимании этого слова.

Академический музыкант должен быть похож на любого представителя своей профессии: пианист на пианиста, а скрипач — на скрипача. Долгие годы продержался стандарт сценической одежды: для мужчин фрак, для женщин вечернее длинное платье. На протяжении XX в. он лишь слегка корректировался. Можно было выходить на сцену в черных костюмах или даже черных рубахах навыпуск. Однако идея сценической одежды осталась прежней: стандартизированный образ концертирующего музыканта. Он должен быть максимально нейтральным по отношению к личности и подчеркивать принадлежность к профессии. Практически это такая же униформа, как одежда военного или священника.

Имидж исполнителя в массовой культуре всегда подчеркивает его индивидуальность. Это отражение главной идеи Нового времени: человек интересен не каким-то одним талантом, а совокупностью его данных.

Позиция автора ослабла. Из существа надмирного, гения, парящего в эмпиреях, он превращается в собеседника, ищущего контакта. Широко распространился сторителлинг. Этот жанр возник в рекламе, когда агент не просто расхваливает товар, а рассказывает о том, как этот продукт повлиял на его жизнь, как он ему помог избавиться от каких-то личных проблем.

Так называемая новая драма основана на этом принципе. Актер от имени персонажа рассказывает о себе и своих проблемах. Истории нередко основаны на документальном материале. Повествование заменяет драматургию.

Авторы научно-популярных книг широко используют сторителлинг. Показателен успех «Черного лебедя» философа и культуролога Нассима Талеба. Он пишет о сложных философских проблемах, рассказывая о себе и о том, почему они его волнуют. В этом же направлении написаны труды Юваля Ноя Харари об истории, Вилейанура Рамачандрана о работе мозга.

Сегодня это единственный способ увлечь читателя научными проблемами.

Сторителлинг проник на концертную сцену. Музыканты заговорили. Гидон Кремер с ансамблем Кремерата Балтика сделал программу «Все о Гидоне». Музыкальные номера чередуются с рассказом солиста о себе. Заговорили на концертах даже дирижеры, что немыслимо в традиционной конвенции. Сегодня это стало уже повседневной практикой.

К концу XX в. ценности, связанные с массовой культурой, распространились на все художественные практики и язык искусства, сформировали другой тип публики. Изменения оказались гораздо более кардинальными, чем все авангардные революции XX в., потому что затронули принципиальные базовые установки.

Список литературы

1. *Бакши Л.С.* О пространстве в искусстве // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: сборник научных статей. — М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2015. — С. 8–12.

2. *Конен В.Д.* Рождение джаза. — М.: Советский композитор, 1984. — 320 с.

3. *Ортега-и-Гассет Хосе*. О жизни, массовом человеке и «вертикальном вторжении варваров» (Ратенау) // Восстание масс. М.: АСТ, 2002. — С. 57.

4. *Сахаров А.Д.* Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе, 1968, июнь. URL: https://vk.com/wall-123802189_5152 (дата обращения: 29.04.2022).

5. *Честертон Г.К.* Универсальная палка // Писатель в газете. Художественная публицистика. — М.: Прогресс, 1984. — 384 с.

References

1. Bakshi L.S. O prostranstve v iskusstve [About space in art]. Issues of musicology: Theory. Story. Methodology: collection of scientific articles. — Moscow, 2015. — P. 8–12.

2. *Konen V.D.* Rozhdenie dzhaza [The Birth of Jazz]. — Moscow, 1984. — 320p.

3. *Ortega y Gasset Jose*. O zhizni, massovom cheloveke i «vertikal'nom vtorzhenii varvarov» (Ratenau) [About life, the mass man and the "vertical invasion of the barbarians"] The uprising of the masses. — Moscow, 2002. — 256 p.

4. *Sakharov A.D.* Razmyshleniya o progresse, mirnom sosushchestvovanii i intellektual'noj svobode, 1968, iyun'. [Reflections on progress, peaceful coexistence and intellectual freedom", 1968, June]. URL: https://vk.com/wall-123802189_5152 (date of application: 29.04.2022).

5. *Chesterton G.K.* Universal'naya palka [Universal stick]. Writer in the newspaper. Artistic journalism. — Moscow, 1984. — 384 p.

УДК 791.4+81
ББК 85.373(3)

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ТРЕХ КИНОВЕРСИЯХ ПОВЕСТИ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ПОВОРОТ ВИНТА»

О.С. КРЮКОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: florin2002@yandex.ru
М.Б. РАРЕНКО
Институт научной информации по общественным наукам РАН
117997, г. Москва, Нахимовский проспект, д. 51/21;
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: rarenco@rambler.ru

В статье рассматриваются три киноверсии повести американского писателя Генри Джеймса «Поворот винта», созданные в 1992 г., 2009 г. и 2020 г. Это экранизация «Поворот винта» (США, 1992, режиссер Русти Леморанд); экранизация 2009 г. «Поворот винта» (Великобритания, режиссёр Тим Файвелл) и экранизация «Няня» ("Turning", 2020, режиссер Флория Сиджизмонди).

Выбор данных киноверсий объясняется, во-первых, личностью режиссера; во-вторых, индивидуальными зрительскими предпочтениями авторов статьи, полагающих, что каждая из трех киноверсий отличается неординарностью, оригинальностью в интерпретации событий, описанных Г. Джеймсом; в-третьих, популярностью именно этих трех киноверсий у зрителей (на основании проведенных авторами статьи контент-исследований о частотности запросов в сети Интернет). Следует также отметить, что указанные киноверсии созданы в разные десятилетия (и даже века), что не могло не отразиться на художественной концепции того или иного фильма.

Авторы основывались на методологии комплексного текстового, интермедиального и культурологического анализа, намеренно выбрав экранизации данной повести разных десятилетий и разных стран.

Особое внимание уделяется тому, как в различных киноверсиях визуализируется пространство повести. Используемый Г. Джеймсом художественный прием, получивший название «точка зрения», позволяет выбрать ракурс повествования и предоставляет большие возможности для режиссера. Художественный прием «точки зрения» заключается в том, что описываемая в тексте ситуация представлена через призму восприятия участника (участников) или свидетеля (свидетелей) события, которые в силу различных причин (незнания полной ситуации, ограниченности опыта, детского возраста и пр.) могут воспринять лишь фрагмент действительности и его интерпретировать. Неоднократное обращение к повести (сегодня известно не менее 15 экранизаций) подтверждает тезис о потенциале текста Г. Джеймса для кинематографа.

Ключевые слова: *Генри Джеймс, «Поворот винта», «точка зрения», киноверсия, восприятие, киноинтерпретация, визуализация пространства, Русти Леморанд, Тим Файвелл, Флория Сиджизмонди.*

SPACE VISUALIZATION IN THREE FILM VERSIONS OF THE STORY BY HENRY JAMES “THE TURN OF THE SCREW”

O.S. KRYUKOVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
M.B. RARENKO
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
117997, Moscow, Nakhimovsky Prospect, 51/21; Russia;
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1, Russia

The article discusses three film versions of the novel by American writer Henry James “The Turn of the Screw”, which were created in 1992, 2009 and 2020. This is a film adaptation of “The Turn of the Screw” (USA, 1992, directed by Rusti Lemorand); a 2009 film adaptation. “The Turn of the Screw” (UK, directed by Tim Faywell) and the film adaptation of “The Nanny” (“Turning”, 2020, directed by Floria Sijismondi).

The choice of these film versions is explained, firstly, by the personality of the director, secondly, by the individual audience preferences of the authors of the article, who believe that each of the three film versions is distinguished by its originality in the interpretation of the events described by G. James, and thirdly, by the popularity of these three film versions among viewers based on the content research conducted by the authors of the article about the frequency of the requests on the Internet. It should also be noted that these film versions were created in different decades (and even centuries), which could not but affect the artistic concept of a particular film.

The authors used the methodology of complex textual, intermediate and cultural analysis, deliberately choosing film adaptations of the story from different decades and different countries.

Special attention is paid to how the space of the story is visualized in various film versions. The artistic technique used by H. James, called “point of view”, allows one to choose the angle of the narrative and provides great opportunities for the director. The artistic technique of the “point of view” is that the situation described in the text is presented through the prism of perception of the participant (participants) or witness (witnesses) of the event, who for various reasons (ignorance of the full situation, limited experience, childhood, etc.) can perceive only a fragment of reality and interpret only it. Repeated reference to the story (at least 15 film adaptations are known today) confirms the thesis about the potential of h. James’s text for cinema.

Key words: *Henry James, “The Turn of the Screw”, “point of view”, film version, perception, film interpretation, visualization of space, Rusti Lemorand, Tim Faywell, Floria Sigismondi.*

1. Повесть Г. Джеймса «Поворот винта» как объект экранизации

Изменения в кинематографе очевидны даже для неспециалистов: совершенствуются техники, более изощренными становятся режиссерские новации [5; 7]. Несмотря на то, что, казалось бы, материалов для экранизации огромное множество, в истории кино, как и в истории литературы, встречаются так называемые бродячие сюжеты. Одним из таких «сюжетов» стала повесть Г. Джеймса «Поворот винта». Следует также отметить, что сюжет этой повести неоднократно интерпретировался и в других видах искусства. Так, 14 сентября 1954 г. известный британский (английский) композитор Б. Бриттен на международном фестивале в Венеции в театре «Ла Фениче» представил оперу по повести «Поворот винта», которая привлекла внимание музыкальной и театральной общественности [1] и впоследствии неоднократно ставилась и ставится в разных странах.

Генри Джеймс (*Henry James*, 1843–1916), американский и европейский беллетрист, вошел в мировую литературу прежде всего как писатель крупной формы — романист [6], однако в его малой прозе, как в зародыше, отразились все литературные методы и предпочтения писателя.

Повесть «Поворот винта» сразу заинтересовала как читателей, так и литературных критиков не только своим сюжетом, но и особым художественным приемом, известным как «точка зрения».

Как отмечает сам Г. Джеймс, сюжет повести «Поворот винта» (вторая редакция повести появилась в 1908 г.) был подсказан ему отцом его приятеля А.К. Бенсона [6], и, судя по тому, что повесть была написана всего за два месяца, сильно увлек писателя: в письме от 25 сентября 1897 г. Г. Джеймс пишет А.К. Бенсону, что сюжет воплощается [6, p. 76], а 1 декабря того же года в письме сестре Алисе он сообщает о том, что повесть им завершена: «Наконец-то я закончил мою маленькую книжечку <…> » [6, p. 123].

В основе сюжета лежит история двух детей, оставшихся после смерти родителей на попечении дяди, лондонского денди, нанявшего для их воспитания и образования гувернантку,

юную девушку, которая по прибытии в имение Блай сталкивается со странным поведением маленького Майлса и крошечной Флоры. Рассказ о гувернантке и ее подопечных облечен в рамку: о событиях, с ними произошедших, читатель узнает не непосредственно от гувернантки, а от мистера Дугласа, который сначала рассказывает предысторию о том, как он об этих событиях узнал (оказывается, эта гувернантка была в свое время гувернанткой его младшей сестры), а потом зачитывает рукопись, которую ему более двадцати лет назад оставила гувернантка перед своей смертью [6, с. 58–59].

Повесть Г. Джеймса «Поворот винта» была переведена на многие языки (на русском языке существуют по крайней мере два перевода — Н. Дарузес (1974) [2] и Н.С. Васильевой (1994) [3]) и выдержала не менее 15 экранизаций. При этом некоторые фильмы повторяют оригинальный сюжет, другие, как «Ночные пришельцы», излагают предысторию событий или представляют собой различные вариации на сюжет повести.

2. Художественный прием «точка зрения» и образы пространства в повести

Художественный прием «точки зрения» заключается в том, что описываемая в тексте ситуация представлена через призму восприятия участника (участников) или свидетеля (свидетелей) события, которые в силу различных причин (незнания полной ситуации, ограниченности опыта, детского возраста и пр.) могут воспринять лишь фрагмент действительности и его интерпретировать. Воссоздание полной картины из фрагментов, как мозаики, возлагается Г. Джеймсом на читателя. Такая «интерактивность» допускает несколько интерпретаций событий, в том числе и взаимоисключающих. Представление ситуации априори не может обладать ни определенностью, ни категоричностью или объективностью, напротив, изначально предполагает некую неопределенность и субъективность оценки. Сам Г. Джеймс неоднократно подчеркивал, что ценность произведения, на его взгляд, заключается в его принципиальной многозначности, а неопределенность изначально писателем рассматривается и декларируется как способ и, по сути, единственное условие существования произведения как такового [6, с. 58].

История гувернантки уподобляется в каждой из киноверсий, по меткому определению героя другой повести Г. Джеймса, «узору на ковре», который каждый раз представляется рассматривающим его несколько иным — в зависимости от выбранной точки зрения. На наш взгляд, не последнюю роль в интерпретации событий, о которых рассказывает гувернантка и одновременно непосредственная участница событий, играет в киноверсиях визуализация места действия повести. Собственно, таких пространств в повести можно выделить три: 1) старый дом накануне Рождества, в котором собралась компания, среди которых повествователь «я» и некий мистер Дуглас; 2) дом опекуна и дяди детей в Лондоне, куда приходит наниматься гувернанткой молодая особа, не названная по имени ни разу; 3) усадьба Блай, в которой и происходят описанные в повести события. Отметим, что в самой повести все три пространства описаны довольно скудно.

Дом, в котором рассказчик «я» узнает об истории гувернантки от мистера Дугласа, описывается рассказчиком сдержанно. Это старый дом с камином, не имеющий электрического освещения. Ни месторасположение дома, ни какие-либо другие детали в повести Г. Джеймса не упомянуты.

Дом опекуна детей, как следует из рассказа гувернантки (т. е. дом читатель видит через призму восприятия молодой девушки), большой, расположен в Лондоне на Харли-стрит.

Описание усадьбы Блай более подробное. Про усадьбу читатель также узнает из рассказа гувернантки: сначала про ее месторасположение, затем то, как она называется, и общие сведения. Первое впечатление, которое произвела усадьба на двадцатилетнюю гувернантку, можно выразить английским существительным *greatness* (величие). Само поместье также произвело на гувернантку впечатление своими размерами. Важной локацией, где разворачиваются драматические события в пределах имения, является озеро — *the lake*, на самом деле представляющее собой, скорее всего, пруд.

Образ озера с его зеркальной поверхностью входит в развернутую овеществленную метафору зеркала в повести. В зеркальной глади озера отражаются герои повести, они же отражаются и в зеркалах в доме, подобно тому, как рассказы и домыслы героев преломляются в сознании повествователя и читателей. Кроме того, происходит и взаимоотражение самих героев и их точек зрения.

Литературное пространство повести, с одной стороны, конкретно (Лондон и поместье Блай в Эссексе, с большим, не лишенным своеобразного обаяния домом с башнями, а также садом и парком, озером и церковью), а с другой стороны — достаточно обобщенно и лишено выразительных деталей, что представляет собой широкое поле для режиссерских интерпретаций.

В статье рассматриваются три киноверсии повести «Поворот винта», созданные в 1992 г., 2009 г. и 2020 г. Выбор данных киноверсий объясняется, во-первых, личностью режиссера, во-вторых, индивидуальными зрительскими предпочтениями авторов статьи, полагающих, что каждая из трех киноверсий отличается неординарностью, оригинальностью в интерпретации событий, описанных Г. Джеймсом, в-третьих, популярностью именно этих трех киноверсий у зрителей (на основании проведенных авторами статьи контент-исследований о частотности запросов в сети Интернет). Следует также отметить, что указанные киноверсии созданы в разные десятилетия (и даже века), что не могло не отразиться на художественной концепции того или иного фильма.

3. Образы пространства в киноверсии повести «Поворот винта» (США, 1992, режиссер Русти Леморанд)

В киноверсии повести «Поворот винта» (США, 1992, режиссер Русти Леморанд) о произошедших событиях в усадьбе Блай много лет назад рассказывает пожилая женщина нескольким мужчинам и женщинам, собравшимся вокруг стола в гостиной старого дома, который в настоящее время, как выяснится в конце фильма, — Больница святой Маргариты, а в прошлом — усадьба Блай. Именно в этой гостиной, как утверждает рассказчица, и

погиб ее старший брат Майлс. Доказательством, что это та самая усадьба Блай, служат нацарапанные на одной из стен гостиной имена маленькой Флоры и Майлса. Рассказ постаревшей Флоры, теперь пациентки Больницы святой Маргариты (не уточняется, от какого недуга проходят лечение ее пациенты), отчасти состоит из ее собственных воспоминаний и дневниковых записей, некоторые из которых, как мы можем догадаться, касаются событий, произошедших до того, как гувернантка, двадцатилетняя девушка, дочь священника, Дженнифер Гудинг приехала работать в Блай. Этот дневник, который вела Дженни, Флора нашла «после его смерти» (смерти Майлса).

Гостиная комната Больницы святой Маргариты представлена одним ракурсом: мы видим нескольких мужчин и женщин за столом на фоне камина. Как и завершающая сцена фильма, эта сцена снята в черно-белом цвете. Вообще, цвет и свет имеют большую смысловую нагрузку в фильме: лица действующих лиц — гувернантки, Флоры, Майлса, мадам Гроуз, опекуна детей, являющихся призраков — выделяются на фоне интерьера.

Прием на работу молодой гувернантки происходит в помещении, отчасти напоминающем офис кадрового агентства, в приемной которой собрались претендентки, плавно перетекающий в личные апартаменты опекуна детей, который принимает юную Дженнифер, полулежа на диване. Эта комната представляет собой большое свободное пространство с большими окнами, в дальнем конце стоит диван.

Приехавшая в усадьбу Блай Дженнифер со слов опекуна знает, что это большой старый дом. В нем много комнат, а мадам Гроуз сообщает ей, что в доме легко заблудиться. Всем помещениям в доме, выполненным в темных тонах (массивная мебель, тяжелые шторы, множество вещей), противопоставлена большая светлая кухня, в центре которой стоит большой стол для приготовления еды. Окна в кухне большие, французские — от пола до потолка, выходят в парк. Особо следует отметить убранство детской. В ней обращает на себя внимание обилие экзотических предметов, большинство из которых — игрушки, привезенные из дальних стран (скорее всего, Индии), и разного рода маски, кото-

рые очень любит Майлс. На одной из стен — фотогалерея, среди фотографий мы видим фотографии детей и молодого человека, отчасти напоминающего опекуна детей, отчасти одного из призраков. Стены детской комнаты выполнены в светлых тонах.

Неоднократно в фильме возникает образ парка — то регулярного, то дикого, заросшего. Пруд в парке — место, где гувернантке видится призрак другой гувернантки, работавшей в доме до нее. С высоты башни, которая одновременно служила мастерской и в которой Питер Квинт изготовлял чучела животных (об этом вскользь сообщает гувернантке мадам Гроуз, а потом мы их видим сами), мы можем видеть границы поместья. Чучела представляют собой одну из фаз омертвения, как и призраки, поэтому эта деталь выбрана и в повести, и в фильме неслучайно.

Еще одной локацией в усадьбе Блай выступает сельская церковь, куда однажды направляются вместе с гувернанткой и мадам Гроуз дети.

Наконец, в воспоминаниях гувернантки появляются сцены из ее раннего детства, в которых она, маленькая девочка, сидит на песке на берегу моря, которое в культурной традиции олицетворяет вечность.

Сценой финальной драмы — борьбы Питера Квинта и гувернантки Дженни за душу маленького Майлза — служит гостиная усадьбы Блай. Это темное помещение, с большими окнами с решетками, в которые заглядывает призрак, однако основное внимание при этом сконцентрировано на лицах трех участников: Дженни, Майлса и Питера.

4. Образы пространства в экранизации 2009 г. «Поворот винта» (Великобритания, режиссер Тим Файвелл)

В экранизации 2009 г. «Поворот винта» (Великобритания, режиссер Тим Файвелл, сценарий Сэнди Уэлча) историю, случившуюся в поместье Блай в 1920-е годы (что не соответствует хронологии повести, события которой происходят в 1840-е годы), рассказывает женщина в скромном голубовато-сером платье. В коллаже изображений к фильму, предваряющих его, сконцентрировано несколько ключевых пространственных об-

разов: парк, листья дерева, похожего на рябину, крупным планом; башни замка и белые кресты на кладбище у церкви. Фильм снимался в Западной Англии, в частности сцены в поместье Блай были сняты в Бримптон д'Эверси (выбор локации был вызван сходством с литературным описанием), а железнодорожные эпизоды — на железной дороге в Восточном Сомерсете.

Далее действие, сопровождаемое тревожным музыкальным фоном, переносится в санаторное учреждение, похожее на пенитенциарное, где молодой психиатр доктор Фишер (Дэн Стивенс) ведет беседу с бывшей гувернанткой — молодой испуганной женщиной Анной (Мишель Докери). Узкие коридоры медицинского учреждения напоминают зрителю о «суженности» восприятия событий их непосредственными участниками. Пытаясь пробудить воспоминания и разговорить сложную пациентку, заинтересованный в ней доктор фрейдистского толка (чем объясняется расстановка смысловых акцентов в киноинтерпретации) показывает ей фотографии тех мест, где происходили основные события. Благодаря эффектному приему переключения планов киноповествования черно-белый снимок оживает, события изображаются в цветном варианте, в движении, как воспоминания Анны.

Так, на одном из снимков изображен автомобиль на фоне лондонского дома на Видмор-стрит. Доктор вызывает у женщины поток воспоминаний: разговор с хозяином поместья Блай, молодым привлекательным аристократом (Марк Умберс), который приходится детям дядей, в лондонском доме. Лицо опекуна детей крупным планом дважды чередуется с акцентом камеры на картине, которая находится в лондонской гостиной, на стене: это один из распространенных итальянских видов. Отсылка к Италии, по-видимому, говорит о любви хозяина к путешествиям и «дольче вита» как образу жизни, что плохо сочетается с обязанностями опекуна. В сцене беседы гувернантки с нанимателем акцентируется также скрытая сексуальность, которая является одним из направлений сюжетной мотивировки киноверсии, но не находит прямой опоры в тексте повести.

Далее события, так же отрывочно, в узловых моментах-вершинах, воспроизводятся в восприятии Анны во время

медицинских консультаций с психиатром. После беседы с опекуном детей в воспоминаниях Анны возникает железнодорожная станция; поездка в автомобиле по широкой аллее к замку; знакомство с обитателями замка: миссис Гроуз и прислугой, а также с подопечной — Флорой. Романтический модус повествованию придают значимые детали, показанные как крупным, так и дальним планом. Это общий вид несколько запущенного поместья в псевдоготическом стиле, элементы интерьера в комнате Майлса, рояль. Озеро-пруд становится соучастником мелодрамы, разыгравшейся в поместье до приезда гувернантки. Виды поместья предстают также на фотографиях, висящих на стене в кабинете доктора Фишера. Реальное поместье в фильме и виды на фотографиях передают не столько пространство, сколько время в движении и время застывшее: фотографии запечатлели лишь один момент из жизни, в статике, в то время как рассказ Анны о событиях отражает динамику жизни, ее неуловимые и непонятные для героев изменения.

Мрачный дом показан в данной экранизации то при солнечном освещении, то в сумерках, то в лунном свете. Сумерки и лунный свет традиционно сопутствуют силам зла, поэтому они являются необходимыми атрибутами страшной истории. Церковь и кладбище, пространственные образы лиминального плана (граница между миром живых и миром мертвых), появляются трижды: при первом знакомстве гувернантки с окрестностями, при посещении ее с воспитанником и в эпилоге, где миссис Гроуз и Флора посещают могилу Майлса. Дом, озеро и кладбище становятся фоном как двойной трагедии, так и кинематографического триллера, идеально соответствуя этому жанру.

5. Визуализация пространства в экранизации «Няня» (“Turning”, 2020, режиссер Флория Сиджизмонди)

В последней по времени экранизации повести Г. Джеймса «Поворот винта», созданной в 2020 г. и вышедшей в российском кинопрокате под названием «Няня» (“Turning”, режиссер Флория Сиджизмонди), действие происходит в начале 1990-х гг. Действие фильма начинается в квартире одного из домов крупного города, видимо, Лондона. Учительница начальных классов Кейт (Маккензи Дэвис), одна из двух девушек, которые снимали квартиру, прощается со своей соседкой, потому что принимает предложение стать гувернанткой для восьмилетней девочки-сироты, проживающей в сельской местности. Это предложение представляется ей исключительно привлекательным, о чем она сообщает еще одному человеку — художнице, обитательнице социально-реабилитационного центра, из чего зритель должен сделать вывод о том, что Кейт имела (или имеет) к нему некоторое отношение. В отличие от первых двух киноверсий, эпизоды с дядей-опекуном будущих подопечных отсутствуют, а отдельные, весьма скупые сведения о жизни гувернантки до ее появления в загородном поместье зритель узнает из разговоров Кейт с близкими ей людьми. Отсутствие фигуры опекуна детей в киноповествовании снимает мотивировку произошедших в дальнейшем событий влюбленностью гувернантки в опекуна, попыткой привлечения его внимания.

К уже известным по тексту повести локациям (старинная усадьба, парк и водоем) в этой киноверсии повести добавляется конюшня, где гувернантка, желая познакомиться, отыскивает свою подопечную — очаровательную, несколько застенчивую Флору — по прибытии в поместье. Как выясняется впоследствии, Флора любит конюшню, готова проводить там много времени. Второй подопечный Кейт — старший брат Флоры Майлс, исключенный из школы за драку, о чем зритель узнает из письма директора и разговоров Кейт с домоправительницей. Подчеркивается бунтарский характер мальчика и тем, что в духе 1990-х, в отличие от киноверсии 2009 г., Майлс упражняется не в игре на фортепиано, а в игре на музыкальной установке с тарелками и барабанами.

Большое внимание уделяется интерьеру поместья, в котором живут подопечные Кейт. Как и в предыдущих киноверсиях, дом представляет собой огромный особняк, богато обставленный. В доме много старинных картин, интерьерных украшений, разного рода статуэток. Сам дом представляется довольно старым и мрачным. Дневной свет проникает в дом через небольшие окна, а

лестницы придают дому схожесть с лабиринтом. Особое внимание уделяется интерьеру комнаты для занятий шитьем, с манекенами и швейной машинкой. Зритель видит эту комнату глазами Кейт, которая пытается понять назначение этой комнаты. Кому эта комната принадлежала, никак не раскрывается. Отдельные элементы одежды, найденные Кейт в этой комнате, свидетельствует, что в доме раньше устраивались маскарады. При этом находящиеся в комнате манекены несколько раз оказываются в фокусе, что позволяет рассматривать их как своеобразных двойников людей, и как таковые они оказываются вовлеченными в происходящие в поместье странные события. Фигуры умерших слуг, являющиеся детям и гувернантке, могут, таким образом, восприниматься как двойники, ожившие манекены (реплика чучел из других киноверсий), пришедшие на маскарад люди. Манекены становятся соучастниками жутковатых мистификаций: например, специально, из хулиганских побуждений, брошенный в озеро детьми манекен гувернантка Кейт принимает за тонущего человека. В регулярном английском парке, примыкающем к дому, зритель видит много бюстов и скульптур на античные сюжеты. Величественные, гордые и бессловесные, они создают особую атмосферу напряжения в фильме. Бюсты, как и манекены, представляют собой одну из ступеней омертвения.

Страшное — и его ожидание — предваряется в киноверсии зловещими звуками, однако визуальный ряд это впечатление усиливает, поскольку, по мнению экспертов, получаемая человеком через зрение информация достигает от 70% до 93% от ее общего объема.

Вода, как символ перехода из одного мира в другой, усиливает создаваемый в киноверсии эффект неопределенности. Несколько раз в фильме возникает водная гладь озера, при этом вода в нем кажется неестественно темной.

6. Выводы

Как можно видеть из проведенного анализа трех созданных в разные десятилетия киноверсий, прием «точки зрения» и вытекающий из него эффект неопределенности, использованные

Г. Джеймсом в повести, позволил режиссерам по-разному интерпретировать события, произошедшие в усадьбе Блай. В предисловии к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. Г. Джеймс говорит об отображении действительности в искусстве как о доме со многими окнами: «В доме литературы не одно окно, а тысячи и тысячи <…>, и каждое из них было или будет проделано в силу потребностей *индивидуальной точки зрения* и силою индивидуальной воли. <…> У этих окон есть своя особенность: за каждым из них стоит человек <…>. Он и его соседи смотрят все тот же спектакль, но один видит больше, а другой меньше, один видит черное, а другой белое…» [4, с. 485]. В каждой из киноверсий режиссеры активно используют цвет и свет, сочетают крупный и дальний планы, чередуют вид сверху на имение с видом из окна или из автомобиля, что позволяет зрителю обратить внимание на тщательно скрываемые обитателями усадьбы подробности. Наряду с монтажом важную роль в этих киноинтерпретациях играет звуковое сопровождение. Литературный прием «точка зрения» в повести идеально соответствует возможностям кинематографической интерпретации литературного сюжета, позволяя держать зрителей в постоянном напряжении.

Список литературы

1. *Головачева И.В.* «Невинные крошки» в «Повороте винта»: повесть и оперное либретто. URL: http://old.conservatory.ru/files/OM_18_Golovacheva_full.pdf (дата обращения: 28.11.2021).

2. *Джеймс Г.* Поворот винта / пер. Н. Дарузес // Джеймс Г. Повести и рассказы. — М.: Худож. лит-ра, 1983. — С. 376–486.

3. *Джеймс Г.* Поворот винта / пер. Н.С. Васильевой // Шедевры английского готического рассказа. — М.: Слово, 1994. — Т. 1. — С. 245–412.

4. *Джеймс Г.* Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. // Джеймс Г. Женский портрет. — М.: Наука, 1984. — С. 481–493.

5. *Козлов Е.В.* Аттракционы экрана: Между визуальным и нарративным // Наука телевидения. — 2021. — Т. 17. — № 2. — С. 11–28.

6. *Раренко М.Б.* «Поворот винта»: Генри Джеймс как писатель и как критик // Человек: образ и сущность. — 2020. — № 3 (43). — С. 55–67.

7. *Строева О.В., Аронин С.В.* Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий // Наука телевидения. — 2019. — Т. 15. — № 1. — С. 173– 193.

8. *James H.* The Turn of the Screw. — N.Y., L.: W.W. Norton and company, 1966. — 276 p.

9. *James H.* Henry James, selected letters / ed. by Leon Edel. Cambridge (Mass.). — London: Belknap press of Harvard univ. press, 1987. — XXIX. — 446 p.

References

1. *Golovacheva I.V.* «Nevinnye kroshki» v «Povorote vinta»: povest' i opernoe libretto ["Innocent crumbs" in "The Turn of the Screw": a novel and an opera libretto]. URL: http://old.conservatory.ru/files/OM_18_Golovacheva_full.pdf (date of application: 28.11.2021).

2. *Dzhejms G*. Povorot vinta [The turn of the screw]. per. N. Daruzes // Dzhejms G. Povesti i rasskazy. — Moscow, 1983. — P. 376–486.

3. *Dzhejms G*. Povorot vinta [The turn of the screw]. per. N.S. Vasil'evoj // Shedevry anglijskogo goticheskogo rasskaza. — Moscow, 1994. — T. 1. — P. 245–412.

4. *Dzhejms G.* Predislovie k romanu «Zhenskij portret» v n'yu-jorkskom izdanii 1907–1909 gg. [Preface to the novel "Portrait of a Woman" in the New York edition of 1907–1909]. Dzhejms G. ZHenskij portret. — Moscow, 1984. — P. 481–493.

5. *Kozlov E.V.* Attrakciony ekrana: Mezhdu vizual'nym i narrativnym [Attractions of the screen: Between visual and narrative]. Nauka televideniya. — 2021. — T. 17. — № 2. — P. 11–28.

6. *Rarenko M.B.* «Povorot vinta»: Genri Dzhejms kak pisatel' i kak kritik ["The turn of the screw": Henry James as a writer and as a critic]. Chelovek: obraz i sushchnost'. — 2020. — № 3 (43). — P. 55–67.

7. *Stroeva O.V., Aronin S.V.* Tendencii razvitiya vizual'nyh iskusstv pod vliyaniem novyh ekrannyh tekhnologij [Trends in the development of visual arts under the influence of new screen technologies]. Nauka televideniya. — 2019. — T. 15. — № 1. — P. 173– 193.

8. *James H.* The Turn of the Screw. — N.Y., L.: W.W. Norton and company, 1966. — 276 p.

9. *James H.* Henry James, selected letters / ed. by Leon Edel. Cambridge (Mass.). — London: Belknap press of Harvard univ. press, 1987. — XXIX. — 446 p.

Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура

УДК 7.01
ББК-1

НОВГОРОДСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ «ЗНАМЕНИЕ» XII В.: СЛОЖЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА

Л.С. ФАДЕЕВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: fadeeva.art75@gmail.com

XII в. — один из важнейших этапов формирования отечественного искусства. В данной статье рассматриваются такие аспекты, как сложение и история возникновения Богородичной иконографии типа «Знамение» на примере новгородской иконы, что важно в оценке целостности художественно-образного потенциала русского искусства.

Ключевые слова: *Богородица, иконография, Богородичные иконы, иконопись, православие, христианское искусство, история, религия, Знамение, Оранта.*

NOVGOROD ICON OF THE MOTHER OF GOD "SIGN" XII CENTURY: COMPOSITION OF ICONOGRAPHY. ARTISTIC SPECIFICITY

L.S. FADEEVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The 12th century is one of the most important stages in the formation of Russian art. This article discusses such aspects as the composition and history of the origin of the iconography of the Mother of God of the "Sign" type on the example of the Novgorod icon, which is important in assessing the integrity of the artistic and figurative potential of Russian art.

Key words: *Mother of God, iconography, Mother of God icons, icon painting, Orthodoxy, Christian art, history, religion, Sign, Oranta.*

Актуальность темы

Вопрос сложения основных иконических образов в православии важен с точки зрения семиозиса — процесса формирования глубины образной программы христианского искусства в его онтосимволическом значении, которое существенно отличается от предшествующего античного этапа. К этому важно обратиться ввиду некоторой размытости в современной культуре правил иконного письма и значений образной системы, и для этого уточнить, как новый канон монотеизма (в христианстве) устанавливает новые этические доминанты образов, которым соответствуют и новые художественно-пластические решения (ярким примером этого является икона «Знамение»), а также поставить вопрос о семиотических аспектах иконической программы христианства.

Среди других образов икона «Знамение» представляет собой обостренный догматический, а также культурно-архетипический феномен, поскольку уже этимология слова восходит к древнейшим нормам, напрямую связанным с глаголом «знать», и в индоевропейском *ĝen* — «знать» является тождественным *ĝen* — «рождать, рождаться». «Именно понятия “рождать(ся)” и “знать” составляют смысл слова “знамение”… Кстати, отсюда и греческие омонимы γέννησις (рождение) и γένεσις (творение), которые нельзя путать между собой, но которые еще со времен ересиарха Ария, к сожалению, принимают одно за другое» [9, с. 4].

Канон «Знамение» в его семиотическом и чувственном восприятии образует некоторое основание для рассмотрения структуры содержательных аспектов образа, как основы и других иконических решений. Это важно еще с точки зрения современных задач иконописи, которая, обращаясь к теме иконографии новомучеников XX в., пользуется инструментами изобразительного искусства, в котором традиции живописи и визуальная достоверность часто превалируют в интересе иконописцев. Своеобразная изобразительная мода не замечает великий посыл прошлого онтосимволического содержания средств и целей иконного искусства.

Историографический аспект вопроса в общем виде представлен в нескольких основных источниках, в частности, в

труде В.Н. Лазарева «Русская иконопись от истоков до начала XVI века», на русском языке опубликованная в 1973 г. В отношении образа «Знамения» Виктор Никитич пишет:

«Стихия новгородской живописи — это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой головоломная символика как византийских теологов, так и западноевропейских схоластов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых (Флор и Лавр, Илья, Анастасия, Параскева Пятница и другие), от которых они ожидают прямой помощи в своих сельских работах и торговых делах. Выстраивая их в ряд и располагая над ними изображение Знамения — этой своеобразной эмблемы города, новгородцы обращались с иконой запросто, как со своим закадычным другом. Они доверяли ей затаенные мысли, и они настойчиво добивались от нее поддержки во всем том, что представлялось им важным и неотложным. Такой подход к иконописи в какой-то мере сближал ее с жизнью.

Но было бы неверным недооценить в новгородской иконе умозрительное начало. В ней, как и во всем средневековом искусстве, очень много отвлеченного, условного, много такого, что переносит все изображаемое в совсем особую среду, в которой события протекают вне времени и вне пространства. В этом своеобразном сочетании, казалось бы, непримиримых противоречий кроется неувядаемая прелесть новгородской иконописи: хотя новгородский художник крепко стоит на земле, мысль его в то же время взвивается в поднебесье; однако и здесь он не теряет дара предельно образного и конкретного воплощения своих переживаний» [8].

Другой крупнейший исследователь византийского и древнерусского искусства — Н.П. Кондаков. Его работа «Иконография Богоматери» [3], как итог длительных исследований, считается и в наши дни «несомненно лучшим сочинением», посвященным истории иконографических типов Богоматери. Здесь использован колоссальный по богатству, разнообразию, широте временного и географического охвата иконографический мате-

риал от первых веков христианства — фрески, иконы, книжные миниатюры, скульптуры и рельефы, представленные в восточной, византийской, западноевропейской и, конечно же, русской традиции в изображении Божьей Матери. Фундаментальность позиции исследователь определил тем, что «православная церковь выставляла, по требованию времени, различные стороны главных задач христианской веры на земле, ставя, наряду с задачей человеческого спасения, также сохранение империи и церкви, и, в зависимости от этого, рассматривая образы Спасителя и Божьей матери» [4].

А.Н. Насоновым с учетом достижений советской археографии середины XX в. было подготовлено издание «Новгородской первой летописи», изданной по единственному Синодальному списку, а Новгородская первая младшего извода — по Комиссионному, с вариантами из Академического и Толстовского списков [10].

В.Б. Кошаев в работе «ОНТО. Искусство христианского мира. I — начало II тыс. н.э. Часть 2. Этапы формирования образной системы» обращает внимание на отсутствие дидактического построения вопросов христианского искусства в образовании и на необходимость уточнения проблемы периодизации, в частности, включения в историю искусства катакомбного времени, когда образ «Знамения» формируется из общих поисков искусства как художественно-выразительной системы, что позволит уточнить соотношение средств художественного выражения и идей, которые в догматическом смысле носили во многом полемический характер [5].

Различным аспектам исторического развития церковного изобразительного искусства в связи с его богословским содержанием посвящена книга И.К. Языковой «Богословие иконы», созданная на основе курса в Общедоступном Православном Университете и предназначенная для слушателей и преподавателей высших духовных учебных заведений и всех, кто интересуется иконой. Издание основано на курсе лекций, читаемых Ириной Константиновной в университете. В отношении чувственного восприятия она отмечает: «в момент созерцания иконы моля-

щемуся как бы открывается святая святых, внутренняя Марии, в недрах Которой Духом Святым зачинается Богочеловек» [16]. В значительной степени автор рассматривает символический и богословский смыслы иконографии образа, и этот аспект символического содержания, как представляется, важен в контексте того, что символ по природе относится к проблеме семиотического управления и при этом важно содержательно уточнить различие знаковых и образных примет символа искусства.

Фундаментальная статья Э.С. Смирновой «Новгородская икона “Богоматерь Знамение”: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в.» — одна из наиболее значимых и достоверных по объекту исследования, где автор проводит изыскание иконографии изображений, строение доски, датировок, и в заключение подводит итог: «Новгородской иконой Богородицы завершается тот период в развитии иконографии и почитания Богоматери на Руси, который охватывает первую половину XII в. Тогда и были заложены те основные принципы, которые во второй половине XII — начале XIII вв. получили необыкновенно интенсивное развитие в русских землях. Речь идет о культе чудодейственной ризы Богородицы (чему прямые свидетельства — храм Покрова на Нерли, 1165 г., надвратная церковь Положения ризы Богоматери во Владимире, 1164 г., надвратная церковь Положения ризы и пояса Богоматери в Новгороде, 1195 г., а косвенное — храм Богородицы в новгородском Зверине монастыре, впервые упоминающийся под таким именем в 1148 г., а в 1399 г. названный Покровским). К этому же кругу идей относится и почитание Иоакима и Анны и строительство храмов в их честь на Руси (надвратная церковь во Владимире, 1196 г.)» [13, с. 304].

Догматика и иконография в содержании иконы «Знамение»

Прежде всего важно отметить, что икона в истории православных догматических установлений есть не просто изображение, но строгое отражение священных текстов, несущих сакральный смысл, а также объяснение того или иного события, таинства. Поэтому фактическую сторону иконы значимо проследить, как историю возникновения данного образа, предста-

вить основные иконографические схемы и рассмотреть наиболее известный памятник Руси — новгородскую икону «Знамение» XII в. То есть важно создать некоторую последовательность в раскрытии одного из самых древних образов Богоматери в отечественном искусстве.

Иконографическая схема «Знамения» служит иллюстрацией текстов Ветхого и Нового Заветов. Первым из этих текстов является пророчество Исайи: «Итак сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут Ему имя: Эммануил» (Ис. 7.14). Свт. Василий Великий в послании Адельфию задает вопрос "что значит это место, как не то, что Бог пришел во плоти?". Сего ради даст Господь Сам вам знамение. Даст, говорит Пророк, даже и не просящим. Хотя и не найдет достойного принять знамение, однако же, по предопределенному Домостроительству рождения Господня по плоти, Сам Господь Бог даст знамение. Ибо нужно было, чтобы Ахаз выразумел, что для рода человеческого невозможно иначе исправление, как только чрез пришествие к людям Бога Слова, и чтобы просил он знамения во глубину, или в высоту. Но поскольку Ахаз признавал себя недостойным, потому что не научился просить знамений великих и небесных, то посему Пророк говорит: даст Господь Сам вам знамение, даст не чрез какого-либо служителя, и приспешника, и священнодействователя, но Сам непосредственно, чтобы из сего видно было величие дарованного. Ибо закон вчинил Ангелы, рукою ходатая (Гал. 3:19) — Моисея, а знамение Сам дал дому Давидову. Дается не Ахазу, но всему дому Давидову, потому что от семене Давидова по плоти Господь (ср. Рим. 1:3), потому и благовествование о пришествии Христовом относилось ко всему сродству Давидову» [14]. Вторым текстом являются слова Ангела в Благовещении: «Дух Святой найдет на Тебя и сила Всевышнего осенит Тебя, посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим» (Лк. 1.35) [1].

Образ Божией Матери «Знамение» — один из самых древних и принадлежит к иконописному типу Оранта. Он связан с темой Воплощения и чрезвычайно насыщен в богословском понимании. Первые Оранты носили, скорее всего, условный характер и являли собой аллегорические изображения молящихся людей. Моленный жест имеет свою историю (жест адорации — поднятие рук — именуют оранта (лат. *orantes* — «молящиеся»; «ор» — «молить, просить»). Чаще всего эти образы использовались в заупокойном культе и изображались в криптах (в виде души умершего или его условного портрета (рисунок 1).

Рисунок 1 — Аллегорический образ молящегося из катакомбы Каллиста в Риме. III в.

Первый иконописный образ Богоматери в виде Оранты возник в конце IV в. в композиции «Вознесения Господня» (рисунок 2) и затем послужил основой образа «Божией Матери Церкви» в византийской храмовой росписи. Также он стал символическим Воплощением «церкви земной», т.е. в этом иконографическом типе можно представить Богородицу как Саму

Церковь, о чем мы упоминали выше. Древние художники при изображении Богоматери заботились как об изяществе формы, так и о достоинстве выражения. Все авторы того времени сходятся на том, что лицо Богоматери было прекрасным. Оно было, по словам Амвросия Медиоланского, «образом возвышенного ума и нравственной чистоты» [4, с. 195].

Среди множества примеров одним из важных источников будущего «Знамения» можно отметить рельеф резной двери римской базилики св. Сабины (рисунок 2), построенной папой Целестином (422–432). Известно, что в монастыре при церкви в течение какого-то времени, вплоть до своей смерти в 1221 г., обретался Святой Доминик. В монастыре пребывали также Святой Фома Аквинский, Святой Гиацинт и папа Святой Пий V. Известно, что панели созданы двумя мастерами, а декоративное обрамление из виноградных лоз и гроздей появилось позднее. В таком соотношении есть определенная рассогласованность фактур основных изображений и обрамления. Идея всей композиции — это показ прижизненных событий Христа, но некоторые пластины содержат как бы феноменальную догматику идеи Христианской Церкви, обретение нового бытия после Распятия. Именно эта тема представлена в двухчастной по вертикали композиции, в правом вертикальном ряду второй сверху резной панели, которую именуют иногда «Вознесение Христа», очевидно, по факту сложения будущего канона, но в данном случае более точным представляется «Торжество Христа». В верхней зоне в круге фронтально помещен образ Иисуса Христа с отведенной вправо рукой и открытой на зрителя кистью с очевидно пробитой раной, буквами «альфа» и «омега» слева и справа от фигуры. В левой руке он держит полотно, возможно, с нерукотворным изображением. Вне круга помещены символы четырех евангелистов, образующих квадрат как элемент будущего тетраморфа. В нижней части пластины видим еще три фигуры под куполом комары в подножии Иисуса. Апостолы Петр и Павел над головой Богородицы слева и справа держат меч — символ победы — и корону. Над ними изображения солнца и луны, символическое значение которых дано в Откровении: «И явилось на небе великое знамение — жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» [15]. Так учреждается Бытие как единое собрание христиан мира в торжестве Церкви. Визуальный эффект всей композиции и каждой пластины отличается органичной согласованностью фона и рельефа, ясного в силуэтах персонажей и в членении горизонтальных зон. Фон не перегружен, его структура красива древесными слоями, как бы предваряющими появление фигур и складок одежды. В целом характер рельефа хорошо согласован со структурой дерева. Складки одежды, под которыми ясно проступают телесные объемы, даются в некотором контрасте с открытыми зонами рук, участками шеи. Фигуры при всей их условности необычайно живы и подвижны во внутренних движениях. Ритмы складок хорошо чередуются меж собой. Вся нижняя композиция вписана по форме в геометрию общего строя, метафорически напоминающего Дом-храм, стенами и крышей которого являются апостолы, а центром и осью мироздания — Богородица Небесная.

Первым произведением канона «Знамения» отмечают изображение Богородицы с Христом Эммануилом в медальоне (сфере), которое появляется на печатях императора Маврикия (582–602). В иконографии отражено пророчество о Спасителе: «Сам Господь даст вам знамение, а Дева Мария примет и родит Сына, которого нарекут — Эммануилом»[14].

На фреске в люнете крипты Остриянских катакомб близ храма святой Агнии в Риме конца IV–V вв. (рисунок 3) Богородица Оранта в поясной иконографии дана с шейным ожерельем и в мафории, но без нимба, также трудно определить присутствие нимба и у Иисуса, помещенного на груди, в проеме между спадающими складками хитона. Трактовка ликов еще не приобрела свойственную для более поздних образов художественно-пластическую особенность и содержит некоторое реалистическое условное подобие внешности Богородицы и Иисуса Христа. И важно отметить, что облик Иисуса традиционно никогда не передавался в обличье малыша, и в этом можно отметить один из признаков онтосимволического содержания образов православия. Ростовое изображение Оранты видим на фреске из

Рисунок 2 — Вознесение. Фрагмент резной двери базилики св. Сабины. V в.

монастыря Бауит (часовня 28) VI–VII вв., находящейся сегодня в Коптском музее в Каире. Лик в некоторой степени условен, но некоторое его увеличение в отношении с фигурой, четкость и графичность прорисовки сообразуется с определенной подвижностью в лобных долях, скулах и в целом также в выражениях ликов апостолов, окружающих Богородицу, что особенно интересно в сочетании с символической созерцательностью. Особенностью их онтосимволического содержания является предельная концентрированность жеста адорации и разверстость кистей рук, сила фронтальной позы, подобной колонне храма, прямой визуальный контакт с молящимся.

Рисунок 3 — Фреска в люнете крипты Острианских катакомб близ храма святой Агнии в Риме. Конец IV–V вв.

В более поздний период, после иконоборчества, возникли новые типы Богородичных икон, близких к Оранте. Одним из наиболее ярких является «Влахернитисса», также образ Агиосоритиссы (Заступницы), склоненной в молитвенном прошении. Внутреннее состояние Агиосоритиссы в храме, построенном в честь Божией Матери близ Константинополя во Влахернах, связано с моленной смиренностью и заступничеством за людской род. Впоследствии эта тема станет частью Деисуса, а также иконы Боголюбской Божией матери. Такова общая схема предшествия русскому наследию.

А что же на Руси? Если говорить о «Знамении», то самым ранним из известных памятников иконной живописи является двусторонняя новгородская икона середины — второй четверти XII в. из церкви Спаса Преображения на Ильине улице, ныне находящаяся в Софийском соборе Великого Новгорода (рисунок 4).

Рисунок 4 — Икона «Знамение». Середина — вторая четверть XII в. Софийский собор в Великом Новгороде

В первой Новгородской летописи сообщается: «в 1169 году новгородцы одержали победу над суздальцами и их союзниками (рязанцами, муромцами, смольнянами). В повести рассказ о реальном историческом событии тесно переплетен с легендой о чуде от иконы “Знамение”, покровительствовавшей войскам “своего града” и враждебной к чужим. Она будто бы ослепила врагов, внесла в их ряды смятение и заставила отступить» [10]. Это чудесное событие стало знаком (знамением) того, что Богоматерь молится пред Своим Сыном об избавлении города. Позднее, в память о Божественном чуде, архиепископом Илией был установлен праздник в честь иконы «Знамение», который празднуется Церковью 10 декабря.

Сам же термин «Знамение» требует более пристального изучения. Помимо случившегося чуда от иконы, мы также учитываем важный факт соотношения типа Оранты с темой предзнаменования (знамения) великого Воплощения Спасителя, описанного выше в словах пророка Исайи. Позднее, в XV в., этот текст становится основой перефразирования и упоминания именно термина «Знамение». Таким образом, получается, что использование названия иконографии «Знамение» закрепляется только в конце XV в.

Новгородская икона двухсторонняя, выносная, размер ее 59 х 52,7 см. Исследования показали, что памятник поновлялся несколько раз. Известно, что в XVI в. архиепископ Новгородский Макарий, впоследствии митрополит Московский, лично проводил реставрацию: «…понови прес(вя)щенныи архиепископ Макарьи чудотворную икону Знамение Пр(е)чистеи, понеже от многа лет обетшаа бе зело; он бо кузнию и монисты украси и соверши ю месяца октебря въ 20 день, и проводи честно самъ преосвященныи архиепископъ пречистую Богородицу на Ильину улицу съ кресты, и со архимандритомъ, и со игумены, и со священники и дьаконы, и всего Великого Новагорода с мужи и жены. Того дни боголюбивыи архиепископъ и церковь свяща чесное ея Знамение, понеиже церкви того лета понавливали; и чюдотворную икону постави в церкви святыа Богородица, и воздаша хвалу Богу и пречистеи Богородице»[12].

От первоначальной живописи древнего образа византийского круга XII в. сохранились некоторые фрагменты синего мафория и платья Богоматери, а также фрагменты медальона, окружающего образ Богомладенца. Поля надставлены с четырех сторон. Богоматерь изображена погрудно в типе Оранты. Руки Ее воздеты в молитвенном жесте. Мафорий, с золотой каймой по краям, написан ультрамарином и белилами. На левом локте и над лбом — золотые Богородичные звезды. Рукава хитона лилово-красно-розовые с сохранившимся частично золотым ассистом. На уровне груди — голубой с золотым окаймлением медальон (сфера) с образом «Божественного Младенца — Христа Эммануила. В левой руке Христос держит свиток — сим-

вол учения, правой же благословляет молящихся. Одежды Его желто-охристого цвета, украшены золотым ассистом. На полях иконы — ростовые фигуры великомучеников Георгия и Иакова Перского и двух преподобных — Петра Афонского и Онуфрия или Макария Египетского» [13]. По всей видимости, фигуры предстоящих святых на полях были приписаны позднее и располагаются как на древней части доски, так и на надставках.

Если проанализировать иконографию новгородской иконы, можно твердо сказать об исключительной концентрации ее идейного содержания, несмотря на то, что памятник не принадлежит к «высокому» кругу императорских заказов. По многим стилистическим параметрам, прежде всего утонченных линий, икона продолжает новгородскую (византийскую) традицию иконописи XI — начала XII вв. и представляет широкую иконографическую программу. В этот период произошли очень важные вехи в развитии Богородичной иконографии на Руси, ставшие предтечей основных принципов иконографических схем второй половины XII — начала XIII вв. Это прежде всего касается «утонченности и изысканности изображения за счет феномена Комниновского стиля — блестящей страницы живописи и монументального искусства, которая отличается интересом к индивидуальности и живостью образов. Известными примерами являются “Владимирская икона Богоматери”; мозаическая икона “Христос Пантократор Милующий”; икона “Григорий чудотворец”. Это время, когда византийское искусство обрело блестящую утонченную мозаичную и иконописную технику, распространенную не только в Восточной, но и Западной церкви» [5, с. 251].

Письмо иконы «Знамение» имеет схожие черты, но также свои особенности письма. Образ предстает в особой «солнцеликой» манере — светлотности облика, интонированного легким и трепетным уплотнением тона к скулам и к подбородку, так, что направление освещенности от зрителя возвращается к нему в благородстве божественной красоты и света. Это удивительное ощущение усиливается изысканными линиями, очерчивающими крылья носа, и характерными для образов Богородицы удлиненными изысканными бровями, контурами верхних и

живым тоном нижних век, тенью на носогубной складке и под тонкими и изысканными контурами губ. Легкое смещение носа от фронтальности лица создает эффект визуальной подвижности. Частично открытая шея образует единое светлотное пятно с ликом и активностью внешнего контура мафория в этой зоне создает впечатление и необычайной нежности, и хрупкости, и одновременно абсолютной прочности, и завершенности, которая в таких случаях ощущается как единственно возможное решение. Этому способствует золотая кайма мафория, стекающая ручьем со лба Богородицы и отделяющая светлый лик от более темной материи. Верхние складки вокруг чела мягко скользят вниз, симметрично замыкаясь на ключицах. Лик Эммануила с высоким открытым лбом и тонкими чертами охвачен живым тонально-линеарным контуром и трактован в благородной позе царственного предстояния.

Как мы уже заметили, в культе почитания новгородской святыни ярко звучит тема заступничества, защиты, покровительства христианскому народу, его городам и поселениям. Так, в Праздничной минее XIV в. есть такие слова новгородского архиепископа Иоанна: «…заступнице граду нашему, стена и покров и прибежище всем крестьяном…» [13, с. 288–311].

Вопросы онтосимволической образности иконописи. В общем виде иконопись представляет собой проблему принципиального обновления языка искусства, иконографии в условиях смены античного художественно-мифологического основания на художественно-историческое повествование в культуре христианства. «Христианство, пришедшее на смену античному язычеству, было такой религией, которая создавалась человеческим мышлением, способным выходить за пределы чувственно данной действительности. <…> Греческие боги, хотя и пребывают на вершине мироздания, являются частью этого мироздания; они находятся над миром, но принадлежат этому миру. Есть бог морей, бог леса, бог земли, бог огня, но все это “божественная пена земных реальностей”. Христианский Бог трансцендентный и неземной, его нет в посюстороннем мире и даже “кончиком стопы он не прикасается к нему”. Общение с таким Богом, кото-

рого нет в земной действительности и в то же время он “живет среди нас”, не может происходить посредством вещего телесного мира; виртуальность такого Бога может быть постигнута человеком при условии освобождения от всего предметного, чувственного, когда он остается наедине с собой. Душа верующего человека непременно должна остаться одна, без мира, даже без собственного тела, Одиночество есть сущность души, но одиночество особого рода — одиночество с Богом и в Боге» [11]. В образном отношении эта особенность характеризует не телесный контакт с внешним объектом (Богом), а является основой формирования особого художественного контекста, где на первый план выступает вопрос отношений, который должен быть реферативно представлен в категории онтосимволической целостности в искусстве Средневековья.

Важно отметить, что словарные определения очень часто отождествляют знак и символ, и это представляется терминологическим упрощением, так как реферирование «другого предмета» в знаке производится с целью коммуницирования и для речевого управления предметной технологией сообщения, а для символа важно переживание, и референт символа представляется не технической нормой, а духовным основанием источника — объекта почитания. В этом случае актуален вопрос, какие художественные средства используются при формировании знака и какие — символа. Знак определяется, например, достаточностью признаков сообщаемой информации. Для символа этого недостаточно, так как цель в нашем случае иконописного символа — это его особая художественно-пластическая структура, которая отвечает монументальности присутствия самой идеи божественного начала в жизни человека.

Тогда живописно-пластические решения важно понимать одновременно в реальности событий и историчности персонажей и в то же время переосмысления в отношении знаменных событий — откровений, и это может быть оценено в отношении новой эстетической трактовки божественной Истины. Эти особенности нуждаются в установлении критериев оценки гуманитарно-художественной программы в ее онтологических свойствах, трактовка

которых исходит из приближенной к физическому чувственному сосуществованию человека с внешним объектом Веры в значении соуправления бытием, что для искусства важно в отношении его понимания как обстоятельства того, что одновременно принадлежит и не принадлежит нашему сознанию. Таким образом, важно не смешивать знак и символ ввиду функционально-коммуникативной формы первого и природы образного чувствования второго. В эстетике и философии искусства символ именуется как «универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством содержательных элементов художественного произведения» [6], правда, вновь упоминается что символ рассматривается «в своем знаковом выражении».

Поэтому категория онтосимволизма в искусстве должна быть понята из сдержанной погруженности в состояние созерцательности и некоторой внеземной отстраненности и соответствующих приемов ирреальной трактовки: размерности, преимущественно фронтального контактного состояния «глаза в глаза», особых перцептов перспективы, часто открытости телесных обнаженных шейно-грудных зон, характера изысканных и утонченных кистей и жестов и в целом «инобытийной» феноменальности, которая по-разному представлена поисками художественных форм божественного выражения в греко-византийско-русском варианте и католическом-западноевропейском, что составляет также особую проблему художественно-образной трактовки.

Отсюда гуманитарная программа функций знака и символа соотносит духовную историю Средневековья с ликами исторических личностей, принявших Откровение, Завет и формирование новой реальности — Любви людей друг к другу, людей и Творца и в Его лице «сил небесных». Важно иметь в виду, что «личность в культуре Средневековья приобретает некоторую самодовлеющую и непреходящую ценность — ценность абсолюта, благодаря которому все богатство и разнообразие жизни постигается в виде завершенного психического уклада, форм хозяйствования, религиозных верований, организации политической власти, художественного отображения действительности — словом, всего того, что называется культурой. Единство мира, а следовательно,

и культуры видится в единстве и целостности личности, которая хотя и поглощается родовыми и семейными формами жизни, остается тем не менее автономным началом по отношению к родовому и групповому сознанию» [11, с. 19].

Таким образом, новгородский памятник, в иконографии которого объединены фигуры Богоматери и Христа, передает одно из важнейших откровений — рождение Сына Божьего от Девы — и занимает особое место в искусстве Древней Руси XII в. «Знамение» дает отчетливое представление о живописных трактовках XII в. С одной стороны, это канонические правила в схематическом характере общей композиции — соотношений тонального и линеарного решения плоскости, но с другой — мы не видим абсолютной статичности решения, поскольку здесь нет ни строгой линейной симметрии фигур (всегда заметны колебания движения кисти мастера), ни скучных драпировок одежд, игра которых тонка и ритмически неожиданна. И некоторый схематизм форм, типичный для иконописи того времени, получает удивительное звучание в силу душевной открытости и эмоциональности образа. Подводя итог, можно сказать, что знаменитый новгородский памятник является, скорее всего, отражением местных художественных традиций.

Список литературы

1. Евангелие от Луки 1; стих 35.
2. Книга пророка Исаии, глава 7, стих 14.
3. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. — Пг., 1915. — Т. 2.
4. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. — М., 1999.
5. *Кошаев В.Б.* ОНТО. Искусство христианского мира. I — начало II тыс. н.э. Часть 2. Этапы формирования образной системы. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017.
6. *Кошаев В.Б.* Форма // Теория и история искусства. — 2022. — № 1/2.
7. *Лазарев В.Н.* Новгородская иконопись. URL: http://rosblag.narod.ru/books/novg-ic1/N01-T.htm# (дата обращения: 16.07.2022).
8. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М.: Искусство, 2000.
9. *Леонтьев Л.А.* Генезис семантической теории: античность и средневековье // Вопросы языкознания. — 1988. — № 1.
10. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / под ред. и с предисл. А.Н. Насонова. — М.; Л., Изд-во Акад. Наук СССР, 1950.
11. *Петров Ю.В.* Философия культуры: Труды Томского университета. Т. 272. Сер. Культурологическая. — Томск, 2010.

12. ПСРЛ (Полное собрание русских летописей); Т. 43.
13. *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы Богородичной иконографии XII в. // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995.
14. Толкования Священного писания Ис. 7:14. URL: http://bible.optina.ru/old:is:07:14 (дата обращения: 07.07.2022).
15. Толкование Священного писания Откр. 12:1. UPL: http://bible.optina.ru/new:otkr:12:01 (дата обращения: 09. 07.2022).
16. *Языкова И.К.* Сотворение образа. Богословие иконы. — М.: Изд-во ББИ, 2014.

References

1. The Gospel of Luke 1; verse 35.
2. The Book of the prophet Isaiah, chapter 7, verse 14.
3. *Kondakov N.P.* Ikonografiya Bogomateri [Iconography of the Mother of God]. Petersburg, 1915. — T. 2.
4. *Kondakov N.P.* Ikonografiya Bogomateri. Svyazi grecheskoj i russkoj ikonopisi s ital'yanskoj zhivopis'yu rannego Vozrozhdeniya [Iconography of the Mother of God. The connections of Greek and Russian iconography with Italian painting of the early Renaissance]. — Moscow, 1999.
5. *Koshaev V.B.* ONTO. Iskusstvo khristianskogo mira [The Art of the Christian World]. I — nachalo II tys. n.eh. Chast' 2. Ehtapy formirovaniya obraznoi sistemy. — Moscow, 2017.
6. *Koshaev V.B.* Forma [Form]. Teoriya i istoriya iskusstva. — 2022. — № 1/2.
7. *Lazarev V.N.* Novgorodskaya ikonopis' [Novgorod icon painting]. URL: http://rosblag.narod.ru/books/novg-ic1/N01-T.htm# (date of application: 16.07.2022).
8. *Lazarev V.N.* Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka [Russian icon painting from the origins to the beginning of the XVI century]. — Moscow, 2000.
9. *Leont'ev L.A.* Genezis semanticheskoj teorii: antichnost' i srednevekov'e [Genesis of semantic theory: antiquity and the Middle Ages]. Voprosy yazykoznaniya. — 1988.— № 1.
10. Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshego izvodov [The Novgorod first chronicle of the elder and younger izvodov]. Pod red. i s predisl. A.N. Nasonova. — Moscow; Leningrad, 1950.
11. *Petrov Yu.V.* Filosofiya kul'tury [Philosophy of Culture]: Trudy Tomskogo universiteta. — T. 272. — Ser. Kul'turologicheskaya. — Tomsk, 2010.
12. PSRL (Polnoe sobranie russkikh letopisej) [Complete collection of Russian Chronicles]. T. 43.
13. *Smirnova E.S.* Novgorodskaya ikona «Bogomater' ZnameniE»: nekotorye voprosy Bogorodichnoj ikonografii XII v. [Novgorod icon "Our Lady of the Sign": some questions of the Theotokos iconography of the XII century]. Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany. Rus'. — Saint-Petersburg, 1995.
14. Tolkovaniya Svyashchennogo pisaniya [Interpretations of the Holy Scripture]. Is. 7:14. — URL: http://bible.optina.ru/old:is:07:14 (date of application: 07.07.2022)
15. Tolkovanie Svyashchennogo pisaniya Otkr. [Interpretation of the Holy ScriptureRev]. 12:1. — UPL: http://bible.optina.ru/new:otkr:12:01 (date of application: 09. 07. 2022)
16. Yazykova I.K. Sotvorenie obraza. Bogoslovie ikony [Creation of the image. Theology of the icon]. — Moscow, 2014.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЦЕННОСТЕЙ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР

ЛУ ЧЖИЦЗЕ (КНР)
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: 1040929968@qq.com

В статье рассматривается проблема духовной ментальности и философского отношения к архитектуре в западной и восточной культурах, анализируются черты их сходства и различия. Автор акцентирует внимание на изучении влияния постмодернизма на развитие каждой из сопоставляемых культур. Делается попытка определения степени взаимопроникновения и взаимодействия западной и восточной художественных культур в современные дни.

Автор основывается на методах сопоставительного анализа иконографического материала с привлечением исторических данных и философской традиции.

Ключевые слова: *культура, искусство, архитектура, Запад, Восток, взаимодействие, сопоставительный анализ.*

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE VALUES OF WESTERN AND EASTERN ARTISTIC CULTURES

LU ZHIJIE
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article deals with the problem of spiritual mentality and philosophical attitude to architecture in Western and Eastern cultures, analyzes the features of their similarities and differences. The author focuses on the study of the influence of postmodernism on the development of each of the compared cultures. An attempt is made to determine the degree of interpenetration and interaction of Western and eastern artistic cultures in modern days.

The author is based on the methods of comparative analysis of iconographic material.

Key words: *culture, art, architecture, West, East, interaction, comparative analysis.*

Двадцатый век подразумевает не только глобализацию и интернационализацию, но и взаимодействие теорий проектирования зданий и совместное внимание к экологической обстановке в мире. Можно отметить, что в этих условиях большинство архитектурных стилей схожи в большинстве городов мира. Но, если более подробно рассмотреть архитектуру в одном регионе культуры и его национальную специфику, можно обнаружить, что существуют некоторые тонкие различия в выражении архитектурного мышления Запада и Востока.

В странах Востока архитектурные пространства иерархически или системно поставлены друг за другом на основе философского текста, называемого «И Цзин», который переводится на русский язык как «Книга перемен», что имеет отношение к конфуцианству [1, с. 75–87]. Китайцы верят в то, что весь мир и разные вещи определяются гармонией негативного и позитивного — инь и ян, — которые развиваются с помощью пяти элементов: вода, земля, металл, дерево, огонь (учитываются положительные и отрицательные отношения между этими элементами, например, вода побеждает огонь, огонь может уничтожить дерево и т. д.).

Расположение всех физических вещей, включая социально и культурно значимые здания, должно следовать правилу расположения, соответствующего другим вещам в аспекте гармонии инь и ян. Местные жители верили в божественную силу, существующую в космосе и перетекающую в земной мир. И они верили, что на человеческое тело также влияет этот поток, который называется «ци», что означает энергетическую силу [6, с. 243–248].

Если мы попытаемся интерпретировать данную точку зрения с позиции архитектуры, этот поток можно трактовать как невидимую связь энергии с ветром, светом и природой. Согласно этой теории, архитекторы должны открыть стену в здании, чтобы не блокировать этот поток природы, и манипулировать размером отверстий, чтобы умерить поток. Правильное открытие и ограждение пространства (как внутреннего, так и внешнего) были очень важными предписаниями при проектировании здания [4, с. 464–475].

В разных городах так называемого Запада можно рассмотреть гармоничные многоуровневые сооружения, геометрически хорошо

связанные с соседними зданиями, а также хорошо сочетающие материалы и конструкции. Здания были открыты в центре, блокируя внешнее пространство, а внутреннее пространство было удачно огорожено стенами. Это связано не только с трудностью устройства больших оконных проемов в кирпичной конструкции, но и с преимуществом блокирования их от различных внешних влияний, атмосферных и иных. Западные архитекторы предпочитают замкнутое пространство потому, что оно может быть легко идентифицировано с жителями без всестороннего понимания сложной природной среды [3, с. 50–51]. Это повлияло и на развитие архитектуры в странах Восточной Азии начиная примерно с 1890-х гг.

Традиционное значение архитектуры в странах Восточной Азии было похоже на смысл гончарного дела, которое полностью основывалось на обслуживании потребностей людей, соответствующих различным запросам, включая стремление к эстетическому оформлению произведений прикладных искусств. Вот почему одна и та же форма повторялась и повторялась в этих странах бесконечно. К тому же архитектура имела и религиозный смысл, поскольку божественная сила всегда направлена на создание чего-то великого, выходящего за рамки человеческих потребностей, в результате чего архитекторы пытались вложить душу в здание, чтобы оно соответствовало небесной гармонии. Восточноазиатские архитекторы полагали, что строительство предназначено не только для удовлетворения человеческих потребностей, но и для прославления человеческой преданности божеству, что может быть истолковано и признано как иная форма человеческих потребностей [2, с. 147–154].

Поэтому неудивительно большое внимание современных архитекторов к экологическому формированию пространства, особенно к вопросу значения природного окружения в современной архитектуре. В этом контексте важны как функциональные вопросы, такие как проектирование новых зданий, создание интеллектуальных домов и городов (smart buildings, smart cities), так и эстетические категории, в том числе внимание к гармоничному вписыванию новых проектов в природную среду и внедрение элементов природы в новое пространство. Разница лишь в том, что в

области гуманистического и эстетического вопросов объединения природы с архитектурой и урбанистикой китайский опыт намного обширнее и богаче, а в европейских странах данная тенденция стала модой. Такая связь насчитывает тысячи лет и на протяжении веков развивается с культурными преобразованиями как позитивная эманация древнекитайской идеи *дао*, которая была создана во II тысячелетии до н.э. на фоне китайской мифологии о превращении хаоса в мир из неба, о создании людей и заповеди дружбы человека с природой, об устройстве мира, т.е. в основе данной религиозной заповеди лежало признание природы как силы, заслуживающей высочайшего уважения на принципах даосской идеи, без господства над ней и подчинения ее себе [7, с. 77–80].

Данная идея остается по-прежнему актуальной, но уже не в виде повторения историзма, а на основе принципов новаторского постмодернизма, который развивается параллельно современному движению на Западе.

Ярким примером такого здания является храм Белых Облаков в Шанхае, самый старый из известных даосских святилищ (рисунок 1).

Рисунок 1 — Даосский храм Белых Облаков в Шанхае

Начало его постройки датируется 220–280 гг. н. э., когда Шанхай представлял собой портовую и торговую деревушку. Долгими веками храм одиноко стоял в роще возле реки Хуанпу. Храм Белых Облаков создает существенное общественное пространство в Правобережном районе Пудун. Он представляет собой оазис спокойствия и гармонии среди царящих вокруг шума и суеты. В настоящее время район известен как самый современный центральный участок мегаполиса (где проводилась выставка *Expo*-2010), в котором расположен второй по высоте в мире небоскреб Шанхайской Башни.

Другим весьма характерным примером китайского постмодернизма, сосуществующим с природой, является стеклянный мост Гуйлинь (рисунок 2), который в целом является копией знаменитого мраморного палладианского моста в известном английском парке Стоу.

Рисунок 2 — Стеклянный мост Гуйлинь

Вместе с тем стеклянный пластик китайской модификации на минимально видимых стальных конструкциях в контек-

сте естественного водного ландшафта и слегка окутанных туманом гор является выдающимся архитектурным произведением эпохи. Рядом с Камышовой пещерой проложена экстравагантная постмодернистская набережная с интересными, прямо-таки остроумными материально-пространственными эффектами.

Другой выразительной визуальной иллюстрацией этой идеи являются даосские парки, а также городские комплексы и возведенные на их территории объекты. Эти группы часто были связаны с центрами власти, благодаря своей историчности, монументальности построек и красоте декоративных архитектурных элементов, например, в Пекине, Шанхае и Сайгоне. Во времена империи они были закрыты для публики и служили местами конфиденциальных политических совещаний и эксклюзивных философских, поэтических и художественных встреч. Благодаря усилиям первого китайского президента Сунь Ятсена парки стали широко распространенным урбанистическим явлением; в настоящее время они служат местами созерцательного отдыха и используются для экспонирования художественных ценностей и достопримечательностей.

В эпоху Возрождения в западной архитектуре доминировали, как известно, симметричные оси, и не только в великолепных городских резиденциях Медичи во Флоренции или в Риме, а также в композиции вилл в сельской местности в окружении регулярных парков, украшенных скульптурами из мрамора или маврского камня. Эти парки стали типичным стилевым явлением в ландшафтной архитектуре итальянского Ренессанса. Они строились, как правило, на склонах холмов, позволявших спланировать различные видовые ракурсы (как например, медицейский Castello d’acqua XVI в. под Флоренцией). Спускающиеся террасы были вырезаны из дерева и гармонично сочетались с ней. Формы создавались при помощи математических расчетов. Основными элементами были вечнозеленые растения, камень и вода. Архитекторы использовали геометрический стиль, который был основан на принципе гармоничной и совершенной геометрической симметрии и рассматривал здания и сады как единое целое. Скульптура с подразумеваемым значением и сим-

воликой была распространена в этих садах в качестве украшения.

В более поздний период Возрождения европейская архитектура стремилась к характеру антитезы формальной ортодоксальности развивавшегося стиля «барокко». Главной характеристикой барокко является стремление к свободе, жизнерадостности и раскованности. Интерьер здания часто характеризуется изысканным скульптурным и живописным декором. Мрамор используется везде, где это возможно, но из-за его дороговизны часто используется гипс. На стенах и потолках преобладает лепнина (редко окрашенная, иногда частично позолоченная), часто с добавлением тонкоизмельченного мрамора, отполированного до блеска после затвердевания.

Сравнивая ценности западной и восточной архитектуры как элементов художественной культуры, можно сделать выводы о том, что они взаимосвязаны, но все же имеют некоторые различия, которые будут представлены ниже. Прежде всего, в основе ценностей восточной художественной культуры лежит целостная гармония между человеком и природой, в то время как западная культура фокусируется на неидеальности пропорций зданий, независимости объективного мира, а также разделении субъективного и объективного.

Восточная архитектура отличается также и религиозной составляющей декоративных элементов, что отразилось уже в раннем памятнике традиционной китайской культуры «Трактате Желтого императора о внутреннем». Ключевая фраза звучит следующим образом: «Строительство – это ключевая позиция инь и янь» [5, с. 255–265]. Это означает, что архитектура — это инструмент для объединения человека и природы и одновременно для координации социальных отношений. В результате пространственная форма и декоративные элементы понимаются не только как физическая сущность, но и как проекция реального мира. Эстетика восточной архитектуры заключается не в ее архитектурном пространстве и не в ее физической структуре, скорее, она проявляется между пространством и тем, что его окружает.

Это проявляется в такой фигуре архитектурного знака, как «стена» — наиболее существенный конструктивный элемент восточных единиц пространства. Например, в Китае различные типы или стили архитектуры характеризуются сходной композицией стен, образующих разномасштабные прямоугольные дворы. Огороженное пространство представляет собой очевидную попытку интроверсии в пределах защищаемой природы стен. Способы, которыми стена взаимодействовала с пространством, были похожи на специфику философии китайского космоса и учитывали своеобразие домашнего уклада жизни.

Фермеры должны жить на своей земле, унаследованной от родителей или благоприобретенной, в силу необходимости совместного семейного проживания, как правило, по экономическим причинам. Так возникла китайская «система семьи», одна из самых сложных и хорошо организованных социальных систем. Значительная часть конфуцианства является рациональным обоснованием или теоретическим выражением этой социальной системы. Строгие правила социальной иерархии опирались на «космологические» концепции. Древнюю китайскую архитектуру целесообразно анализировать как единицы внутреннего двора, а не как отдельные здания, подобные церквям западной архитектуры, что привело к следующим пространственным особенностям восточной архитектуры.

Во-первых, сначала идут стены, а затем здания во внутреннем дворе. Своеобразие восточной стены проявляется в двухскатной крыше, каменном или кирпичном карнизах, поэтому стена полностью рассматривается как «маленькое здание». Здания внутри, напротив, кажутся вырастающими из стен, и их можно описать как инструменты расширения стен.

Во-вторых, граница, образованная стенами, соответствует модели семьи, которая является замкнутой и самодостаточной по отношению к внешнему миру. Внутри стен существует личный мир семьи, где домашняя жизнь управляет традиционными связями и правилами. Внутренний двор можно использовать как место для отправления ритуальных культов, проведения свадеб, а также для общения с природой.

Другая причина изоляции дворов связана с этическим значением «индивидуального» одиночества, что особенно культивировалось в период правления династии Чжоу. В архитектурном плане эта концепция проявилась в основном как утверждение независимости каждого двора и изолированности обзора каждого ограждения.

Западная архитектура, разрабатывая объемный и глубинно-пространственный типы композиций, «ставит» здания в окружении более или менее пустующего пространства, что противоположно восточному стилю. Впечатление движения создавалось не только соотношением конструктивных элементов композиции, в частности ритма, но и выбором декоративных элементов, например, через форму барельефов, создававших впечатление «выходящих» из стен, или росписей на сводах, выводящих зрительское восприятие за пределы здания. Ярким примером является здание *Hotel de Soubise* с боковыми флигелями, закрытыми в виде укреплений, и внутренним двориком, выходящим на улицу (рисунок 3).

Рисунок 3 — Здание Hotel de Soubise. Фасад Пьера-Алексиса Деламера

Определенные различия между Востоком и Западом также проистекают из конструкционных материалов зданий: на Востоке предпочитают дерево в качестве основного материала, а на Западе — камень. Почему западные люди строят в основном из камня, а китайцы предпочитают дерево? Не потому ли, что в Европе слишком много горных пород, а Китай богат древесиной? Это не так. В Древней Греции самые ранние храмы строились, как мы знаем, на фундаментах из дерева и глины. К концу VII в. до н.э. в качестве строительных материалов стали выбирать более роскошные и прочные камни. В древней Европе камень имел значение вечности; на Востоке же исходили из принципа гармонии, полагая, что дерево более гармонично сочетается с природой.

Это также может быть связано с различными социальными функциями восточной и западной архитектуры. Каменные здания, в частности храмовые постройки, обретали чаяния бессмертной души. Напротив, в нерелигиозном (в западном смысле слова) обществе ядром древнекитайской архитектуры был не храм как обиталище бога, а дворец, где жил император. В Древнем Китае такие архитектурные формы, как храмы и надгробные башни, — привнесенная из западных регионов традиция, к нынешнему дню претерпевшая значительную эволюцию. С точки зрения происхождения ядро, например индийских храмов, изначально было башней-гробницей, которая обычно строилась из кирпичей и камней. Материал пагоды постепенно поменяли с камня на дерево, и функция пагоды постепенно изменилась с мавзолея на место для медитаций.

Это различие в архитектурных функциях не только определяется разными историческими традициями западного «религиозного общества» и китайского «патриархального общества», но и в значительной степени влияет на выбор ими строительных материалов. С одной стороны, деревянные постройки в использовании освещения могут соответствовать требованиям светских построек, просторных, светлых и спокойных для жизни. С другой стороны, деревянные постройки недолговечны, но достаточны для временного удовлетворения практических нужд светских построек, не стремящихся к вечности. В Китае большое количество буддийских пещер высе-

чено из камня, но большинство людей — от царских родственников до простого народа — не живут в этих каменных домах.

Различная планировка архитектурных пространств отражает также различия в институциональной культуре и личностных ценностях Китая и Запада. Судя по пространственной планировке здания, китайская архитектура представляет собой замкнутую систему, раскинувшуюся на плоскости земли. Независимо от того, жилое ли это здание или дворец, это почти всегда образец, похожий на модель «Сихэюань». Например, дворцы династий Мин и Цин в Пекине, Гробницы династии Мин и храм Конфуция Цюйфу представляют собой огромные архитектурные комплексы, образованные сочетанием множества внутренних дворов (рисунок 4).

Рисунок 4 — Храм Конфуция Цюйфу

Различные здания расположены в правильном порядке, отражая интровертные характеристики древнекитайской социальной структуры, патриархального мышления и ритуальной системы.

В отличие от Китая, западная архитектура представляет собой открытое монолитное пространство, которое развивается на большой высоте. Если сравнивать Запретный город в Пекине и Лувр в Париже (были построены в одну и ту же эпоху), то можно заметить: первый представляет собой великолепный и величественный архитектурный комплекс, состоящий из тысяч отдельных зданий, образующих ряд дворов вокруг оси, а распространение плоскости чрезвычайно велико; второй принимает восходящее расширение и вертикальное наложение «объема», образуя величественное целое из огромной и разнообразной концепции. Более того, со времен городов-государств Древней Греции и Древнего Рима колоннады, двери и окна широко использовались для прозрачности, а также для окружения здания внешним пространством, чтобы подчеркнуть физический облик здания. Это связано с тем фактом, что жители Запада часто взаимодействовали друг с другом посредством морских и торговых обменов. Конечно, это величественное здание отражает фанатизм западных людей в поклонении богам, но оно также использует передовые научные и технологические достижения, чтобы дать людям своего рода духовную силу для упорного труда.

Различное развитие архитектуры показывает разницу в отношении Китая и Запада к инновациям. С точки зрения процесса развития архитектуры китайская архитектура консервативна. Формы китайской архитектуры и используемые материалы оставались неизменными на протяжении 3000 лет. В отличие от Китая, западная архитектура часто меняется, и ее структура и материалы эволюционировали более резко. Прошло более 2500 лет с тех пор, как на Афинском Акрополе в Греции появились первые храмы. В течение этого периода древние архитектурные формы Европы продолжали развиваться и изменяться. От классического колоннообразного стиля Древней Греции до арочных куполов и технологии купольных крыш Древнего Рима, от остроконечных куполов, крестовых арок и летающих контрфорсов готической архитектуры до базилики Святого Петра в Риме в эпоху европейского Возрождения, с точки зрения изображения, пропорций, декора и пространственной планировки претерпели

большие изменения. Это отражает дух жителей Запада, которые осмеливаются найти другой путь и быть инновационными.

С точки зрения ценности архитектуры китайская архитектура фокусируется на символизме, в то время как западная архитектура ориентируется на специфику физических объектов. Структура китайской архитектуры основывается не на расчетах, количественном анализе или формальной логике, а на пути мастеров и учеников, обучении словом и рукой, практике и опыте.

В частности, в эстетическом плане стоит отметить, что жители Запада склонны к прагматизму, тогда как китайцы склонны к лиризму; жители Запада склонны наслаждаться красотой реальности, а китайцы склонны к идеализму. Эстетика идеальной красоты пронизывает все виды искусства, в том числе и архитектурное искусство, от макропланирования до отделки отдельного здания видно стремление к идеальной красоте. Например, резные изображения дракона и феникса в королевских зданиях, темы «счастье, удача, долголетие, радость», а также поэзия и живопись на тему «благоприятствования» на зданиях в разных местах полностью отражают то, что китайская архитектура сосредоточена на видении людей.

Не будет преувеличением сказать, что в настоящее время западный стиль архитектуры в создании «новой архитектуры» основывается на неопределенных «человеческих ценностях». В противопоставление можно наметить некоторые характеристики, определяющие развитие архитектуры в восточных культурах, основанных на влияниях конфуцианства, даосизма и буддизма:

— ценности тотальности — здания не отделены ни от природной, ни от социальной среды обитания человека, рассматриваются как часть этих целых миров;

— восточный гуманизм — архитектурные формы подчеркивают не только их общественную ценность, но и понимание ценности «естественной» жизни человека;

— естественная этика — архитектурные формы соответствуют природной среде и пытаются гармонировать с ней.

В то время как восточная традиция архитектуры была полностью разрушена новыми материалами и методами строительства, вторгшимися из западного мира в XIX–XX вв. наряду с быстрыми изменениями современного общества в Восточной Азии, разработка нового внутреннего подхода к архитектуре для адаптации к новым сложным условиям является актуальной проблемой архитектурной мысли Востока.

Список литературы

1. *Антонович Е.Н.* Диалектика «Книги перемен»: знания-действия и знания-заблуждения в процессах развития могут быть бесконечны и конечны // Национальная ассоциация ученых. — 2015. — Т. 7. — № 2. — С. 75–87.

2. *Балакина Л.А.* Архитектура обитаемого пространства: библейский ракурс // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. — 2016. — № 4. — С. 147–154.

3. *Гибадуллин А.А.* Открытые пространства и замкнутые времениподобные линии // International scientific review. — 2016. — № 19. — С. 50–51.

4. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. Изд. 2-е. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. Серия «Классический университетский учебник».

5. *Скальная О.А, Гесслер Е.А., Лукьянова Н.А., Линь Чжан-Хун.* Понятие и формы ян шэн в китайском обществе: социально-философский анализ // Векторы благополучия: экономика и социум. — 2018. — Т. 31. — № 4. — С. 255–265.

6. *Хаитова С.Р.* Взаимосвязь архитектуры Центральной Азии и стран Ближнего Востока // Вестник педагогического университета. — 2018. — № 1. — С. 243–248.

7. *Хао Цзюй.* О религиозном и философском даосизме // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. — 2012. — Т. 6. — С. 77–80.

References

1. *Antonovich E.N.* Dialektika «Knigi peremeN»: znaniya-dejstviya i znaniya-zabluzhdeniya v processakh razvitiya mogut byt’ beskonechny i konechny [Dialectics of the “Book of Changes”: knowledge-actions and knowledge-delusions in the processes of development can be infinite and finite]. Nacio-nal’naya associaciya uchenykh. — 2015. — T. 7. — № 2. — P. 75–87.

2. *Balakina L.A.* Arkhitektura obitaemogo prostranstva: biblejskij rakurs [Architecture of habitable space: a biblical perspective]. Iz-vestiya Kazanskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel’nogo universiteta. — 2016. — № 4. — P. 147–154.

3. *Gibadullin A.A.* Otkrytye prostranstva i zamknutye vremenipodobnye linii [Open spaces and closed time-like lines]. International scientific review. — 2016. — No. 19. — P. 50–51.

4. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva [Semiotics of art]. — Moscow, 2013. Seriya «Klassicheskij universitetskij uchebnik».

5. *Skal’naya O.A, Gessler E.A., Luk’yanova N.A., Lin’ Chzhan-Khun.* Ponyatie i formy yan shehn v kitajskom obshchestve: social’no-filosofskij analiz [The concept and

forms of Yang Sheng in Chinese society: socio-philosophical analysis]. Vektory bla-go-poluchiya: ehkonomika i socium — 2018. — T. 31. — № 4. — P. 255–265.

6. *Khaitova S.R.* Vzaimosvyaz' arkhitektury Central'noj Azii i stran Blizhnego Vostoka [Interrelation of architecture of Central Asia and the countries of the Middle East]. Vestnik Pedagogicheskogo universiteta. — 2018. — № 1. — P. 243–248.

7. *Khao Czyuj*. O religioznom i filosofskom daosizme [About religious and philosophical Taoism]. Vestnik Buryatskogo gosu-darstvennogo universiteta. Filosofiya. — 2012. — T. 6. — P. 77–80.

УДК 7.036
ББК 82.3(0); 85.103

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ СИГЭРУ МИДЗУКИ. НОВАЯ ЖИЗНЬ ЯПОНСКОГО МИФА

Н.Б. ДАНИЛЕНКО
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: Stranger9799@gmail.com

Статья посвящена творчеству японского художника-комиксиста Сигэру Мидзуки (1922–2015), вся жизнь которого была связана с мифологией и традицией ее графической интерпретации. В публикации говорится о персонажах японского мифологического пантеона (ёкай) и образцах национального изобразительного искусства Страны восходящего солнца, связанного с тематикой ёкай, предшествовавшего работам Сигэру Мидзуки. Это позволяет представить его творчество в контексте многовековой изобразительной традиции Японии. В статье рассматриваются примеры работ японских художников XVII–XIX столетий, сформировавших внешний облик персонажей японского фольклора, впоследствии использованных и адаптированных Сигэру Мидзуки в его комиксах. Сигэру Мидзуки, чье наследие включает ряд исторических исследований национального мифа и фольклора, во второй половине XX в. перенес образы древней японской мифологии в графический формат манги, соединив таким образом архаичный мир японских сказаний и современность. Именно благодаря этому автору в Японии наших дней всё еще поддерживается огромный интерес к тематике ёкай. Сигэру Мидзуки как исследователю удалось классифицировать и систематизировать мифологический пантеон своей родной страны. Он заложил основы нового направления в японской анимации и комиксе, тематически связанного с национальной традицией и мистикой. Материал, представленный в статье, позволяет читателю в очередной раз убедиться в многообразии и пластичности языка комиксов-манга как яркого примера современного японского искусства.

Ключевые слова: *Япония, японское искусство, японская мифология, Сигэру Мидзуки, ёкай, мифология, манга, комикс.*

THE CREATIVE PATH OF SHIGERU MIZUKI. BREATHING NEW LIFE INTO JAPANESE MYTHS

N.B. DANILENKO
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article reviews the works of Japanese comic artist Shigeru Mizuki (1922–2015), whose whole life was tightly connected with mythology and the tradition behind its graphic interpretation. The publication gives descriptions of various characters of Japanese myth (yokai) and shows samples of art from the Land of the Rising Sun that is associated with

the yokai, which preceded the work of Shigeru Mizuki. This allows us to view his work in the context of the centuries-old pictorial tradition of Japan. The article analyses examples of works by Japanese artists of the 17th–19th centuries, which formed the appearance of characters from Japanese folklore, subsequently used and adapted by Shigeru Mizuki in his comics. Shigeru Mizuki, whose legacy includes a number of historical studies of national myth and folklore, transferred the images of ancient Japanese mythology to the graphic format of manga in the second half of the 20th century, thus connecting the archaic world of Japanese legends with modernity. It is thanks to this author that Japan today still displays a huge interest in yokai. As a researcher, Shigeru Mizuki managed to classify and systematize the mythological pantheon of his native country. He laid the foundations for a new direction in Japanese animation and comics, thematically related to national tradition and mysticism. The material in this article proves to readers once again the diversity and plasticity of the language presented in manga comics, which are a vivid example of modern Japanese art.

Key words: *Japan, Japanese art, Japanese mythology, Shigeru Mizuki, yokai, mythology, manga, comic.*

Ёкай в японской культуре

Японская культура всегда привлекала внимание людей своей необычайно выразительной и загадочной эстетикой. Порой начинает казаться, что Япония существует отдельно от всего остального мира. Она живет по своим собственным законам и правилам, пронизывающим все области человеческой культуры и быта, начиная от изобразительного искусства и заканчивая религиозными верованиями. Особый интерес представляет взгляд жителей Страны восходящего солнца на темы, связанные с жизнью после смерти и потусторонним миром.

Синтоистская религиозная традиция предполагает особый взгляд на жизнь во всех ее проявлениях. В рамках этого учения считается, что мир населяют божества — ками. Ками незримо сопровождают людей на протяжении всей их жизни. Они воплощены в самой природе. Многовековой сосновый лес, бурная и стремительная река, величественные и неприступные горные пики — везде присутствуют ками. Люди живут в их мире, покорно подчиняясь законам природы. Японцам свойственно наделять жизнью и мистическими свойствами всё, на что падает их взор. Они верят в существование незримого потустороннего мира, к которому они однажды присоединятся. Ведь после смерти человек сам может стать ками, если, конечно, он вел праведную жизнь. В этом случаи он сможет помогать своим родным с того света как небесный покровитель и страж своего рода.

Однако ками далеки от людей. Это духи неба и земли, они редко касаются суетных хлопот человеческой жизни. Но не все мистические существа, населяющие этот мир, являются величественными божествами и духами. Когда речь заходит о менее значимых потусторонних созданиях, живущих бок о бок с людьми, в игру вступают ёкай. В Японии словом ёкай называют практически все сверхъестественные создания, постоянно пребывающие в материальном мире или имеющие возможность периодически приходить к нам из мира потустороннего. То есть ёкаи — это мифологические существа, обитающие на земле рядом с людьми, зачастую вполне осязаемые и имеющие физическое воплощение. Само название «ёкай» было образовано от иероглифов, означающих слова «волшебный» и «потусторонний». Если попытаться подобрать аналог слова ёкай в русском языке, то наиболее близким по значению и степени обобщенности окажется слово «нечисть». Этот вариант действительно достаточно точно передает универсальность значения термина «ёкай», ведь с середины XX в. японцы называют словом ёкай не только персонажей своего фольклора, но и духов, демонов и волшебных созданий из сказок и легенд других стран и народов. Для японцев столь привычные нам домовые и лешие — те же ёкаи, только славянского происхождения.

Согласно японским верованиям, ёкаи с древних времен живут рядом с людьми, иногда помогая человеку, а иногда причиняя ему немалый вред. Эти существа обитают повсюду: в лесах, реках, морях, горах и даже в человеческих жилищах. Подобное разделение ёкай по месту их обитания является наиболее распространенным способом их классификации. Японский фольклорист Икэда Ясабуро произвел подробную каталогизацию японской нечисти, тем самым позволив разделять ёкаев на разные категории, основываясь именно на территориальном принципе [1].

Также существует разделение ёкаев на разные классы, в зависимости от их способностей, происхождения и внешнего вида. Вот лишь некоторые из них.

Óни — огромные рогатые демоны. Японский аналог чертей. Обладают невероятной физической силой и жестокостью. Одни из самых опасных для людей ёкай. Прибывают к нам из дзигоку (буддийский аналог ада). Эти существа могут принимать облик человека, при этом сами óни являются людоедами, обожающими человеческое мясо. Óни имеют неестественный цвет кожи, обычно красный или чёрный. Частыми атрибутами этих демонов являются железная палица и тигровая набедренная повязка. В Японии, в зависимости от года, 2, 3 или 4 февраля отмечается Сэцубун (разделение сезонов). В этот праздник проводят ритуальное изгнание óни. Для исполнения ритуала рассыпаются соевые бобы, так как считается, что эти демоны не переносят сою.

Хэнгэ — один из самых распространённых классов ёкай. Животные-оборотни, зачастую наделенные антропоморфными чертами. Чаще всего обычному зверю требуется прожить определенное количество лет, чтобы стать хэнгэ. Наиболее известными представителями этого класса ёкай являются тануки. Изначально тануки — японская енотовидная собака. В японском фольклоре тануки — достаточно безобидные существа, обладающие игривым характером. Имеют вид небольшого антропоморфного зверька, часто носящего соломенную шляпу. Любят обедать в ресторанах, расплачиваясь фальшивым золотом, которое впоследствии превращается в сухие листья. Однако не все хэнгэ столь безобидны, как тануки. Японский фольклор наделяет различных животных разными свойствами и чертами характера. Наиболее хитрыми зверями-ёкай, часто обманывающими людей, считаются лисы-оборотни — кицунэ, способные обращаться в прекрасных девушек. Но встречаются и более опасные виды хэнгэ. Например, бакэнэко — японская кошка-оборотень — может убить своего хозяина и занять его место, приняв человеческий облик.

Цукумогами — ожившие предметы. Один из самых многочисленных классов ёкай. Обычно цукумогами становится вещь, просуществовавшая более ста лет. Японцы верят, что предметы бытового обихода со временем приобретают душу и оживают. Однако далеко не каждый предмет сможет просуществовать на-

столько долго, поэтому в цукумогами превращаются лишь немногие вещи. Но существуют исключения, иногда в цукумогами обращаются забытые или брошенные человеком предметы бытового обихода, в этом случае на превращение требуется намного меньше времени. Такой цукумогами старается как можно быстрее вернуться к хозяину, зачастую желая ему отомстить. Чаще всего в результате превращения предмет наделяется человеческими или звериными чертами, у вещей появляются руки и лапы, глаза и рты. Они также получают способность издавать звуки и даже разговаривать. Среди этих ёкаев встречаются такие персонажи, как бакэ-дзори (ожившая соломенная сандалия дзори), каракаса-обакэ (оживший зонтик) и тётин-обакэ (призрачный бумажный фонарик).

Все вышеперечисленные ёкаи имеют физическое воплощение, однако существуют отдельные классы японских приведений, представляющих собой бестелесных духов. Наиболее известными представителями этих духов являются юрей. Юрей — это призрак человека, чья жизнь была отягощена грехами и несчастьями, чья душа наполнена гневом и злобой, чья кончина была неспокойной. Такой человек не сможет обратиться в божество-ками. Он останется на земле. Такие духи зачастую представляют большую опасность для живых людей. Истории о встречах с юрей являются частыми сюжетами в японской литературе и театре [2].

Образы ёкай заняли важное место в японской национальной культуре. Даже в наши дни сюжеты о привидениях и демонах возбуждают фантазию жителей Страны восходящего солнца. Важную роль в сохранении мифологических традиций прошлого играет японское изобразительное искусство, которое на протяжении столетий создает яркие образы этих созданий, столь сильно будоражащие воображение людей.

Ёкай в японском изобразительном искусстве

Появление гравюр укиё-э в середине XVII в. подарило японцам возможность приобретать довольно дешевые ксилографии, собирая различные серии. Эти знаменитые картины периода Эдо разделялись на множество тематических направлений — от

прекрасных японских пейзажей до портретов красавиц и актеров театра кабуки. Среди гравюр укиё-э нередко встречались изображение ёкай. Такие знаменитые мастера японской живописи, как Кацусика Хокусай и Утагава Хиросигэ, нередко изображали ёкаев на своих картинах (рисунок 1).

Рисунок 1 — Утагава Хиросигэ. Лисьи огни у Железного дерева переодеваний в Одзи. Сцена, изображающая ночную встречу кицунэ. Гравюра из серии «Сто видов Эдо». 1857 г.

Японскую публику очень привлекали мистические и пугающие сюжеты, связанные с нечистью и духами. В период с XVII по XIX в. выпускались тематические серии гравюр, посвященных персонажам японской мифологии. Стоит отметить, что именно в период Эдо наблюдается возросший интерес к цукумогами. Эти

причудливые ёкаи очень нравились городскому населению Эдо. И если до начала периода Эдо цукумогами довольно редко становились героями японских сказок, то начиная с XVIII в. о них стали говорить всё чаще и чаще. Это связано с тем, что большая часть цукумогами имеет не народное, а авторское происхождение. Художники тех лет, заметив интерес публики к этим причудливым и забавным существам, начали создавать своих собственных ёкаев, превращая в цукумогами практически любые предметы бытового обихода и прочие вещи [3].

Одним из наиболее известных мастеров японской гравюры, чье творчество связано с тематикой ёкай, является художник XVIII в. Торияма Сэкиэн. Этот мастер японской монохромной ксилографии посвятил свою жизнь созданию иллюстрированного каталога японской нечисти. В 1776 г. выходит знаменитый сборник Сэкиэна под названием «Сто тварей на ночном параде». Это стало первой попыткой Ториямы Сэкиэна создания иллюстрированного каталога, содержащего наиболее подробное описание всех возможных ёкаев, известных на тот момент. Стоит отметить, что кайдан, жанр японской литературы, затрагивающий тематику призраков, демонов и прочей мистики, был невероятно популярен среди читающей японской публики периода Эдо. Благодаря этому работы Сэкиэна пользовались огромным успехом. Впоследствии этот автор выпустил еще несколько серий своих работ, посвященных ёкаям. Сегодня практически ни одно издание, посвященное японской мифологии и демоническому пантеону, не обходится без иллюстраций Ториямы Сэкиэна (рисунок 2), как одного из главных исследователей японской нечисти [7].

Нелишним будет отметить, что еще с середины XVI в. в Японию через португальских торговцев были завезены игральные карты, известные как «карута», что переводится с португальского как «карта» (рисунок 3). Эти карты стали очень популярны в Стране восходящего солнца, и в скором времени японцы начали создавать собственные варианты карточных игр, базируясь на карута и японских кай-авасэ (японская игра, использующая расписанные рисунками морские ракушки). Среди всевозмож-

ных тематических колод, появившихся впоследствии в Японии, были распространены карты с изображениями ёкаев. Обакэ карута были созданы в период Эдо. Название этой карточной игры можно перевести как «карты призраков». Каждая карта в такой колоде была представлена в виде красочной иллюстрации, изображающей существо из японской мифологии. На каждой карте был подписан слог из японской азбуки «хирагана». Для успешной игры от игрока требовалось узнавать описания того или иного ёкая, которые, в качестве подсказок, зачитывал игровой судья. Обакэ карута — один из ранних примеров каталогизации ёкаев в игровой форме, затрагивая врожденную любовь японцев к коллекционированию. Обакэ карута сохраняли свою популярность вплоть до начала XX в., во многом повлияв на формирование современных японских коллекционных карточных игр.

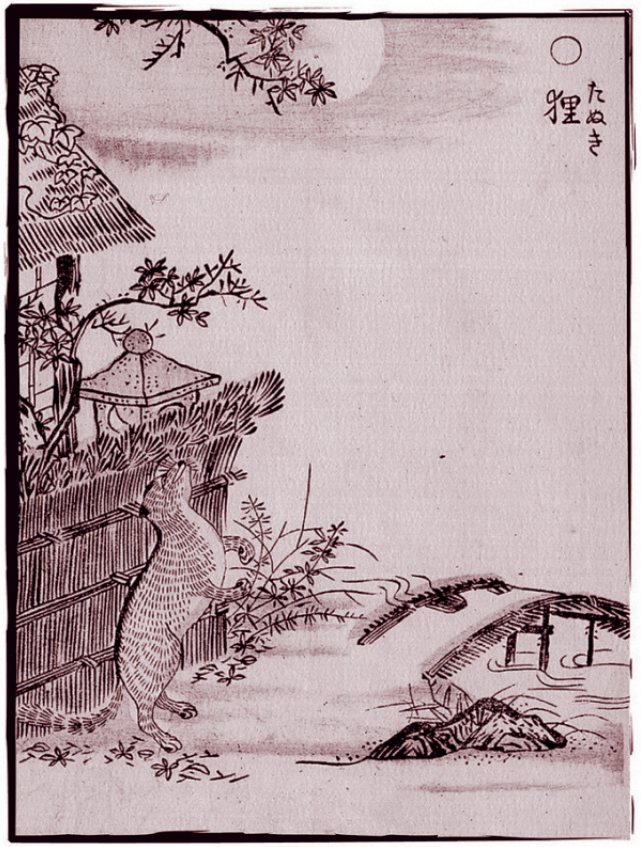


Рисунок 2 — Тория ма Сэкиэн. «Тануки». Из цикла «Сто тварей на ночном параде». Гравюра 1776 г.

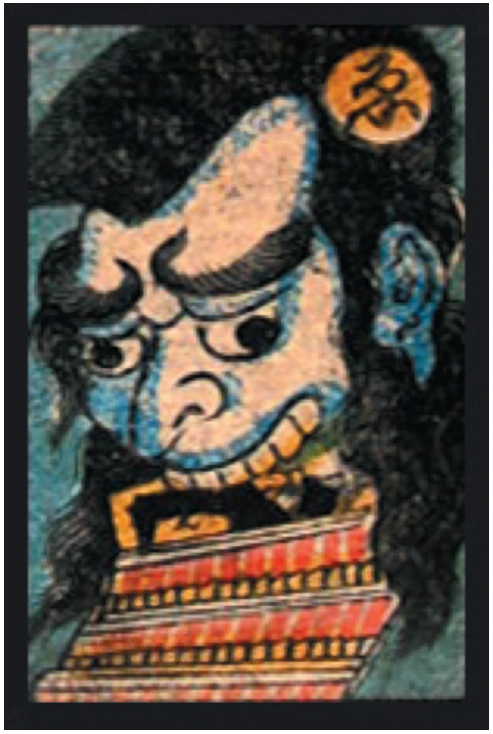


Рисунок 3 — Карточка «Обакэ карута». Начало XIX в.

Ёкаи оставались популярной темой в японской живописи, литературе и театре на протяжении столетий. Здесь проявила себя любовь японской публики ко всему мистическому и необычному. В XX в., с появлением кинематографа и телевидения, истории про ёкаев продолжили свое существование, зачастую становясь источниками вдохновения для японской научной фантастики и фильмов ужасов. Также представители японской нечисти стали часто появляться в мультфильмах и комиксах. Важнейшую роль в переносе народных сюжетов о ёкаях в мир современной японской манги сыграл выдающийся японский художник и фольклорист Сигэру Мидзуки.

Сигэру Мидзуки

Если во время путешествия по Японии вам посчастливится посетить небольшой городок Сакаиминато в префектуре Тоттори, вы с удивлением обнаружите, что улицы этого города заполонили странные существа. Загадочные гротескные статуи персонажей японского фольклора, ёкай, чувствуют себя здесь полноправными хозяевами. Эти причудливые создания пристально наблюдают за местными жителями и удивленными туристами. Откуда же взялись эти необычные существа? Всё дело в том, что Сакаиминато является родным городом знаменитого японского художника-комиксиста Сигэру Мидзуки. Несмотря на то, что Мидзуки родился в Осаке, сам автор считал своей родиной именно Сакаиминато, так как переехал туда почти сразу после своего рождения. Сигэру Мидзуки по праву считается одним из самых известных мастеров японской манги, на родине в Японии он ничем не уступает в популярности таким культовым фигурам, как Хаяо Миядзаки или Кэидзи Накадзава. Однако он не так хорошо известен за пределами своей родной страны. Например, в России этот автор почти никому не известен, несмотря на то что в последние годы в нашей стране наблюдается повышенный интерес ко всему японскому, в том числе и к японским мифам и легендам.

Сигэру Мидзуки посвятил всю свою жизнь изучению японского фольклора, его вклад в популяризацию японской мифологии и культуры сложно переоценить. Будучи крупным специалистом в области японского мифа, он сумел перенести образы ёкай в мир современных комиксов, заложив тем самым целое направление в японской манге и анимации, посвященное мифологической национальной традиции. В японских комиксах и мультфильмах и по сей день встречается множество различных существ, пришедших в мир современной массовой культуры из японских народных сказок и легенд. В 2010 г. Сигэру Мидзуки был удостоен звания «Человек года» за его вклад в изучение японской культуры и мифологии. Мидзуки удалось систематизировать и каталогизировать разнообразные виды японской нечисти, и именно благодаря ему слово «ёкай» стало использоваться как общее название для всевозможных японских духов, демонов и оборотней. Иногда японцы применяют этот термин к персонажам мифов и сказок других народов, таких как наша Баба-Яга или европейские вампиры, вроде небезызвестного графа Дракулы. Именно благодаря творчеству Сигэру Мидзуки в современной японской анимации и комиксах так популярны национальные мистические мотивы, ведь Мидзуки сумел сделать их привлекательными для современной аудитории. Одним из основных приемов этого художника стали мрачные сюжеты, перемещающие ёкаев в бытовые реалии современного японского города. В этих историях нечисть взаимодействует с миром, где, казалось бы, уже не осталось места суевериям и волшебным силам. Многие современные японцы сформировали свое представления о ёкаях именно благодаря иллюстрациям этого автора (рисунок 4).

Рисунок 4 — Сигэру Мидзуки и статуя главного героя его манги — Китаро

Сигэру Мидзуки: детство и юность

Сигэру Мидзуки (настоящее имя Сигэру Мура) родился 8 марта 1922 г. в Осаке. Сигеру был средним из трех детей в семье Рёити и Котоэ Мура. В то время его отец был занят развитием собственной фирмы, которая специализировалась на продаже сельскохозяйственной техники. По этой причине он переехал из Сакаиминато в Осаку в надежде развить собственный бизнес. Вскоре после рождения Сигэру его отец решил, что климат Осаки может навредить здоровью его детей и отправил их вместе с женой обратно в Сакаиминато. Вскоре после этого фирма Рёити Мура разорилась, и он вернулся в Тоттори к своей семье.

Сигэру с ранних лет проявлял активнейший интерес к японским сказкам и мифам. Это произошло благодаря старушке по имени Фуса Кагэяма, которая жила по соседству с семьей Мура. После того как у нее умер муж, семейство Мура пригласило ее к себе в качестве домработницы и воспитательницы для детей. Загадочная бабушка часто рассказывала сказки о ёкаях и различных сверхъестественных явлениях, чем привлекала внимание немногочисленной детворы в Сакаиминато. Рядом с бабулей Фуса часто видели толпу местных детишек, которые с удовольствием слушали ее рассказы. Ходили слухи, что семья этой пожилой женщины имела связи с местной языческой синтоистской общиной.

Для Сигэру Фуса Кагэяма стала самым главным человеком в его творческой судьбе. Именно она привила мальчику любовь к сверхъестественному, рассказав ему множество народных преданий. Спустя много лет Мидзуки вспоминал, как они вместе гуляли по лесу и выходили на берег моря. Каждая из таких прогулок неизменно сопровождалась занимательными рассказами о духах и божествах, обитающих в море, местных лесах и даже среди людей в городе. Несмотря на то, что нет точных подтверждений тому, что бабушка Фуса хорошо разбиралась в японской мифологии и культуре, нет никаких сомнений в том, что она была носительницей народной памяти. Некоторые ёкаи и предания о них дожили до наших дней только благодаря тому, что Мидзуки услышал о них от этой пожилой женщины. Это связано с тем, что в Сакаиминато всё еще сохранялась преемственность поколений традиционной японской общины и оставалась жива народная память. Одной из таких сохранившихся благодаря рассказам Фусы сказок стала история о Бакэ-кудзира (кит-чудовище, или кит-призрак). Эта история рассказывала о том, что убитый моряками кит может вернуться в море в виде светящегося скелета, окруженного стаей птиц. Кружащие над скелетом птицы служат символом смерти, так как они часто вьются над телами мертвых китов, поедая их плоть. Бакэкудзира появляется у берега обычно на том месте, где его убили. Это чудовище будет искать лодки с людьми, что отняли у него жизнь. Но месть этого кита может коснуться и случайных моряков, проплывающих мимо. Тогда на их родные деревни и дома падет проклятие, и впереди их будут ждать засухи, неурожай и пожары. Эта легенда стала одной из многочисленных историй, сохраненных благодаря исследовательской работе Мидзуки. Такие мрачные истории с детства будоражили воображение молодого художника и стали главным увлечением его жизни (рисунок 5).

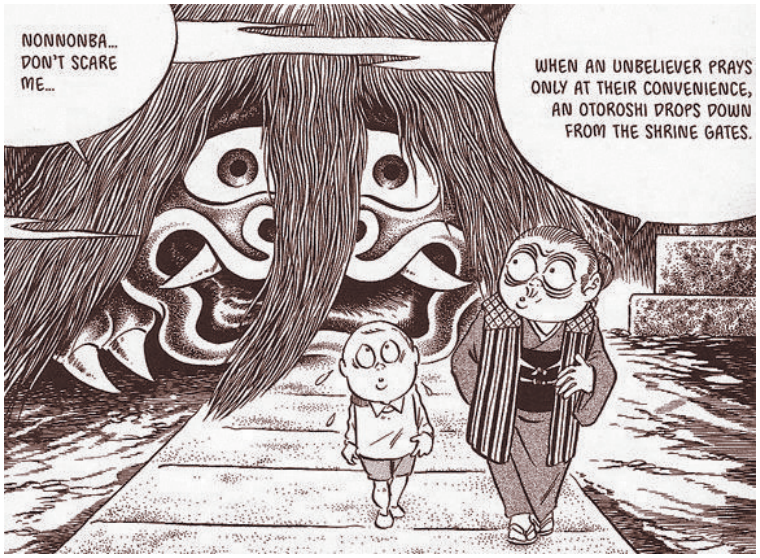


Рисунок 5 — Маленький Сигэру и Фуса Кагэяма. Иллюстрация из манги Сигэру Мидзуки «Бабушка Ноннон»

Несмотря на то, что Сигэру, по его собственным замечаниям, был довольно ленивым и не желал учиться, у него проявился природный талант к рисованию. Не имея за плечами опыта художественной школы и даже не занимаясь рисованием с учителем, мальчик с самого детства поражал друзей и знакомых своими невероятными рисунками. Однажды, во время одного из интервью, Мидзуки задали вопрос о том, кто вдохновил его стать художником и на чьи работы он опирался в качестве примера, когда был ребенком. Сигэру очень развеселил этот вопрос. Он ответил, что такого человека нет, ведь он рос в такой глуши, что вокруг не было никого, кто мог рисовать так же хорошо, как он сам. Мидзуки сказал, что всему учился сам и никогда ни на кого не полагался. Сейчас трудно сказать, что могло помочь сформироваться художественному стилю Сигэру Мидзуки в ранние годы. Ни одна из его детских работ не сохранилась до нашего времени. Однако в его взрослых работах чувствуется сильное влияние традиции японской гравюры. Вполне вероятно, что он видел их, будучи ребенком, и они сформировали его узнаваемый стиль. Хотя не стоит забывать о том, что в более зрелом возрасте Мидзуки частенько перерисовывал американские комиксы, копируя многие стилистические приемы западных художников, что было свойственно мангакам, начинавшим свою карьеру в середине XX в.

Рисование давалось мальчику лучше всего, работы Сигэру привлекли внимание его школьного учителя, который увидел в нем огромный талант. Однажды он даже подарил Сигэру набор масляных красок. Этот подарок был особенно ценным, если учитывать положение дел в Японии предвоенной поры, где было очень тяжело раздобыть такие дорогие принадлежности для рисования. Юный художник неоднократно становился победителем школьных конкурсов по рисованию. Позже, по настоянию этого же учителя, Мидзуки подготовил серию своих работ для выставки в местном доме культуры. Учитель помог организовать экспозицию и договорился о месте проведения выставки. Подобный успех, пусть даже на уровне маленького городка, был большим достижением для мальчика. О его выставке даже написали в местной газете [4].

В 20 лет Сигэру Мидзуки проходит медкомиссию, по состоянию здоровья он признается годным для прохождения военной службы. Однако его отправляют в запас из-за проблем со зрением. Но уже через год военное положение в стране сильно ухудшается, и его призывают на фронт. В 21 год Мидзуки впервые сталкивается с войной, которая впоследствии станет одной из основных тем его творчества. Война оставит глубокий отпечаток в его судьбе и сильно изменит взгляд художника на мир. Во время распределения Мидзуки задали вопрос, куда бы он хотел отправиться служить. В тот момент Сигэру был уверен, что его направят на юг Японии и отказался от перевода на север страны. Но в тот момент речь шла о переводе молодого бойца в южный Рабаул в Папуа — Новой Гвинее. Молодой художник и представить не мог, чего ему будет стоить эта роковая ошибка.

В 1942 г. Япония оккупировала территории Папуа — Новой Гвинеи, и одной из самых опасных точек стал именно Рабаул. Во время наступления войск объединенной коалиции, которые в несколько раз превосходили расположившиеся на территории Папуа — Новой Гвинеи японские войска, отряду Мидзуки был дан приказ умереть (рисунок 6). Приказ о «гёкусай» подразумевал, что солдаты согласятся добровольно отдать жизнь в бою, участвуя в суицидальной миссии. Этого не случилось только благодаря лейтенанту Кодама, который сумел вывести своих солдат из вражеского окружения и начать партизанскую войну. Мидзуки оказался среди смертников. В ту ночь, когда его отправили на дежурство в гарнизоне Байена, по нему был открыт огонь с вражеского самолета. Мидзуки чудом удалось скрыться и избежать смерти. Он несколько дней пробирался через глухие джунгли в надежде не умереть от голода и полученных травм. Позже ему удалось вернуться в отряд, что, впрочем, не положило конец его бедам. Несмотря на радость товарищей и сослуживцев, Сигэру попал под обвинения в дезертирстве и предательстве своей страны. При Мидзуки не оказалось оружия, он потерял его во время блуждания в джунглях. В те годы это считалось страшным военным преступлением. Оружие даровалось японскому солдату от самого императора, и его потеря приравнивалась к оскорблению

императора. В военное время оружие было ценнее жизни человека. Даже дожив до 93 лет, Мидзуки так и не понял причины такого бесчеловечного отношения к солдатам. По его словам, просто немыслимо сравнивать жизнь и оружие. Жизнь человека важнее всего, и это никогда не должно ставиться под сомнение.

Рисунок 6 — Сцена из манги Сигэру Мидзуки «Дан приказ умереть»

Позднее отряд Мидзуки был отправлен в джунгли. Во время совершения марш-броска молодой Сигэру заболел малярией. Болезнь оказалась очень тяжелой, и его отправили в госпиталь. В больнице Мидзуки окончательно уверился в своей скорой смерти. Никто из врачей не верил в его выздоровление. Уже было принято решение не тратить на него лекарства и еду. Когда он, будучи полностью обессиленным, услышал разговор врачей о том, что

его уже решили списать со счетов, он тут же встал и съел всю порцию еды, лежащую перед ним. Так Мидзуки старался доказать, что еще готов бороться за жизнь. Но судьба снова заставила его страдать: на госпиталь была сброшена бомба. Мидзуки выжил после этой бомбежки, но получил тяжелую травму левой руки, которую пришлось ампутировать. Эту ампутацию проводил обычный дантист, единственный человек с медицинским образованием, оказавшийся поблизости. Впоследствии рана от неправильно проведенной операции еще не раз напомнит о себе. Это событие стало одной из самых страшных утрат для Мидзуки на этой войне. Сигэру был левшой, и теперь ему пришлось практически заново учиться выполнять самые простые действия, а главное — переучиваться рисовать другой рукой. Поначалу рисование правой рукой давалось ему с большим трудом, но потом художнику удалось приноровиться и даже превзойти свои старые умения. Эта серьезная травма наложила сильный отпечаток на художественный стиль Мидзуки. Его линии стали более витиеватыми и грубыми, появилась присущая работам этого мангаки гротескность. Война сильно изменила Сигэру, долгое время он жил в полной уверенности, что скоро умрет, что его жизнь уже подошла к концу. Этот мрачный взгляд на мир и собственную участь также найдет свое отражение в его работах, хорошо сочетаясь с тематикой потустороннего мира и загробной жизни. Позднее Сигэру Мидзуки расскажет о своем тяжелом военном опыте в частично автобиографической манге «Дан приказ умереть».

После поражения Японии в войне Мидзуки наконец смог вздохнуть свободно. В марте 1946 г. он возвращается домой, на тот момент ему было всего 24 года [6].

Творческое наследие Сигэру Мидзуки

Художественный стиль Сигэру Мидзуки сформировался благодаря ряду взаимосвязанных причин. Будучи художником, пережившим потерю своей рабочей левой руки и прошедшим ужасы войны, Мидзуки сумел трансформировать свою боль в уникальный и неповторимый стиль. Карикатурные образы героев, создаваемых этим художником, сильно напоминают работы

мастеров традиционной японской гравюры XVII–XIX вв. Его иллюстрации часто сравнивают с творениями японских художников прошлых столетий. Это происходит из-за того, что Мидзуки хорошо понимал принципы и художественные особенности японского национального искусства. Ведь японская манга XX в. продолжила жить в рамках традиции национального искусства прошлых веков, пусть и приняв ряд художественных приемов и условностей, свойственных западным комиксам.

Изучение японской мифологии невозможно без погружения в японскую изобразительную традицию, и Мидзуки сумел постичь ее, как никто другой. В таких известных графических работах Сигэру Мидзуки, как «Бабушка Ноннон» и «Дан приказ умереть», которые являются частично автобиографическими произведениями, виден яркий контраст между невероятно реалистичными и детализированными пейзажами и интерьерами японских домов того времени, и карикатурно упрощенными изображениями людей. Такой контраст возникает благодаря желанию автора снова вернуться в те места, где он провел свое детство и юность, в свой родной город, в места прохождения военной службы. Он старается как можно детальнее воспроизводить внешний вид зданий и улиц тех времен, перенося читателя в атмосферу известного только одному автору мира. Да, мы не видим прошлое таким, каким оно было на самом деле, это невозможно воссоздать в манге, но мы видим мир таким, каким его запомнил сам Мидзуки, что намного важнее. Особенно сильно это ощущается в «Дан приказ умереть», где автор воссоздает атмосферу ужасов войны. Мы чувствуем боль и эмоции людей, за счет гротескных и утрированных изображений человеческих тел, свойственных японскому искусству. Реалистичность изображения окружающего их пространства позволяет прочувствовать всю тяжесть и жизненность этой трагичной истории. Каждый выстрел, каждая смерть, каждый крик в этой манге воспринимаются настолько реальными, что зачастую вызывают неподдельный ужас и эмоциональный ступор. Возможно, именно понимание сути гротескной формы японской живописи и графики стало главной причиной невероятной выразительности образов персонажей и событий, создаваемых Сигэру Мидзуки.

Тема смерти станет одной из центральных в работах Мидзуки. Этот человек, переживший все тяготы и лишения военного времени, потерявший руку, видевший смерти своих друзей и сослуживцев, навсегда запомнил свой болезненный опыт. Стоит отметить, что тематика смерти прекрасно вписывается в общую концепцию творчества Сигэру Мидзуки, связавшего свою судьбу с историями о ёкаях. Ведь ёкаи напрямую связаны с потусторонним миром и загробной жизнью. Именно суровый жизненный опыт, полученный автором в молодости, позволит ему создать столь мрачный и правдоподобный мир ёкаев в своей манге, хотя даже в этих пугающих на первый взгляд историях всегда находится место юмору и здоровой иронии (рисунок 7).

Рисунок 7 – Персонажи манги Сигэру Мидзуки. Китаро в окружении его друзей-ёкаев

В своих работах Мидзуки уделял огромное внимание точности воспроизведения образов сказочных и мифологических существ. Для Сигэру Мидзуки критически важно воссоздать на стра-

ницах своих комиксов исторически верные портреты ёкаев. Автор изучал их изображения на гравюрах и в книжных иллюстрациях, стараясь по возможности сохранять стиль художников эпохи Эдо и более поздних мастеров. Хотя иногда Мидзуки позволял себе немного больше творческой свободы, очеловечивая и слегка осовременивая внешний вид некоторых ёкаев. Но вот в чем автору никак нельзя отказать, так это в глубочайших познаниях в фольклоре. Мидзуки прекрасно разбирался в японской мифологии, уделяя огромное внимание воссозданию свойств и способностей ёкаев на страницах своей манги. Его комиксы и по сей день остаются наиболее наглядным и подробным собранием историй о ёкаях, благодаря которым можно изучать японские суеверия и легенды.

Настоящий успех и популярность пришли к Мидзуки в 1960 г., когда была выпущена его самая известная манга-серия *GeGeGe no Kitarou* (рисунок 8). Несмотря на то, что серия комиксов Мидзуки о Китаро имеет множество подзаголовков в зависимости от произведения, в России прижился вариант перевода «Китаро с кладбища». Эта манга становится самой значимой работой Мидзуки. Именно в ней он в полной мере раскрывает свою любовь к японской нечисти, мифам и легендам. Это история о мальчике-ёкае по имени Китаро, который родился на кладбище. Он живет в окружении персонажей японского фольклора вместе со своим отцом — глазным яблоком. Китаро и его друзьям частенько приходится иметь дело с людьми и сверхъестественными персонажами из других стран. Именно манга о Китаро превратила Сигэру Мидзуки в одного из самых известных мангак Японии, и именно она смогла популяризировать японскую мифологию, грамотно адаптируя ее для современного читателя. Несмотря на то, что сам персонаж Китаро изначально не был придуман Сигэру Мидзуки — он появился в 30-х гг. прошлого столетия как персонаж камисибай (японский уличный театр, в котором демонстрировались картинки, сопровождаемые словами раскрасчика) — именно Мидзуки сумел вдохнуть в этого героя вторую жизнь, сильно изменив внешний облик Китаро и истории о нем. После возросшего успеха эта манга начала выходить в «*Weekly Shonen Magazine*». А уже в 1968 г. стартовал

первый черно-белый аниме-сериал о приключениях Китаро и его друзей-ёкаев. С тех пор новые мультфильмы о Китаро продолжают выходить с завидной регулярностью. Статуи Китаро и других ёкаев из манги Мидзуки позднее были установлены на улице, названной в честь автора в Сакаиминато [5].

Рисунок 8 — Обложка первого тома манги «GeGeGe no Kitaro». Издание 1985 г.

В 1992 г. был выпущен альбом иллюстраций Мидзуки, посвященный ёкаям. Сигэру Мидзуки провел колоссальную работу не только как художник, но и как фольклорист. Подробные описания этих существ, о многих из которых мы знаем сегодня именно

благодаря тому, что автор сумел сохранить о них память и записать народные предания, показывают, насколько важное место в жизни этого художника занимала тема народной мистики. Эта невероятная любовь всю жизнь придавала ему сил. Именно любовь к творчеству и к народной культуре помогла Мидзуки пережить послевоенную депрессию. Гуляя по родным улочкам Сакаиминато, он вспоминал свою дорогую бабушку Фуса, ее рассказы, и медленно восстанавливался после войны, снова чувствуя в себе желание жить. В будущем он поможет своему родному городу с созданием музея и улицы, посвященным его работам. Сакаиминато — маленький город, не представляющий никакого интереса для туристов, в 1993 г. превратится в город — музей ёкаев и творчества Мидзуки. Прогуливаясь по улицам Сакаиминато, люди всматриваются в лица забавных статуй, которые, подобно настоящим ёкаям из древних легенд, живут рядом с людьми, являясь неотъемлемой частью их повседневной жизни (рисунок 9). Пройдя выше по улице, гости города попадают в единственный в своем роде музей японского мифа, где, кажется, уже слились воедино сказка и реальность, мир прошлого и настоящего.

Рисунок 9 — Статуя Сигэру Мидзуки, Китаро и папаши Глаза в Сакаиминато

Сигэру Мидзуки совершил революцию в мире японской манги, выстроив мостик между традиционной японской мифологией и современным миром. Он прожил 93 года и даже на склоне лет не переставал работать над мангой. Его не стало 30 ноября 2015 г. В памяти поклонников манги и любителей японской культуры Сигэру Мидзуки остался смелым мечтателем, способным выдерживать даже самые жестокие удары судьбы.

Список терминов

Камисибай — японский уличный театр, в котором демонстрируются картинки, сопровождаемые рассказом ведущего. Появился в XIX в.

Манга — японское слово, обозначающее «комикс».

Мангака — художник, создающий комиксы-манга.

Обакэ — дословно переводится как «то, что меняется». Общее японское название для демонов, духов и чудовищ.

Период Эдо — исторический период с 1603 по 1868 г. Время правления клана Токугава.

Укиё-э — Японская ксилография периода Эдо.

Эдо (город) — старое название Токио. Политико-административный центр Японии в период Эдо.

Список литературы

1. *Власкин А.В.* Японская нечисть. Ёкай и другие. — М.: Вече, 2019. — 320 с.

2. *Власкин А.В.* Японские призраки. Юрей и другие. — М.: Вече, 2021. — 352 с.: ил.

3. История мирового искусства. Arte storia universale. — М.: АО Бертельсманн Медиа Москау, 1998. — 720 с.: ил.

4. *Мидзуки Сигэру.* Бабушка Ноннон. — Брянск: Alt Graph, 2017. — 408 с.: ил.

5. *Мидзуки Сигэру.* Гроссбух Китаро. — Брянск: Alt Graph, 2020. — 260 с.: ил.

6. *Мидзуки Сигэру.* Дан приказ умереть! — Брянск: Alt Graph, 2018. — 368 с.: ил.

7. Мировое искусство (Мастера японской гравюры) / сост. И.Г. Мосин. — СПб.: ООО «СЗКЭО», 2008. — 208 с.: ил.

8. Японские народные сказки / пер. с яп. В.Н. Марковой. — М.: Эксмо, 2019. — 576 с.: ил.

References

1. *Vlaskin A.V.* Yaponskaya nechist´. Yōkai i drugie [Japanese evil spirits. Yokai and others]. Moscow, 2019. – 320 p.

2. *Vlaskin A.V. Vlaskin A.V.* Yaponskie prizpari. Yūrei i drugie [Japanese ghosts. Yuri and others]. Moscow, 2021. 352 p.: ill.

3. Istoriya mirovogo iskusstva. Arte storia universale [The history of world art. Arte storia universale]. Moscow, 1998. 720 p.: ill.

4. *Midzuki Sigeru.* Babushka Nonnon [Grandma Nonnon]. Bryansk, 2017. 408 p.: ill.

5. *Midzuki Sigeru.* Gross Buch Kitaro [Kitaro's ledger]. Bryansk, 2020. 260 p.: ill.

6. *Midzuki Sigeru.* Dan prikaz umeret´! [The order to die has been given!]. Bryansk, 2018. 368 p.: ill.

7. Mirovoe iskusstvo (Mastera yaponskoi gravyury) [World art (Masters of Japanese engraving)] / sost. I.G. Mosin. – Saint Petersburg, 2008. 208 p.: ill.

8. Yaponskie narodnye skazki [Japanese folk tales] / per. s yap. V.N. Markovoi. Moscow, 2019. 576 p.: ill.

УДК 738.1
ББК 85.125

ФАРФОР В ПРОИЗВОДСТВЕ КУКОЛ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВВ.: СПЕЦИФИКА МАТЕРИАЛА В СОЗДАНИИ ОБРАЗА И ПРОЯВЛЕНИИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

М.А. ПОЛИТОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: m.a.politova@yandex.ru

Исследование посвящено истории производства фарфоровых кукол, которые получили распространение с середины XIX в. Они являлись уникальной продукцией, часто имеющей статус произведения искусства. В основном из фарфора изготавливается голова куклы, в некоторые периоды детали рук и ног куклы также создают из фарфора. Наивысший расцвет фарфоровой куклы приходится на последнюю треть XIX в., который именуют золотым веком кукол. Куклы имели разные типы «возраста», иконографию, функциональность. Основными типажами были кукла-дама, кукла-девочка, кукла-ребенок. В основном они производились во Франции и Германии. В первой трети XX в. популярной становится кукла-пупс, которая меняет статус куклы с коллекционного предмета, поскольку дарит кукле игровую функцию. Но позднее фарфор вытеснят новейшие материалы, так как для игры кукла с фарфоровой головой являлась крайне неудобной. Задачей данного исследования является исторический обзор производства фарфоровых кукол, с выявлением их основной типологии, а также функциональных задач и социального статуса в период последней трети XIX — начала XX вв.

Ключевые слова: *кукла, история кукол, фарфоровая кукла, антикварная кукла, фарфор, производство кукол, уникальная кукла, коллекционная кукла.*

PORCELAIN IN THE PRODUCTION OF DOLLS LAST THIRD OF THE XIX — FIRST THIRD OF THE XX CENTURIES: THE SPECIFICS OF THE MATERIAL IN CREATING AN IMAGE AND THE MANIFESTATION OF FUNCTIONALITY

M.A. POLITOVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The study is devoted to the history of the production of porcelain dolls, which have become widespread since the middle of the 19th century. They were unique products, often having the status of works of art. The head of the doll is mainly made of porcelain, in some periods the details of the hands and feet of the doll are also made of

porcelain. The highest flowering of the porcelain doll falls on the last third of the 19th century, which is called the «golden age» of dolls. The dolls had different types of «age», iconography, functionality. The main types were lady, girl and child. They were mainly produced in France and Germany. In the first third of the 20th century, a baby doll becomes popular, which changes the status of a doll from a collectible item, as it gives the doll a play function. But later, porcelain will be replaced by the latest materials, since a doll with a porcelain head was extremely inconvenient for playing. The objective of this study is a historical review of the production of porcelain dolls, identifying their main typology, as well as functional tasks and social status in the period of the last third of the 19th — early 20th centuries.

Key words*: doll, doll history, porcelain doll, antique doll, porcelain, doll production, unique doll, collectible doll.*

Кукла известна с древних цивилизаций, когда ее создавали не только из дорогих, драгоценных материалов. Подобные куклы служили скорее украшением интерьера, для демонстрации статуса владельца, нежели игрушкой, что придавало им статус предмета декоративно-прикладного искусства. Игровая функция куклы в нашем современном понимании в обществе массово заняла устойчивое место в первой трети XX в. На протяжении истории создания уникальных кукол и производства массовой кукольной продукции использовались различные материалы. Выбор их зависел от предназначения куклы, территориальной принадлежности того или иного производства, а также от статуса кукол и, конечно же, появления тех или иных материалов в мире творчества и промышленности. Фарфоровая кукла получила распространение в первой половине XIX в., когда наблюдался стремительный рост возникновения фарфоровых мануфактур в Европе и почти век фарфор был лидером в производстве кукол. Но новый XX в. захватил мир новыми материалами и невероятными тиражами, в которых места фарфоровой кукле не осталось. Возрождение фарфора в кукольном мире состоялось в XXI в. в искусстве авторской художественной куклы.

В зависимости от функциональных задач куклы менялся и ее статус в обществе: учитывая два основных направления — игрушка и предмет коллекционирования — этой функцией и определялся статус: от роскошного и вожделенного предмета высших слоев общества до типовой продукции как необходимого атрибута детства, ведь обществом мыслилась «особая роль куклы

как игрового предмета в процессе формирования личности ребенка» [5, с. 194]. В данной статье акцент сосредоточен на рассмотрении трех периодов, которые стали основными в истории развития фарфоровой куклы, — вторая половина XIX, первая треть XX и XXI вв. Задача данного исследования заключается в обзоре исторических периодов производства фарфоровых кукол, прослеживании типологии кукол, обзоре наличия и изменения функциональных задач куклы, влияния функции куклы на ее статус в обществе в рассматриваемые эпохи.

Самым популярным материалом XIX в. был фарфор, хрупкость которого добавляла очарования и утонченности кукольному образу. Данный период в кукольном производстве принято называть золотым веком кукол. У этого термина в рамках кукольного наследия есть два толкования. Первое относится к тому, что фарфор когда-то именовали белым золотом, правда, в XIX в. значимость фарфора была уже не столь велика в Европе, как в предыдущем столетии, но все же отголосок его репутации как самого благородного и вожделенного материала сказался и в кукольном производстве. Вторая причина — в данный период кукла взошла на недостижимый пьедестал в обществе потребления, и в этот период было создано, пожалуй, все самое великолепное в данной отрасли, поэтому эпитет «золотой» можно трактовать и как «лучший, недостижимый». «Именно тогда могли радоваться появлению в доме прекрасной, богато разодетой куклы с натуральными волосами, стеклянными закрывающимися глазами, в специально сшитой для них обуви, в модном платье и шляпке, с сумочкой в руках» [7, с. 157]. Также стоит предположить, что сравнение с золотом возникало еще и по причине высокой стоимости кукол, что делало их действительно драгоценными.

Преимущественно кукол создавали из бисквитного, т. е. неглазурованного фарфора, вернее, из него была сделана лишь голова куклы, именно она являлась основной и самой дорогой частью в производстве. Голова куклы могла быть следующей формы:

— открытой — отверстие в верху черепа, через которое монтировались элементы лица; оно закрывалось пробковой или картонной крышкой (пейт), на которую крепился парик;

— закрытой — полностью из фарфора, с формованными волосами или площадкой для приклеивания парика. В таком случае элементы лица монтировали через шейное отверстие.

Элементы кукольной головы.

1. Парик: у большинства кукол из мохера, также встречаются парики из человеческих волос [11, с. 9].
2. Брови: расписанные или из мохера (встречаются намного реже).
3. Глаза: спящие (имеют возможность открываться и закрываться при изменении положения куклы) и стационарные (неподвижные), а также расписанные.
4. Рот: открытый, мог быть дополнен зубками (как правило, верхним рядом четного количества зубов, реже двумя рядами) и языком (чаще у кукол-младенцев или *bebe*); закрытый рот с сомкнутыми губками.
5. Уши: у многих кукол известных французских и немецких производителей мочки ушей были проколоты и предполагали использование сережек.

Фарфоровая голова куклы также является носителем информации: на затылочной части головы размещалось клеймо фабрики-производителя. Содержание клейма: имя и фамилия производителя, например, «Armand Marseille»; страна производства, например, «Made in Germany»; номер «молда» (тип кукольного лица), например, «370»; различные коды в виде букв и цифр, а также графическое изображение бренда. Данные сведения использовались в различных комбинациях. Именно они сегодня помогают идентифицировать антикварных кукол [9].

Тела кукол с фарфоровыми головами также имели разнообразие:

6. деревянное;
7. тряпичное;
8. кожаное из кожи ягненка;
9. композитное тело (состав: гипс, бумажная пыль, клей). С ним кукла получила «шарнирное тело», т.е. ее конечности могли сгибаться.

Части тела куклы также иногда производились из фарфора, особенно руки, как правило до локтя. Такой тип рук использовали преимущественно с кожаными или тряпичными телами. У некоторых кукол встречаются и ноги из фарфора, также в сочетании с кожаным или текстильным телом.

Бисквитный фарфор был основным материалом, но также изготавливали кукол типа China doll из глазурованного фарфора: такие куклы имели текстильные тела и даже продавались наборы, чтобы самостоятельно создать куклу из фарфоровых деталей, сшив ей тело и наряд. Данные куклы были очень популярны на протяжении всего XIX в. Они имели немалое количество отличий в формовке прически, росписи глаз, особенностях крепления фарфоровых деталей к туловищу [12].

Наряду с перечисленными типами кукол был популярен и так называемый тип all bisque, т.е. полностью из фарфора. Куклы данного типа были полностью созданы из фарфора, включая тело. Обычно размер таких кукол был небольшим, от 4–5 до 12–15 см. Нередко у подобных кукол подвижными были только ручки, а ноги имели стационарную позу. В основном данные куклы предназначались для кукольных домиков, продавались зачастую без одежды — костюм создавали маленькие хозяйки кукольного дома, при помощи мам и гувернанток.

Куклы золотого века имели градацию «возраста»: кукла-дама, кукла-девочка, кукла-ребенок и «каждый из этих типов имеет свою историю и служит “зеркалом жизни” своего времени» [1, с. 22]. До последней четверти XIX в. преобладали куклы-дамы, еще их называют модными куклами, так как их наряды были созданы по последней моде и претендовали на соответствие дамскому костюму. После 1880-х гг. стало появляться все больше кукол в образе девочек лет 3–8, конечно, изменилась и типология их нарядов, которая подчеркивала соответствие детской моде. К концу века стало появляться все больше кукол-младенцев, но их настоящий расцвет придется на первую треть XX в., когда цель воспитания заключалась в том, чтобы «маленькие девочки должны были мечтать о радостях материнства» [2, с. 172].

Фарфоровое лицо куклы имело первостепенное значение в образе куклы, а костюм дополнял и утверждал этот образ. Производители фарфоровых голов имели свои отличительные особенности: огромные глаза, пухлые щечки, проколотые уши, овал лица — все эти детали и их особенности характеризовали того или иного производителя. Иконография кукол XIX в. — очень интересная область для исследования и прослеживания связи между куклой и идеалом женской красоты. Как правило, лицо куклы было собирательным образом, но непременно несущим в себе идеал красоты, который преимущественно выражался в фарфоре — утонченном, изящном материале, который этими же качествами награждал и кукольные лица.

Но кроме понятия о красоте, форме лица и его черт, еще существовало разнообразие в функциях куклы, что также имело немаловажное значение в изменении ее лица. Например, кукла в образе знатной и богатой дамы в роскошном наряде имела выражение лица под стать своему великосветскому статусу. Она, как и дама высшего света, умела «носить» подобающее своей значимости лицо. Если взглянуть на фото начала XX в., на котором запечатлен ребенок из знатного рода, мы увидим роскошный наряд, украшенный тончайшим кружевом, плетеную коляску невероятной красоты, но в выражении лица ребенка мы увидим умиляющую непосредственность, открытый миру и любопытный взор — именно это будет запечатлено и в куклах-младенцах. Между этими кардинальными различиями был еще один тип куклы — ребенок, как правило, девочка. Она была призвана стать подружкой своей юной хозяйке, с которой та могла вести беседы, устраивать чаепития и читать книжки. Поэтому у данного типа кукол сложился образ милой девочки, готовой стать такой, какой видит ее маленькая хозяйка, — большинство кукол данного типа имеют, пожалуй, во многом унифицированный образ, который позволял девочке моделировать свою игру больше, чем с любыми другими куклами. Некоторые производители кукол были способны занять все типологические ниши в кукольной иконографии, но в наибольшей степени эта ниша принадлежала немецким производителям, например, Кестнер создавал не только собственные разнообразные модели, но и успешно подражал популярным американским фарфоровым пупсам [8].

Самые роскошные куклы изготавливались во Франции, законодательнице мод во все времена. Французские куклы золотого века завораживали своей красотой и поражали виртуозностью исполнения костюма. Временем расцвета производства французских кукольников стала середина — третья четверть XIX в. Роскошные парижанки, как их называли, поражали своими нарядами, которые создавались из лучших материалов и в соответствии с женской модой. Французские куклы считались элитной продукцией и зачастую становились предметом коллекционирования, а не игры. Французам же принадлежат и многие технические достижения в кукольном производстве. Например, шагающая кукла, кукла со «спящими» глазами, т. е. теми, которые могли открываться и закрываться, кукла с нижними и верхними зубками, говорящие куклы и многие другие. Одним из самых популярных производителей французских кукол с точки зрения разнообразия кукольных молдов, технического усовершенствования и роскоши нарядов был Эмиль Жюмо, чьи куклы были признанным произведением искусства и обладали утонченной красотой [10].

В конце XIX в. начался спад французского кукольного производства из-за выхода на торговую арену серьезного европейского конкурента — Германии, которая стала лидером благодаря снижению цен и малому количеству элитной продукции. Немецкие кукольники ориентировались, прежде всего, на французских мастеров. Но их интересовала исключительно техническая сторона производства. Эстетику, роскошь, дороговизну французских кукол они заменили практичностью и доступностью массовой аудитории. Стоит отметить, что с появлением значительного количества производителей кукол разделился и рынок кукольного сбыта, часто производитель специализировался на куклах определенного типа и, главное, качества. Были, конечно, и те, кто производил кукол разного ценового сегмента, в соответствии с чем и качество фарфоровых голов было разным. Ярким примером такого производства стал один из самых популярных

немецких производителей кукол того времени Арманд Марсель, чья фабрика производила тысячи кукольных голов, которые поставлялись во многие страны [13]. Основная разница между французскими дорогими куклами и простыми немецкими сказалась не столько в фарфоре как материале, сколько в детализации черт и росписи кукольных лиц.

Конечно, были и другие участники рынка производства фарфоровых кукол, но их продукция не могла соревноваться с французским, а потом немецкими куклами по количеству выпускаемой продукции, правда, сейчас эти куклы являются невероятной редкостью и мечтой коллекционеров. Несмотря на достаточно широкую географию кукольного производства, основные элементы куклы и принципы ее изготовления были неизменными. Единственное, с приходом Германии на рынок кукольное производство стало носить промышленный характер, что влекло не только усовершенствование технологий, но и оптимизацию процессов в производстве и менеджменте. Поэтому появилась тенденция, когда производитель не изготавливал куклу целиком, а создавал исключительно фарфоровые головы для того или иного производителя, фабрика которого специализировалась на сборке кукол или производстве тел.

Функция куклы, которая не классифицируется как обрядовая или театральная, сводится, по сути, к двум назначениям: предмет коллекционирования или украшения интерьера и игрушка. Кукла XIX в. имеет, на мой взгляд, следующую функциональную градацию: дорогая игрушка для взрослых и чуть менее дорогая игрушка для детей. Определяющим фактором в обозначении функциональной задачи куклы была ее цена, высокая цена, которая демонстрировала и статус куклы как предмета. Ранние модные куклы были исключительно предметом коллекционирования, модной игрушкой девочек из очень богатых семей, а также их мам и взрослых сестер. Подобные куклы были у детей монархов, например, у великих княжон Романовых: «Наиболее эффектными у великих княжон были фарфоровые куклы немецкого производства с густыми локонами из натуральных волос и закрывающимися глазами. Одетые в фирменные шел-

ковые или батистовые платья, которые отчасти напоминали наряды своих маленьких хозяек, в соломенных шляпках или капорах, украшенных атласными лентами и кружевными оборками, куклы одновременно могли быть героинями игр и украшением комнат» [6, с. 21]. Данные куклы хранились на полках, иногда их доставали, имитируя игру, но скорее всего, рассматривая и хвалясь гостям. Кукла, в которую стало можно играть, появилась ближе к 1880-м гг., но опять же стоимость куклы позволяла ей быть игрушкой в менее полноценном смысле, чем мы привыкли понимать. Но кукол данного периода уже можно было смело раздевать и менять наряды, что практически не происходило с более ранними куклами. У кукол конца столетия появилось множество аксессуаров, посуды, мебели, что позволяло моделировать игру, а не только гордиться наличием куклы. Фарфоровая кукла в XIX в. априори была дорогой вещью, сравнимой со стоимостью произведений искусства, а позднее элитной продукцией на рынке игрушек. Поэтому отношение общества к данному предмету было трепетное, бережливое. В литературных произведениях, где в сюжетах описывали кукол, всегда восхищались их красотой, уникальностью и недоступностью: иметь куклу было пределом желания героини. Часто мы встречаем изображения кукол на полотнах художников, в основном в портретах детей. И не всегда это игрушка ребенка, часто кукол использовали как модель, чтобы продемонстрировать статус заказчика. А те заказчики, у кого были куклы, тем более заказывали детские портреты с ними. Вскоре эта тенденция массово проявится в фотографии.

Куклы XIX в. достигли совершенства в своей технологии, разнообразия в материалах и образах, существовали в различных статусах и превратились в социально ориентированный продукт и предмет коллекционирования — все эти достижения были известны под названием золотой век кукол, им суждено было стать основополагающими в кукольной индустрии следующего столетия.

На рубеже XIX–XX вв. развился интерес к ребенку, особенностям его мира, детской психологии в целом. Это отразилось и в игрушках. Кукла все увереннее становилась атрибу-

том детства, и производители ориентировались на ее главную функцию — поддержание воспитания в девочке чувства материнства. Это способствовало широкому развитию производства кукол-младенцев, с появлением которых в кукольной индустрии началось большое разнообразие в одежде и мебели, появились разные типы колясок и аксессуаров для кукол-малышей, которых позднее будут называть пупсами и голышами. В этот же период активно развивается производство хара́ктерных кукол, которые на своем лице имеют запечатленную эмоцию или состояние — смех, плач, сон. Вплоть до 1930-х гг. Германия сохраняла свое лидирующее положение в кукольном производстве, правда, благородный фарфор все больше уступал место менее подверженным разрушению материалам, таким как композит и папье-маше, а вскоре и эти материалы уступят свое место новым технологиям.

Иконография кукол-младенцев за период 1910–1930-х гг. становилась все более реалистичной, приближенной к прототипу — ребенку. Менялось не только лицо куклы, которое соответствовало разным младенческим возрастам, но и кукла в целом: все чаще у нее стали появляться тряпичные тела, более удобные для игры, менее хрупкие, композитные тела принимали форму младенческих, многие куклы анатомически повторяли грудных детей, которые не могли стоять на своих кукольных ножках, в отличие от кукол-девочек.

Кстати, появление кукол-младенцев открыло двери для появления кукол-мальчиков, которых в истории кукол было очень мало. Дело в том, что многое в пупсе зависело от одежды. Для младенцев платья были одинаковые, без различия пола. Для более «взрослых» детей можно было менять наряды с женского на мужской и разнообразить таким образом свою игру, т. е. кукла превратилась в модель с набором обобщенных черт, которые были подвластны моделированию в игре.

Новое осмысление функциональной задачи куклы постепенно привело и к новому статусу — куклы стали необходимым предметом жизни каждого ребенка. При этом разрозненность в слоях населения оставалась, и производителям нужно было разнообразить свою продукцию от элитной до массовой, с чем они успешно справлялись. Правда, с этими задачами не справлялся фарфор. Для более дорогих кукол его продолжали использовать, а вот массовые куклы активно стали изготавливать с композитными головами, некоторые страны активно переходили на папье-маше. Вскоре фарфор был вытеснен новым материалом — пластиком, который был удобен в производстве огромных тиражей, имел разные составы, различную технологию в производстве. Самый активный период производства фарфоровых кукол в XX в. — это 1900–1920-е гг., с начала 1920-х гг. намечается серьезный спад в производстве фарфоровых кукол, а к 1930-м гг. фарфор практически исчезнет.

Неигровая кукла в первой половине XX столетия все же существовала, но не была массовым явлением, она «все чаще становится объектом прикладного и декоративного искусства. Она входит в жанр моды, интерьер и городское пространство через эксперименты» [4, с. 59]. Не столь заметным явлением авторская и фарфоровая кукла была в связи с тем, что новые времена требовали новых подходов в воспитании и пересмотра иконографии кукол в соответствии с ее задачей в воспитании. Поэтому возрождение фарфора в кукольном производстве произошло ближе к 1980-м гг., когда стали появляться фарфоровые куклы, изданные малым тиражом, сегодня их называют малотиражные. Это была элитная продукция, кукла всегда считалась коллекционной, не пригодной для игры. Произошло не только возрождение материала, а вновь был восстановлен статус фарфоровой куклы — как эксклюзивного предмета коллекционирования. Эксклюзивность и особый статус фарфора как материала вернется к кукле уже в нашем столетии с активным распространением такого явления, как авторская художественная кукла, которая по сути своей — явление искусства.

Фарфоровая кукла прошла интересный путь своего развития, который и сегодня продолжается, правда, избрав единственное направление. Популярность кукол XIX в. подарила им недостижимый ранее статус произведения искусства, кукла обрела типологию своего «лица», имела тенденции в моде и стала

предметом коллекционирования. Наряду с этим определилась игровая функция куклы, которая трансформировалась в XX в. в массовое явление. Однозначно, фарфор всегда дарил куклам утонченную изысканность, возвышенность образов и статус эксклюзивного предмета. На данный момент степень изученности наследия фарфоровых кукол XIX и первой трети XX вв. находится в активной стадии поиска информации и анализа основных производств Европы, преимущественно данные вопросы лежат в сфере интересов американских специалистов в области рынка антиквариата. Данное исследование — это попытка провести диалог между двумя понятиями (кукла и фарфор) на отрезке времени формирования основных законов кукольного дела и продемонстрировать определенно имеющую место быть значимость данного явления в истории декоративно-прикладного искусства.

Список литературы

1. *Бартрам Н.* Музей игрушки. — Л.: Academia, 1928. — 62 с.

2. *Калверт К.* Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600–1900. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 272 с.

3. *Лопаткина Е.* Авторская кукла: между дамским рукоделием и арт-объектом // Коллекция N Collection. — 2008. — №1 (12). — С. 4–8.

4. *Марченко М.А.* Авторская игрушка в современной художественной культуре // Первые Бартрамовские чтения: сб. материалов, 29–30 сентября 2003 г. — Сергиев Посад, 2004. — С. 59–63.

5. *Морозов И.А.* Феномен куклы в традиционной и современной культуре. — М.: Индрик, 2011. — 352 с.

6. На детской половине. ОТМА и Алексей: каталог выставки. — М.: Пинакотека, 2000. — 143 с.

7. *Уханова И.Н.* Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. — 200 с.

8. *Cieslik Jurgen & Marianne*. German doll encyclopedia 1800–1939. Hobby House Press, Maryland, 1984. — 364 p.

9. *Coleman Dorothy S.* The collector's encyclopedia of dolls. — Crown Publishers, New York, 1986. — 1266 p.

10. *Dawn Herlocher*. 200 years of dolls. — KP books, USA, 2005. — 416 p.

11. *Fain Kathryn*. Big dolls and value guide. The house of white birches, USA, 1982. — 102 p.

12. *Fraser Antonina*. Dolls. — Octopus Books, London, 1973. — 96 p.

13. *Smith Patricia R.* Armand Marseille dolls 1865—1928. Taylor Publishing Company, Dallas, Texas, 1981. — 167 p.

References

1. *Bartram N*. Muzei igrushki [Toy meseum]. — Leningrad, 1928. — 62 p.

2. *Kalvert K*. Deti v dome: material'naya kul'tura rannego detstva, 1600–1900 [Children in the home: material culture of early childhood, 1600–1900]. — Moscow, 2009. — 272 p.

3. *Lopatkina E.* Avtorskaya kukla: mezhdu damskim rukodeliem i art-ob"ektom [Author's doll: between ladies' needlework and art object]. Kollektsiya N Collection. — 2008. — №1 (12). — P. 4–8.

4. *Marchenko M.A.* Avtorskaya igrushka v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture. [Author's toy in modern art culture]. Pervye Bartramovskie Chteniya. Sb. materialov, 29–30 sentyabrya 2003. — Sergiev Posad, 2004. — P. 59–63.

5. *Morozov I.A.* Fenomen kukly v traditsionnoi i sovremennoi kul'ture [The phenomenon of dolls in traditional and modern culture]. — Moscow, 2011. — 352 p.

6. Na detskoi polovine. OTMA i Aleksei. [On the children's side. OTMA and Alexey]: katalog vystavki. — Moscow, 2000. — 143 p.

7. *Ukhanova I.N.* Igrushki v sobranii Gosudarstvennogo Ehrmitazha [Toys in the collection of the State Hermitage Museum]. — Saint Petersburg, 2011. — 200 p.

8. *Cieslik Jurgen & Marianne*. German doll encyclopedia 1800–1939. — Hobby House Press, Maryland, 1984. — 364 p.

9. *Coleman Dorothy S.* The collector's encyclopedia of dolls. — Crown Publishers, New York, 1986. — 1266 p.

10. *Dawn Herlocher*. 200 years of dolls. — KP books, USA, 2005. — 416 p.

11. *Fain Kathryn*. Big dolls and value guide. — The house of white birches, USA, 1982. — 102 p.

12. *Fraser Antonina*. Dolls. — Octopus Books, London, 1973. — 96 p.

13. *Smith Patricia R.* Armand Marseille dolls 1865–1928. — Taylor Publishing Company, Dallas, Texas, 1981. — 167 p.

Музыкальное искусство

УДК. 78.08
ББК.85.317

ОПЕРА-РОМАНС «MR: МАРИНА И РАЙНЕР» Н.С. КОРНДОРФА: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Г.В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: z_galina@bk.ru

В данной статье представлена опера «MR: Марина и Райнер», написанная российским композитором Н.С. Корндорфом по заказу Мюнхенского биеннале в 1989 г. Обозначенный композитором жанр — опера-романс — уникальное явление в области современной отечественной камерной оперы. Именно это определило интерес к специфике трактовки камерного жанра в данном сочинении. Автор статьи анализирует структуру оперы и особенности ее художественного языка с позиций интерпретации сюжета, уподобленного идее романса. Музыкальная драматургия и либретто оперы рассматриваются здесь не только как самодостаточное явление, но и в контексте эстетики творчества Н.С. Корндорфа.

Ключевые слова: *современная отечественная опера, камерная опера, опера-романс, «MR: Марина и Райнер», Н.С. Корндорф, М. Цветаева, Р.М. Рильке.*

OPERA-ROMANCE “MR: MARINA AND RAINER” BY N.S. KORNDORF: FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE GENRE

G.V. ZADNEPROVSKAYA
Lomonosov Moscow State University
(Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

This article presents the opera «MR: Marina and Rainer», written by the Russian composer N.S. Korndorf commissioned by the Munich Biennale in 1989. The genre designated by the composer — opera-romance — is a unique phenomenon in the field

of modern Russian chamber opera. This is what determined the interest in the specific interpretation of the chamber genre in this work. The author of the article analyzes the structure of the opera and the features of its artistic language from the point of view of interpreting the plot, likened to the idea of a romance. The musical dramaturgy and libretto of the opera are considered here not only as a self-sufficient phenomenon, but also in the context of the aesthetics of N. Korndorf’s work.

Key words: *modern national opera, chamber opera, opera-romance, «MR: Marina and Reiner», N. S. Korndorf, M. Tsvetaeva, R.M. Rilke.*

Опера «MR: Марина и Райнер» (1989), написанная Н.С. Корндорфом[1] по заказу Мюнхенского биеннале, стала третьим его произведением в этом жанре. Первые две — «Сказание про…» (1969, одноактная опера по первым четырем сказам «Сказания про царя Макса-Емельяна» С. Кирсанова) и «Пир во время чумы» (1972, одноактная опера по А.С. Пушкину) — были созданы в ранний период (при этом вторая осталась незавершенной) и не вошли в основной список сочинений, который сам Корндорф начинал только с 1975 г., с Симфонии № 1. Таким образом, можно фактически говорить о почти двадцатилетнем перерыве в его обращении к жанру оперы, к тому же отсутствие этих ранних опер в основном списке сочинений, вероятно, позволяет рассматривать их как пробу пера. Однако для творче-

[1] Корндорф Николай Сергеевич (1947–2001) — современный российский композитор. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского по двум специальностям: «композиция» (класс проф. С.А. Баласаняна) и «симфоническое дирижирование» (класс проф. Л.М. Гинзбурга). В 1973 г. принят в Союз композиторов СССР, с 1978 по 1983 г. — председатель Творческого объединения молодых композиторов Москвы. В 1990 г. стал одним из инициаторов и организаторов второй Ассоциации современной музыки (АСМ). С 1972 по 1991 г. преподавал в Московской консерватории. В 1991 г. эмигрировал в Канаду, где проживал последние 10 лет своей жизни. Автор сочинений, охватывающих различные жанры симфонической, театральной, хоровой, вокальной и инструментальной камерной музыки, музыки к кинофильмам. Среди них четыре симфонии (1975, 1980, 1989, 1996), гимны (для различных составов), «Ярило» для фортепиано и магнитофонной пленки (1981), «Да!» — ритуал для трех певцов, камерного ансамбля и магнитофона (1982), «Жалобные песни» для камерного хора и исполнителя на ударных (1983), «Аморозо» для 11 исполнителей (1986), «Continuum» для органа и магнитофона (1991), «Да произрастит земля» для камерного ансамбля (1992), «Приветствуем вас!» для женского хора и инструментов (1995), Пассакалия для виолончели соло (1997), «Canzone triste» для арфы соло (1998), «Эхо» для смешанного хора и ансамбля на стихи Дж. Херберта (1999), «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» для фортепиано (1999) и др. Подробнейшее исследование поэтики стиля Н.С. Корндорфа принадлежит Ю.Н. Пантелеевой [7].

ского мышления композитора была характерна театральность[2], проявившаяся в других его сочинениях и, в частности, в инструментальном театре, в любви к которому он неоднократно признавался: «С особым интересом я постоянно обращаюсь к жанру инструментального театра, где исполнители и даже инструменты являются действующими лицами (“Да!!”, “...*si muove*”, “Танец в металле в честь Джона Кейджа”). Я также использовал штрихи инструментального театра (танец, движения исполнителей на сцене или в зале) в некоторых из моих камерных сочинений (“*Confessiones*”, “Примитивная музыка”, “*Mozart-variationen*”, “*Get Out*!!!”). Иногда я комбинирую живые звуки с записанными (“Пение”, “Ярило”, “Движения”). Я люблю использовать исполнителей нетрадиционными способами: инструменталистов как певцов, певцов как исполнителей на инструментах, дирижера в качестве инструменталиста (“Да!!”, “Виктор”, струнный квартет, “Приветствуем Вас!”, “Аморозо”)» [3, с. 53]. Именно в жанре инструментального театра композитор искал и оттачивал некоторые приемы, к которым позже обратился в опере «MR: Марина и Райнер».

В основе ее сюжета лежит переписка крупнейших поэтов XX в., представителей двух стран — России и Германии Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941) и Райнера Марии Рильке (1875–1926).

В 1977 г. была рассекречена и опубликована переписка Цветаевой и Рильке[3], относящаяся к 1926 г., на огласку содержания которой поэтесса наложила пятидесятилетний запрет, завещав хранительнице писем — заведующей редакцией литературы народов СССР Гослитиздата А.П. Рябининой открыть их только тогда, когда «…все это пройдет, *совсем* пройдет, и тела истлеют, и чернила просветлеют, когда адресат давно уйдет к отправителю (я — вот первое письмо, которое дойдет!), когда письма Рильке станут просто письма Рильке — не мне — всем, когда

[2] В одном из интервью композитор говорит: «Вообще для меня вся музыка сценична» [5, с. 66].

[3] Это была часть переписки трех поэтов — Б. Пастернака, ее инициатора, М. Цветаевой и Р.М. Рильке, относящаяся к последнему году его жизни.

я сама растворюсь во всем, и — о, это главное! — когда мне уже не нужны будут письма Рильке, раз у меня — весь Рильке» [8, с. 35]. И далее в свойственной Цветаевой метафорически-категоричной манере: «Те семь писем, лежащие у меня в ящике (делающие то же, что делает он, не он, а его тело, так же как и письма — не мысль, а тело мысли) — те семь писем, лежащие у меня в ящике, с его карточками и последней элегией отдаю будущим — не отдам, сейчас отдаю. Когда родятся — получат. А когда родятся — я уже пройду. Это будет день воскресения его мысли во плоти. Пусть спят до поры, до — не Страшного, а — Светлого суда. Так, верная и долгу, и ревности, не предам и не утаю» [8, с. 35].

В этих строках весь характер отношения Марины к Райнеру, напоминающий современный виртуальный роман. В 1925 г., накануне начала их интенсивной переписки, всемирно признанный поэт отметил свой 50-летний юбилей. К этому моменту Рильке был уже неизлечимо болен. Зная об этом, он с вершины предсмертного предстояния[4] писал Цветаевой, молодой, полной жизненной энергии, не понимающей (точнее не хотящей услышать) скрытых в тексте намеков, жаждущей любви, которая в отношении Рильке обрела особую форму. В ней сошлось субъективное и объективное представление Марины о поэте и о любви. А.И. Цветаева отмечала свойственную сестре особенность делать героями своих стихов реальных людей, при этом порой образы их были далеки от подлинных: Цветаева словно бы творила собственный художественный образ.

Это качество подчеркивают и исследователи ее творчества: «Общение с людьми, близкими ей по духу, приводило Цветаеву в творческое, почти экстатическое состояние. Она с головой бросалась в новую дружбу, целиком отдавалась ей, вкладывая в свои письма всю свойственную ей страстность, порывистость,

[4] В письме Цветаевой от 28 июля 1926 г. Рильке признается, что жизнь словно бы отяжелела в нем до странности, что никогда раньше он не знал такой «неподвижности души…, но тогда мир был прочен и давил на того, кто подобно оторванному крылу — перышко за перышком — истекал в пустоту; теперь же тяжестью стал я сам, мир вокруг точно сон, а лето какое-то совсем рассеянное, словно нет ему дела до самого себя»[8, с. 190].

неистовость. В своей переписке с Рильке, Пастернаком, Штейгером и другими людьми Цветаева была прежде всего художником и — творила. Она предельно, подчас разрушительно, поэтизировала свои отношения с людьми, которых, как правило, до этого не видела или видела лишь несколько раз. Каждому письму Цветаева придавала художественный облик, делала его произведением, где изливала "душу". Таковы все ее письма к Рильке — особый и нетрадиционный жанр, который можно назвать эпистолярной лирикой» [8, с. 31].

Райнера Марина воспринимала как великого Поэта, обожествляя, называя «Германским Орфеем»[5], «воплощенной поэзией». Что касается чувства, то это одухотворенная платоническая, но страстная любовь, о чем говорят строки писем Цветаевой: «Любовь живет исключениями, обособлениями, отстранениями. Она живет в словах и умирает в поступках…», «Я не живу на своих устах, и тот, кто меня целует, минует меня»[6]. В предисловии к изданию переписки ее составители отмечают: «Перед нами не что иное, как высокий романтизм с характерным для него пониманием любви — к недоступному, неосуществимому. Дуализм такого рода неизменно предполагает, что невозможное *здесь*, возможно *там*» [8, с. 30]. Эту мысль подтверждает и тот факт, что уже после кончины Рильке, последовавшей 29 декабря 1926 г., Цветаева пишет ему письмо, а 7 февраля 1927 г. на сороковой день заканчивает поэму «Новогоднее»[7], представляющую, по словам И. Бродского, элегию на смерть поэта. «Помимо конкретного, умершего Рильке, в стихотворении возникает образ (или идея) "абсолютного Рильке", переставшего быть телом в пространстве, ставшего душою в вечности, — пишет Бродский. — Эта удаленность — удаленность абсолютная, предельная. Абсолютное чувство — т. е. любовь — героини стихотворения к абсолютному же и объекту — душе» [2, с. 401].

[5] Вероятно, это связано и с тем, что весной 1926 г. Рильке присылает ей в подарок два стихотворных сборника, один из которых называется «Сонеты к Орфею».

[6] Письмо М.И. Цветаевой к Р.М. Рильке от 22 августа 1926 г. [8, с. 196–197].

[7] Помимо поэмы «Новогоднее», Цветаева пишет очерк «Твоя смерть», в котором также обращается к Рильке. Приведем строки поэмы, в которых кроется ключевая мысль этих посланий: «Новый Год в дверях. За что, с кем чокнусь / Через стол? Чем? Вместо пены — ваты / Клок. Зачем? Ну, бьет, — а при чем я тут? / Что мне делать в новогоднем шуме / С этой внутреннею рифмой: Райнер — умер. / Если ты, такое око смерклось, / Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть» [10]. Исследователи называют эти посмертные обращения реквиемами в стихах и в прозе [11].

Возвышенный тон переписки поэтов, с характерными для романтизма признаками, такими как исключительная сосредоточенность на внутреннем мире, идеализация образа, его удаленность, выход за рамки личной истории, вероятно, стал решающим в выборе Корндорфа ее как основного источника сюжета, оказавшего влияние на индивидуализацию жанра оперы-романса, ее интонационную драматургию, а также на язык либретто. По словам композитора, этот «трогательный сюжет» был предложен ему знакомым киносценаристом Юрием Лурье[8], написавшим текст либретто на русском языке по письмам и стихам Цветаевой и Рильке, а также выдержкам из дневников поэтессы. Цитаты из подлинных текстов эпистолярного наследия и стихов сплетаются в узоры, образуя порой неуловимый, но при этом музыкальный смысл. О последнем следует сказать особо. Анализируя поэму «Новогоднее», Бродский (пророчески) пишет: «У всякого языка, в особенности же у языка поэтического, всегда есть вокальное будущее. Творчество Цветаевой и явилось искомым вокальным разрешением состояния поэтической речи, но высота ее тембра оказалась столь значительной, что разрыв не только с читательской, но и с писательской массой был неизбежен. Новый звук нес не просто новое содержание, но новый дух. В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира» [2, с. 408].

Этот «транс-словесный» (по определению филолога, философа, искусствоведа и музыковеда А.В. Михайлова), смысл

[8] Лурье Юлий (Юрий) Александрович (1941). (Псевдоним Юлий Николин.) Сценарист игрового, анимационного, документального кино и режиссер документального кино. Окончил юридический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, позже ВГИК. Преподавал мастерство кинодраматурга во ВГИКе. Член СК РФ, Гильдии кинорежиссеров России.

поэзии Цветаевой, невербализуемый, скрывающий особую музыкальность благодаря единству ритма, звука и синтаксиса, становится импульсом интонационного становления и драматургии оперы Корндорфа.

«Новым звуком» наполнены и тексты Рильке, как стихотворные, так и прозаические[9]. Цветаевой он посвящает несколько стихотворений: стихотворную надпись на сборнике своих французских стихов «*Vergers*» («Сады»), посланном поэтессе: «Прими песок и ракушки со дна французских вод моей — что так странна — души… хочу, чтоб ты увидела, Марина, пейзажи всех широт, где тянется она от пляжей *Côte d'Azur* в Россию, на равнины»[10], надпись на титуле «Дуинезских элегий» («Касаемся друг друга. Чем? крылами!») и «Элегию» («О, потери Вселенной, Марина, падучие звезды!»), по смыслу и тональности близкую к «Дуинезским элегиям», о которых идет речь в письмах. Строки из второй элегии этого цикла открывают оперу:

> «От вспышки до вспышки все слабее мы тлеем.
> Что толку, ведь нас не удержишь. Исчезаем мы непрерывно.
> Нам бы найти укромный, чистый участок между потоком и камнем.
> Странно желаний лишиться, странно впервые увидеть,
> Как порхает беспутно в пространстве все, что было так важно.
> Да, смерть сначала трудна».

Музыкальность стихов чередуется в либретто с прозой писем и дневников, и это создает особый экспрессивно-экстатический ритм и плотность текста, безусловно, отражающиеся в музыкальном языке и драматургии «Марины и Райнера»: порывистые, страстные реплики Цветаевой, словно обрывки фраз, вопросы, восклицания, которым в диалоге с ней вторит Рильке,

[9] Приведем в качестве примера фрагмент из письма Рильке Цветаевой от 28 июля 1926 г.: «Как отражение звезды твоя речь, Марина, когда оно появляется на поверхности воды и, искаженное, встревоженное водою, жизнью воды, струями ее ночи, ускользает и возникает снова, но уже на большей глубине, как бы сроднившись с этим зеркальным миром, и так после каждого исчезновения: все глубже в волнах! (Ты — большая звезда!)» [8, с. 190].

[10] Перевод К. М. Азадовского.

часто подхватывая лишь их окончание, сменяются развернутыми монологами, дуэтами, ансамблями.

По сути, опера бессюжетна, это, скорее, повествование о любви, «романс о влюбленных», «дублируемый» введением двух пар поэтов: Сапфо и Алкея[11], а также О. Якамоти и О. Саканоэ[12]. Эта идея комплементарности реализует замысел Корндорфа, о котором композитор говорил как о выходе за пределы личной любовной истории Цветаевой и Рильке, трогательной и драматичной[13].

В либретто включено сохранившееся из переписки греческих поэтов послание Алкея «Сапфо, фиалкокудрая, чистая, с улыбкой нежной» и ответ на него Сапфо «Когда б твой помысел невинен был…». К ним либреттистом были добавлены по два фрагмента из стихов Алкея («Лето» и «Послание Питтаку») и Сапфо («Эрос вновь мучит меня истомчивый…» и «Жизнеотношение»).

Что касается О. Якамоти и О. Саканоэ, то свою переписку они вели в стихотворной форме: так называемые песни, которыми обменивались японские поэты, сохранились в антологии японской поэзии «Манъёсю». В оперу включены несколько песен Якамоти («В этом мире бренном и непрочном», «О эти встречи только в снах с тобою…», «Чем так мне жить, страдая и любя…») и ответов его супруги («О, этот мир и бренный, и унылый…», «О, в эту ночь, когда луна сияет…», «Когда ты был бы яшмой дорогой…»).

Как видно из приведенных фрагментов текстов, основные мотивы поэтических диалогов — невозможность встречи в этом мире, нежность, хрупкость, неразделенность любви, бренность мира, утрата и страдания. Общность содержания опоэтизированных отношений трех пар и временная арка, переброшенная Корндорфом и Лурье от древнегреческой поэзии VII–VI вв. до н. э. через японскую поэзию VIII в. к любовной истории первой

[11] Сапфо (Сафо, около 630 – 572/570 до н.э.) и Алкей (626/620 — после 580 до н. э.) — древнегреческие поэты и музыканты, представители монодийной мелической лирики.

[12] Отомо-но Якомоти (716–785) — японский поэт, составитель старейшей антологии японской поэзии «Манъёсю».. Отомо Саканоэ (VIII в.) — старшая дочь японской поэтессы Отомо-но Саканоуэ-но ирацумэ (ок.700 — между 750–781).

[13] «…Они же не виделись, не встречались ни разу, — пишет композитор, — но их отношения зашли уже очень далеко, и она собиралась приехать к нему с детьми» [3, с. 61].

четверти XX столетия, сообщает фабуле оперы вневременной и вненациональный характер. Последнее усилено и полиязычностью оперы, в которой звучат пять языков: русский, немецкий, французский, греческий и японский.

Кроме включения двух пар поэтов, в действие также введены три пантомимиста: двое (женщина и мужчина, второй и третий Мимы) олицетворяют пластическую и одновременно духовную ипостась Цветаевой и Рильке, венчающуюся в опере обретением счастья личной встречи. Первый Мим (женщина), по словам композитора, наделена неоднозначной функцией: это образ Лейкемии (она же Судьба, Смерть) — одновременно символ болезни Рильке, образ соперницы, которая борется с Цветаевой за обладание поэтом, и в то же время образ Судьбы всех шестерых персонажей оперы.

Во введении двух пар поэтов и трех пантомимистов в действие оперы, как представляется, скрыто несколько существенных для творческого мышления Корндорфа качеств. Одно из них — экстраполяция идей инструментального театра, в котором безграничность воображения композитора, изобретательность и красота его мысли особенно очевидны. Как было сказано выше, к жанру инструментального театра Корндорф обращался во все годы творчества, в том числе и до создания оперы. Однако в качестве примера общности идей и приемов этих жанров приведу наиболее показательное сочинение 1993 г. — пьесу для инструментального ансамбля, актеров и балета «…si muove!»[14], — которое Корндорф считал важнейшим на своем творческом пути. В интервью композитор дает подробное описание действия, программы и формы пьесы, впрочем, не имеющей фиксированной нотной партитуры и никогда не исполнявшейся [3, с. 59–60][15]. Один из приемов, который присутствует в операх «MR: Марина и Райнер» и «…si muove!», — особая многоплановость действия. Обратимся к небольшому фрагменту программы «…si muove!» для того, чтобы раскрыть оригинальность решения этой идеи («*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*»): «Его персонажи характеризуют все виды существующей музыки и действий, так или иначе связанных с музыкой. Это уличная музыка, рок-концерт, исполнительство классических сочинений (струнный оркестр, который репетирует Пятую симфонию Малера), это урок музыки, это композитор, который сочиняет симфонию, это уличный аккордеонист…, который ходит по залу с аккордеоном и играет уличный репертуар, это безмолвное лицо — человек в наушниках, который слоняется по сцене и залу, время от времени с кем-то сталкивается и дает послушать, что у него звучит, — и люди либо вслушиваются в эту музыку. Либо шарахаются от него. Одни действующие лица не контактируют друг с другом. Другие вступают в совершенно неожиданные контакты. Например, композитор сидит, пишет, и на рояле у него обязательно должна стоять бутылка. Время от времени подходит пастух, они выпивают, композитор продолжает писать, а пастух идет и играет на волынке. То есть, идея сочинения заключалась в том, чтобы играть в эти разнообразнейшие формы и виды существования музыки в одновременности» [3, с. 59–60].

[14] В названии слова Галилео Галилея (1564–1642): «[И все-таки] она вертится», ставшие хрестоматийной научной аксиомой, однако, как было выяснено историками, приписанные ученому в 1757 г. итальянским поэтом, публицистом и литературным критиком Дж. Баретти.

[15] История создания «…si muove!» и подробнейший анализ сочинения даны в статье Г.Ю. Авериной [1, с. 229–238].

В опере идея многоплановости реализуется в одновременности действия поющих персонажей и пантомимистов, которые разыгрывают историю на другом плане. Одноактная полуторачасовая опера состоит из пяти сцен, построенных симметрично: в первой, третьей и пятой сценах главные действующие лица — Цветаева и Рильке; во второй — Сапфо и Алкей; в четвертой — О. Якамоти и О. Саканоэ. Включившись в действие, поэты участвуют и в последующих сценах. Есть также персонаж, который присутствует постоянно, связывая музыкальную драматургию, — это Лейкемия — вершительница судеб. Она выводит на сцену героев, взаимодействует с ними, а в финале оперы словно кружит над всеми поэтами, лица которых «высвечиваются, как звезды».

Четыре крупных пантомимы сосредоточены в сценах, где действуют главные герои[16]. В первой проходят все четыре,

[16] Приведем содержание пантомим, подробно описанное в партитуре оперы. «Пантомима № 1. Появляется Лейкемия. Она словно кого-то ищет. Наконец

в третьей сцене третий Мим (Рильке) повторяет Пантомиму № 4, затем, ближе к завершению сцены, второй и третий Мимы (Цветаева и Рильке) повторяют Пантомиму № 3. В пятой сцене также следует воспроизведение двух пантомим — № 2 и № 1, их сопровождает авторская ремарка «в трагическом варианте». В последней Пантомиме (повторение № 1) Лейкемия обволакивает Рильке, и он умирает в ее объятиях, заканчивается это параллельное действие смертью второго и третьего Мимов.

Два других важных принципа, также связанных с введением дополнительных действующих лиц в опере, — дублирование и комментарий. Они проявляются на всех композиционных уровнях: от мельчайших деталей партитуры до формы в целом. Дублирование — это повтор реплик поющими героями и воспроизведение их движений, а также текста мимами. Из этого локального приема вырастает более масштабная идея «комментария», связанная со сценами-интермедиями с участием двух других пар поэтов. В упомянутом выше интервью Корндорф, говоря о Четвертой симфонии «Музыка андеграунда» (1996), уподобляет введение в третьей части десяти цитат великих композиторов андеграунда литературному приему цитирования как доказательства собственных мыслей: «…я считаю так, и вот еще

замечает Рильке, приближается к нему и застывает. Рильке протягивает руку навстречу Лейкемии. Она, не приняв руки, застенчиво улыбается и начинает обходить вокруг него, словно очерчивая магические круги. Рильке остается с протянутой рукой. Наконец, точно спелёнатый, умолкает в объятиях Лейкемии. Пантомима № 2. «Встреча» Цветаевой и Рильке. Второй и Третий мимы движутся навстречу друг другу, но не видят друг друга – каждый погружен в себя. Еще одно мгновение — и они разминутся, но тут между ними как бы проскакивает искра – это высокий звук. Стоит им начать расходиться, как звук ослабевает, стоит начать приближаться, как звук усиливается. Лейкемия пытается заслонить Рильке (певца) от Цветаевой (певицы). Как и мимы, они не видят, но чувствуют друг друга. Наконец, мимы находят, узнают друг друга. Певцы медленно поворачиваются лицом друг к другу и видят друг друга. Пантомима № 3. Второй и Третий мимы: движения пантомимистов являются откровенным продолжением стихов, выражением невысказанного, желаемого. Пантомимисты (II и III) сливаются в едином объятии. Первая кульминация пантомимы: Рильке (певец) протягивает руки Цветаевой (певице) и, сам того не замечая, перешагивает через лежащую у его ног Лейкемию. Пантомима продолжается. Пантомима № 4. Третий мим своими движениями повторяет за Рильке каждую строку» [цит. по: 4]. Согласие на публикацию содержания клавира дано автору статьи правообладательницей Г.Ю. Авериной.

кто-то так же считает. И когда я цитирую какую-то музыку, я говорю, что я не один так думаю, а допустим, еще и Гайдн, или Мусоргский, или Бетховен» [3, с. 62][17]. Появление в опере других, редуцированных до обмена стихами историй любви можно рассматривать как комментарий или доказательство основной идеи оперы, и это, на наш взгляд (в контексте мысли Корндорфа), подобно приему цитирования.

Таким образом, можно отметить в самом замысле «Марины и Райнера» несколько идей, характерных для стиля Корндорфа и распространяющихся также на музыкальную драматургию оперы.

Открывается действие кратким вступлением, в котором взлетающий в верхний регистр мотив словно «повисает» на тянущемся кластере, повторенном в следующих тактах в самом низком регистре. Этот прием создания пространственной перспективы оркестровыми средствами Корндорф неоднократно применяет в дальнейшем развитии.

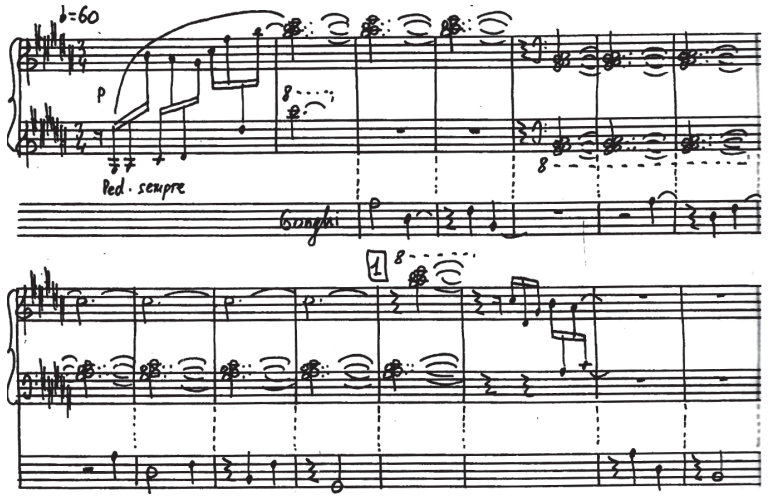



Рисунок 1 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Вступление

[17] См. об этом статьи: Ю.Н. Пантелеева «Opus citatum в музыке Николая Корндорфа» [6] и П.В. Скороходова Полистилистический опус Николая Корндорфа: «Underground music» [9].

Первая сцена [цц. 4–71] — экспозиция, в которой определен ведущий принцип музыкальной драматургии оперы, основанный на чередовании сольных и ансамблевых эпизодов. Речитатив и монолог Рильке о смерти из двух куплетов, разделенных темой вступления и завершающийся вокализом, задают круг интонаций главного героя: нисходящее движение мелодии, не регламентируемой метром, чередующееся со скачками.

За ним следует соло Марины, включающее повторяющийся в дальнейшем мотив «Вандея, бедная, вне всякой внешней героики», речитатив и ариозо «Есть пробелы в памяти, пятна» на одноименное стихотворение Цветаевой. Структура его подобна той, что в соло Рильке, мелодика же отличается повышенной экспрессией, передаваемой, в частности, длинным распевом слов. Так, на слово «страсть» в завершении речитатива приходится 35 звуков.

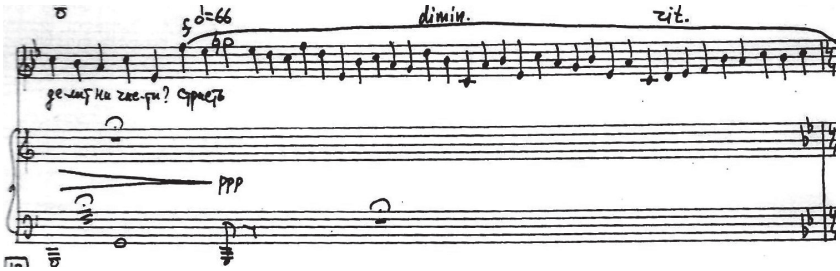


Рисунок 2 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I

Далее в сцене чередуются сольные и ансамблевые эпизоды, при этом интонационная модель партии Рильке становится все более экспрессивной, подвижной и распевной. В начале дуэта Марины и Райнера [ц. 24] ведущая роль принадлежит Цветаевой, Рильке лишь повторяет окончания ее фраз, в целом образующих вопросы и восклицания.

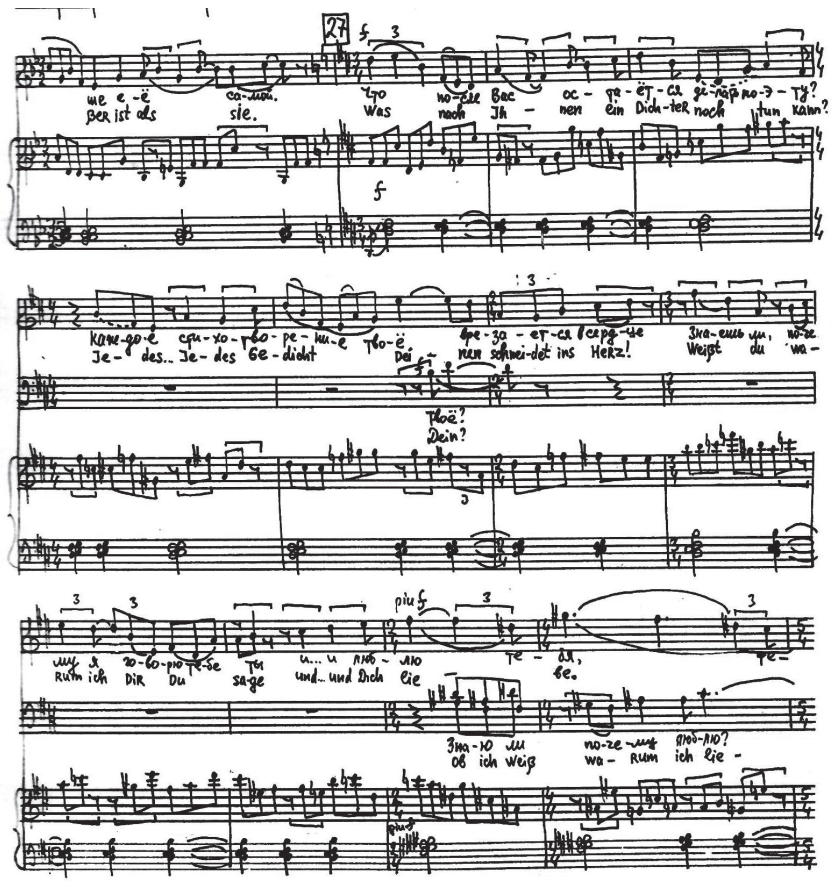



Рисунок 3 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I

В кульминации этого раздела — ряды отрицаний, перечислений, столь характерные для поэзии главных героев. Таково объяснение Цветаевой в любви [ц. 27]: «Чего я хочу от тебя, Райнер? Ничего. Всего», которое Марина произносит трижды. Затем остается только слово «всего», которое повторяется 10 раз, в динамике от *ff* до *pp* с указанием *calando* (замирая). Мелодия достигает здесь предела экстатичности — помещенная в самый

высокий регистр, звучащая на фортиссимо, она содержит скачки на широкие интервалы, повторяющиеся мотивы. На исходе признания Цветаевой [ц. 31] вступает Рильке, в партии которого сначала звучит мотив Цветаевой (на слова «Марина Ивановна Цветаева»). Далее следует монолог-размышление о смерти и жизни «Какой бы таинственной ни была смерть, еще таинственней не принадлежащая нам жизнь», характеризующийся резким контрастом с предыдущим материалом и последующим дуэтом: вокальная партия развитая, между тем как оркестровый аккомпанемент сведен к минимуму — повторяющемуся кластеру.

Дальнейшее развитие строится по заданному принципу чередования сольных и ансамблевых эпизодов. В основе монологов лежат поэтические тексты посвящения («Прими песок и ракушки со дна французских вод…»), фрагментов «Дуинезских элегий» Рильке и стихотворений Цветаевой («Две птицы — чуть встали поем», «Я страница твоему перу…»). Показателен монолог Цветаевой «Я страница твоему перу…», где на фоне редких кластеров аккомпанемента царит мелодия в партии певицы, которой вторит развитый мелодический контрапункт оркестра. Этот тип изложения станет преобладающим в последующих сценах.

Вторая сцена [цц. 71–81] открывается монологом Сапфо «Те, кому я отдаю так много, больше всего причиняют мне мук…», который, как и вся сцена, исполняется на греческом языке. В ней несколько разделов, построенных по единому принципу: диалог поэтов (Сапфо [цц. 71–72], Алкей «Сапфо, фиалкокудрая» [ц. 73], Сапфо «Когда б твой тайный помысел» [цц. 74–75]) перерастает в развернутый дуэт [цц. 76–81], где дважды повторяется ответ Алкея «Сапфо, фиалкокудрая», с каждым разом представляющий мелодически все более развитый вариант. В целом мелодика сцены отличается большой подвижностью, включением хроматических тонов, асимметричным ритмом с произвольным делением длительностей, постоянной сменой размера. В оркестровом сопровождении продолжают господствовать кластеры, на фоне которых звучит изысканный мелодический контрапункт.

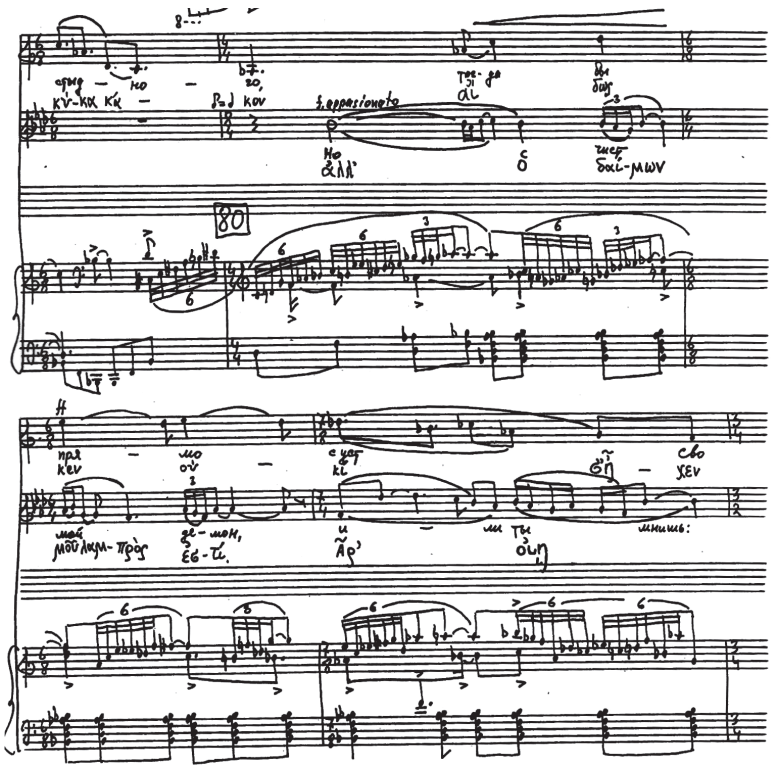


Рисунок 4 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена II

Третья сцена [цц. 82–113] возвращает в действие главных героев (на фоне повтора Пантомимы 3). Отличаясь еще большей экспрессией в сравнении с первой, эта сцена содержит и реминисценции из предыдущих разделов. В самом ее начале третий Мим (Рильке) повторяет текст «Высокие летние ночи. Звезды прежде всего» [цц. 67 и 83–84], перебрасывая таким образом арку от первой к третьей сцене, в оркестре звучат два близких варианта.

Подобный прием точного повтора словесного текста при вариантном музыкального применен уже в первой сцене. Корндорф использует его и далее при повторении ключевых фраз:

«От вспышки до вспышки» (цц. 1 и 41 — первая сцена); «Касаемся друг друга. Чем? Крылами» (цц. 88, 96, 112 — третья сцена); «Вандея бедная вне всякой внешней героики» (цц. 10, 85, 142, 144 — первая, третья, пятая сцены); «Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Ведь это чудо...» (цц. 58, 82, 111, 122, 146 — первая, третья, пятая сцены) и др. О значении и сути этого композиционного приема чуть позже.

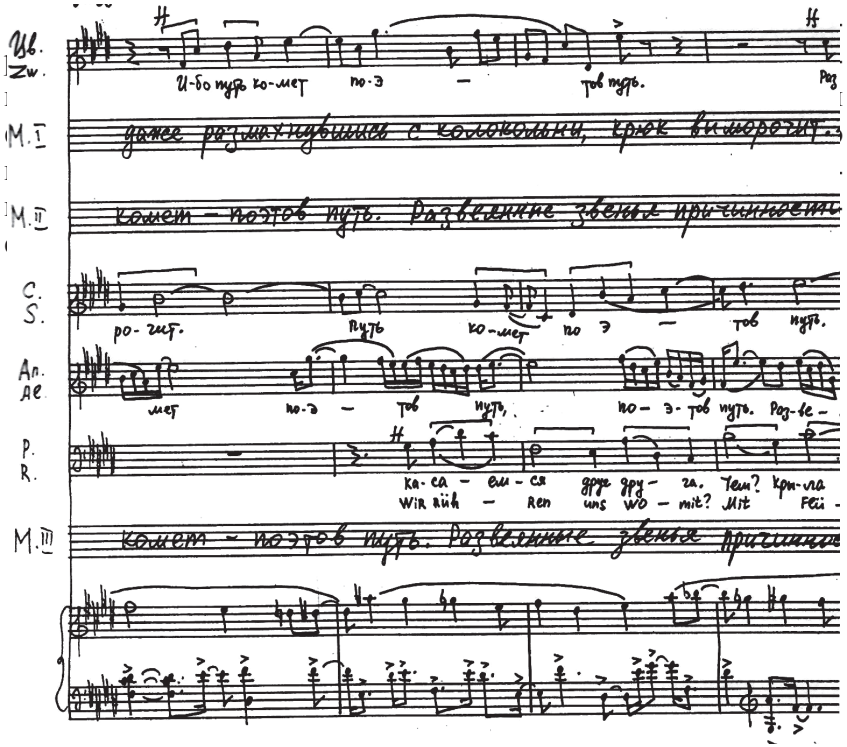



Рисунок 5 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III

Ансамбли сцены усилены дополнительными участниками, партитура, таким образом, усложняется и уплотняется.

Экспрессия интонационного поля нарастает благодаря введению приема *schprechgesang* в партию Цветаевой на слова

«Твоя земная участь волнует меня», контрастом «земного» оттеняющих «небесную» фразу у Рильке — «Касаемся друг друга…». Этот прием применен затем и в заключительной сцене, уже в партии Райнера, поющего строки из письма Марины (на слова «Давно ли ты болен?»).

Завершается центральная сцена соло Рильке «Поэт один» [ц. 112, тт. 13–23], в котором на повторяющееся слово «один» приходится распев из 21 звука на фоне повторяющегося «до-диеза» и нисходящего движения *passus duriusculus* в самом низком оркестровом регистре, символизирующем боль, страдание, а в контексте общего — осознание одиночества перед лицом жизни и смерти.

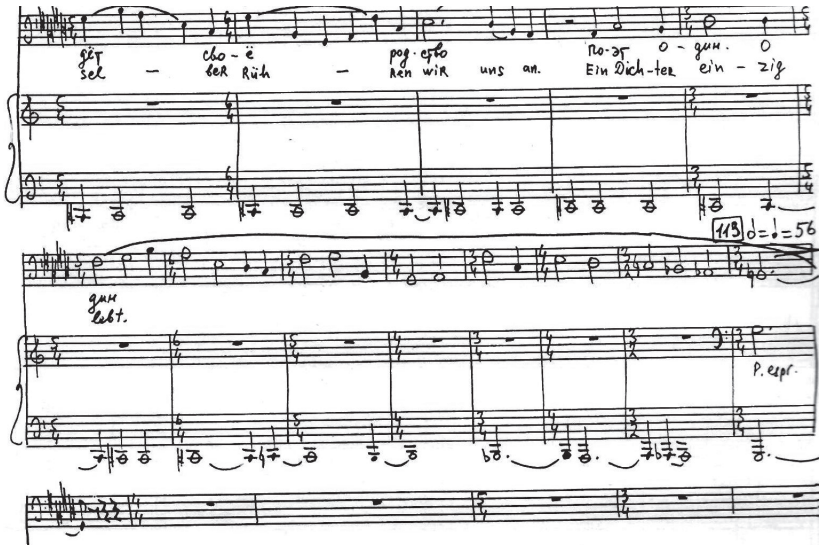



Рисунок 6 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III

Четвертая сцена [цц. 113–121] так же, как и вторая, носит характер интермедии, строится по сходному принципу, однако отличается характером звучания. Тематический материал ее базируется на ниспадающих секундовых интонациях, сообщающих художественному образу аскетичный характер (чему

способствует и японский язык), вместе с тем в целом сохраняя основные характеристики мелодии, такие как распевность, свободная смена метра и нервный, изысканный ритм. Изменяется и тип оркестрового сопровождения: скупой нижний голос, на фоне которого развитая мелодия, изобилующая украшениями, — форшлаги, морденты, трели.

Открывает сцену скорбное соло Саканоэ [ц. 114, А] «О, этот мир и бренный, и унылый», мелодия которого развивается поначалу в узком диапазоне уменьшенной квинты, включает репетиционные повторы звуков, хроматические ходы.

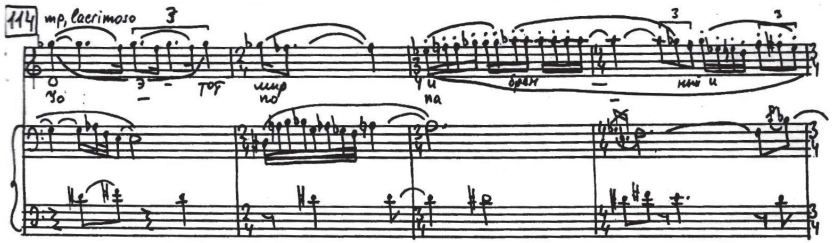


Рисунок 7 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена IV

В конце соло на слово «умереть» мелодия опускается в нижний регистр, завершаясь глиссандо и интонацией никнущей секунды.

За ним следует ответ Якамоти «В этом мире бренном» [ц. 115, А1] — вариант предыдущего соло, отличающийся большей развитостью мелодии и контрастной динамикой с потактовыми сменами *pp* и *ff*. Следующий раздел (Саканоэ «О, в эту ночь» [ц. 116]; Якомоти «О, эти встречи в снах» [ц. 117], А2) представляет вариант первого. И далее раздел, в котором соло Саканоэ «Когда ты был бы яшмой» [цц. 118–120, А3] перерастает в дуэт, также являющийся вариантом первого раздела. Завершается сцена соло Саканоэ «Но в мире суетном» [ц. 121, А4] — еще одним вариантом первого соло. Таким образом, в целом структура сцены напоминает куплетно-вариантную форму из пяти куплетов, отличительная особенность которой — преодоление четких границ куплетов, характерных для данной формы, за счет наложения окончания раздела и начала нового.

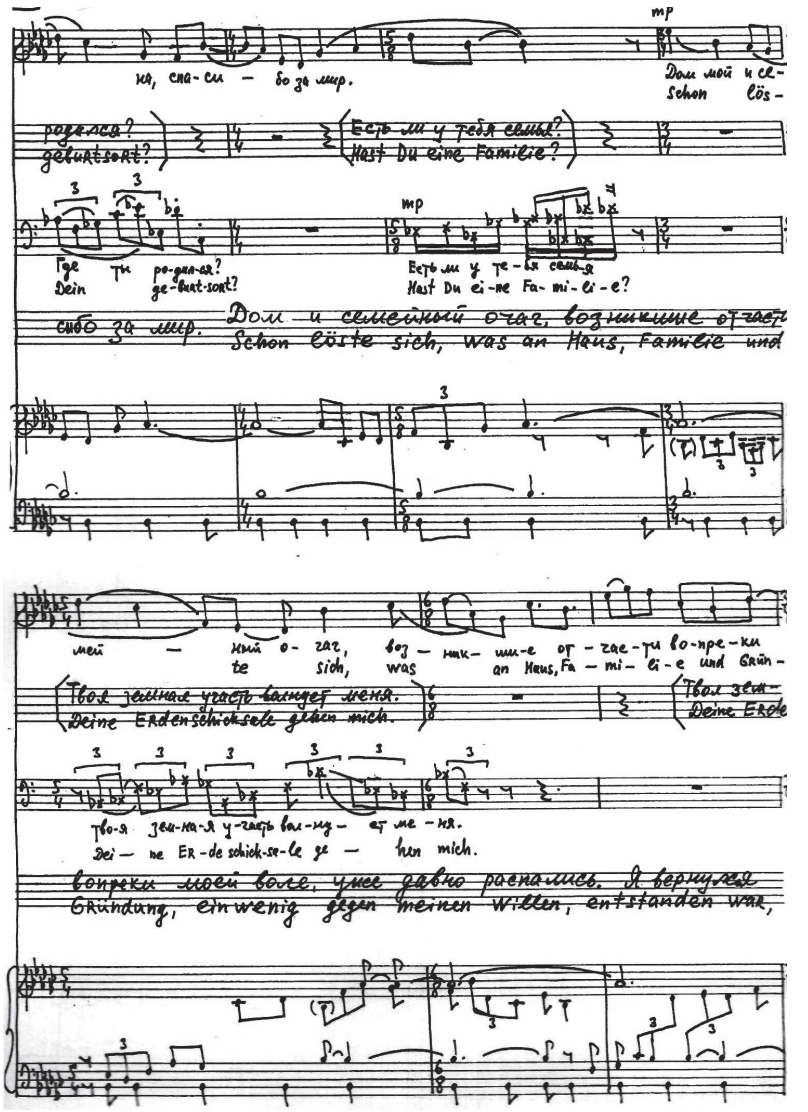


Рисунок 8 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V

В основе вербального текста ***пятой сцены*** [цц. 122–177], самой масштабной, преобладает эпистолярная лирика, а из поэзии остается лишь фрагмент «Элегии» Рильке («О, эти потери Вселенной…»), посвященной Цветаевой. Сцена наиболее контрастна, хотя здесь также сохранен основной структурный принцип чередования монологов, диалогов и ансамблей, однако характер их звучания иной. Так, в открывающем сцену дуэте фактически четыре участника: помимо Цветаевой и Рильке, отстраненно читающих письма друг друга, здесь Мимы — третий (Рильке) вторит Марине, второй (Цветаева) произносит текст Ранейра. В этом ансамбле соединены распевная мелодия у Цветаевой, *schprechgesang* у Рильке, чтение пантомимистов. В оркестре прозрачная фактура с мелодизированными голосами.

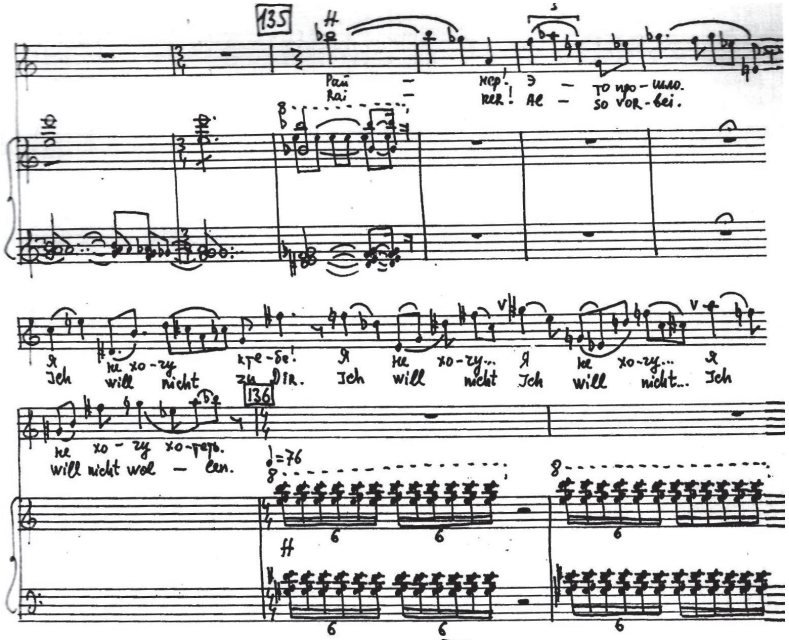



Рисунок 9 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V

В сцене есть три контрастных сольных эпизода. Первый — страстное признание Марины «Да, такова я» [цц. 131–137]. Развитие вокальной партии, с обилием секстовых и секундовых интонаций, ходов на октаву, дециму со свободным метром и ритмом на фоне прозрачной оркестровки со скандирующим «ми» в верхнем регистре и появляющимся позже в нижнем «ля диезом», ведет к кульминации всей сцены. В ней, начиная с вершины-источника, мелодия кружит, падая и вздымаясь, не имея оркестровой поддержки, вновь «взобравшись» на самый высокий звук, смолкает, словно раздавленная махиной скандирующих кластеров оркестра.

Следующий за ним монолог Райнера «О, эти потери…» [ц. 138] (на единственный в сцене стихотворный текст «Элегии») так же трагичен, но сопровождается плотным оркестровым звучанием повторяющихся кластеров и присоединяющимся к ним чуть позже мелодизированным контрапунктом («жизнь словно отяжелела до странности»).

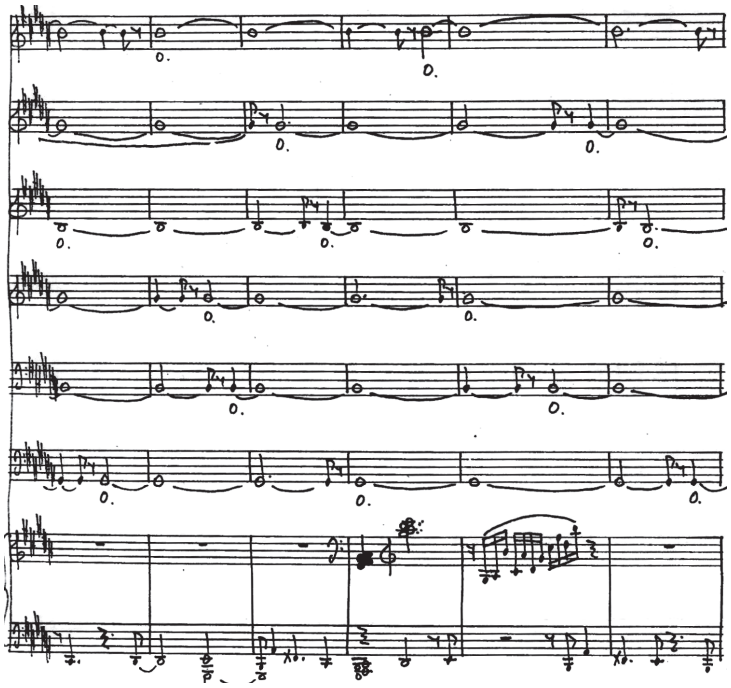



Рисунок 10 — Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V

Последнее соло Цветаевой, начинающееся со слов «Вандея бедная без всякой внешней героики…» [ц. 141], почти лишено страстности и неистовости, основных характеристик ее мелодико-ритмического лексикона. Это отчасти повествование о ее прошлом и настоящем и об иллюзорном будущем с Рильке, которое никогда не наступит (по его окончании второй и третий Мимы умирают).

Финальная ансамблевая сцена [цц. 164–177], в которой участвуют все шестеро поэтов, выполняет функцию эпилога-эпитафии, здесь, параллельно с двумя другими, вновь звучит текст «Элегии» Рильке. Сохраняя индивидуальные интонации героев в этом секстете, Корндорф только в заключительном его разделе объединяет всех в общем звучании протянутых аккордов, поющихся на единую гласную «о».

В последних тактах оперы возвращается тема вступления, венчая земной круг поэтов.

В этом повторении темы кроется один из центральных принципов мышления Корндорфа, о котором он сообщает в связи с собственными представлениями о форме в современной музыке. Присутствует он и в «Марине и Райнере». Композитор причислял оперу, наряду с симфониями № 1, 2, 3 и 4, брасс-квинтетом и струнным трио, к сочинениям, написанным в русле традиционных тенденций. Вместе с тем в интервью Корндорф говорит: «Все классические формы, на мой взгляд, умерли, хотя во многих из них есть аркообразность, которую я использую. Для меня возвращение к началу — не реприза, а знак того, что теперь сочинение можно еще раз начинать с начала и повторять еще раз. Иногда можно говорить о какой-то репризности, но только в плане характера музыки, в плане образности. Но вообще процессуальность, как я ее понимаю, в рамки традиционной формы не укладывается» [3, с. 61]. Именно аркообразность и процессуальность — две важнейших характеристики формообразования в опере. Аркообразность присутствует здесь на всех уровнях. В драматургии целого на крупном плане она очевидна и в расположении сцен, и в структуре пантомимы (№ 1 – № 2 – № 3 – № 4 – № 4 – № 3 – № 2 – № 1). Аркообразность кроется и в системе повторений текста, как было показано в анализе оперы в данной статье, точного в либретто и вариантного в музыкальной партитуре. Что касается процессуальности, то отсутствие цезур и остановок, непрерывность мелодического движения позволяют уподобить развитие сцен «бесконечной мелодии».

Обобщая изложенное, можно отметить следующие отличительные особенности единственной в современной отечественной музыке *оперы-романса.* Это включение в либретто высокой поэзии, доминирующая вокальность в партиях солистов[18], экспрессивно-лирический тон интонации, обилие распевов, напоминающих вокализы, вариантное развитие, куплетно-вариантная форма и др. Если говорить в целом о музыкально-поэтическом содержании партитуры оперы, то условно можно определить всю партию Цветаевой как романс о любви, а партию Рильке как романс о смерти. В «MR: Марии и Райнере» композитор обращается к традиционным оперным формам, таким как монолог, ариозо, различные ансамбли. Мелодическое начало становится мощным импульсом развития. Вместе с тем оперу отличают признаки современного музыкального мышления, которые, в свою очередь, отражают характерные для композиторского стиля Корндорфа черты.

Список литературы

1. *Аверина Г.Ю.* История «…si muove!» // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост.: Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 229–238.

2. *Бродский И.А.* Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 2. Стихотворения, эссе, пьесы / сост. В.И. Уфлянд. — Мн.: Эридан, 1992. — 480 с.

3. *Корндорф Н.* «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 52–72.

4. *Корндорф Н.С.* Клавир оперы «MR: Марина и Райнер». — 1989. — 132 с.

5. *Пантелеева Ю.* Вокруг Четвертой симфонии // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 64–70.

[18] Вокальность — свойство стиля Корндорфа, отличающее и другие его произведения. Е.И. Чигарева, анализируя Симфонию для камерного оркестра «Confessiones» (1979), пишет о царящей в крайних ее разделах если не песенности, то вокальности, указывая на напевность и диатоничность темы, открывающей сочинение [12, с. 87].

6. *Пантелеева Ю.Н.* Opus citatum в музыке Николая Корндорфа // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 182–195.

7. *Пантелеева Ю.Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2004. — 223 с.

8. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / подгот. текстов, сост., предисл., пер., коммент. К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. — М.: Книга, 1990. — 256 с.

9. *Скороходов П.В.* Полистилистический опус Николая Корндорфа: «Underground music» // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е.А. Николаева, И.В. Вискова, Г.Ю. Аверина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 212–228.

10. *Цветаева М.* «Новогоднее». URL: http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/stihi/poems/novogodnee.htm (дата обращения: 30.06.2022).

11. *Цветаева М., Рильке Р., Пастернак Б., Азадовский К.* Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 году / публик. и коммент. К.М. Азадовского, Е.В. и Е.Б. Пастернаков // Вопросы литературы. — 1978. — № 4. — С. 233–281.

12. *Чигарева Е.И.* Авангардная техника в условиях конфликтной драматургии: «Confessiones» Николая Корндорфа // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — 1 (40). — С. 85–95.

References

1. *Averina G.YU.* Istoriya «…si muove!» [History “...si muove!”] // Nikolaj Korndorf: Materialy. Stat’i. Vospominaniya. — Moscow, 2015. — P. 229–238.

2. *Brodskij I. A.* Forma vremeni: Stihotvoreniya, esse, p’esy [The form of time: Poems, essays, plays]: in 2 vols. T. 2. Stihotvoreniya, esse, p’esy. — Minsk, 1992. — 480 p.

3. *Korndorf N.* «YA bezuslovno oshchushchayu sebya russkim kompozitorom». Avtobiografiya s liricheskimi otstupleniyami [“I certainly feel like a Russian composer.” Autobiography with lyrical digressions]. Muzykal’naya akademiya. — 2002. — № 2. — P. 52–72.

4. *Korndorf N.S.* Klavir opery «MR: Marina i Rajner» [The Clavier of the opera “MR: Marina and Rainer”]. — 1989. — Rukopis’. — 132 p.

5. *Panteleeva Yu*. Vokrug CHetvertoj simfonii [Around the Fourth Symphony]. Muzykal’naya akademiya. — 2002. — № 2. — P. 64–70.

6. *Panteleeva Yu.N.* Opus citatum v muzyke Nikolaya Korndorfa [Opus citatum in the music of Nikolai Korndorf]. Nikolaj Korndorf: Materialy. Stat’i. Vospominaniya. — Moscow, 2015. — P. 182–195.

7. *Panteleeva Yu.N.* Poetika stilya Nikolaya Korndorfa [Poetics of the style of Nikolai Korndof]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Moscow, 2004. — 223 p.

8. Rajner Mariya Ril’ke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva. Pis’ma 1926 goda [Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva. Letters of 1926]. — Moscow, 1990. — 256 p.

9. *Skorohodov P.V.* Polistilisticheskij opus Nikolaya Korndorfa: «Underground music» [Polystylistic opus of Nikolai Korndorf: “Underground music”] // Nikolaj Korndorf: Materialy. Stat’i. Vospominaniya. — Moscow, 2015. — P. 212–228.

10. *Cvetaeva M.* «Novogodnee» [“New Year”]. URL: http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/stihi/poems/novogodnee.htm (date of address: 30.06.2022).

11. *Cvetaeva M., Ril’ke R., Pasternak B., Azadovskij K.* Iz perepiski Ril’ke, Cvetaevoj i Pasternaka v 1926 godu. [From the correspondence of Rilke, Tsvetaeva and Pasternak in 1926]. Publikaciya i kommentarij K.M. Azadovskogo, E.V. i E.B. Pasternakov // Voprosy literatury. —1978. — № 4. — P. 233–281.

12. *CHigareva E.I.* Avangardnaya tekhnika v usloviyah konfliktnoj dramaturgii: «Confessiones» Nikolaya Korndorfa [Avant-garde technique in conflict dramaturgy: “Confessiones” by Nikolai Korndorf] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. — 2020. 1 (40). — P. 85–95.

УДК: 78.03
ББК: 85.313(3)

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА

ДИН ЛУЛУ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1; Россия
E-mail: 302525361@qq.com

В статье рассматриваются особенности фортепианного творчества одного из ярчайших представителей эпохи романтизма Фредерика Шопена. Очерчивается круг стилевых качеств наследия польского композитора, среди которых стремление к выражению внутреннего мира человека, балансирование между непредсказуемостью, свободой и четкой внутренней структурированной основой, использование разнородных элементов, приводящих к полижанровости музыки, интонационное и фактурное разнообразие, сочетание концертности и камерности. Выдвигается гипотеза, что такие свойства музыки Ф. Шопена связаны с влиянием практически на все жанры его творчества свойств поэмности. Импульсом для создания музыкальной драматургии поэмного типа является потенциальная программность. Говорится об использовании в этом контексте бытовых жанров (вальс, мазурка, полонез). В связи с этим выдвигается утверждение, что категория жанра имеет смыслоопределяющее значение в творчестве Ф. Шопена. Для подтверждения гипотезы проанализированы произведения крупных и малых жанров. Выявлено, что поэмность как принцип творческого мышления и драматургии действует в произведениях разного жанра с различной степенью проявленности этого качества.

Ключевые слова*: творчество Ф. Шопена, фортепианная музыка, поэмность, скрытая программность, музыкальный жанр, «авторское слово», драматургия.*

FEATURES OF THE CREATIVE METHOD OF F. CHOPIN

DING LULU
Lomonosov Moscow State University
119991, Moscow, Leninskie Gory, 1, Russia

The features of the piano creative one of the brightest representatives of the era of romanticism──Frederic Chopin are considered. The range of stylistic qualities of the Polish composer's heritage is outlined, among which are the desire to express the inner world of a person, balancing between unpredictability, freedom and a clear internal structured basis, the use of heterogeneous elements leading to a polygenre of music, intonation and textural diversity, a combination of concert and chamber music. It is hypothesized that such properties of F. Chopin's music are associated with the influence of the properties of poetry on almost all genres of his work. The impetus for the creation of a musical dramaturgy of a poem type is the potential programming. The article reflects the use of everyday genres in this context (waltz, mazurka, polonaise). In this regard, the statement is given that the category of "genre" has a meaningful meaning in the work of F. Chopin. To confirm the hypothesis, works of large and small genres were analyzed. It has been revealed that poems as a principle of creative thinking and dramaturgy operate in works of different genres with varying degrees of manifestation of this quality.

Key words: *F. Chopin's works, piano music, poetry, hidden programming, musical genre, "author's word", dramaturgy.*

Фредерик Шопен — один из ярчайших представителей романтической эпохи, характеризующейся непреодолимым стремлением к выражению чувственно-экспрессивного потенциала человеческой души. В своих фортепианных произведениях Ф. Шопен отражал внутренний мир человека во всем многообразии его проявлений, воплотив наиболее существенные черты романтического искусства. Уникальность композитора заключается в том, что в его творчестве зафиксирован важный аспект — это «краткий миг равновесия и плавного перехода между многовековой эпохой господства жанра и только начавшейся эпохой подчинения индивидуальному стилю художника-творца» [3, с. 73]. В его произведениях ощущается постоянная борьба между строго организующим началом и теми моментами, которые разрушают привычные представления. Для музыки Ф. Шопена характерно взаимопроникновение разных жанров и форм. В его сочинениях парадоксальным образом сочетаются внешне противоположные явления: романтическая непредсказуемость, свобода и четко структурированная основа. Разные жанры в его творчестве отражали разные стороны картины мира, которые он воспринимал как композитор-романтик.

В своих фортепианных произведениях композитор использует разнородные элементы, соединяющиеся между собой в новых комбинациях, что придает его музыке полижанровый, интонационно разнообразный и вместе с тем удивительно цельный облик. Особенностью мелодики Ф. Шопена является удивительное сочетание в ней «инструментальной орнаментальности», которая характерна как для народной польской музыки, так и для вокальных колоратур, часто используемых в европейской опере. Примером служит Ноктюрн *F-dur* ор. 15 № 1. Изящные колоратуры в лирической, изысканной мелодии в этом ноктюрне встре-

чаются наряду с диатоническими фольклорными интонациями.

Другая особенность, отличающая стиль Ф. Шопена, — это «поющая», включающая одновременно инструментальную виртуозность и песенность, фактура. Например, в Этюде *As-dur* ор. 25 № 1 лиричная мечтательная мелодия вплетена композитором в арпеджированную ткань произведения, что создает ощущение парения мелодии над остальными пластами фактуры. В мелодическом развертывании и в фактурных элементах этюда полной мерой проявляется полижанровость, которая приобретает значение главного содержательно-стилевого признака в творчестве Ф. Шопена. В. Холопова справедливо отмечает, что именно полижанровость способствует особенной притягательности и ценности музыки польского композитора, так как «тесное “общение” Шопена с музыкальными жанрами дало ему приток той ярчайшей семантики, которая обеспечила его музыке исключительную жизнеспособность на протяжении веков» [10, с. 34].

Еще одним важным свойством творческого метода Ф. Шопена стало удивительное сочетание концертности и камерности. Виртуозные пассажи и мощные созвучия рояля, которые композитор использует в своих произведениях, не являются средством демонстрации техники, а всегда служат для создания образа. Например, этюды Ф. Шопена являются и виртуозными произведениями для развития определенного вида техники, и вместе с тем по своим художественным достоинствам не уступают произведениям других жанров. Мазурка и ноктюрн, несмотря на камерность, во многих случаях приобретают в творчестве Ф. Шопена характер концертных произведений.

Такие свойства фортепианного творчества польского романтика в большой степени связаны с влиянием практически на все жанры принципа *поэмности*, который имеет у него индивидуальные особенности претворения. Он тесно связан с потенциальной программностью, позволяющей со значительной долей вероятности угадывать те образы и события, которые могли послужить импульсом для создания произведения, но вместе с тем сохранять возможности «имманентно музыкального» развития. Такой тип программности является отражением процесса поэти-

зации музыкальных образов, придавая драматургии индивидуальность и конкретику. Музыка отражает внутреннюю реакцию композитора на определенные внешние впечатления.

Несмотря на то, что Ф. Шопену были принципиально чужды стремления каким-либо образом вербализовать содержание своей музыки, тем не менее потенциальная программность является основополагающей в творчестве композитора. Неслучайно искусствоведы и исполнители дали некоторым произведениям определенные названия, которые на данный момент являются практически общепринятыми: «Революционный этюд», этюд «Тоска по родине», прелюдия «Капли дождя». Многие музыковеды связывают содержание и образы произведений композитора с определенными историческими событиями. Например, широко известна работа И. Бэлзы «Фридерик Франциш Шопен» [1, с. 172], который доказывает, что включение музыки Ф. Шопена в исторический контекст и контекст идей его времени позволяет гораздо глубже понять его творчество, а рассмотрение ее вне исторического контекста существенно обедняет ее содержание. Вместе с тем многие его трактовки музыки Ф. Шопена в контексте, например, революционных событий весьма спорны и не имеют убедительной доказательной базы. Некоторые другие музыканты, например А. Рубинштейн, являются, напротив, принципиальными противниками литературного истолкования музыки Ф. Шопена [4, с. 144].

Достаточно убедительную позицию занимает Ю. Тюлин, который считает, что в творчестве Ф. Шопена можно говорить о «широком понимании программности» [9, с. 21]. Ученый доказывает, что в образном мире его произведений главенствует «скрытая программность». В таком случае программность обладает достаточно большой степенью абстрактности (например, трактовка диалога голосов – как отражение состояния внутренней раздвоенности, диалога внутри себя) [9].

Такая программность допускает и даже предполагает наличие неких жизненных явлений и событий как того, что создает импульс для музыкального развития, однако это дает простор и для проявления метафоричности творческого мышления, что

было характерно для Ф. Шопена. Подтверждением сказанного служат слова Ф. Листа: «В большинстве его вальсов, баллад, скерцо захоронено воспоминание о мимолетном поэтическом образе, навеянном одним из этих мимолетных видений» [6, с. 85]. Каждая фортепианная миниатюра Ф. Шопена воспринимается как зарисовка мыслей и чувств композитора, пережитых во время ее создания. Каждая пьеса несет «музыкальный портрет» страницы его биографии. Вся музыка художника представляет пестрый калейдоскоп образов, «дневниковых записей», пережитых эмоций, записанных непосредственно звуковой палитрой. Каждое сочинение рассказывает слушателям о чем-то новом, неизведанном.

Очень важен вопрос, каким именно образом внешние впечатления давали композитору импульс для творчества. При анализе воспоминаний о Ф. Шопене становится понятным, что в сознании композитора любые внешние впечатления воспринимались на уровне ощущений, которые он и стремился передать в музыке. Неслучайно композитор говорил: «Я намекаю, слушатель сам должен докончить картину» [5, с. 112]. Таким образом он обращался к интуитивной сфере восприятия исполнителей и слушателей своих произведений. Но следует отметить, что сама грань между программной и непрограммной музыкой весьма условна: ведь событие, давшее импульс композитору, может быть неизвестно исполнителю и слушателю, а также может потерять свое значение в силу времени. Шопеновская музыка, благодаря условности своей программности, дает возможность воспринимать и трактовать ее в соответствии с тем содержанием, которое применимо к его времени и эпохе. Широта потенциальной программы очень способствует такой возможности.

Анализируя произведения Ф. Шопена, в которых заметна потенциальная программность, К. Зенкин пишет о «*quasi-сюжетных ассоциациях*», которые, однако, относятся не к «конкретным сюжетам, а к способу музыкальной конструкции времени» [2, с. 62]. В этих наблюдениях ярко прослеживается характерная для Ф. Шопена взаимосвязь с внемузыкальными импульсами — тонкая и хрупкая, легко разрушающаяся при

прямолинейной аналогизации. Эти внемузыкальные импульсы, поэтические ассоциации и впечатления влияют на музыкальную драматургию по принципу малых резонансных воздействий и создают феномен, отмеченный К. Зенкиным. Таким образом, основной областью проявления подобной программности является музыкальная конструкция. При этом особенностью творческого метода Ф. Шопена является субъективизм, позволяющий свободно перемещаться по времени прошлого, настоящего и будущего, нередко меняя их местами в соответствии с внутренними импульсами. Так авторская воля свободно вклинивается в событийность.

Способом создания потенциальной программности у Ф. Шопена является использование различных жанров как элементов драматургии. По словам Л. Москаленко, бытовые жанры используются композитором как средство «усиления образно-ассоциативного начала в профессиональной музыке» [8, с. 9]. Подобная смена жанров также способствует созданию *quasi*-сюжетных ассоциаций. Например, в Третьем скерцо происходит многократное чередование скерцозности и гимничности, в Первой балладе Ф. Шопен использует жанр вальса в различных его ипостасях: торжественном, лирическом. Как видим, потенциальная программность является импульсом для создания музыкальной драматургии поэмного типа. Поэмность связана с внутренним переживанием внешних впечатлений, и именно внутреннее переживание выстраивает поэмную драматургию, которая становится характерной не только для Ф. Шопена, а в целом для композиторов романтической эпохи.

Хотя поэмность в музыке композиторов-романтиков не вызывает сомнений, однако ее конкретные черты не имеют четких определений. Это касается и творчества Ф. Шопена, в разных фортепианных произведениях которого поэмность приобрела разную степень и формы выражения. Ф. Лист справедливо отмечал, что наименее подверженными поэмности оказались сонаты и концерты композитора, в которых сильным оказывается влияние классицистских методов развития. В наибольшей степени поэмность проявилась в одночастных крупных произведениях.

Таковыми являются четыре баллады композитора, в которых ярко проявилась поэмность, что подтверждается происхождением самого термина, заимствованного из литературы.

Многие музыковеды, начиная с И. Бэлзы, проводят параллели музыки Ф. Шопена с творчеством А. Мицкевича. Нельзя не почувствовать некое внутреннее родство сочинений польского поэта и композитора. Внутреннее содержание баллад Ф. Шопена, яркая образность, острота национального начала, идеи сближают их с литературными балладами А. Мицкевича. Драматургия музыкальных баллад польского композитора настолько явно показана, что не требует каких-либо пояснений и программы[1]. Ее особенностью является такой тип развития, при котором на первой план выходит необратимость и векторность развития, устремленная к финалу. Обычно развитие действия начинается с неторопливо разворачивающихся повествовательных тем, которые сменяются другими контрастными образами. Напряженность и непрерывность развития идут «по нарастающей» и приводят к активному завершению. Это нарушает принцип репризности и ломает классическую уравновешивающую трехчастность. Подобный способ развития действия во многом вызывает параллели с литературным произведением. По аналогии с развитием характеров героев темы-образы не возвращаются в первоначальное состояние, а трансформируются, приобретают совершенно новый облик. Принцип сонатности, предполагающий подтверждение основного тезиса-образа в репризе, трансформируется в принцип кардинального изменения изначальных образов. Подобный подход Б. Яворский назвал «шопеновско-листовским развитием главного образа» [11, с. 75]. Он предполагает развитие различных граней первоначального образа, которые являют собой определенную сторону личности композитора или определенные переживаемые им состояния. По сути, главный музыкальный образ станет аналогией литературного героя —

[1] Из биографии Ф. Шопена можно выделить тот случай, когда при встрече с поэтом композитор признался ему, что многие фортепианные миниатюры написаны под воздействием его литературных баллад. И здесь же необходимо отметить неприятие Ф. Шопеном привязки к своим сочинениям той или иной программности. Композитором лишь даны намеки на сюжет.

ипостаси самого автора, а развитие этого образа — аналогией перипетий его жизни, переживаемой им судьбы. Такой подход позволяет исследовать потенциальную программность в творчестве Ф. Шопена.

Все баллады композитора и Фантазия *f-moll* построены как развитие главных образов, обычно одного — более инертного, и второго — более активного. При этом в коде-кульминации более спокойный образ становится нервно-разбалансированным (самый яркий пример — Баллада № 1). Это можно считать проявлением психологической реалистичности: под действием внешних впечатлений внутренний мир героя приходит в состояние волнения и дисбаланса, своего рода «эмоционального срыва». Некая энергия второго, более активного образа передается первому не путем вторжения мотивов, а путем простого сопоставления с первым. Очень важны в развитии действия моменты неустойчивости, которые возникают на грани разделов.

По сути, основные разделы баллад являются достаточно ясными и простыми по структуре, а усложнение формы происходит благодаря участию в развитии моментов перехода, во время которых решаются совершенно разные драматургические задачи. Например, в Балладе *f-moll* в кульминации репризы одновременно происходит переход к коде и полное изменение состояния. Такое насыщение этого раздела внутренней событийностью создает ощущение непрерывно лавинообразно текущего потока, особенную слитность действия, что представляет собой очень сильно воздействующий на слушателя драматургический эффект. Подобный же прием композитор использует в Балладе № 4 и в Скерцо № 3. Такая слитность, которую Ф. Лист достигает путем применения монотематизма, у Ф. Шопена достигается приемом «обобщение через жанр» (термин А. Альшванга), что связано с потенциальной программностью. Если у Ф. Листа монологичность произведения связана с использованием монотематизма, то у Ф. Шопена подобное субъективное «авторское видение», связывающее события, осуществляется через жанр.

В Балладе № 1 ярко ощутима вальсовость, и все разделы баллады представляют разный характер вальсовых образов: ли-

рический, виртуозный, блестящий. Вальсовость здесь во многом выполняет функцию моножанровости, подобную монотематизму у Ф. Листа. Следует отметить, что вальсовость присуща всем скерцо Ф. Шопена, особенно Скерцо № 2, где вальс является целью развития всех образов. По сути, этот жанр является здесь своего рода проявлением «авторского голоса» композитора и, возможно, бессознательным олицетворением его личности (Ф. Шопен долгое время жил во Франции, а вальс, как известно, был очень распространен в этой стране).

Вместе с тем другой жанр — мазурка — также является для Ф. Шопена своего рода автобиографическим жанром. При этом трехдольность связывает вальс с мазуркой, тем более что лирическая разновидность мазурки (куявяк) близка вальсу. Добавление отдельных народных элементов, например, бурдонного баса или пунктирного ритма, привносит в вальс черты мазурки. Следует подчеркнуть, что вальс является более органичным для внутреннего настроя композитора жанром, чем мазурка, которая всегда представала для него в опоэтизированном виде, как народный, национальный жанр.

Танцевальные жанры стали одной из наиболее значимых составляющих музыкального языка Ф. Шопена. Композитор обращается к ним напрямую (в вальсах, мазурках, полонезах, краковяке), а также включает тематизм, опирающийся на танцевальность, в композиции других жанров — миниатюрных (прелюдии, этюды, экспромты и др.) и крупных (концерты, сонаты, баллады, скерцо) произведений. Более того, в качестве наиболее значимых лексем интонационно-ритмические формулы, связанные с движением, и дансантность, как принцип изложения материала, выходят далеко за пределы жанрового тематизма. Для зрелого Ф. Шопена танцевальные лексемы, отдаляясь от жанровой первоосновы, приобретают роль символов, своеобразных риторических фигур, постепенно обрастая абстрактным, всечеловеческим значением.

Истоки танцевальной основы творчества Ф. Шопена коренятся в особенностях польской музыкальной культуры. В творчестве его соотечественников — Ю. Козловского, К. Курпиньского, М. Огиньского, Ю. Эльснера — наметилось становление профессионального музыкального искусства Польши с опорой на национальные традиции, мелос, специфику народного бытового музицирования. Для творчества Ф. Шопена еще более характерна связь с фольклором. Она реализуется на уровне тематизма, гармонии, в фортепианной «инструментовке». Часто жанровой основой тематизма оказывается песенно-танцевальный фольклор различных областей родины композитора и близлежащих территорий. Таким образом, он становится для композитора источником множества музыкальных идей и при этом обладает специфическими чертами. Среди них выделяется синкретическое единство песни и танца, причем моторно-двигательное начало в напевах явно преобладает: часто встречается трехдольный метр со смещением акцента на слабую долю, излюбленными ритмическими фигурами становятся пунктир в трехдольном и синкопы в двухдольном движении. Танцевальная культура Польши способствовала развитию в первую очередь инструментальной музыки. Строение многих народных танцев (например, мазурок) опирается на характерные темповые контрасты — ритмические варианты одной и той же мелодии исполняются сначала в медленном, а затем в быстром движении. Этот характерный прием станет значимым принципом формообразования в творчестве Ф. Шопена, а также многих других романтиков.

В непосредственной связи с творческой эволюцией композитора изменяется семантическая роль танцевальных жанров в его произведениях. Так, в композициях раннего периода танцевальность воплощает в основном энергию жизни, бурлящую радость, восторг, упоение. При этом трактовка рассматриваемой жанровой сферы по-романтически идеализирована в творчестве молодого Ф. Шопена, и в то же время напрямую связана с практикой бытового танца. Примером такой легкой радостной танцевальной темы может служить рефрен Финала Концерта № 1 *e-moll* (ор. 11). Здесь мелодия краковяка с яркими синкопами, эффектными октавными скачками и акцентами у солиста чередуется с простоватыми «притоптывающими» отыгрышами оркестра, рисуя перед слушателем образ народного танца.

Отметим, что в произведениях раннего периода проявляется и другой метод работы с танцевальными жанрами: Ф. Шопен отказывается от прямолинейно бытовой трактовки танца, постепенно формируя на основе характерных ритмоформул и мелодических оборотов новый вид моторно-пластического тематизма, более абстрактный и свободный в смысловом отношении. Его основная образная сфера — скерцозность и фантастика, но тип движения непосредственно связан с танцем. Образец обращения к такому материалу обнаруживается в Финале Концерта № 2 *f-moll* (ор. 21). В его рондо с чертами сонатности переплетаются блестящие мелодии вальсов и мазурок, постепенно перерастающие в порхающие пассажи фортепиано, которые навевают волшебные образы мира грез и мечты. Танцевальная ритмика становится всё менее «реалистичной» — появляются многочисленные синкопы, триоли, изящные гемиолы. Фантастические краски сгущаются благодаря множеству фактурно-гармонических находок: в первой же теме обнаруживается прихотливое «сползание» мелодии по хроматизмам, второе предложение обогащается характерными для Ф. Шопена изысканными ритмическими вариантами тематических зерен.

Вторая тема Финала — *Scherzando* (тт. 141–184) — отличается прихотливой мазурочной ритмикой (здесь соединяются длинный и короткий пунктир, а также триольное движение). Обновляется и звучание оркестра — в партии струнных чередуются фразы *arco*, *pizz.* и *col legno* (для второстепенной функции шопеновского оркестра — очень необычный и выразительный прием). Начавшаяся в *As-dur* тема постепенно обрастает большим количеством хроматизмов и переходит в *Des-dur*.

Очень важной краской данной части выступает многообразие фортепианной фактуры. Среди приемов, неразрывно связанных с моторно-пластическими жанрами, отметим триольное изложение мелодизированных пассажей (например, в последнем экспозиционном проведении первой темы); скрытое двухголосие в триольном движении с выделенным синкопированным мелодическим голосом (как в тт. 219–220); гемиолы в двухголосных пассажах (см. тт. 285–290); смещение повторяющейся ритмической фигуры на разные доли трехдольного метра (тт. 304–306). Эти элементы, как и принцип постоянного ритмического варьирования темы при повторе, сформировались в ранний период творчества Ф. Шопена и в дальнейшем стали характерными для композиций, основанных на моторно-пластическом типе движения.

Танцевальный тематизм крупных жанров второго и третьего периодов творчества становится всё более обобщенным и абстрактным. Его связь с фольклором более сложная, опосредованная, менее наглядная. Зачастую точно определить жанровый источник моторно-пластической темы произведения не представляется возможным, поскольку материал изначально является синтетическим, в нем переплетаются черты множества жанров, как бытовой, так и профессиональной музыки. К примеру, в Скерцо № 2 *b-moll* (ор. 31) основная тема содержит в себе два разнохарактерных элемента. Первый — сумрачный, сдержанный по динамике, но при этом ямбический по метрике и настойчивый благодаря повторению затактовой триоли в мотиве, восходящем к сильной доле. А второй своей торжественностью напоминает полонез (излагается в звучной аккордовой фактуре), а лежащая в основе ритмическая формула «длинный пунктир + четверть» может относиться и к вальсовому типу движения. В итоге явно дансантный характер тематизма довольно далек от конкретного жанрового первоисточника и на разных этапах развития представляется и полонезом, и вальсом, а в дальнейшем (в зависимости от исполнительской интерпретации, в частности — выбора темпа) может напоминать и дальний отзвук болеро, тарантеллы или жиги.

Особого внимания заслуживает вовлеченность танцевальных тем в драматургический процесс становления крупной формы. Рассмотрим это явление на примере Баллады № 3 *As-dur* (ор. 47). Ю. Кремлёв называет ее хореографичной, а Ю. Тюлин обращает внимание на разницу воплощенных в ней типов движения — от «пластичного, извивающегося» через «вихревой хоровод» до «неистовой пляски» в кульминации [9, с. 39]. Все темы данной композиции связаны с танцем, но проявляется это

не сразу, порой в обобщенном виде, лишь завуалированно напоминая о жанровом первоисточнике музыкального материала. Отдаляясь от бытовых первоисточников, танцевальные жанры в Балладе вовлекаются в процесс становления глубоких лирико-драматических образов, участвуют в построении драматургии крупной формы.

В поздний период творчества Ф. Шопена жанровый танцевальный тематизм приобретает своеобразное ностальгическое звучание. В первую очередь это связано с биографическими событиями: покинув Польшу в 1830 г., композитор оставался верен национальным музыкальным традициям, стремился сохранять в творчестве связь с родной землей. Однако годы шли, шансов на возвращение становилось всё меньше. В письмах близким Ф. Шопен отмечает, что черты Родины, долгие годы служившей ему музой и источником вдохновения, уже не так свежи в памяти. Любимый жанр — мазурка — теперь не только символизирует для композитора польское национальное начало, но и становится в некоторой степени синонимом творчества вообще. Простой народный танец приобретает черты своеобразной риторической фигуры, т.е. элемента повышенной выразительности, обладающего закрепленной семантикой, повторяющейся в ряде композиций данного автора. Таким личностно-драматичным содержанием проникнуты заключительные мазурки опусов 50, 56, 59, 63, и особенно — «лебединая песнь» [7, с. 89] — Мазурка *f-moll* ор. 68 № 4. Благодаря этому мазурки стали зарисовками композитора, где представлены мысли Ф. Шопена, картины природы, пейзажи. Это достаточно смешанный коллаж разных образов: танцевальных, народно-эпических, лирических, скерцозных, драматических, порой в мазурках проступают черты поэмности.

При подробном разборе мазурок заметна эволюция фортепианного стиля Ф. Шопена. И это весьма оправданно, так как в данном жанре композитор работал на протяжении всей жизни. Первые опусы мазурок представляют миниатюры для фортепиано. Ближе к последним пьесам можно обнаружить достаточно стремительное желание привнести в мазурку черты поэмы с ее сквозным развитием сюжета и драматизмом. При этом реприза

также оказывается вовлеченной в общий процесс. Так, в этом жанре проявляются эпические и драматические черты.

Мазурки Ф. Шопена несут в своем звучании яркий национальный колорит. Это происходит не только из-за ритмической организации и претворения в миниатюре того или иного танца, но в большей степени потому, что композитор нередко вводит в музыкальную канву диатонические лады, как, например, лидийский или фригийский, особенно тяготеет к субдоминантовой гармонии (большое количество плагальных оборотов), а также импровизационность. Ф. Шопену удается по-новому заставить звучать фортепиано: из-под пальцев пианиста воспроизводится целый деревенский оркестр, где солирующую роль выполняет скрипка под аккомпанемент волынки и контрабаса, что выливается в совершенно уникальное звучание, которое до Ф. Шопена никто из композиторов не применял.

Обобщая сказанное, отметим, что конкретные бытовые жанры — вальс, мазурка, полонез — являются теми жанрами, которые указывают на присутствие скрытой программности, так как символизируют авторский голос, проявляющий различные стороны личности автора, что является важным и для романтической поэзии и, в частности, для поэмы. На примере баллад было доказано, что элементы этих жанров проникают в крупные произведения, благодаря чему обнаруживается скрытая программность. Например, в скерцо Сонаты № 2, *b-moll* обе темы трехчастной формы связаны с танцевальными истоками. В «стучащем» ритме первой темы прослеживается агрессивная поступь полонеза (впрочем, в процессе развития этого материала танцевальные черты отступают на второй план). А тема середины вальсообразна. В позднейших сонатах — Сонате *h-moll* для фортепиано и особенно в Сонате *g-moll* для виолончели и фортепиано — танцевальные жанры преобразуются по законам классицизма в сторону дальнейшего обобщения материала в процессе развития, с сохранением характерных особенностей лишь в интонационно-ритмических зернах тем.

Поэмность произведений Ф. Шопена ярко проявляется в структуре. Форма в поэмных произведениях Ф. Шопена пре-

дельно индивидуализирована, в ней нет повторяемых схем. Особенному переосмыслению по сравнению с классицистской формой у него подвергаются границы разделов. В классицизме каденционные завершения (совершенные каденции) были важны для обозначения границ разделов, что создавало ясную и четкую драматургию. У Ф. Шопена разделы часто не завершаются каденциями, нередко происходит внезапный и стремительный переход от одного состояния в другое, сквозное и непрерывное развитие приводит к внезапному эмоциональному переключению. Подобную разомкнутость разделов можно обнаружить во всех произведениях с признаками поэмности: в балладах, мазурках, скерцо, полонезах. При этом границы между разделами очень близки (в отличие, например, от поэмных произведений Листа, у которого на грани разделов нередко появляются достаточно длительные речитативы). Подобная «разомкнутая форма» встречается во Второй балладе. К приемам драматургического развития поэмного типа в творчестве польского романтика можно отнести видоизмененную сонатность в виде сопоставления образов (принцип «поэмной диалектики»), два круга погружения в драму (по К. Зенкину), спонтанный итог развития событий, появление коды, в которой возникает новое состояние. Таким образом, Ф. Шопен последовательно претворял принципы поэмного драматургического развития. Его формы предельно индивидуализированы, гибки и сложны, что является отражением сложности психологических процессов. При этом потенциальная программность является имманентно музыкальным явлением и вместе с тем на глубинном уровне отражает принцип поэмности.

Важным проявлением поэмности является использование приема *tempo rubato*, который предполагает сочетание внутренней свободы и вместе с тем метрической выверенности, когда ускорение должно уравновешиваться замедлением и наоборот, хотя этот процесс растянут по времени. Известно объяснение Ф. Листа, которое он дал своему ученику: «Вы видите эти деревья, ветер играет их листьями, развивает под ними жизнь, а дерево остается тем же, — таково шопеновское rubato» [5]. Ф. Шопен также отмечал, что левая рука должна выполнять функцию дирижера, что символизирует внутренний стержень, скрепляющий музыкальное развитие, несмотря на внешне проявляемую высокую степень свободы. Эти принципы «распределения времени» в наибольшей степени применимы к поэмным жанрам.

Принцип поэмности проявляется и в жанрах фортепианной миниатюры Ф. Шопена. Например, в Ноктюрне *f-moll* ор. 55 № 1 мы также можем обнаружить столь характерное для Ф. Шопена сочетание различных жанров. Помимо этого о наличии в этом сочинении скрытой программности, которую можно было бы обозначить как «ноктюрн-воспоминание», свидетельствует форма и драматургия ноктюрна, триольный «лейтритм», тревожный потенциал которого был заложен уже в первом разделе пьесы. В Ноктюрне *H-dur* (ор. 32 № 1) мы видим еще один пример неожиданного решения сюжетной линии и скрытой программности.

Таким образом, поэмность как принцип творческого мышления и драматургия действует в произведениях разного жанра. При этом степень проявленности этого качества принципиально различна. Если в одних произведениях она в основном проявляет себя в некоем внутреннем настрое и принципе непрерывности развития, то в других произведениях она проявляет себя как на уровне образов, так и на уровне построения драматургии произведения. Принцип поэмности нашел в наследии Ф. Шопена уникальное творческое выражение. Одним из предпосылок проявления поэмности в произведениях автора является присутствие в них потенциальной программности. Поэмные формы Ф. Шопена предельно индивидуализированы и основаны на свободном претворении принципа сонатности, при котором образы претерпевают сущностное изменение в процессе развития.

Список литературы

1. *Бэлза И.Ф.* Шопен / АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. — М.: Наука, 1968. — 380 с.

2. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра Шопена. — М., 1995. — 151 с.

3. *Ивашкевич Я.* Шопен / пер. с пол. А. Ермонского. — М.: Мол. гвардия, 1963. — 304 с.

4. *Казанцева М.Л.* Основы теории музыкального содержания : учеб. пособ. — Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. — 368 с.

5. Как исполнять Шопена. — М., 2005. — 236 с.

6. *Лист Ф.* Избранные статьи. – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. — 463 с.

7. *Мильштейн Я. И.* Очерки о Шопене. — М.: Музыка, 1987. — 174 с.

8. *Москаленко Л.* Драматургические функции танцевальности в произведениях Шопена (к проблеме интерпретации): автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Л., 1981. — 21 с.

9. *Тюлин Ю.* О программности в произведениях Шопена, Л.: Музгиз, 1963. — 56 с.

10. *Холопова В.Н.* Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 34–41.

11. *Яворский Б.* Прелюд, Поэма (рукопись) / ГЦММК им. М.И. Глинки. — Ф. 146.

References

1. *Belza I.F.* SHopen [Chopin] / AN SSSR. Nauch. sovet po istorii mirovoj kul'tury. — Moscow, 1968. — 380 p.

2. *Zenkin K.V.* Fortepiannaya miniatyura SHopena [Chopin's piano miniature]. — Moscow, 1995. — 151 p.

3. *Ivashkevich YA.* SHopen [Chopin] / per. s pol. A. Ermonskogo. — Moscow, 1963. — 304 p.

4. *Kazanceva M.L.* Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya [Fundamentals of the theory of musical content]: ucheb. posobie. — Astrahan', 2001. — 368 p.

5. Kak ispolnyat' SHopena [How to perform Chopin]. — Moscow, 2005. — 236 p.

6. *List F.* Izbrannye stat'i [Selected articles]. — Moscow, 1959. — 463 p.

7. *Mil'shtejn YA. I.* Ocherki o SHopene [Essays on Chopin]. — Moscow, 1987. — 174 p.

8. *Moskalenko L.* Dramaturgicheskie funkcii tanceval'nosti v proizvedeniyah SHopena (k probleme interpretacii) [Dramaturgical functions of dancing in Chopin's works (on the problem of interpretation)]: Avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. — Leningrad, 1981. — 21 p.

9. *Tyulin YU.* O programmnosti v proizvedeniyah SHopena [On programmability in Chopin's works]. — Leningrad, 1963. — 56 p.

10. *Holopova V.N.* Muzykal'noe soderzhanie: zov kul'tury — nauka — pedagogika [Musical content: the call of culture — science — pedagogy]. Muzykal'naya akademiya. — 2001. — № 2. — P. 34–41.

11. *YAvorskij B.* Prelyud, Poema (rukopis') [Prelud, Poem (manuscript)] / GCMMK im. M. I. Glinki. — F. 146.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

НА ПУТИ К АВТОРСКОЙ / БАРДОВСКОЙ ПЕСНЕ

Е.Н. КУРИЛЕНКО
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: kurilenko-08@mail.ru

В статье рассматривается проблема возникновения и развития авторской / бардовской песни как яркого явления отечественной культуры второй половины XX в. Анализируются условия и причины возникновения (или возобновления) автоирской / бардовской песни как жанра в конце 1950-х гг., а также ее возможные «генетические» корни. Сопоставляются термины и понятия, которые в разные периоды определяли данный жанр.

Ключевые слова: *история авторской / бардовской песни, методология анализа, музыка, поэзия, литература, взаимодействие и взаимовлияние музыки и поэзии.*

ON THE WAY TO THE AUTHOR'S / BARD SONG

E.N. KURILENKO
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The problem of the origin and development of the author's / bardic song as a bright phenomenon of the national culture of the second half of the 20th century is considered. The conditions and reasons for the emergence (or resumption) of the author's / bard song as a genre in the late 1950s, as well as its possible "genetic" roots are analyzed. The terms and concepts that defined this genre in different periods are compared.

Key words: *history of the author's / bardic song, methodology of analysis, music, poetry, literature, interaction and mutual influence of music and poetry.*

> ***Что общего у бардов доперестроечного периода?***
> ***Они пользуются исключительно разговорными интонациями, нашей обычной, даже повседневной речи, какой бы музыкальной или мелодичной ни была песня.***
> ***Отсюда доверительность и ощущение искренности.***
>
> *Ю. Лорес*

Формирование авторской / бардовской песни как оригинального жанра совпадает по времени с эпохой так называемой оттепели, расцвет первой волны авторской / бардовской песни

приходится на начало 1960-х гг. Вследствие потепления политического климата и ослабления цензуры происходит постепенное оживление общественной и культурной жизни. Студенческая молодежь рубежа пятидесятых — шестидесятых была охвачена лирическим настроением, желанием высказать что-то свое, личное, поделиться, объясниться и реализоваться в собственных глазах и в глазах слушателя, зрителя.

Прежде чем определить место авторской / бардовской песни в отечественной культуре 1950–1960-х гг. и далее, необходимо понять условия и причины возникновения (или возобновления) авторской / бардовской песни как жанра в конце 1950-х гг., а также рассмотреть ее возможные «генетические» корни.

Исполнение поэтического произведения под музыку, мелодекламация и пение поэзии практиковались издревле. Слепой Гомер, легендарный Боян, кельтские барды, французские и английские менестрели, провансальские трубадуры, немецкие миннезингеры, русские скоморохи пели собственные стихи, положенные на собственную же мелодию.

Корни русской авторской / бардовской песни восходят к рубежу XVII–XIX вв. Именно тогда, по словам Б. Асафьева, формировался демократический стиль городской песенной лирики. Еще в 1927 г. Г.А. Гуковский в своей работе «Русская поэзия XVIII века» употребил понятия «литературная», «книжная», «художественная», «искусственная» и «авторская песня» как синонимы. Термин «авторская песня» использует Ю.И. Минералов по отношению к русской песне начала XIX в. в своей монографии [4, с. 7]. Многие русские ученые песней в широком смысле считали и оду, и элегию, и балладу, и станс, и романс, и другие жанры.

Самодеятельная лирика (из которой впоследствии и вышла авторская песня), возникшая в студенческой среде середины 1950-х гг., была альтернативна официальной молодежной песне. Студенчеству требовались «свои», рожденные в собственно студенческой среде, песни. Сам творческий процесс часто был коллективным. Первые самодеятельные песни создавались студентами и потому были, как правило, «туристскими», «альпинистскими», «студенческими».

За неформальной песенной лирикой в периодике тех лет установилось понятие «студенческая» песня. Примечательно, что свою первую песню «Неистов и упрям…» Булат Окуджава написал, будучи студентом, в 1946 г., но вернулся к песням лишь десять лет спустя, так как в 1946 г. у авторской песни не было ни социальной, ни творческой среды обитания.

Когда первое поколение бардов окончило вузы, на смену «студенческой» песне пришла так называемая самодеятельная песня, понимаемая как своеобразная форма фольклора городской интеллигенции.

Позже термин «самодеятельная песня» сменится понятием «авторская песня».

Я весь в свету, доступен всем глазам.
Я приступил к привычной процедуре:
Я к микрофону встал, как к образам,
Нет-нет, сегодня — точно к амбразуре.
И микрофону я не по нутру —
Да, голос мой любому опостылет.
Уверен, если где-то я совру,
Он ложь мою безжалостно усилит.

В. Высоцкий

Авторское исполнение песен — давняя традиция, имеющая истоки со времен Гомера. Барды, менестрели, трубадуры, миннезингеры и скоморохи пели свои стихи, положенные на собственно сочиненную мелодию. Искусство трубадуров, зародившееся в Провансе XII в., было, по существу, лишь началом особого творческого движения, характерного именно для своего времени и почти целиком связанного с развитием новых, светских форм художественного творчества. Музыкально-поэтическое искусство трубадуров, по существу, не отделено непроницаемой гранью ни от искусства значительного слоя горожан, ни от народно-бытовой музыкальной традиции, представляемой жонглерами и менестрелями. Искусство трубадуров развивается в пределах без малого двух столетий с конца XI в.

Своеобразный процесс развития раннего светского искусства, которое возникает по художественной инициативе прован-

сальского рыцарства, в большой мере питается мелодическими истоками народно-бытовой песни и распространяется в более широком кругу горожан, соответственно, эволюционируя в смысле тематики образного содержания.

Помимо трубадуров, существовали труверы — поэты-музыканты, обитавшие к северу от Луары и сочинявшие песни на другом французском наречии, нежели провансальские трубадуры. Во второй половине XII в. известны уже имена труверов как поэтов-музыкантов на севере Франции, в Шотландии, в Аррасе. В XIII столетии деятельность труверов становится более интенсивной, тогда как искусство провансальских трубадуров завершает свою историю. Труверы в известной мере наследовали творческие традиции трубадуров, но вместе с тем их произведения были явственнее связаны не с рыцарской, а с городской культурой своего времени. Так, первыми трубадурами были: Гийом VII, граф Пуатье, герцог Аквитанский (1071–1127), гасконец-бедняк Маркабрюн.

Еще более многообразна среда труверов, в которой преобладают горожане (отнюдь не титулованные), но встречаются и странствующие рыцари (Жак де Бриен), и участники крестовых походов (Гийом де Феррьер, Бушар де Марли) и даже духовные лица. Конон де Бетюн, сын графа, ученый, инициативный крестоносец (автор песен о крестовых походах), и бедняк-жонглер Колен Мюзе (однако поэт образованный и тонкий), Тибо, граф Шампани, король Наварры (сохранилось 59 его мелодий), и Одефруа ле Батар, из аррасских буржуа, — таков круг поэтов-музыкантов, именуемых труверами. Среди труверов XII в. выделился —- как крупнейший представитель их искусства — Адам де ла Аль, который, однако, по существу, уже не был ограничен рамками и традициями ни в поэзии, ни в музыке.

Поэтический текст сочинялся трубадуром (или трувером). Что же касается мелодики, то одни произведения — более изысканной, «сквозной» композиции — стоят, по-видимому, дальше от бытовой традиции, а другие группы песенно-танцевальных форм, по всей вероятности, близки народной песенности: песне-танцу. Возможно и обратное: трубадуры в ряде

случаев могли подбирать к своим текстам бытующие мелодии, репертуар которых, надо полагать, был известен жонглерам и менестрелям лучше, чем кому-либо. Вспомним при этом, что вопрос об индивидуальном авторстве музыки (мелодии) в средние века еще в принципе не вставал. Трубадуры и труверы, по существу, положили начало светскому музыкальному творчеству, да и то в качестве поэтов-композиторов. У них еще мало ощутим индивидуальный облик каждого из музыкантов, и более отчетливо выступают, скорее, общие черты.

Традиция народного искусства была полностью безымянной. Если те или иные имена создателей секвенций или гимнов (в прошлом или настоящем) были известны в XII–XIII вв., это еще не воспринималось как индивидуальное авторство в позднейшем смысле; перед ними были канонизированные образцы, они опирались на уже существующее и лишь добавляли и расширяли его мелодически, а на более ранних этапах, вероятно, подбирали мелодии к текстам гимнов.

Образцы искусства трубадуров попадают в XII–XIII вв. в Германию, обращают там на себя заинтересованное внимание; тексты песен переводятся на немецкий язык, даже напевы порой подтекстовываются новыми словами. Развитие со второй половины XII в. (вплоть до самого начала XV в.) немецкого миннезанга как художественного воплощения местной рыцарской культуры делает вполне понятным этот интерес к музыкально-поэтическому искусству французских трубадуров, особенно у ранних миннезингеров.

Искусство миннезингеров развилось почти столетием позже, чем искусство трубадуров, в несколько иной обстановке, в стране, где поначалу еще не было таких прочных основ для сложения нового, чисто светского мировосприятия. Для миннезанга известное значение тоже имеют народно-песенные истоки (более ощутимые у одних его представителей, малозаметные у других), но вместе с тем у немецких поэтов-музыкантов яснее чувствовались связи с духовной тематикой и церковно-мелодической традицией. Меньше, чем в Провансе или Аррасе, сказывались в Германии прямые влияния песни-пляски с ее живыми

ритмами на искусство рыцарского круга, и последовательнее, чем во Франции, прославляли миннезингеры любовь возвышенную, идеальную, граничащую с культом Девы Марии. Больше серьезности, порой рефлексии, умозрительности, меньше простых жизненных импульсов, динамики, простодушной «телесности».

Из числа ранних миннезингеров известен Дитмар фон Айст (австриец по происхождению), в творчестве которого едва начинает складываться культ прекрасной дамы и идеал бескорыстного служения ей. Крупнейшими представителями миннезанга были Вальтер фон дер Фогельвейде (деятельность его началась в конце XIV в.), Генрих Фрауенлоб (последние десятилетия XIII — первые десятилетия XIV в.), Освальд фон Волькенштейн (ок. 1377–1445). Как видим, развитие миннезанга продолжалось долго. Последние миннезингеры стояли уже на пороге нового в своей стране: новых творческих течений, новых форм объединения музыкантов и иных общественных слоев.

Давние традиции на другом художественном и социальном уровне нашли свое продолжение в наши дни. Современная музыкальная эстрада знает многочисленный ряд примеров авторского исполнения песен. Сегодня многие композиторы, возможно, не доверяя исполнителям, сами выходят на сцену, стараясь донести до слушателя свой смысл. С другой стороны, исполнители, не получая вокальный материал нужного качества, сами начинают сочинять и тексты, и музыку для своих песен. Зачастую к подобным шагам принуждает финансовая составляющая: песни популярных композиторов стоят столь дорого, а качество столь низкое, что певец просто вынужден превращаться в автора песни, резонно считая, что напишет не хуже.

На протяжении десятилетий, вплоть до 1960-х гг., абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки было творчество профессиональных композиторов-песенников, а главным жанром, соответственно, — советская массовая песня. Все другие разновидности бытового музицирования находились под ее влиянием, более того, песня оказывала воздействие и на жанры академического музыкального искусства

(оперу, симфонию), формируя определенные их ответвления. К советской песне было особое отношение. Она пользовалась вниманием и поддержкой властей, на нее возлагались важные социальные функции, она рассматривалась как идеологическое оружие, как мощное средство воспитания молодежи. Она имела всенародную распространенность «от Москвы до самых до окраин», обладала огромной силой эмоционального воздействия и при этом в лаконичных и емких формулах заключала в себе нужные идеологические установки.

В песенном жанре творил целый отряд блистательных мастеров, тонко чувствующих его природу, блистающих в рамках его жестких законов яркими творческими индивидуальностями. Ими было создано немало произведений, вошедших в историю советского музыкального искусства, ставших знаковыми, своего рода музыкальными символами времени. До появления в середине 1950-х гг. творчества бардов советская композиторская песня оставалась единственным безальтернативно господствующим в мире массовой музыки жанром.

Как явление, авторская / бардовская песня, в немалой степени оплодотворенная атмосферой относительного раскрепощения «оттепельной» эпохи, обрела свои отчетливые очертания в основном к концу 1950-х — первой половине 1960-х гг. в творчестве М. Анчарова, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Н. Матвеевой и др. В последующие десятилетия — в песенно-поэтическом творчестве В. Высоцкого, А. Галича и др. Под воздействием как собственно эстетических, так и социокультурных факторов этот жанр во многом был продиктован движением к более широкому, подчас трагедийно-сатирическому освоению истории и современности.

Несмотря на то, что термин «авторская песня» прозвучал еще в 1966 г., в активное употребление он вошел только в 1970–1980-е гг. Ранее наиболее распространенным был термин «самодеятельная песня», появившийся, по мнению С. Рабинова, «примерно в 1963 году» [9, с. 28]. Правда, в печати он встречается уже в 1961 г. Авторы статьи «Слово о песне» М. Львовский и Н. Богословский употребляли это определение, характеризуя студенческие песни так: «студенческие самодеятельные песни» [1].

В течение неофициального периода существования данного явления термин «самодеятельная песня» был более предпочтителен, чем не совсем понятный и необычный «авторская песня». Однако скоро он прочно укоренился. Связано это с именем Владимира Высоцкого. По-видимому, слово «самодеятельность» ему очень не нравилось, и он ухватился за где-то слышанный термин «авторская песня». «Я — профессионал, и пою авторскую песню». По-своему он был прав, он пел песни, автором которых являлся он сам. Под словом «профессионал» он, видимо, понимал то, что качество его стихов не уступает качеству стихов профессиональных поэтов, и даже превосходит их.

Постепенно термин «авторская песня» распространился и начал применяться наряду с термином «самодеятельная песня». В настоящее время их считают синонимами, и даже те авторы, которые на сцену выходят раз в году на каком-нибудь районном фестивале или вообще не выходят на сцену, тоже считают, что они работают в жанре авторской песни. Словосочетание «авторская песня» распространилось и на саму песню. Теперь часто песню, написанную самодеятельным (непрофессиональным) автором, тоже называют авторской.

Признаками жанра «авторской песни» являются: акустическая гитара — инструмент, широко распространенный в народе, отсутствие поставленного «оперного» голоса, отсутствие театральных костюмов и всяких сценических приемов вроде пения под фонограмму, подтанцовок, световых эффектов, дыма и т. п.

Многие из тех, кто начинал выступать на сцене как непрофессиональные авторы, т.е. как представители «второй культуры», впоследствии стали профессиональными артистами, т. е. выступление на сцене стало их основной профессией, способом зарабатывания денег. При этом для зрителей они продолжают оставаться «людьми из народа», представителями «второй культуры».

Кроме «самодеятельной» и «авторской» песни есть третье определение жанра, которое, по сути, синоним обоим, — «бардовская песня». Бард (англ. Bard, слово кельтского происхождения) — певец-сказитель древних кельтских племен, в средние века (главным образом в Ирландии, Уэльсе и Шотландии) — профессиональный поэт-певец, бродячий или придворный. Барды объединялись в цехи. Исполняли героические песни-баллады, боевые, религиозные и сатирические песни, элегии и др., аккомпанируя себе на кроте и других инструментах [7]. «Бард» — короткое и звучное слово, его стали использовать взамен длинного и не очень понятного словосочетания «автор-исполнитель собственных песен». «Бард» — название условное, разные группы людей понимают его по-своему.

Для одних бард — самодеятельный автор-исполнитель собственных песен, работающий на сцене в жанре авторской песни. Для других — любой автор-исполнитель собственных песен (включая Градского, Макаревича, Малежика и др.). Для третьих — это любой самодеятельный автор, даже не выходящий на сцену. Для четвертых — это вообще любой человек, поющий под гитару.

Авторская / бардовская песня — это определенная форма устной поэзии. Конечно же, текст играет здесь большую роль. Однако иногда создаются песни, в которых ведущую роль играет мелодия, а не поэтическая составляющая. Как рождается та самая авторская песня? Как объясняет М. Анчаров, опираясь на собственный опыт, сначала он пишет стихотворение. Музыкальное сопровождение рождается тогда, когда он, автор, начинает свои стихи скандировать. Так и появляется какая-то мелодия.

Поэзия и музыка, безусловно, близки. И не только потому, что невозможна песня без музыки, а музыка без текста. Они близки по своей структуре, по, как говорится, «музыке стиха». Многие русские поэты писали песни, некоторые из них исполняли собственные сочинения. Это И. Северянин, который распевал свои стихи на два-три популярных мотива французских опер. Долгое время писал стихи, предназначенные для пения, поэт Серебряного века М. Кузьмин. Некоторые из них он исполнял сам под аккомпанемент фортепиано. Тэффи, более известная в качестве автора фельетонов, также была причастна к песенно-поэтическому творчеству: у нее при жизни вышло три книги стихотворений, часть которых она перекладывала на музыку и любила исполнять под гитару.

О родственности, неразделенности поэзии и музыки писал А. Фет: «Все вековечные поэтические произведения… в сущности… песни» [7, с. 55]. Позже его поддержал Р. Рождественский, который определял песню как «особый способ прочтения стихов» [10]. Все приведенные факты позволяют говорить о дозволенности существования авторской / бардовской песни в рамках поэзии.

Авторская / бардовская песня — явление многогранное. Оно включает в себя музыкальные жанры (романс, танго, дуэт, марш, чечетку, серенаду), фольклорные жанры (скоморошину, частушку, колыбельную), литературные жанры (балладу, куплеты, сказку, гимн, притчу, посвящение, пародию), паралитературные жанры (письмо, речь, обращение, протокол, инструкцию, лекцию) [3, с. 211].

Казалось бы, авторская / бардовская песня ничем принципиально не отличается от эстрадной. В авторской / бардовской песне творческий процесс создания протекает по-иному. В ней нет разделения труда на создание и последующее исполнение. В эстрадной песне такое возможно, но необязательно. В авторской / бардовской же песне ее создатель является ее же исполнителем. Он представляет песню как целостное личностное произведение. Именно эта особенность точно нашла отражение смысла «авторская».

Пытаясь определить место данного явления в системе художественных рядов и в русской культуре вообще, исследователи и журналисты называли авторскую / бардовскую песню городским фольклором, студенческой песней, самодеятельной песней, а самих исполнителей — бардами. Постепенно на страницах прессы закрепилось понятие «авторская песня», под которым понимали синкретический жанр, соединяющий единство слова, музыки и исполнения. Само творчество авторов-исполнителей поначалу не признавалось, песни того же Булата Окуджавы долгое время подвергались жесткой критике. Однако постепенно восприятие его творчества менялось, и песенная поэтика автора стала объектом изучения. То же касалось творчества Владимира Высоцкого, Александра Галича и др.

Авторская / бардовская песня вызвала к себе интерес и стала заявлять о правах на существование в рамках современной песенной культуры в конце 1950-х — начале 1960-х гг., а к середине 1960-х гг. сформировалась как своеобразное явление искусства. Состояние ее к концу 1960-х гг. уже требовало серьезного искусствоведческого анализа, систематического освещения и изучения. Однако с окончанием периода оттепели количество опубликованных песен бардов, а также работ об их творчестве резко сократилось. Вплоть до середины 1970-х гг. авторские песни почти не публиковались в периодике, не передавались по радио и телевидению, не выпускались на пластинках. Существование этих песен было возможно лишь в рубрике «Художественная самодеятельность».

В 1959 г. был издан первый в Москве сборник стихов Булата Окуджавы «Острова», куда вошли уже певшиеся к тому времени два стихотворения, в Москве прошел первый конкурс студенческой песни. Как отклик на него, на страницах печати появилась статья Г. Павловой «Песни, рожденные в вузах», где впервые прозвучала мысль о художественной ценности «песенного творчества студентов», являющегося «своеобразным очагом современного песенного фольклора» [8]. Авторы статьи «Слово о песне» Н. Богословский и М. Львовский призывали читательскую аудиторию прислушаться к тому, что пели студенты. Они также подняли вопрос о необходимости издания лучших произведений студенческого фольклора [1].

В 1967 г. состоялась первая конференция по вопросам самодеятельной песни в Петушках под Москвой; прошел первый загородный слет Московского КСП. В 1968-м в новосибирском академгородке был проведен памятный фестиваль самодеятельной песни, тогда же в Куйбышевской области был организован первый областной фестиваль самодеятельной туристической песни, посвященный памяти Валерия Грушина.

Несмотря на то, что авторская / бардовская песня развивалась вне официальной культуры, замалчивалась, существовала полуподпольно, она оставалась активным культурно-социальным явлением. Этому способствовало то, что самодеятельные

песни бытовали и распространялись из уст в уста, а с появлением магнитофонов получили дополнительную возможность тиражирования — посредством звукозаписи. Помимо магнитофонных кассет и пластинок, издавались сборники-песенники. Это были сборники, выпущенные рядом вузов Москвы для своих студентов. Они давали представление о характере и тематике бытовавших тогда в студенческой сфере песен и впоследствии стали документами печатной истории самодеятельной песни.

Постепенно, в результате естественной эволюции, самодеятельная песня выходит из стадии становления. Расширяется и усложняется мир ее поэтических и музыкальных образов, рождаются новые формы бытования. Это было время пробуждения личности, выделившейся из группы единомышленников и соавторов и обретшей собственный голос.

С появлением личностной песни связана эволюция авторской / бардовской песни как особенного жанра. Заявленное в песне индивидуальное начало рождало в сознании представление об ее авторе. Авторская — это песня «своя», узнаваемая, помеченная знаком индивидуальности ее создателя, чего нельзя в той же степени сказать о песне самодеятельной.

Такие песни рождаются спонтанно, как свободная реализация потребности высказаться, поделиться тем, что наболело. Личностное начало пронизывает авторскую / бардовскую песню и определяет в ней всё: от содержания до манеры преподнесения, от сценического облика автора до характера лирического героя. И в этом смысле «поющаяся поэзия» — искусство глубоко интимное, даже исповедальное. Такая песня, в отличие от массовой эстрадной продукции, адресована далеко не всем и не каждому. Она обращена лишь к тем, кому автор доверяет, кто настроен в унисон с ним, готов разделить его мысли и чувства или по крайней мере душевно расположен к нему.

Отношения между автором и слушателями здесь вряд ли можно назвать концертными. Поэт-певец не отделяет себя от аудитории, строго говоря, он не исполняет песню, не «демонстрирует» себя и свое творчество слушателям, а ведет с ними доверительный разговор по душам, рассчитывая на ответную

реакцию. Атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, возникающая в ходе такого «разговора», переживаемое всеми присутствующими чувство общности, сопричастия («Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались», О. Митяев) является сущностным признаком авторской песни, позволяющим видеть в ней особую «форму духовного общения единомышленников» (Б. Окуджава) [5]. Родившись в тесных дружеских компаниях, авторская / бардовская песня изначально является, по сути, не концертным, а бытовым жанром, но рассчитана на теплоту неформального общения в кругу «своих».

Такой круг может быть достаточно обширным (о чем свидетельствуют многотысячные аудитории фестивалей авторской / бардовской песни), но при этом сохранять неформальный характер. В оптимальном варианте аудитория, превышающая «критическую массу», должна состоять как бы из множества дружеских компаний, сознающих свою принадлежность к особому социальному слою, к «своим». С этим связаны определенные сложности концертного бытия авторской / бардовской песни. Ей, в принципе, противопоказаны сцена, праздничный официоз концертного зала, любая формализованная публичность, любая дистанция между участниками песенного общения, создаваемая рампой.

Искусство концертного исполнения авторской / бардовской песни во многом состоит именно в преодолении «эффекта рампы», в минимизации неизбежной дистанции. Этому служит не только сама песня с ее доверительной интонацией, безыскусной музыкальной и поэтической лексикой, но и непрофессиональный, обыденный, как у всех, голос автора, подчеркнуто обыденная одежда, свободная манера общения с залом, комментарии к песням и т. п.

Обостренно-личностный характер авторской / бардовской песни, органически присущий ей нонконформизм, неуправляемость, наконец, способность консолидировать вокруг себя обширный круг неравнодушных к жизни, «думающих» людей — всё это сделало ее не столько художественным, эстетическим, сколько социокультурным явлением и предопределило ту осо-

бую роль, которую авторская песня сыграла в глобальном процессе смены ценностных ориентаций, характерном для 1950–1970-х гг. [6, с. 8–13].

Собственно говоря, авторская / бардовская песня и была порождена этим процессом, став одной из наиболее действенных форм самосознания и самовыражения «шестидесятников» — того социально-активного поколения молодых интеллектуалов, которое в этот период вступало в жизнь. На Западе взрыв творчества «поющих поэтов» (Жорж Брассенс, Жак Брель, Боб Дилан, Джоан Баэз, Джон Леннон и др.) совпал с ростом «антибуржуазных» настроений, студенческими волнениями и антивоенными выступлениями 1960-х гг.

В России же формирование авторской / бардовской песни самым непосредственным образом было связано с хрущевской оттепелью. Правда, первые ростки авторской песни, к которым можно отнести «Глобус» (стихи М. Львовского, напев М. Светлова), «Бригантину» (стихи П. Когана, напев Г. Лепского) и некоторые другие песни, появились в студенческой среде еще до войны, но самостоятельным жанром и значимым фактором культуры она стала лишь в конце 1950-х гг. В этот период глубоких перемен и общей либерализации духовной жизни сложились благоприятные предпосылки и для возникновения авторской песни.

Речь идет, прежде всего, о начавшемся тогда процессе осознания самоценности личности, процессе, о котором Е. Евтушенко позже скажет: «Прорастают всюду Лица у безликих на лице». С этим тесно связаны легализация и необычайно широкое распространение в среде молодых интеллектуалов так называемых дружеских компаний, дополнивших разношерстные и разновозрастные дворовые компании детства и отрочества. Такие внутренне свободные малые группы, спаянные личными отношениями, успешно противостояли официальным формам коллективности и, по сути своей, были естественной средой формирования и реализации личностных качеств, не находивших применения в публичной жизни.

Характерный для того времени взрыв самодеятельного туризма и альпинизма также был вызван всё теми же потребностями

становления личности, а отнюдь не внезапно вспыхнувшей тягой к познанию красот природы. Здесь, вдали от «шума городского», от привычной суеты и обязательств, в необыденных, порою экстремальных условиях проходили проверку на прочность, на верность избранным принципам и группа в целом, и каждый входящий в нее («Кто здесь не бывал, кто не рисковал — тот, сам себя не испытал, / Пусть даже внизу он звезды хватал с небес», — пел об этом В. Высоцкий).

Сродни этому и распространенная в молодежной среде тех лет «охота к перемене мест» и жизненных обстоятельств, тяга к первопроходничеству в широком смысле слова, к новым людям, уводившая многих в разного рода экспедиции, геологические партии, необжитые места и т. п. — отнюдь не «за туманом и за запахом тайги», а прежде всего в надежде познать и обрести себя и свой круг друзей.

В музыкальном отношении авторская / бардовская песня опиралась на тот слой расхожих, легко узнаваемых и любимых интонаций, который бытовал в среде ее обитания и складывался из самых разнообразных источников. Среди них — бытовой романс, студенческий и дворовый фольклор (в том числе и блатная песня), народная песня, популярная танцевальная музыка, песни советских композиторов и т. п.

Особую роль в подготовке интонационной почвы авторской песни сыграли песенные миниатюры А. Вертинского, лирика военных лет (вспомним, что свою первую песню — «Нам в холодных теплушках не спалось...» — Б. Окуджава сочинил на фронте), безыскусное «кинопение» М. Бернеса, П. Алейникова, Н. Крючкова, «задумчивый голос Монтана», который впервые в 1957 г. познакомил отечественных слушателей / зрителей с современным французским шансоном, и др. Отсюда, из этого всегда находящегося на слуху и постоянно пополняющегося интонационного словаря черпали свои незамысловатые мелодии, нимало не заботясь об их оригинальности, поэты-певцы «первого призыва»: М. Анчаров, А. Галич, Б. Окуджава, Ю. Визбор, Н. Матвеева, А. Городницкий, В. Берковский, Е. Клячкин, А. Якушева, Ю. Ким, Ю. Кукин, С. Никитин, А. Дулов, Б. Рысев и др.

Среди них не было ни одного музыканта-профессионала. Более того — лишь единицы могли причислить себя к профессиональному поэтическому цеху. В основном же это студенты, молодые учителя, инженеры, врачи, физики, журналисты, актеры, спортсмены — представители той среды, в которой возникла и для которой существовала авторская песня. Они пели о жизни, о том, что волновало их сверстников.

Излюбленные герои их песен — альпинисты, геологи, моряки, летчики, солдаты, спортсмены, циркачи, бедовые «короли» городских дворов и их подруги — люди не просто мужественные и рисковые, но прежде всего личности. Они немногословны, сообразительны, ироничны, по-своему нежны, но главное — они верны, надежны, на них можно положиться, им можно доверять. Это — персонифицированные групповые ценности. В то же время они легко узнаваемы: это — ребята «с нашего двора», «с нашего курса», «из нашей компании», а потому они убедительны, легко идентифицируются и с личностью автора, и с каждым из слушателей. И в этом, по-видимому, заключается один из секретов глубокого воздействия авторской / бардовской песни.

В развитии авторской песни можно выделить несколько этапов. Первый, бесспорным лидером которого стал певец «детей Арбата» Б. Окуджава, продолжался примерно до середины 1960-х гг. и был окрашен неподдельным романтизмом, созвучным не только возрасту аудитории, но и господствовавшему в обществе настроению. Эйфорией социального оптимизма был охвачен тогда едва ли не весь мыслящий слой общества, не говоря уже о молодежи, — и это настроение не могла не отразить авторская песня.

Отсюда — ее светлое в целом мироощущение, лиризм, беззлобный юмор, в большинстве своем напевная (даже в маршах), романсная по происхождению интонация («она совсем не поучала, а лишь тихонечко звала», Ю. Визбор), отсюда же — идеализация первых послереволюционных лет, гражданской войны, романтические образы «комиссаров в пыльных шлемах», «маленьких трубачей» и пр. Но главной сферой реализации романтического начала была, условно говоря, «песня странствий» с

центральными для нее образами «друга / дружбы и дороги / пути как “кинии жизни” — пути испытаний и надежд, пути к себе, пути в неизведанное» [6]. По нему уходили в бессмертие «мальчики» Окуджавы и «шел на взлет» визборовский Серега Санин, «мчался в боях» светловский хлопчик из «Гренады» В. Берковского, шли туристы, карабкались из последних сил альпинисты, мотались «воздушные бродяги», ехал «полночный троллейбус», трогался «вагончик», плыли «бригантины», каравеллы, лодки, плоты и бумажные кораблики и т. д. и т. п.

«Песня странствий» (неточно называемая «туристской») была главным, «определяющим пластом песенного творчества тех лет и охватывала широкий жанровый диапазон — от философской лирики до шутки, от незамысловатой, «костровой», до хрупких романтических песенных фантазий Н. Матвеевой. Этот пласт был пронизан единым эмоциональным посылом — «Счастлив, кому знакомо / Щемящее чувство дороги», И. Сидоров.

На этом этапе авторская / бардовская песня практически не выходила за пределы породившей ее среды. Ни своим содержанием, ни своим эпосом она пока что не беспокоила власти, и они почти не обращали на нее внимания, считая безобидным проявлением самодеятельного творчества, элементом интеллигентского быта. Так оно, по существу, и было.

Особняком стояли исполненные горечи и иронии песни А. Галича, который уже в начале 1960-х гг. («Старательский вальсок», «Спрашивайте, мальчики», «За семью заборами», «Красный треугольник» и др.) обратился к резкой критике существующего строя, поражавшей неслыханной до того смелостью и откровенностью.

Положение изменилось уже к середине 1960-х. Сначала «заморозки» (шумная борьба с «абстракционизмом», «ревизионизмом» и пр.), а затем — долгая и суровая идеологическая «зима», начавшаяся разгромом Пражской весны. Развеялись надежды на «социализм с человеческим лицом» и намечавшуюся гуманизацию общественной жизни. Социальный оптимизм сменился апатией, цинизмом или же социальной шизофрени-

ей — расщеплением сознания (интеллигенции прежде всего) на публичное, вынужденное следовать общественным нормам, и частное, приватное, предназначенное для «внутреннего» употребления, для «своих».

Причем именно последнее стало средоточием духовной жизни личности. В соответствии с этим необычайно возросла роль неофициальной культуры, которая наполнилась богатым содержанием и приобрела невиданное ранее значение единственно доступного островка духовной свободы. В этой, ставшей катакомбной, культуре (позднее — «андеграундом») билась живая мысль, здесь нашла прибежище «внутренняя эмиграция».

Свободная по самой своей природе, авторская песня тут же стала важной и самой демократичной частью и формой такой культуры. Как известно, поэт в России — больше, чем поэт. Поэт-певец — тем более. И если устная, публично читаемая авторами поэзия вскоре так или иначе была интегрирована официальной культурой или по крайней мере поставлена под жесткий контроль, то «поющаяся поэзия», не требовавшая для своей публикации никаких иных средств, кроме голоса поэта и гитары, а для распространения — любительского магнитофона, на протяжении всего этого периода (середина 1960-х — начало 1980-х) оставалась свободной, несмотря на запреты и преследования властей. Более того, как раз в эти годы она стала собственно авторской / бардовской песней, обрела зрелость и жанровую определенность, поднялась до явления высокой культуры, оставив далеко позади породившую ее доморощенную самодеятельную песню, а голос поэта превратился в голос совести больного общества, который в конце концов был услышан всеми.

Сознавая огромную силу воздействия авторской / бардовской песни, власти перешли к прямому ее преследованию. Перед поэтами-певцами наглухо закрылись двери концертных организаций, издательств, радио- и телестудий, их изгоняли из творческих союзов, выталкивали в эмиграцию (А. Галич), всячески поносили в печати и т. д. В результате официально авторская песня как бы не существовала: она не звучала на концертной эстраде, ее не передавали по радио и телевидению, не было

грампластинок с ее записями. Лишь изредка, «по недосмотру», прорывалась она в отдельные кинофильмы и спектакли, да и то главным образом в качестве «фоновой» музыки.

Повзрослевшие барды первого призыва продолжали разрабатывать лирическую линию. Но это уже не была светлая лирика недавних лет. В ней все отчетливее звучали ностальгия по прошлому, горечь потерь и предательств, стремление сохранить себя, свои идеалы — редеющий дружеский круг.

Б. Вахнюк:

Давайте собираться у стола —
Не для того, чтоб зелье нас пьянило,
А для того, чтоб дружба сохранила
Себя такой, какой она была.

В. Егоров:

Друзья уходят как-то невзначай,
Друзья уходят в прошлое, как в память.

Тревога перед будущим — настроения, суммированные в чеканной строчке Б. Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Эта лирико-романтическая линия была продолжена в творчестве С. Никитина, А. Дольского, А. Розенбаума, В. Долиной, бард-рокеров (А. Макаревич, Б. Гребенщиков) и многих других, но не она определяла лицо авторской песни периода ее расцвета.

И если на предыдущем этапе ведущую роль играла «песня странствий», то здесь таковой стала «песня протеста», у истоков которой стояли А. Галич, В. Высоцкий, Ю. Алешковский. Под влиянием Галича с середины 1960-х гг. к иронической, а позднее и к откровенно сатирической трактовке окружающей жизни обратился и Ю. Ким («Разговор двух стукачей», «Два подражания Галичу», «Моя матушка Россия» и др.)

В 1970–1980-е гг. этому жанру в той или иной форме отдали дань едва ли не все «поющие поэты». Но своего гениального выразителя эстетика «песни протеста» — протеста против абсурдности совкового существования, против самого этого больного общества («Нет, ребята, все не так — все не так, ребята!») —

обрела в В. Высоцком, ставшем поистине всенародным поэтом. В нем счастливо соединились необходимые для этого качества поэтический дар, острый ум, актерский талант, мужественная внешность, насыщенный неукротимой энергией, предельно «мужской» по тембру хриплый голос и многое другое, что позволило ему придать авторской песне совершенно новый облик.

Необычайно расширился интонационный словарь, в котором есть все — от традиционной народной песни до рока, от цыганского романса и блатной песни до брехтовского зонга, и главная его интонационная находка — распевание (!) согласных, создающее особо выразительную энергетику высказывания. Обогатился и поэтический язык, который включил в себя обширный пласт сниженной лексики. И это — лишь некоторые новаторские черты его творчества, многократно растиражированные последователями, среди которых просматриваются разные по значимости фигуры А. Башлачева, В. Цоя, Ю. Шевчука, К. Кинчева и др.

С начала 1990-х гг., после непродолжительного взрыва всеобщего интереса к авторской (бардовской) песне как ко всему, недавно еще запрещенному, ее развитие переходит в спокойное, теперь уже легальное русло. Растет число «поющих поэтов» и их исполнительское мастерство, множится количество их профессиональных организаций, концертов, фестивалей, продаваемых кассет и дисков; оформляется даже своеобразная «классика» авторской песни (популярные альбомы «Песни нашего века»).

Сложилась легенда, которая весьма распространена, что термин «авторская песня» был «изобретен» В. Высоцким. Вероятно, это произошло не без помощи Б. Окуджавы, который в 1980-е гг. говорил об этом неоднократно в своих интервью. С появлением нового термина «самодеятельная песня» не уходит. Более того, в течение длительного времени определения «самодеятельная» и «авторская» сосуществуют, имея своих сторонников и приверженцев. За несколько месяцев до смерти Ю. Визбор оперировал именно термином «самодеятельная песня», не стесняясь употреблять это название. Это в то время, когда другие классики уже отказались от этого термина. Когда по-

явился термин «авторская песня», он стал восприниматься как синоним термина «самодеятельная песня».

Термином «авторская песня» стали характеризовать более высокое по своему идейно-художественному уровню (в сравнении с «самодеятельной песней») явление. Время всё более подтверждает: понятия «авторская» и «самодеятельная» песня хоть и не синонимы, но состоят в близком родстве. Если первую признать зрелым видом искусства — с особыми изобразительными средствами, своей эстетикой и своеобразной «технологией творчества», а главное — с выраженной нравственностью, тогда песню самодеятельную, предшественницу нового жанра, ныне можно считать любительской формой его существования. В 1990-х гг. слово «самодеятельная» ушло, стало даже неприличным, совсем потеряло свой изначальный смысл.

К сказанному о самодеятельной / авторской / бардовской песне следует добавить: если поставить авторскую песню в ряд таких явлений, как авторская программа, авторское кино, авторское телевидение, то смысл этого термина несколько изменится: авторская — помеченная знаком индивидуальности, концептуальная.

Список литературы

1. *Богословский Н., Львовский М.* Слово о песне // Комсомольская правда. — 1962. — 2 нояб.

2. *Булатов Г.* Пусть сложат песню //Дон. — 1986. — № 12. — С. 55.

3. *Джагалов Р.* Авторская песня как жанровая лаборатория с человеческим лицом // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 100.

4. *Курилов Д.Н.* Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи: дис. … канд. филологич. наук. — М., 1999.

5. *Левин Л.И.* Авторская песня. URL: http://www.bard.ru/article/7/36.htm

6. *Левин Л.И.* Авторская песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. — М.: Олма-Пресс, 2004.

7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990.

8. *Павлова Г.* Песни, рожденные в вузах //Музыкальная жизнь. — 1959. — № 10.

9. *Рабинов С.* Самодеятельная песня в Ленинграде // От костра к микрофону: из истории самодеятельной песни в Ленинграде / сост. А. и М. Левитаны. — СПб., 1996.

10. *Рождественский Р.А.* Дискуссия продолжается… (заметки о песне) // Юность. — 1976. — № 5.

References

1. *Bogoslovskij N., L'vovskij M*. Slovo o pesne [The word about the song]. Komsomol'skaya pravda. — 1962. — 2 noyab.

2. *Bulatov G*. Pust' slozhat pesnyu [Let them compose a song]. Don. — 1986. — № 12. — P. 55

3. *Dzhagalov R*. Avtorskaya pesnya kak zhanrovaya laboratoriya s chelovecheskim licom [The author's song as a genre laboratory with a human face]. Novoe literaturnoe obozrenie. — 2009. — № 100.

4. *Kurilov D.N*. Avtorskaya pesnya kak zhanr russkoj poezii sovetskoj epohi [Author's song as a genre of Russian poetry of the Soviet era]: dis. ….. kand. filologicheskih nauk. — Moscow, 1999.

5. *Levin L.I.* Avtorskaya pesnya [The author's song]. URL: http://www.bard.ru/article/7/36.htm

6. *Levin L.I.* Avtorskaya pesnya [Author's song]. Estrada v Rossii. XX vek. Enciklopediya. — Moscow, 2004.

7. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary]. — Moscow, 1990.

8. *Pavlova G.* Pesni, rozhdyonnye v vuzah [Songs born in universities]. Muzykal'naya zhizn'. — 1959. — № 10.

9. *Rabinov S*. Samodeyatel'naya pesnya v Leningrade [Amateur song in Leningrad]. Ot kostra k mikrofonu: iz istorii samodeyatel'noj pesni v Leningrade. — Sankt-Peterburg, 1996.

10. *Rozhdestvenskij R.A*. Diskussiya prodolzhaetsya… (Zametki o pesne) [The discussion continues ... (notes on the song)]. Yunost'. — 1976. — № 5.

УДК 7.01
ББК-1

ИСТОКИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА. ПЕСНОПЕНИЯ ПЕРВЫМ РУССКИМ СВЯТЫМ X–XI вв.

Т.Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, 3/1; Россия
E-mail:info@arts.msu.ru

Статья посвящена начальному этапу русского музыкального творчества. Она основывается на исследовании древнерусских песнопений знаменного и кондакарного роспева первым святым Киевской Руси: страстотерпцам князьям Борису и Глебу, равноапостольным князю Владимиру, крестителю Руси, и княгине Ольге. В песнопениях и иконах этим святым формируется русская музыкальная культура.

Ключевые слова: *знаменный, кондакарный роспев, песнопение, стихира, князья Владимир, Борис, Глеб, княгиня Ольга.*

ORIGINS OF RUSSIAN MUSICAL CREATIVITY. CHANTS BY THE FIRST RUSSIAN SAINTS X–XI CENTURIES

T.F. VLADYSHEVSKAYA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, st. Bolshaya Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to the initial stage of Russian musical creativity. It is based on the study of ancient Russian chants of znamenny and kondakar chant to the first saints of Kievan Rus: passion-bearers princes Boris and Gleb, equal to the apostles. Vladimir — the Baptist of Russia, and Prince. Olga. In chants and icons, Russian musical culture is formed by these saints.

Key words: *znamenny, kondakar chant, chants, stichera, princes Vladimir, Olga, Boris, Gleb.*

Древнерусская певческая гимнография охватывает всю историю русской святости, начиная с X в., и неразрывно связана с историей России. Княгиня Ольга, правившая в середине X в. (945–969), одной из первых среди князей приняла христианство и была принята при дворе византийского императора (рисунок 2). Князь Владимир Красное солнышко (980–1015),

крестивший Русь, княгиня Ольга — оба выходцы из мира язычества, принесли на Русь христианскую веру, за это они чтятся как равноапостольные. О князе Владимире Святославовиче на века сохранилась добрая слава в церковных песнопениях и народных песнях — былинах. Многие былины начинаются такими словами: «*У солнышка у князя Владимира пированьице идет по третий день*» или «*Во стольном городе во Киеве у ласкова князя у Владимира завелося столованье почестен пир*». Люди долго помнили пиры князя Владимира, который прославился своей щедростью, военными и политическими успехами, объединив Русь, расширив ее пределы. Киевская Русь, объединившая все славянские народы Украины, Белоруссии и России, приняв христианскую веру, вошла в европейский культурный ареал. Князь Владимир, женившись на сестре византийского императора Василия принцессе Анне, старых языческих кумиров сбросил в реку, а на их месте воздвиг христианские церкви, о чем поется в величании князю Владимиру, где подчеркивается главное дело его жизни: «*Величаем тя, равноапостольный великий княже Владимире, и чтим святую память твою, идолы поправшаго, и всю русскую землю святым крещением просветившаго*». Попрание идолов и принятие христианства на Руси в разных местах проходило по-разному, не всегда мирно. В Новгороде язычники иногда сопротивлялись, становясь участниками мятежей. Долго еще было распространено двоеверие, когда христианские праздники справлялись наряду с языческими.

Церковное почитание князя Владимира началось не сразу [19, с. 271–281]. Исследователи расходятся в своих выводах о времени канонизации князя Владимира примерно на 200 лет (от XI до середины XIII в.), хотя житие его уже было написано вскоре после его смерти и упоминается в рукописном Богослужебном уставе XII–XIII вв. Последние данные о начале почитания князя Владимира были найдены в новгородских раскопках. Берестяная грамота третьей четверти XI в. (№ 906) содержит упоминание имени князя Владимира в одном ряду с его сыновьями, первыми русскими канонизированными святыми Борисом и Глебом, в берестяной грамоте XI в. в том порядке, как они расположены в июльских минеях [23, с. 3–14]. На основании этой берестяной грамоты исследователи приходят к выводу, что князь Владимир местно чтился уже в конце XI в., возможно, непосредственно после его смерти. Храмы стали посвящать святому князю Владимиру в начале XIV в. Летописец под 1311 г. упоминает о том, что в Новгороде архиепископ Давид построил церковь, посвященную святому Владимиру [7, с. 386].

В песнопениях святому князю Владимиру содержится много библейских параллелей. Его сравнивают с пророком Моисеем, который получил скрижали ветхого завета на горе Синай: как и тот, князь Владимир принес на Русь новый христианский закон. В некоторых песнопениях святого Владимира называют вторым Константином. Новым Моисеем он назван, например, в стихире 4-го гласа на праздник святого князя Владимира, где проводится это сравнение: «Веселится верно и светло сияюще, яко гора Синайская, Моисейским законом осветившимся, невидимаго видевше светла сияющи. Веселится и радуется великий град твой Василие». Василий — крестное имя князя Владимира, которым он именуется и в стихирарях и минеях. В распевах песнопений русским святым часто используются подобны, и в данном случае текст стихиры распет на подобен «Яко добля» 4-го гласа знаменного роспева.

В творчестве древнерусских гимнографов — церковных поэтов и роспевщиков — были воспеты разные святые: святители, преподобные, блаженные и праведники, мученики, страстотерпцы. Однако здесь мы обратимся лишь к песнопениям первым прославившимся святым князьям, жившим в X–XI вв. в эпоху Киевской Руси, тогда единой Руси, которой правили князь Владимир — креститель, а до него княгиня Ольга, и были канонизованные в XI в. их сыновья и внуки — святые страстотерпцы Борис и Глеб. Созданные в честь этих святых князей песнопения и иконы осмысляют духовно-историческое наследие Древней Руси так, как его видели креативные, творческие люди того времени, как описали его писатели, летописцы, гимнографы, как изобразили их художники-иконописцы. В церковных песнопениях нашли отражение многие исторические собы-

тия. Киевская Русь была эпохой высокого культурного расцвета. В песнопениях этим святым сосредоточилась историческая память и культурное сознание русского народа. В древнерусских стихирарях содержится множество песнопений русским святым, созданных в разных певческих стилях XI–XVII вв., сначала кондакарные, знаменные, а потом демественные, путевые, многоголосные строчные и партесные. При создании древнерусских песнопений были использованы византийские музыкальные формы и жанры — каноны, стихиры, кондаки, тропари, которые пели самогласно, оригинальным, самостоятельным распевом, или на подобен, повторяя уже известный напев. Стиль песнопений постепенно менялся, их пели монодически — знаменным, кондакарным путевым либо демественным роспевом, а позже многоголосно: строчным, или партесным пением.

Русские гимнографы, песнописцы вложили в них свое осознание важности исторических событий, святости этих князей, и в песноениях воспели их деяния. Известная исследовательница древнерусской музыки Н.С. Серегина в своей книге «Песнопения русским святым» [15] метко назвала эти песнопения «музыкальной летописью России». Действительно, в них, как в летописи, запечатлелись многие важнейшие события разных эпох, подвиги и падения, духовные события того времени. Последовательно, шаг за шагом, в них развертываются картины русского мира, его истории. Так постепенно формируется календарь русской жизни и русских святых. Как любой идеальный образ, Святая Русь является обобщенным образом. Русские святые становились небесными покровителями русского народа.

Время канонизации княгини Ольги неизвестно. Происхождение княгини Ольги связывают с Псковом. Княгиня Ольга (ок. 890–955), правившая Русью после Игоря при малолетнем сыне Святославе (945–955), была первой русской княгиней-христианкой. Она приняла христианскую веру и крестилась, вероятно, под воздействием проповеди киевских христиан. Место ее крещения неизвестно, хотя легенда повествует о том, что княгиня приняла крещение в Константинополе. Византийский хронограф, описавший прием императором княгини Ольги в

Царьграде в 957 г., ничего не говорит о ее крещении, но упоминает о сопровождавшем ее священнике. Предание изукрасило пребывание Ольги в Царьграде, в честь нее константинопольским императором Константином Багрянородным была устроена церемония.

Песнопения службы святой Ольги носят яркий характер. В день памяти святой Ольги в стихире на Господи воззвах она прославляется как солнце, просиявшее над языческой Русью: *«Яко солнце воссия нам преславная память твоя, Ольга богомудрая матерь князей русских, Христова мизиница апостольским учеником воспитана. Возможе на кумиры, паче же на диавола, силою святого духа просвещаема, От тьмы неразумия к всю страну и люди к Богу привела еси. Его же моли о творящих твою память».* В службе святой равноапостольной княгине Ольге имеется много прекрасных песнопений, чаще всего они исполняются на подобен, и эта стихира из службы на преставление блаженныя княгини Ольги содержится в стихираре рукописного стихираря середины XVII в. (собрания протоиерея Димитрия Разумовского), распета на подобен «Яко добля» 4-го гласа знаменного роспева. Святая Ольга именуется равноапостольной, подобно апостолам, она несла на Русь духовное просвещение. В каноне святая Ольга сравнивается и с пчелой, ищущей цветущей Христовой веры, с чистопородным медом: «*как пчела доброго разума далеко искала цветущей Христовой веры, как чистопородный мед, крещение в Царьграде приняв, своему роду и людям передала…*».

В величании княгиня Ольга названа утренней зарей, воссиявшей над Русью и принесшей ей свет веры православной: «*Величаем тя, святая и равноапостольная княгине Ольго, яко зарю утреннюю в земли нашей воссиявшую и свет веры православныя народу своему предвозвестившую*». Многие песнопения, написанные в честь княгини Ольги, высоко поэтичны и возвышенны, например тропарь Ольге:

Окрыленная богоразумием, устремив свой ум к Богу,
возлетела ты над миром, взыскуя Бога и творца всех,
и Его же обретя, новое рождение в крещении обрела…

Имя Елена, данное Ольге при крещении, не случайно. Оно заставляет вспомнить другую Елену, мать императора Константина, царицу Елену, при которых были устранены гонения на христиан и официально узаконено христианство в Римской империи. Святой Еленой были предприняты раскопки в Иерусалиме и обретен животворящий Крест Господен, что послужило основой двунадесятого праздника «Воздвижение Креста Господня».

Княгиня Ольга и князь Владимир часто в текстах уподобляются и сравниваются с Константином и Еленой, которые узаконили христианскую веру в языческой римской империи. В стихирах службы князю Владимиру такое сравнение с императором Константином проводится красной нитью: «*Второй ты был Константин словом и делом. Тот уже в христианское время родился, но многие годы в неверии жил. Ты же от язычников вышел, но возлюбил возлюбившего тебя Христа*...». Автор стихиры сравнивает императора Константина и князя Владимира и отмечает их решительность и искренность их веры. Однако святой Константин, родившись в христианское время, крестился лишь перед смертью, долгие годы прожив некрещеным, а князь Владимир, взращенный в язычестве, искренне полюбил Христа, сразу крестился и крестил свой народ.

В одной из стихир службы князю Владимиру собраны имена всех святых этого святого семейства. В ней упоминаются Ольга (Елена) и Борис и Глеб (Роман и Давид) и звучит призыв прийти и прославить их:

Приидите, стечемся все, чествуя память отца русского
и наставника нашего Владимира.
Сей от язычников вышел и возлюбил возлюбившего Христа и
к Нему взойдя,
радуясь со праматерью своею Еленою.
Всех людей научил веровать и поклоняться в Троице Единому Богу,
а идолы упразднил, поправ.
Возрастил нам свою честную поросль Романа и Давида.
Оттого и мы светло ныне песнями память их верно чтим
с любовью празднуя...

Рисунок 1 — Святые князья Борис, Владимир и Глеб.
Новгородская икона. Софийский собор. XV в.

На Руси были распространены иконы трем святым князьям, написанные вместе: в центре святой Владимир, а по краям Борис и Глеб, но образ святой княгини Ольги к ним не присоединяли. Иконы святой княгине Ольге обычно писали отдельно, она изображалась в княжеских одеждах, лик ее выражает духовную глубину, силу и веру.

Рисунок 2 — Константин VII Порфирогенет и княгиня Ольга в 955 г. на константинопольском ипподроме. Фреска киевского Софийского собора. XI в.

Младшие сыновья князя Владимира — первые канонизированные русские святые (в середине XI в.) — были убиты их старшим братом Святополком в 1015 г. Борис и Глеб были первыми русскими святыми, которые были канонизированы как общерусские святые. Им были посвящены первые литературные сочинения — «Сказание», «Чтение», летописная статья 1015 г. из «Повести временных лет», положившие начало самостоятельному русскому литературному творчеству, создано множество храмов в Вышгороде, Новгороде, Полоцке, Кидекше и многих других городах. В память о них были написаны первые русские службы, бывшие одновременно и первыми нотированными музыкальными произведениями. Кондаки, икосы, стихиры, канон Борису и Глебу, которые сохранились в восьми древнейших певческих рукописях XI–XII минеях и стихирарях [15, с. 76–77], кондаки в пяти кондакарях [5, с. 162–190].

Родившиеся незадолго до Крещения Руси, святые братья были воспитаны в христианском благочестии. Главные памяти Борису и Глебу установлены 2 (15) мая, в день перенесения их мощей, и 24 июля (6 августа), в день празднования памяти святых Бориса и Глеба.

Наиболее достоверной, по мнению многих исследователей, является канонизация Бориса и Глеба, произошедшая при перенесении (либо непосредственно после) их мощей в новую каменную церковь. Эта торжественная церемония, по летописным сведениям, была совершена 2 мая 1072 г. при участии детей Ярослава Мудрого князей Изяслава, Святослава и Всеволода, киевского митрополита Георгия, многих архиереев и монашества. Им было установлено общецерковное почитание, сделавшее их патронами всей Русской земли.

Певческие рукописи начиная уже с конца XI–XII вв. содержат песнопения этим русским святым, нотированные знаменной нотацией. Кондаки Борису и Глебу, нотированные кондакарной нотацией, содержатся в четырех кондакарях, в древнейшем кондакаре Типографского устава, кондак Борису и Глебу с икосом сохранился лишь фрагментарно без нотации [5, с. 174]. Службы Борису и Глебу содержатся в восьми певческих рукописях XI–XII вв.: в служебных минеях и стихирарях месячных, описанных в Сводном каталоге [12, № 42, 93, и № 54, 98, 99, 100, 103, 131].

«Творение Иоанна митрополита роусьскаго»

С появлением первых русских святых страстотерпцев Бориса и Глеба появляются первые им службы и песнопения. Одним из авторов службы святым Борису и Глебу был митрополит Иоанн II (1077–1089), митрополит русский, один из основоположников русской гимнографии. Указание на это содержится в минее XII в. [16, л. 111 об.–117], в заглавии службы Борису и Глебу названо имя ее автора «Творение Иоанна митрополита роусьскаго». Впервые службу Борису и Глебу опубликовал Голубинский по спискам рукописей XII в. Она содержит 24 стихиры [7, с. 508–513]. Д.И. Абрамович расширил список рукописей, использовав рукописи XII–XVI вв. В его публикации список песнопений Борису

и Глебу доходит до 45 единиц [1]. Корпус песнопений Борису и Глебу только по спискам XII в. превышает в три раза гимнографический стереотип одной службы святому по церковному Студийскому Уставу домонгольской Руси. Он содержит два канона, три кондака, седален, светилен. В состав песнопений Борису и Глебу XII в., как показала Н. Серегина [15, с. 77], входит несколько циклов, что связано с появлением новых служб на разные памяти Борису и Глебу. В обряде перенесения мощей, когда после пожара из церкви святого Василия мощи Бориса и Глеба перенесли Вышгород, в шествии участвовал весь народ. Его возглавляли сыновья князя Ярослава, митрополит и множество клириков. В Успенском сборнике XII–XIII вв. описывается торжественное перенесение мощей: «И шедше с кресты и с свещами мьнозими и съ кандилы, и съ честию многою… Митрополит Иоанн… събрав клирос и все поповство, и повеле поити съ кресты к Вышегороду, и приидоша до места идеже лежаста святая. Бяше же с ними и князь Ярослав. И поставили же бяху ту клетку малу на том месте иде же бяше церкы сгорела. Архиепископ же пришед съ кресты и сътвори в тои клетце всенощьное пение» [21, с. 55–60]. Пение и молитва в то время были однозначными понятиями: всенощное пение идентично всенощному бдению. Всенощная совершалась на месте, где прежде стояла сгоревшая церковь.

Песнопения Борису и Глебу сохраняют византийские формы гимнографии, в них используются византийские подобны. Служба святым Борису и Глебу «Творение Иоана, митрополита русьскаго» в рукописной минее XII в. (РГАДА Ф. 381 № 122) не имеет нотации. Среди песнопений этой службы выделяются стихиры-воззвашны на подобен второго гласа «Кими похвальными». Первая стихира на Господи воззвах начинается восклицанием: «*Кыими похвальныимии веньци певаемая, разделеная телесеми и съвъкупленая душею, верьныимъ людемъ теплая заступника, земля русьскыя удобрение и всея вселеныя наслажение, мужеумьныимь съмысломь бесовьскую дьржаву раздрушивъша, Христовомъ подобиемь подающаго мирови велию милость*». Какими хвалебными венцами восславим певаемых, разделенных телом, единых духом, верным людям теплых заступников, земли русской богатство и всей вселенной наслаждение и слава! Подобно Христу, они разрушили своим мужеством бесовскую державу, подавая миру великую милость.

Рисунок 3 — «Сказание о Борисе и Глебе». Лицевые миниатюры из Сильвестровского сборника XIV в. Верхняя: Борис и Глеб удостаиваются Иисусом Христом мученических венцов. Нижняя: Борис идет на печенегов

Во второй стихире из службы митрополита Иоанна святые Борис и Глеб «упеваются песненными добротами», им поют прекрасные песни, стихира начинается риторическим вопросом:

какими песнями воспоем сильного и доблестного Романа и Давыда? «Кыими песньныими добротами украсим певаемая: Романа силу имущаго на страсти доблестьми, и Давыда? Купьно оба ревьнителя, светиле присно сияюще и озаряющии светом добродетели благочестивыя вься: Христовы бо уведавъша заповеди божествьныя, преставистася славьно, всемъ подающамитъ и велию милость». Оба святых брата — светлые, непрестанно сияющие и озаряемые светом добродетелей ревнители благочестия, ведающие Христовы божественные заповеди, славно преставившиеся, подают нам великую милость.

На миниатюре Сильвестровского сборника изображены два сюжета (рисунок 3). На верхней миниатюре — братья, награждаемые мученическими венцами, которыми увенчивает их Христос. Она иллюстрирует текст приведенной выше стихиры «Кими похвалеными веньци». На нижней миниатюре изображен святой князь Борис, мужественно возглавляющий дружину, идущую в бой на печенегов.

Г. Федотов в известной книге «Святые Древней Руси» усматривает в образах Бориса и Глеба особые национальные качества [22, с. 51]. Покорная смерть Бориса и Глеба понималась как подвиг непротивления злу насилием. Одна из стихир — славник 8-го гласа «*Приидите, новосвященные русские соборы*» — описывает жестокое убийство князя Бориса «*мученик Борис: копием ребра его пробождаются, и кровь проливается от наущения дьявола*», а юного князя Глеба гимнограф именует агнцем: словно жертвенный агнец, он приносится в жертву:

Приидите, новосвященные русские соборы,
и видите, как без вины суд принимает мученик Борис:
копием ребра его прободаются,
и кровь проливается от наущения дьявола.
Глеб же от того же брата, Святополка,
словно агнец, заколается,
между двумя колодами полагается.
Сии же венчаются венцом нетленным,
а он – без памяти погиб.
Сии же в мире прославляются,
а он — в гиене вечно будет мучиться... [15, с. 249, 317].

Завершает стихиру фраза о грядущем суде праведном, который воздаст по делам каждого. Стихира очень динамична: ярко, краткими фразами гимнограф рисует драматическую картину убиения невинных братьев Святополком Окаянным. Хвалы им перемежаются с осуждением убийцы, который сравнивается с Иудой. Другое песнопение содержит восклицания: «Как же своих братьев не пощадил, окаянный убийца, посмевший зависти ради такое задумать!», «О, злое намерение! О убийства неразумие! На того же Божий суд вскоре пришел».

В летописях немало рассказов о чудесах исцеления, происходивших у мощей святых. В кондаках Борису и Глебу воспевается целительство святых, так же как в кондаках. Кондак — это один из жанров византийской гимнографии, он занимал важное место в православном богослужении, в кондаке выражалось основное содержание праздника. В русской певческой культуре XI–XIV вв. кондак особенно выделен благодаря тому, что кондаки составляли специальную певческую книгу — кондакарь, который представляет собой сборник кондаков на весь год. В нем сохранилась особая кондакарная нотация, предназначенная для кондакарного распева. В кондакарях мелодии кондаков были нотированы кондакарной нотацией, а тексты кондаков растянуты, распеты специальным образом с аненайками и хабувами, с многократным повторением гласных. Сохранилось шесть кондакарей XI–XIV вв., пять из которых нотированы и содержат кондаки святым Борису и Глебу. В тексте службы Борису и Глебу, созданной митрополитом Иоанном II, наряду с кондаком «Воссия днесь пресветлая память» есть и другой кондак 4-го гласа на подобен «Явися днесь»: «*Явися днесь в стране Русьстеи благодать исцелениа всем, къ вама блаженаа, приходящимъ, радуитася, заступникаа теплаа*» (РГАДА Ф.381 № 122 л.174) (Явилась ныне в стране русской исцеляющая благодать всем приходящим к вам, блаженные, радуйтесь, заступники теплые.) Этот древний кондак в позднее время не использовался.

Кондаки Борису и Глебу явились первыми оригинальными музыкальными творениями русских гимнографов. В кондакарях

сохранилось три распетых кондака. Первый кондак «Въсия дьньсь преславьная память» на память святым Борису и Глебу на 24 июля звучит на службах и в наши дни. Он записан во всех пяти кондакарях, в том числе и в Типографском уставе XI–XII вв. Второй кондак «Аще и убьена быста», тоже в память Бориса и Глеба 24 июля, со временем был утрачен. Третий кондак «Мученика Христова» пели в службе 2 (15) мая на перенесение мощей Бориса и Глеба в новую церковь-усыпальницу, выстроенную в Вышгороде князем Изяславом Ярославичем. Древняя традиция пения кондаков и расшифровка кондакарной нотации в настоящее время утрачена. Сохранившиеся до нашего времени рукописи — пять нотированных кондакарей — не расшифрованы, однако кондакарная нотация, ее общий вид и тип распевания текста дают общее представление о кондакарном распеве.

Перечислим кондакари и сохранившиеся в них кондаки Борису и Глебу.

Кондакарь Типографского устава XI–XII вв. (ГТГ. № К-5349): сохранились часть кондака Борису и Глебу «*Въсия днесь*» и икос (не нотирован), л. 73.

Благовещенский кондакарь XII–XIII вв. (ГПБ Q.п.I.32): два кондака Борису и Глебу — «*Въсия днесь*» и «*Аще и убиена быста*» (оба нотированы), л. 52 об. – 53 об.

Лаврский (Троицкий) кондакарь конца XII — начала XIII в. (РГБ, ф. 304, I, № 23): два нотированных кондака Борису и Глебу на 24 июля «*Вьсия дьньсь*» и «*Аще и убиена быста*», л. 43 – 44 об.

Успенский кондакарь 1207 г. (ГИМ, Усп. 9) содержит два нотированных кондака «*Въсия днесь*» и «*Мученика*» л. 99 об. – 101.

Синодальный кондакарь начала XIII в. (ГИМ, Син. 777) содержит два нотированных кондака: на перенесение мощей 2 мая, л. 10 об. – 11; «*Мученика*» и на 24 июля «*Вьсия дьньсь*» л. 19 – 20.

Кондакарь РГБ, ОИДР 107; РНБ, Погодин 43, конца XII в. не нотирован и памятей русским святым не содержит.

Основная тема первого кондака — целительство, она прослеживается и в других кондаках Борису и Глебу и вообще характерна для древней службы Борису и Глебу. В летописях немало рассказов о чудесах исцеления, происходивших у мощей святых. Главный кондак памяти Бориса и Глеба на 24 июля

«Въсия дьньсь» на подобен 3-го гласа «Дева днесь» прославляет Бориса и Глеба, созывающих всех к прославлению Христа Бога, несущих людям дар исцеления: «*Въсия дьньсь преславьная память ваю, мученика Христова Романе и Давыде, съзывающи нас на похваление славе Христа Бога нашего. Тем и притекающе к раче мощии ваю и целения дары приемлем, вы бо божьствьная врача еста*» (Ныне воссияла преславная память ваша, мученики Христовы Романе и Давиде, созывающие всех к прославлению Христа Бога нашего, и мы притекаем к раке мощей ваших, исцеления дар приемлюща молитвами вашими, святые, ибо вы — суть божественные врачи).

Об особом почитании Бориса и Глеба как целителей говорят сохранившиеся с XI в. кресты-мощевики, энкалпионы — полые кресты, во внутреннее пространство которых помещались мощи святых Бориса и Глеба [2].

Кондак «Въсия дьньсь» распет на подобен кондака Рождеству Христову 3-го гласа «Дева днесь», однако при пении на подобен мелодия его заметно меняется, изменяются и кондакарные знаки, которыми нотируется кондак. Он написан растяжным письмом: слова кондака растянуты, звучание растянутых слов связано с повторением гласных при распеве, при этом воспроизводится реальное звучание древнего текста [20]. Вот как выглядит текст первой строфы кондака Борису и Глебу в Благовещенском кондакаре в растянутым письмом: «*Въъъъ.си.иіиі.іа.дььь. ньхьхьсьхьхььь.прьь.славь.вьнаіа.па.ааа.мяаа.ть.ваааю.муче. ниии.ка.Христоооо.ва.Рооо.махаха.нехехеее.и Да.вы.дее.*»….

В тексте не только длительно распеваются гласные, но и добавляются вставные слоги с придыханием на слогах «*ха*», «*хе*», они называются хабувы. Такое протяженное пение было музыкальной особенностью кондакарного распева и особой формой эмоционального выражения в кондакарном пении. При растягивании буквы *а* прибавлялся придыхательный звук *ха*, так же как при растягивании буквы *е* образовывались слоги *хе*: *Рооомахаханехехе*. Эта особенность распевания гласных типична для кондакарных песнопений. Распевщик, записавший мелодии кондакарными знаками, повторяя гласные, передавал реальное

произнесение текста в пении, отражая фонетический строй произнесения текста.

Нотированный знаками кондакарной нотиции кондак Борису и Глебу «Воссия днесь» записан в четырех кондакарях, и во всех четырех нотированных кондакарях запись различается вариантами нотирования, а следовательно, распевами. Иногда расхождения незначительны, а иногда очень существенны, но в каждой рукописи есть свои особенности записи кондакарных знаков и растягивания текста и малых знаков и больших ипостасей верхнего ряда знаков. Кондакарные знаки имеют сложную нотацию: два ряда знаков над текстом — нижний ряд состоит из малых знаков и верхний из больших знаков — больших ипостасей. Эти знаки не расшифровываются, но, сравнивая знаки, можно видеть степень распевности, вариативности знаков и, соответственно, представить мелодический тип кондаков. Несомненно, кондакарный распев был мелизматичным, украшенным, не случайно в нотации присутствует много зигзагообразных линий, рисунок которых изображает вибрирующее, трелеобразное тремолирующее мелодическое движение.

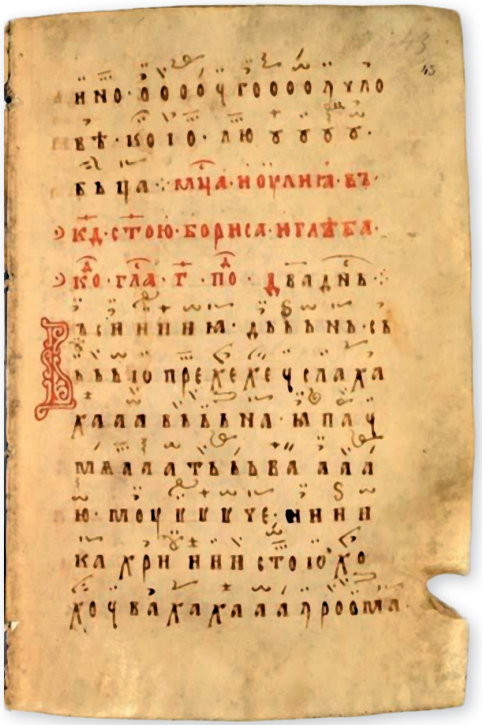


Рисунок 4 — Кондак Борису и Глебу. Троицкий кондакарь конца XII – начала XIII вв. РГБ, ф. 304, I, № 23

Борис и Глеб являлись общерусскими покровителями, защитниками земли русской. За помощью к ним в молитве о победе обращались русские князья Александр Невский перед решительным сражением в битве со шведами, Рюрик Ростиславович в битве с Кончаком.

Рисунок 5 — Синодальный кондакарь. Начало XIII в. (ГИМ, Синодальное собрание № 777). Кондак «Въсия дьньсь» Борису и Глебу

На Руси с древних времен особо чтился церковный праздник Покрова Богородицы, установленный 1 (14) октября в память явления Богородицы во Влахернском храме в Константинополе. События Покрова связаны с нашествием славян на Константинополь в 866 г.

Праздник Покрову Богоматери — покровительнице земли русской — широко праздновали и в церкви, и в народе. С Покровом в народных традициях было связано окончание полевых работ и переход на зиму, начало свадебного сезона и вечерних посиделок.

Князь Андрей Боголюбский построил уникальный храм Покрова на Нерли возле резиденции князя в Боголюбово. Храм Покрова на Нерли олицетворял расцвет Владимиро-Суздальского княжества. В это время преобразился Владимир, и рядом с ним появилась княжеская резиденция Боголюбово с белокаменными укреплениями, княжеским дворцом и храмом Рождества Богородицы. За семь лет (1158–1165) строительная артель Андрея Боголюбского создала ряд замечательных белокаменных построек, среди них — храм Покрова на Нерли (рисунок 6).

Рисунок 6 — Церковь Покрова на Нерли. XII в.

Изысканность пропорций и общая гармоничность храма сделали церковь Покрова на Нерли самым красивым совершенным русским храмом и одним из величайших памятников мирового искусства.

Стены храма украшены резными рельефами. Центральная фигура в композиции фасадов храма — царь Давид псалмопевец, восседающий на троне с псалтерием в левой руке, двуперстно благословляющий правой рукой. В оформлении используются резные львы, птицы и женские маски.

Царь Давид держит гусли, восхваляющий Богородицу, окружен животными, «всей тварью», запечатлен в теме звериного мира в каменной резьбе древних соборов [15, с. 145].

Празднику Покрова была создана служба, написаны иконы. Стихира — славник на хвалитех 6-го гласа в заключении службы описывает праздник Покрова, упоминая блаженного Андрея, которому во время осады города было явление в храме Богоматери, защищающей свой народ от врагов и покрывающей

его своим честным покровом: «*Яко виде Тя пречудный Андрей на воздусе, со архангельским множеством, со апостолы и пророки, и множеством мучеников, Сыну Твоему и Богу нашему о граде и людех молящуюся, Владычице, и честным Твоим покровом покрывающую. Не оскудей и ныне, Пречистая, спасти изрядное достояние Твоего Сына, пречестный праздник Твой празднующе, многопетая*» [25].

Рисунок 7 — Рельеф церкви Покрова на Нерли: Давид-псалмопевец, львы и грифоны

Все, о чем поется в кондаке Покрову, изображено на новгородской иконе (рисунок 8). Храм, в котором молятся и поют все предстоящие в общей молитве: ангелы и архиереи, апостолы, пророки, люди, а над всеми ними — Богоматерь. Она стоит под куполом храма, в позе моления, оранты, с поднятыми руками вверх. Богородица, обращенная к Богу в молитве за людей, предстоящих в центре храма, как бы парит на облаке над всеми, а вверху под куполом храма простирается ее красный омофор, который держат ангелы, над ним — пояс-

ной образ Христа благословляющего. В нижнем правом углу находится блаженный Андрей, который видит это явление и показывает на него своему ученику Епифанию.

Рисунок 8 — Икона «Покров Пресвятой Богородицы» (Новгород, 1401–1425 гг. Государственная Третьяковская галерея)

Святые Борис и Глеб на иконе Покрова

Иконография Покрова Богоматери уникальна, пение пронизывает всю ее композицию. В ней выражена идея *богодухновенного пения* — совместной молитвы и пения мира ангельского и человеческого, как о том сказано в тексте кондака Покрову Богородицы: «*Дева днесь предстоит в церкви, и с лики святых*

невидимо за ны молится Богу: ангели со архиереи поклоняются, апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога».

Иконография Покрова Богоматери на Руси имела два извода — новгородской и суздальской школы, — которые немного различались, так как существовали различные иконописные традиции. Расположение мофория — покрывала Богородицы — в них различно: на новгородской иконе он расположен в верхней части иконы, омофор держат ангелы, в суздальской Богородица сама держит омофор, покрывая им свой народ (рисунки 9 и 10).

Рисунок 9 — Покров XV в. Новгородская таблетка

Рисунок 10 — Икона «Покров Богоматери» конца XV в. из Покровского монастыря г. Суздаля. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный музей-заповедник

Изображение кондакарного пения на иконе Покрова

В верхней части иконы изображена Богородица во Влахернском храме в Константинополе, распростершая свой Покров над народом. Ее окружают предстоящие святые. На иконе «Покров Богородицы» изображается респонсорное пение кондака, в котором попеременно звучит то солист, то хор (или весь народ) [4].

С XV в. Бориса и Глеба стали изображать покровителями земли русской на иконах Покрова Богоматери вместе с Богородицей. Под фигурой Богоматери изображен солист — Роман Сладкопевец, который стоит на амвоне. Он поет кондак, ему отвечает хор, окружающий амвон, который поет припевы кондака. Эти хоровые припевы являются одной из особенностей кондакарного пения, которое было респонсорным и представляло собой чередование пения солиста и припевов в исполнении хора или всего народа. Припевы повторялись и в 24 икосах, следующих за первым кондаком — кукулием. Певцы, изображенные на иконе, одеты в зеленые стихари, окаймленные золотыми позументами. Певцы поют припевы кондака, сопровождая пение святого Романа, который поет его текст. Первый слева певец — главный, он выделяется своей позой, поднятыми руками, как регент, или головщик, движением рук делающий указания певцам. Головщик руководил хором с помощью хейронимических знаков — особых жестов, которыми пользовались в древности руководители хора. Изображение кондакарного пения, существовавшего на Руси с XI до XIV в. и давно уже утерянного, нашло свое отражение на иконе «Покров Богоматери» в образе Романа Сладкопевеца — одной из центральных фигур иконы Покрова: в этот день, 1 октября, наряду с Покровом празднуется и память Романа Сладкопевеца — покровителя певцов.

Иконография Покрова Богоматери на Руси претерпела изменения. Она развивалась и изменялась, существовали разные иконописные традиции. Так, на новгородской иконе XV в. «Покров Богоматери» новгородского письма в центре выделены основные покровители земли русской — Богородица, святитель Николай и Борис и Глеб (Роман Сладкопевец и Давид). Они расположены крестообразно в центре. В композиции иконы Покрова Суздальского письма расположение этих же святых отличается, они меняются местами. Также меняется положение омофора (покрывала Богородицы). Оно изображается по-разному: в новгородской традиции его пишут расположенным в верхней части иконы, его держат ангелы; в суздальской омофор держит сама Богородица.

В центре нижнего ряда новгородской иконы находится святой Роман Сладкопевец (святой Борис), справа от него — псал-

мопевец Давид (святой Глеб). Роман Сладкопевец и псалмопевец Давид не всегда изображались на иконах Покрова. Древнейшие иконы не содержат в себе этого сюжета. Лишь начиная с XIV в. на иконе Покрова Богородицы появляется сюжет со святым Романом. Святой Роман на иконе Покрова Богоматери суздальской школы изображен в центре, царь Давид расположен слева, чуть выше Романа. Он одет в золотые ризы, с царской короной на голове. Его взор обращен к Роману. Развернув их фигуры друг к другу, иконописец показывает связь между Романом и Давидом.

Древнерусские иконописцы, несомненно, были учителями и мыслителями. В композиции Покрова они прекрасно передали идею единства и соборности православной церкви. И в иконописи, и в песнопениях прослеживается общий мотив: весь храм и святые, представленные на иконе Покрова во главе с Богоматерью, и весь людской мир — все они предстоят Богу и соборно, все вместе, молят Бога о заступничестве и покровительстве.

С XV в. Бориса и Глеба стали изображать покровителями земли русской на иконах Покрова Богоматери вместе с Богородицей и Николаем Мирликийским.

Покров Богоматери — это икона, выражающая *соборность православного мира — единство православного народа* под покровительством вышних сил. Под сводами собора при стечении народа и святых, окружающих Богоматерь, совершается общая молитва о заступничестве Божием.

Вместе с тем икона Покрова очень музыкальна, она вся пронизана пением и молитвой. Все присутствующие на иконе запечатлены в молитвенном предстоянии, в позе, которая выражает молитву и пение. В стихире 4-го гласа на подобен «Яко добля» описывается настроение и суть праздника Покрова: «*Освящается небо и земля, Церковь же светится, и людие вси веселятся: се бо Мати Божия, со ангельскими воинствы, с Предтечею и Богословом, с пророки же и апостолы, невидимо вшедши, за христианы молится Христу, помиловати град и люди, славящия Тоя Покрова праздник*».

В иконах, в текстах песнопений и всей службы выражена подлинная мудрость, глубокая и прекрасная. Поражает глубинное единство мудрости и красоты, которое было изначально воспринято русским православным сознанием. Красота устойчиво выступала в Древней Руси символом святости и благочестия, ее главными духовными ценностями. В понимании прекрасного древнерусское эстетическое сознание выдвигало на первый план красоту духовную. На иконе Покрова Богоматери изображена соборность русской церкви. Мир небесный соединяется с миром земным в соборном предстоянии и в молитве, церковь земная объединяется с церковью небесной под Покровом Богоматери в кругу множества святых, среди которых Борис и Глеб (Роман и Давид). Богоматерь здесь и святитель Николай, святые Борисом и Глебом выступают покровителями, первыми святыми Киевской Руси.

Список литературы

1. *Абрамович Д.И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. — Пг., 1916.

2. *Алешковский М.Х.* Русские глебоборисовские энколпионы 1072–1150 годов. — М., 1972.

3. *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. — М., 2006.

4. *Владышевская Т.Ф.* Изображение хорового, антифонного и респонсорного пения на русских иконах XIV–XVI в. // Теория и история искусства. — Вып. 3/4. — М., 2015.

5. *Владышевская Т.Ф.* Борис и Глеб — образы первых русских святых — покровителей в песнопениях и иконах Древней Руси // Теория и история искусства. — Вып. 3/4. М., 2016.

6. *Владышевская Т.Ф.* Семиотика музыкальной письменности Древней Руси // Теория и история искусства. — Вып. ¾. — М., 2018.

7. *Голубинский Е.Е.* История русской церкви. — М., 1904. — Т. 1.

8. *Каргер М.К.* Древний Киев: в 2т. — Т. II. — М., 1958.

9. *Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский*. История Русской церкви: в 12 т. — СПб., 1883.

10. *Металлов В.М.* Русская семиография. — М., 1912.

11. *Металлов В.М.* Очерк истории православного церковного пения в России. Период домонгольский. — М., 1900.

12. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. — М.: Наука, 1984.

13. *Рамазанова Н.В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве. — СПб, 2004.

14. *Серебрянский Н.* Древнерусские княжеские жития. — М., 1915.

15. *Серегина Н.С.* Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». — СПб., 1994.

16. Творение Иоанна митрополита роусьскаго // РГАДА. Ф. 381, №122. Служебная минея XII века (без нотации). Сводный каталог № 93.

17. *Смоленский С.В.* О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. — М., 1899.

18. *Ужанков А.Н.* О времени сложения служб и датировке житий святых Бориса и Глеба. URL: http://www.pravoslavie.ru/srpska/63279.htm

19. *Успенский Б.А.* Когда был канонизован князь Владимир Святославич? // Cambridge Mass. Paleoslavica. — 2002. — X. № 2.

20. *Успенский Б.А*. Кондакари как фонетический источник. Типографский устав. Устав с кондакарем конца XI – начала XII века / под ред. Б.А. Успенского. Т. III: Исследования. — М., 2006.

21. Успенский сборник XII – XIII вв. — М., 1971.

22. *Федотов Г.* Святые Древней Руси. — М., 1990.

23. *Янин В.Л., Зализняк А.А*. Берестяные грамоты из новгородских раскопок 1999 г. // Вопросы языкознания. — 2000. — № 2. — С. 3–14.

24. *Keller F.* Das kontaktion aus der ersten Sluzba fur Boris und Gleb // Sweizische Bertrage rum VII International Slfvistenkongress in Warscau (Slavica Helvetica). Lucerne 1973. S. 65–74.

25. Минея за июль. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-iyul/24#sel=53:1,53:1

26. Служба Покрову Богоматери. URL: https://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-chto-poetsya-v-etot-den-v-xrame/

References

1. *Abramovich D.I.* Zhitiya svyaty`x muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby` im [The Lives of the Holy Martyrs Boris and Gleb and their services]. — Petrograd, 1916.

2. *Aleshkovskij M.X.* Russkie gleboborisovskie e`nkolpiony` 11072–1150 godov [Russian Gleboboris encolpions of 1072–1150]. — Moscow, 1972.

3. *Vlady`shevskaya T.F.* Muzy`kal`naya kul`tura Drevnej Rusi [Musical culture of Ancient Russia]. — Moscow, 2006.

4. *Vlady`shevskaya T.F.* Izobrazhenie xorovogo, antifonnogo i responsornogo peniya na russkix ikonax XIV–XVI v. [The image of choral, antiphonal and responsory singing on Russian icons of the XIV–XVI century]. Teoriya i istoriya iskusstva. — V. 3/4. Moscow, 2015.

5. *Vlady`shevskaya T.F.* Boris i Gleb — obrazy` pervy`x russkix svyaty`x — pokrovitelej v pesnopeniyax i ikonax Drevnej Rusi [Boris and Gleb — images of the first Russian patron saints in hymns and icons of Ancient Russia]. Teoriya i istoriya iskusstva. — V. 3/4. Moscow, 2016.

6. *Vlady`shevska T.F.* Semiotika muzy`kal`noj pis`mennosti Drevnej Rusi [Semiotics of musical writing of Ancient Russia]. Teoriya i istoriya iskusstva. — V. 3/4. Moscow, 2018.

7. *Golubinskij E.E.* Istoriya russkoj cerkvi [The History of the Russian Church]. — Moscow, 1904. — Vol. 1.

8. *Karger M.K.* Drevnij Kiev [Ancient Kiev]: v 2 t. T. II. — Moscow, 1958.

9. *Makarij (Bulgakov), mitropolit Moskovskij i Kolomenskij*. Istoriya Russkoj cerkvi [Russian Church History]: v 12 t. — St. Petersburg, 1883.

10. *Metallov V.M.* Russkaya semiografiya [Russian Semiography]. — Moscow, 1912.

11. *Metallov V.M.* Ocherk istorii pravoslavnogo cerkovnogo peniya v Rossii. Period domongol`skij [An essay on the History of Orthodox Church singing in Russia. The pre-Mongol period]. — Moscow, 1900.

12. Svodny`j katalog slavyano-russkix rukopisny`x knig, xranyashhixsya v SSSR. XI–XIII vv. [A consolidated catalog of Slavic–Russian handwritten books stored in the USSR. XI—XIII centuries]. — Moscow, 1984.

13. *Ramazanova N.V*. Moskovskoe czarstvo v cerkovno-pevcheskom iskusstve [The Moscow Kingdom in the church-singing art]. — St. Petersburg, 2004.

14. *Serebryanskij N.* Drevnerusskie knyazheskie zhitiya [Old Russian princely lives]. —. Moscow, 1915.

15. *Seregina N.S.* Pesnopeniya russkim svyaty`m [Hymns to Russian saints]. Po materialam rukopisnoj pevcheskoj knigi XI–XIX vv. «Stixirar` mesyachny`j». — St. Petersburg, 1994.

16. Tvorenie Ioanna mitropolita rous`skago [The Creation of John Metropolitan of Russia]. RGADA, F. 381, № 122. Sluzhebnaya mineya XII veka (bez notacii). Svodny`j katalog № 93.

17. *Smolenskij S.V.* O sobranii russkix drevne-pevcheskix rukopisej v Moskovskom sinodal`nom uchilishhe cerkovnogo peniya. [About the collection of Russian ancient singing manuscripts in the Moscow Synodal School of Church Singing]. — Moscow, 1899.

18. *Uzhankov A.N*. O vremeni slozheniya sluzhb i datirovke zhitij svyaty`x Borisa i Gleba [About the time of the addition of services and the dating of the lives of Saints Boris and Gleb]. URL: http://www.pravoslavie.ru/srpska/63279.htm

19. *Uspenskij B.A.* Kogda by`l kanonizovan knyaz` Vladimir Svyatoslavich? [When was Prince Vladimir Svyatoslavich canonized?]. Cambridge Mass. Paleoslavica — 2002. — No. 2.

20. *Uspenskij B.A.* Kondakari kak foneticheskij istochnik. Tipografskij ustav. Ustav s kondakarem koncza XI – nachala XII veka Kondakari as a phonetic source [The typographic charter. The charter with the kontakion of the end of the XI – beginning of the XII century], pod red. B.A.Uspenskogo. T. III. — Moscow, 2006.

21. Uspenskij sbornik XII–XIII v. [Assumption collection of the XII – XIII centuries]. — Moscow, 1971.

22. *Fedotov G.* Svyaty`e Drevnej Rusi [Saints of Ancient Russia]. — Moscow, 1990.

23. *Yanin V.L., Zaliznyak A.A.* Berestyany`e gramoty` iz novgorodskix raskopok 1999g. [Birch bark letters from Novgorod excavations 1999]. Voprosy` yazy`koznaniya. — 2000. — № 2. — P. 3–14.

24. *Keller F.* Das kontaktion aus der ersten Sluzba fur Boris und Gleb // Sweizische Bertrage rum VII International Slfvistenkongress in Warscau (Slavica Helvetica). Lucerne, 1973. S. 65–74.

25. Mineya za iyul`. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-iyul/24#sel=53:1,53:1

26. Sluzhba Pokrovu Bogomateri. URL: https://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-chto-poetsya-v-etot-den-v-xrame/

Сведения об авторах

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Великодная Ирина Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Федосьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Даниленко Николай Борисович, магистр изящных искусств, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Дин Лулу, аспирант кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Заднепровская Галина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики.

Крюкова Ольга Сергеевна, доктор филологических наук, заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Куриленко Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Лу Чжицзе, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Макаров Михаил Юрьевич, старший преподаватель кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Политова Марина Алексеевна, преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, заведующая художественной лабораторией факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Раренко Мария Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Фадеева Любовь Сергеевна, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ
Критерии отбора рукописей в журнал «Теория и история искусства»:

- рукописи, содержащие ранее не опубликованные результаты исследований в области актуальных проблем теории и истории различных видов искусства;
- исследования, обладающие научной новизной, оригинальностью идеи, положенной в основу предлагаемого решения;
- исследования, содержащие обоснованные выводы;
- исследования, содержащие перспективы использования его результатов в академической деятельности и учебно-педагогической практике;
- рукописи, выполненные в соответствии со стилистическими нормами русского (или иностранного) литературно-письменного языка и искусствоведческой терминологией; рукописи, не содержащие некорректных заимствований;
- рукописи, выполненные с применением современных методов анализа и обработки информации;
- рукописи, критико-библиографический аппарат которых (наряду с классическими работами) содержит отсылки к новым и новейшим исследованиям в области теории и истории искусства;
- рукописи статей, оформленных согласно требования ВАК РФ;
- рукописи, прошедшие внутренне рецензирование с положительным отзывом;
- рукописи статей, автор(ы) которых дали согласие на их публикацию.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте mtreschalin@mail.ru (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт — Times New Roman.
Размер шрифта:
основном текст — 12 пунктов,
сноски — 10 пунктов.
Междустрочный интервал: полуторный.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

– Ф.И.О. полностью;
– ученая степень и ученое звание;
– должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
– название организации (полное) / места работы;
– почтовый индекс и адрес организации / места работы;
– почтовый индекс и адрес для переписки;
– телефон;
– E-mail.

2. Текст статьи предоставляется в виде единого файла.
Структура рукописи должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, **строчными буквами**, шрифт полужирный, кегль 12, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы **строчными буквами** (И.И. Иванов), без указания степени и

звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;

- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы **строчными буквами**, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;
- через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 12, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см, автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту только угловые («»), кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются…, излагаются…, утверждается…, предлагается…, обосновывается…; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор …; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий

(ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка**.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описа-

ние их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.)) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Транслитерированный список литературы (References) включает все ссылки из «русского» списка в порядке оригинала (структура списка сохраняется – она равна той, что в списке литературы для русской печатной версии), но все русские буквы транслитерируются.

Транслитерированный список литературы (выполненный в «романском» алфавите в соответствии с требованиями ГОСТ 7.0.34-2014 к упрощенной транслитерации) строго обязателен. При этом одни элементы кириллического описания источника транслитерируются на латиницу, другие переводятся на английский язык. Транслитерация с кириллицы на латиницу осуществляется только в формате системы BSI (British Standard Institute, UK) и только автоматизированным способом с помощью интернет-ресурсов, например http://ru.translit.ru/?account=bsi.

Иностранные имена собственные из переведенных на русский язык публикаций (фамилии авторов и др.) даются в транслитерированном списке на английском языке строго в оригинальном варианте: прямой транслитерации с русского на английский они не подлежат [примеры: Херманн М.Дж. — Hermann M.G; Уинтер Д.Дж. — Winter D.J.].

Внимание! В тексе все гиперссылки (англ. hyperlink) должны быть неактивными (отключены).

5. Оформление ссылок.

Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата

представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г. А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: 1См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1])). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

Внимание! В сносках все гиперссылки (англ. hyperlink) должны быть неактивными (отключены).

ИЛЛЮСТРАЦИИ, РИСУНКИ, СХЕМЫ, ГРАФИКИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть ОБЯЗАТЕЛЬНО присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. *Пример*:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 — Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел
(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

12. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

13. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.
При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией периодически принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук,
профессор

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Стеклова И.А
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2022. Вып. 3/4

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: https://www.scientificmovie.ru
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Сайт издательства: https://bos-press.ru/
E-mail: ooobos@list.ru
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 30.10.2022. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.