

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ  
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY  
FACULTY OF ARTS

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА  
THEORY AND HISTORY  
OF ART**

*Научный журнал  
Science Magazine*

№ 3/2025

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 House BOS

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

И86 Теория и история искусства: № 3/2025 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2025. — 238 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, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

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», 2025  
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2025  
© Издательство «БОС», 2025  
© Авторы статей, 2025

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

Theory and History of Art. № 3/2025 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing House BOS, 2025. — 238 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 public.

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

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, 2025  
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2025  
© Publishing house BOS, 2025  
© Authors of articles, 2025

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
Факультет искусств



*Научный журнал*

# ТЕОРИЯ и история искусства

№ 3/2025

Издательство «БОС»  
2025

## Содержание

|                   |   |
|-------------------|---|
| Редколлегия ..... | 6 |
|-------------------|---|

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| От редакционной коллегии ..... | 9 |
|--------------------------------|---|

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

*Е. И. Кононенко*

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| Произведение искусства и его исследователь:<br>границы (со)общения ..... | 14 |
|--------------------------------------------------------------------------|----|

*Г. В. Денисова*

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Произведение искусства как объект интерпретации<br>в теории Умберто Эко ..... | 43 |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|

*Е. В. Яйленко*

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| «Истинное отечество художников». Рим и Италия<br>в системе воззрений Александра Иванова ..... | 57 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|

*М. М. Раевская*

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Очерк как произведение искусства:<br>иная действительность в фокусе испанского наблюдателя ..... | 79 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

*А. Г. Богомолов*

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Монография проф. А. П. Лободанова «Леонардо да Винчи:<br>сценограф, музыкант, artifex»: размышления о прочитанном ..... | 91 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*О. А. Сапрыкина*

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Двойной портрет: к истории ранней португальской живописи ..... | 119 |
|----------------------------------------------------------------|-----|

*И. И. Руцинская*

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| «С рыбным обозом отправился в Москву»: эпизод биографии<br>М. В. Ломоносова в русском искусстве XIX–XX вв. .... | 134 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## МУЗЫКАЛЬНОЕ, ТЕАТРАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

*Г. В. Заднепровская*

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| К вопросу о типологии современной отечественной оперы рубежа<br>XX–XXI вв. .... | 145 |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|

*Ю. А. Кондратенко*

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Процессы формообразования в языке предсценического танца<br>в ранний период развития ..... | 166 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

*А. А. Липгарт*

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Континентальная Европа в жизни и творчестве Уильяма Шекспира<br>и проблема авторства шекспировских текстов ..... | 185 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

*М. Л. Зайцева, Ю. А. Еремеева*

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| «Декабрьские вечера Святослава Рихтера» как актуальная форма<br>музыкальных фестивалей ..... | 222 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

# CONTENT

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Editorial Board .....                                                                                                          | 6   |
| Editorial Foreword .....                                                                                                       | 9   |
| THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART                                                                                          |     |
| <i>E. I. Kononenko</i>                                                                                                         |     |
| The Work of Art and Its Researcher: the Limits of Communication .....                                                          | 14  |
| <i>G. V. Denisova</i>                                                                                                          |     |
| A Work of Art as an Object for Interpretation in the View<br>of Umberto Eco's Theory .....                                     | 43  |
| <i>E. V. Yaylenko</i>                                                                                                          |     |
| "The True Fatherland of Artists": Rome and Italy<br>in Alexander Ivanov's System of Views .....                                | 57  |
| <i>M. M. Raevskaya</i>                                                                                                         |     |
| An Essay as a Work of Art: a Different Reality in the Focus<br>of the Spanish Observer .....                                   | 79  |
| <i>A. G. Bogomolov</i>                                                                                                         |     |
| Alexander P. Lobodanov's Monograph "Leonardo da Vinci:<br>Set Designer, Musician, Artifex": Reflections on the Work .....      | 91  |
| VISUAL ARTS                                                                                                                    |     |
| <i>O. A. Saprykina</i>                                                                                                         |     |
| Double Portrait: Towards the History of Early Portuguese Painting .....                                                        | 119 |
| <i>I. I. Rutsinskaia</i>                                                                                                       |     |
| "With a Fish Caravan to Moscow": an Episode from M. Lomonosov's<br>Biography in Russian Art of the 19th — 20th Centuries ..... | 134 |
| PERFORMING ARTS (MUSIC, THEATRE, CHOREOGRAPHY)                                                                                 |     |
| <i>G. V. Zadneprovskaya</i>                                                                                                    |     |
| The Typology of Modern Russian Opera Created at the Turn<br>of the 21st Century .....                                          | 145 |
| <i>Yu. A. Kondratenko</i>                                                                                                      |     |
| Form-Generating in Early Development of Pre-Stage Dance Language .....                                                         | 166 |
| <i>A. A. Lipgart</i>                                                                                                           |     |
| Continental Europe in William Shakespeare's Life and Works<br>and the Shakespeare Problem .....                                | 185 |
| <i>M. L. Zaitseva, Yu. A. Yermeyeva</i>                                                                                        |     |
| "December Evenings of Svyatoslav Richter" as a Contemporary Type<br>of a Music Festiva .....                                   | 222 |

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **ЛОБОДАНОВ Александр Павлович**

*д-р филол. наук, проф. (ВАК РФ),  
декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,  
зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства*

Заместитель главного редактора — **Денисова Галина Валерьевна**

*д-р культурологии, проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*

Заместитель главного редактора — **Кошаев Владимир Борисович**

*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ), проф. факультета  
искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ответственный секретарь — **Заднепровская Галина Викторовна**

*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*

## ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ:

Владышевская Татьяна Феодосьевна

*д-р искусствоведения*

Гергиева Лариса Абисаловна

*народная артистка Российской Федерации*

Даниленко Борис Олегович

*канд. богословия, протоиерей, приглашенный проф. факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова*

Зенкин Константин Владимирович

*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*

Ли Цзяньфу

*канд. искусствоведения (ВАК РФ), доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Рыжинский Александр Сергеевич

*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*

Савельев Юрий Ростиславович

*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Стеклова Ирина Алексеевна

*д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Швидковский Дмитрий Олегович

*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)*

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Брумфилд Уильям Крафт

*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ван Ювэй

*канд. искусствоведения (ВАК РФ),  
приглашенный доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Гардзонио Стефано

*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Лоруссо Сальваторе

*PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

## EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief — **Alexander P. LOBODANOV**

*Doctor of Sciences in Philology, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation; Dean of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University; Head of the Faculty of Semiotics and Theory of Art*

Deputy editor-in-chief — **Galina V. Denissova**

*Doctor of Sciences in Cultural Studies, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Deputy editor-in-chief — **Vladimir B. Koshaev**

*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Executive secretary — **Galina V. Zadneprovskaya**

*Doctor of Sciences in Art History, professor  
Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

## EDITORIAL BOARD STAFF:

Tatyana F. Vladyshevskaya

*Doctor of Sciences in Art History*

Larisa A. Gergieva

*Honoured Artist of the Russian Federation*

Boris O. Danilenko

*PhD in Theology, archpriest, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Konstantin V. Zenkin

*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

Li Jianfu

*Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Russian Federation, associate professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Alexander S. Ryzhinsky

*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

Yuri R. Savelyev

*Doctor of Sciences in Art History, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Irina A. Steklova

*Doctor of Sciences in Art History, professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Dmitry O. Shvidkovsky

*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation*

## INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD STAFF:

William Kraft Broomfield

*PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Wang Youwei

*Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russian Federation; visiting associate professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Stefano Garzonio

*PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Salvatore Lorusso

*PhD, visiting professor, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

*К 75-летию основателя и главного редактора журнала  
Заслуженного профессора МГУ имени М. В. Ломоносова  
Александра Павловича Лободанова*

*To celebrate the 75th anniversary  
of the founder and editor-in-chief of the journal  
Honoured Professor of Lomonosov Moscow State University  
Alexander P. Lobodanov*



В 2025 году исполняется 75 лет декану факультета искусств Московского университета Александру Павловичу Лободанову — выдающемуся российскому деятелю науки и образования, заслуженному профессору Московского университета, Почетному академику Российской академии художеств, Почетному работнику сферы образования Российской Федерации, основателю научной школы «Семиотика и общая теория искусства», главному редактору журнала «Теория и история искусства». Заслуги ученого также высоко оценены в зарубежных научных и образовательных кругах. Александр Павлович — иностранный академик Академии наук Болонского института, действительный член Международной академии наук и высшего образования (Великобритания), Почетный профессор Института музыки университета Лишуй (Китай), иностранный член ASLI при Академии делла Круска (Флоренция, Италия).

Сфера научных интересов А. П. Лободанова охватывает широкий спектр гуманитарных дисциплин, филологии и искусствоведения. Начав свою научную деятельность как ученый-медиевист (вектор его ранних устремлений — старофранцузский язык и авторы, старопровансальский язык и авторы), Александр Павлович с каждым годом все более расширяет пределы исследовательского поля. Так, в 1990-е годы были опубликованы его труды в области романской филологии и истории национальных языков: «Из истории филологической мысли и практики в Италии XV–XVI вв.» (1995); «Разыскания в области старофранцузского языка» (1996); «Из истории преподавания итальянского языка на Москве и в Московском университете» (1997); «История ранней итальянской лексикографии» (1998) и др.

В начале 2000-х научная мысль Александра Павловича направляется в новое русло. Создав и возглавив в 2003 году первую

и единственную в России и в мире кафедру семиотики и общей теории искусства, он стал основателем современного научного направления, системно, детально и последовательно развивающего семиотические принципы исследования всех видов прикладных и прикладных искусств, что привело к становлению на факультете искусств уникальной научной школы «Семиотика и общая теория искусства». Ученым были созданы фундаментальные труды, в которых изложены теоретические положения нового научного подхода, заложившие основу для инновационного комплексного изучения произведений и объектов искусства, не имеющего аналогов в современной российской науке. Среди них — объемная исчерпывающая монография «Семиотика искусства» (2011, 2013, 2016).

К настоящему времени Александр Павлович — автор более 200 научных работ, в числе которых 49 монографий. Идеи, концепции и методологические подходы, разработанные в них, стали основой научной стратегии целого направления в современном искусствоведении.

Только за последние пять лет ученым были созданы основополагающие труды в области искусствоведения, семиотики искусства, психологии и педагогики художественного творчества и др. Среди них: «Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex» (2024); «Драматический словарь. В пользу любящих театральные представления» (2024); «Искусства в Московском университете во второй половине XVIII — первой трети XIX века: Из истории факультета искусств» (2024); три издания «Лекций по семиотике искусства» (на китайском языке, 2021–2023);

«Русско-китайский глоссарий по семиотике искусства» (2022); «Педагогика и психология художественного творчества: Тетрадь студента» (2023). С 2020 по 2024 год вышли четыре тома избранных трудов А. П. Лободанова. Его научные работы опубликованы в 12 зарубежных странах на итальянском, английском, французском, китайском и японском языках: «L'Arte della parola» (Pisa, 2011); «The Semiotics of Arts» (London, 2016); «La sémiotique de l'art» (Cannes, 2017); «Dance as a System of Signs» (New York, 2020) и др.

Особо отметим монографию, посвященную Леонардо да Винчи, которая в полной мере раскрывает характерный почерк Лобо-

данова-ученого: масштабность идеи и замысла, их воплощение, документальную обоснованность суждений, тонкое понимание и знание внутренних законов литературы, архитектуры, театра, балета, музыки, живописи, сцены, способность обнаруживать новый ракурс исследования, повышенное внимание к деталям. При кажущейся доскональной изученности жизни и творчества великого итальянца, появление исследования А. П. Лободанова «Леонардо да Винчи. Сценограф, музыкант, Artifex» представляется важнейшим и удивительным событием в мире науки об искусстве. Это, безусловно, новое авторское слово русского ученого о той части деятельности Леонардо, которая до настоящего времени не была освещена в избранном ракурсе и объеме ни в отечественном, ни в западном искусствоведении. Автором монографии детально, профессионально и обстоятельно проанализированы и раскрыты общие функции сценографа, подробно и красочно описаны различные празднества, спектакли, разного рода увеселения, показана роль и действия Леонардо в этих пышных событиях придворной жизни. Поражает неисчерпаемость документальных источников, на которые ссылается Александр Павлович, а также масштабный корпус зарубежной и отечественной научной литературы, охватывающий От редакционной коллегии разные области гуманитарного знания и не ограниченный временными рамками. Безусловным достоинством книги А. П. Лободанова является огромное количество тонко подобранных иллюстраций, воссоздающих дух эпохи и творческой деятельности в ней Леонардо да Винчи, дополненных несколькими великолепными приложениями. Отдельно следует подчеркнуть семиотический аспект данного исследования: его результат — создание практически не разработанной до настоящего времени теории знаковых ансамблей на примере художественно-образного творчества Леонардо да Винчи. Таким образом, монография

«Леонардо да Винчи. Сценограф, музыкант, Artifex» обладает в равной мере как бесценной научной значимостью, так и дидактической направленностью.

Последняя связана с другой важнейшей стороной деятельности Александра Павловича — образовательной. На протяжении своего жизненного пути, неразрывно связанного с Московским

университетом, он трижды стоял у истоков организации нового структурного подразделения. В 1997 Александр Павлович возглавил созданную им кафедру итальянского языка факультета иностранных языков МГУ имени М. В. Ломоносова — первую самостоятельную кафедру итальянского языка в классических российских университетах. В 2001 году он стал руководителем факультета искусств, первого в России факультета подобного типа в классическом университете, в котором образование ведется в соответствии с разработанными деканом принципами: интегративности, заключающейся в системном раскрытии межпредметных и внутрипредметных смысловых связей искусства; синтетичности, обеспечивающей сочетание историко-теоретического обучения и практического овладения конкретными видами искусства; междисциплинарности, основанной не на совокупности, а на системе знаний об искусстве; следования традициям отечественной культуры, заключающегося в исторической преемственности в изучении искусства и обеспечивающего суммирование художественного опыта и грамотную постановку творческих художественных задач. Наконец, в 2003 году Александр Павлович открыл и возглавил упоминавшуюся выше кафедру семиотики и общей теории искусства — ведущую теоретическую кафедру факультета искусств Московского университета.

В результате этой деятельности Александром Павловичем Лободановым была разработана новая по содержанию концепция образования в области искусства, отвечающая современным запросам студенчества и общества не только в России, но и за рубежом.

По приглашению многих зарубежных высших учебных заведений профессор Лободанов неоднократно читал циклы лекций по семиотике, общей теории искусства, психологии и педагогике художественного творчества, музыке и хореографии в США (Университет штата НьюЙорк), Китайской Народной Республике (Пекинский государственный, Пекинский политехнический университеты, Институт музыки университета Лишуй), Сербии (Белградский государственный университет и Белградский Институт искусств), университетах и академиях искусств Италии и Германии, а также в Санкт-Петербургском, Удмуртском, Мордовском и Алтайском государственных университетах.

Не менее значимым фактом стало создание Александром Павловичем научного журнала «Теория и история искусства», который издается с 2012 года благодаря усилиям главного редактора и является флагманом искусствоведческой науки, входящим в «Перечень рецензируемых научных изданий» ВАК. За двенадцать лет существования в журнале публикуются статьи по актуальным проблемам теории и истории искусства, семиотики, психологии и педагогики искусства, музыкального, театрального, хореографического и словесного искусства.

Таким образом, научная и образовательная деятельность А. П. Лободанова всегда центростремительна, направлена на созидание и задает высокую планку и темп новым поколениям ученых и студентов. Те же, кто на протяжении почти четверти века заканчивали обучение на факультете искусств под руководством Александра Павловича, работают сейчас в крупнейших центрах искусства и образования (Московском университете, ВШЭ, МГИМ имени А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее, музеях Останкино, Царицыно, Кусково, Большом театре, театре «Ла Скала», ММТ имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, МГАХ и др.), вспоминая с огромным уважением и восхищением незабываемые уроки своего Учителя, выдающегося ученого Александра Павловича Лободанова.

В преддверии юбилея желаем Александру Павловичу дальнейших творческих побед, крепкого здоровья, благополучия, гармонии, тепла и радости!

*Редакционная коллегия журнала  
«Теория и история искусства»*

*Теория и история культуры и искусства*  
*Theory And History Of Culture And Art*

УДК 7.067

ББК 85.1

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА  
И ЕГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬ:  
ГРАНИЦЫ (СО)ОБЩЕНИЯ**

**Е. И. КОНОНЕНКО**

*Государственный институт искусствознания  
Россия, 125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5  
j\_kononenko@inbox.ru*

**Аннотация**

*Исследование произведения искусства традиционно рассматривается как акт коммуникации, направленной на получение информации, сообщения. Однако возможности общения с художественным памятником имеют ограничения: исследователь ничего не сообщает имеющемуся произведению, но при этом, во-первых, в процессе собственной интерпретации вкладывает в получаемое сообщение новые смыслы и, во-вторых, в качестве посредника транслирует полученное и интерпретированное сообщение третьему участнику коммуникации (например, читателю научной работы).*

*Рассматриваются некоторые естественные условности и ограничения как*

*«общения» с памятником, так и получаемого сообщения, возникающие из осмысления того, что именно мы знаем о данном произведении (метазнание) и насколько это знание верно. На конкретных примерах демонстрируются ошибки, проистекающие из игнорирования особенностей произведений как источников информации, причем очень часто эти ошибки предиктованы не столько самими памятниками, сколько установками исследователя. Значительная часть этих границ общения непреодолима, игнорировать их невозможно, исследователю остается только*

принять их. Показаны возможности использования приемов «интервьюирования» объекта, обращается внимание на необходимость ревизии первичной информации о произведении.

**Ключевые слова:** произведение искусства, интерпретация, коммуникация, методы научного исследования, метазнание, источниковедение, роль зрителя

## THE WORK OF ART AND ITS RESEARCHER: THE LIMITS OF COMMUNICATION

E. I. Kononenko

State Institute for Art Studies

125375, Moscow, Kozitsky pereulok, 5, Russian Federation

j\_kononenko@inbox.ru

### Abstract

*Studying a work of art is traditionally considered as an act of communication aimed at extracting some information — a message. However, the ‘communication’ with a piece of art has limitations, as the researcher does not communicate anything to the artwork. However, while interpreting the received message the scholar adds new meanings to it, and at the same time serves as a medium, transmitting both the well-received message and their interpretation to a third party in another act of communication (for example, to the reader of a scientific paper). The article explores some natural prerequisites and constraints of both ‘communication’ with a piece of art and the message we receive, which arise from two factors: what we know about the artwork (metaknowledge) and how accurate this knowledge is. The paper provides vivid examples to illustrate the mistakes caused by disregarding the work of art as a source of information. Notably, the roots of such mistakes not infrequently stem from the researcher’s biases rather than the characteristics of the artwork itself. Quite often the challenges posed by such ‘communication limitations’ cannot be overcome, while these limitations cannot be ignored; the researcher could only accept their existing. Additionally, the author demonstrates the technique of “interviewing” a piece of art, emphasizing the need to reassess the primarily obtained information about the object.*

**Keywords:** work of art, interpretation, communication, methods of scientific research, metaknowledge, source studies, role of the viewer

*И все же общение между нами было,  
хотя в чем оно заключалось,  
не берусь уточнять.*

Дж. Стейнбек.

Путешествие с Чарли в поисках Америки

В основе науки об искусстве (как бы ее ни дробили на «специальности» и ни систематизировали по номенклатурным шифрам) остается прежде всего работа с художественными произведениями; но всегда ли исследователи понимают, с чем именно они имеют дело и как именно с этим работать? В основе научного поиска часто лежит сомнение, и уже перед началом работы неплохо провести своего рода ревизию: действительно ли произведение является тем, чем мы его считаем? Такая ревизия способна выявить целый ряд условностей и границ, перспектива преодоления которых кажется весьма сомнительной. А. П. Лободанов особо акцентировал неполноту подобного «знакообмена», когда «создатель знаков, владеющий орудиями и специальными навыками знакообразования, создает знаки для группы людей, которые не обязательно владеют орудиями и навыками образования аналогичных знаков» [16, с. 199]. Эта «необязательность», обусловленная дистанцией между создателем и современным исследователем, порождающая «информационный шум», усложняет коммуникацию. Кто-то эти условности и ограничения принимает, кто-то пытается их игнорировать или имитирует их преодоление, кто-то ищет обходные пути, но границы все равно остаются, и от отношения к ним во многом зависит результативность исследования.

Пределы «общения», устанавливаемые при изучении произведений, кажутся очевидными и понятными, однако на практике выясняется, что особенности подобной коммуникации принимаются во внимание далеко не всегда. И не только проговаривать их, но даже просто напоминать об их существовании оказывается нелишним. Именно такое напоминание (адресованное в первую очередь начинающим исследователям) и является задачей данного эссе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В основу статьи положен текст лекции, прочитанной для аспирантов и магистрантов Факультета искусств МГУ 18.02.2024 г.

Сразу необходимо оговорить, что под «произведениями искусства» в данном случае подразумеваются памятники, являющиеся объектами изучения университетской истории искусства, традиционно ориентированной на изобразительное искусство: они материальны, их можно поместить в музейные витрины, развесить на стенах картинных галерей, демонстрировать на выставках. Это, конечно, не значит, что работа с произведениями других видов искусства (архитектуры, музыки, театра и т. д.) лишена необходимости осознания условностей и ограничений; просто они имеют другую природу и характер, а изучение фактического материала требует иной дистанции, другого уровня контактов, порождает совершенно иные коммуникативные ситуации [16, с. 172–342, 450–501; 17; 44]. Кроме того, очевидно, что «общение» с произведениями современного искусства (или же с современными произведениями искусства) уже вследствие отсутствия хронологической дистанции представляет собой более сложную модель коммуникации, а потому требует как изменения ряда привычных установок (эстетических, терминологических, методических и т. д.), так и учета дополнительных условностей, связей, контекстов [7], и описываемые далее ограничения для такой модели не характерны, но наверняка присутствуют другие.

Еще в 1952 году художественный критик Гарольд Розенберг сформулировал мысль: «Чтобы быть современным искусством, произведение не обязательно должно быть как современным, так и искусством; оно даже не обязательно должно быть произведением» (*To be Modern Art a work need not be either modern nor art; it need not even be a work*) [47, р. 196]. Это высказывание часто цитируется как парадокс, им открываются разнонаправленные «актуальные» эксперименты, «результаты» которых заставляют усомниться в самой при-



**Рис. 1.** Галька  
из Макапансгата  
(ЮАР, пров. Лимпопо).  
2,5–2,9 млн лет

надлежности к искусству. «Парадокс Розенберга» легко распространяется и в далекое прошлое — например, на гальку из южно-африканского Макапансгата (рисунок 1), нерукотворный объект, якобы привлечший внимание австралопитеков, «распознавших» в камне «лицо» и перенесших камень на значительное расстояние; в этих гипотетических действиях несложно увидеть свидетельство символического (неадаптивного) поведения и расценить факт перенесения камешка как «исток искусства» по аналогии с ready-made [30, с. 56–58, 77–78].

Однако даже если все связанные с подобными предметами гипотезы верны, сами эти предметы ни в коей мере не являются художественными произведениями, т. е. результатами действия, направленного на создание художественного образа, и не имеют каких-либо оснований привлекать внимание искусствоведов.

Признание какого-либо объекта произведением подразумевает и признание того, что данный объект был кем-то, когда-то, как-то и зачем-то произведен. Кто, когда, каким образом и с какой целью — это уже те вопросы, которые исследователь вправе задавать и на которые может и должен искать ответы. Но поиск ответов на эти вопросы относится к области «чего мы НЕ знаем?» Размышления над высказыванием Розенберга заставляют обратиться к крайне важному вопросу, лежащему в основе целой области, которую называют «метазнанием»: что именно мы знаем о том, что уже знаем? И следующий шаг: а точно ли мы это знаем?

Восприятие произведений искусства, т. е. коммуникация с ними, имеет целый ряд вариантов. Есть зрители, которые просто любят искусство (или отдельные его виды, жанры, формы), но мало о нем знают, при этом одни стесняются своего «дилетантизма», другие гордятся им. Есть эксперты, прекрасно владеющие фактическим материалом, но не фиксирующие эстетическое впечатление (как сформулировано в фильме «Красотка» применительно к первому впечатлению от оперы: «Если полюбишь — так навсегда, а если нет — можно научиться понимать, но не чувствовать ее душой»). Есть дотошные аналитики, разбирающие какие-то отдельные аспекты информации о памятнике, но не синтезирующие ее, словно руководствуясь идиомой «за деревьями не видеть леса» (это характерно для определения исследовательских целей и за-

дач в авторефератах). Есть критики, отмечающие несоответствия и выявляющие недочеты конкретных произведений по сравнению с неким подразумеваемым (или назначенным таковым) «эталонном», т.е. имеющие в подсознании представление о некоем «идеальном произведении»... Но во всех этих случаях следует помнить, что на сами рассматриваемые памятники наши исследования, положения, выводы вообще никак не влияют — мы можем лишь скорректировать оценки, уточнить или пересмотреть суждения, провести параллели, предложить сравнения, но не изменить само произведение или художественное явление, избранное в качестве объекта изучения (выше оговорено, что современное искусство здесь не рассматривается). Кого-то наши ментальные построения убедят, кого-то — нет; для кого-то они могут стать отправной точкой для продолжения исследований, кого-то заставят возражать, а кого-то наверняка попросту оставят равнодушными.

Следует помнить, что мы чаще всего работаем не с самими произведениями, а с информацией о произведениях, и любое изменение этой информации не влечет изменения самого произведения [12, с. 56–57; 16, с. 114–115]. Субъект (исследователь) не влияет на объект (изучаемое произведение), а лишь дополняет имеющуюся информацию и, возможно, меняет его восприятие другими. Это не хорошо и не плохо, это данность, которую просто приходится признавать и в которой необходимо отдавать себе отчет. Даже результатом пересмотра датировки, авторства, подлинности, провенанса и любых других данных музейной этикетки (легенды) может стать лишь перемещение объекта (в другую витрину, другой зал, запасник), что, безусловно, изменяет для зрителя контекст восприятия произведения или саму возможность этого восприятия, но не сам объект.

Изучение художественного произведения — это, несмотря на все условности, акт общения с памятником; это коммуникация, т.е. сфера семиозиса, механизм которого достаточно описан и проанализирован [16; 20; 29; 31; 41; 43]. Ограничения же связаны с тем, что исследователь пытается получить от памятника (или из памятника) информацию, лишь формулируя вопросы, создавая условия для получения «ответов» и сопоставляя получаемые «ответы» с информацией, полученной из иных источников. В данном

случае «общение» — это не активный диалог сторон, не обмен информацией, а скорее интервью: мы задаем вопросы, нам по мере возможностей «отвечают», однако наше мнение «собеседника» не интересует. Важно только, чтобы общение с памятником не превратилось в монолог исследователя, когда выносятся суждения, не подтверждаемые возможными «сообщениями» и никак не обусловленные самим памятником. В процессе работы с произведением возникает целая цепочка суждений и интерпретаций, и чем богаче историографическая традиция, связанная с конкретным памятником, тем больше «опытов прочтения» и «выявленных смыслов» обнаруживается в ней [16, с. 390–403; 35; 36].

При этом интервью как способ целенаправленного получения информации, как метод исследования и как жанр журналистики требует: во-первых, четкого представления об источнике (уровне компетентности интервьюируемого); во-вторых, понимания его компетенций (ответы на какие вопросы следует получить); и в-третьих, — определения того, как именно выстраивать опрос (какой способ общения избрать, в какой форме и очередности задавать вопросы, каких тем не следует касаться и т. д.) [18; 21; 37]. Бестактность приводит к нежеланию продолжать общение; навязывание интервьюером своего мнения обесценивает саму идею интервью, плохо продуманный вопрос вызывает расплывчатый ответ... Примеры игнорирования этих логичных требований можно обнаружить как в различных надоевших ток-шоу, так и в научных исследованиях; и в том, и в другом случае подрывается авторитет и объекта (интервьюируемого), и субъекта (интервьюера). Правда, в случае «интервьюирования» произведения искусства сам «объект» не страдает: он не может отказаться от «общения», но может не «отвечать» на задаваемые вопросы. Остается надежда, что в другой раз ему больше повезет с исследователем, тщательнее подготовившимся к «общению» [2].

Не следует забывать, что интервью как коммуникация включает и третью сторону — аудиторию, выступающую адресатом, конечным потребителем получаемой информации. Именно ей (аудитории) предстоит судить, насколько интересной получилась «беседа» и кто в ней как себя проявил, получены ли исчерпывающие ответы на заданные вопросы, действительно ли важны выска-

занные мнения... Если для тележурналистики аудитория составляет сотни тысяч и миллионы зрителей, то для научного доклада или статьи — несколько десятков слушателей/читателей, а для диссертации — дюжину специалистов, среди которых оппоненты и члены диссовета, часто лишь просмотревшие автореферат. «Объекты интервьюирования» по-разному оцениваются и с позиций «медийности»: пресс-конференция видного политика или откровения переоцененной «звезды-однодневки» массовой культуры явно будут иметь больший резонанс, нежели беседа на узкопрофессиональные темы с известным ученым; тиражи научных монографий не сравнятся с «искусствоведческими детективами» Дэна Брауна и Йена Пирса; «Джоконда» собирает толпы зрителей, для которых сама причастность на уровне «был, видел» приоритетнее рассматривания других сокровищ Лувра, и это относится к выставочным проектам-«блокбастерам».

Любая линейная коммуникация, в т. ч. и невербальная, строится по определенным правилам; в не меньшей мере это характерно и для расширенных моделей коммуникации (шумовой, факторной и т. д.) [3; 23, с. 31–45; 42]. Для плодотворного диалога принципиальным является определение его общей «темы» и круга задаваемых вопросов, для чего необходимо оценить уровень информативной насыщенности «собеседника». Например, обнаружение изделия, характерного для одной культуры, в ареале существования другой позволяет констатировать факт взаимодействия культур, однако рассмотрение единичного памятника не может дать информации о непосредственности, продолжительности и прочности контактов, механизмах обмена, характере и взаимности влияний, — для подобных выводов необходим целый ряд произведений, и чем разнообразнее будут свидетельства, тем убедительнее будут выводы. Единичный памятник может явиться дополнительным материальным аргументом, подтверждающим сведения, полученные, например, из текстов, но и тексты в данном случае следует рассматривать как [нематериальные] свидетельства. Уникальный, «разовый» объект — это не основание для обобщений, но скорее «уровень погрешности».

Сопоставление только двух произведений не позволяет рассуждать о какой-либо «эволюции», поскольку заданные начальная

и конечная точки демонстрируют лишь магистральное направление, но не процесс каких-либо изменений, — для этого требуется достаточная репрезентативная выборка, содержащая промежуточные звенья (желательно — равноудаленные), свидетельствующие о темпах, о приоритетной линии развития, о ее вариациях, которые могут иллюстрировать иные процессы, каждый из которых наверняка имеет свои причины возникновения, векторы развития и исторические судьбы.

Общение подразумевает также соблюдение определенных норм этикета. Любой взрослый человек предупрежден о том, что в разных странах, у разных народов, в различных социальных группах существуют свои правила деловой и повседневной коммуникации, включающие формы обращения, приветствия, необходимые и некорректные вопросы, иерархию тем, очередность высказываний и т. д., вплоть до соблюдения дресс-кода, значения жестов, цветовой символики. Пренебрежение этими правилами (в т. ч. непредумышленное) может значительно затруднить коммуникацию или вовсе ее прервать. Вероятно, привычным для нас проявлением «исследовательского этикета» следует считать то, что в авторефератах именуется «общей характеристикой работы»: предварительную формулировку цели и задач, определение аргументов и структуры, выделение «выносимых на защиту положений» и т. д. [19; 22]. Это научная «кухня» — самоотчет о том, что у нас есть, чего мы хотим добиться и что для этого следует предпринять. Интересна она далеко не всем читателям, и еще два десятилетия назад подобная «общая характеристика» присутствовала только в авторефератах, а сама диссертация представляла собой единый связный текст. Современные требования охарактеризовать собственную работу по пунктам «цели», «задачи», «актуальность» и т. д. (например, для внесения данных об исследовательском проекте в электронные системы учета) ставят в тупик многих маститых ученых.

Кроме того, нелишне помнить и о правилах «этикета» по отношению к аудитории: фактически исследователь, как и интервьюер, выступает посредником между источником информации (произведением) и адресатом информации (коллегами, читателя-

ми, слушателями) [4; 25]. Результаты научных исследований, не имеющих грифа секретности, как правило, доводятся до аудитории — излагаются в докладах, публикуются в виде статей и монографий. В аннотации к любому научному изданию указывается: «Книга адресована специалистам по таким-то дисциплинам, студентам вузов такого-то профиля, а также широкому кругу читателей, интересующихся такими-то проблемами». От того, к кому же в конечном итоге обращается автор, будут зависеть выбор терминологии, последовательность изложения, рубрикация текста, развитость справочного аппарата; однако подобная вариативность также неплохо описана [27; 34].

И еще один момент, который здесь отметим лишь в назывном порядке, поскольку даже для его краткого рассмотрения требуется как минимум отдельная статья: коммуникация продуктивна лишь при единстве языка общения. Являясь посредником между произведением и аудиторией, исследователь выступает и в качестве переводчика — не случайно в последнее время широко используется понятие «язык культуры» [6; 40; 45]. Проблема в том, что «переводчиков-билингвов» среди современных ученых, занимающихся, например, отдаленными во времени и в пространстве культурами, практически нет, и дело не в недостаточном владении материалом, а в априорной «инаковости», различии в самосознании, системах ценностей, эстетических установках, незнании культурных кодов, определяемых контекстами [5, с. 212; 24]. Показательный пример — очевидные различия в интерпретациях памятников искусства ислама, предлагаемых европейскими и иранскими учеными: первые основываются на наработках иконологического метода, вторые опираются на богословскую традицию [9, с. 117–119]. Если даже современники, имеющие возможность делиться мнением и понимать друг друга, при «общении» с одними и теми же памятниками пользуются разными кодами коммуникации, то что говорить об изучении древних цивилизаций, основные категории языка культуры которых можно лишь пытаться понять... Мы с разной степенью убедительности объясняем, реконструируем, интерпретируем, привлекаем аналогии, усиленно «переводим» на понятный нам язык, но никогда не сумеем преодолеть различие между «знаком

для них» и «знаком для нас», известное, описанное, но не всегда осознаваемое [1, с. 207–208; 5, с. 221–237]. Эту объективную невозможность нужно просто принять.

Когда в музей приводят детей, часто можно услышать дежурные объяснения родителей, учителей, экскурсоводов: «Художник хотел показать зрителю...» Откуда мы знаем, что именно художник хотел? И всегда ли подразумевается зритель? Например, в Египетском зале ГМИИ подобное объяснение вообще неуместно, поскольку дошедшие до нас произведения древнеегипетского искусства происходят в большинстве своем из запечатанных погребальных камер и вообще не предназначались для созерцания и эстетического наслаждения, будучи рассчитаны на зрителя, пребывающего в ином мире. Такая «иноадресность» затрудняет возможности понимания и оценки подобных вещей (хотя можно спорить не только о критериях оценки, но даже о понимании самого слова «понимание»), но ни в коей мере не препятствует восхищению результатами работы мастеров именно как предметами искусства, руководствуясь нашими эстетическими категориями, и относится это, конечно, не только к Древнему Египту.

Даже когда объектом исследования являются произведения, близкие современным исследователям и по времени создания, и по культурной принадлежности, понятные, хорошо документированные, исследователю предстоит оценить собственные возможности как «собеседника» и «интервьюера». У каждого вида искусства есть свои специфические выразительные средства, у каждого жанра — свои задачи, у каждого материала, техники, инструмента — свои возможности; собственно, именно эти сходства и различия по каким-либо избранным критериям избираются для всевозможных классификаций, и эти критерии положены в основу «введения в изучение искусства». Узость специализации, нарабатанная практика, консерватизм взглядов приводят к некоторой профдеформации, заставляющей использовать привычные категории, сужающей диапазон оценок и затрудняющей изменение критериев. Исследовательская честность предполагает четкое отделение собственных субъективных оценок интерпретатора от аргументов, предоставляемых «собеседником».



**Рис. 2.** *Анри Матисс. Натюрморт с черными ножами. 1896. 60 × 85 см, холст/масло. Монпелье, Музей Фабра*

В качестве эксперимента я показал студенческой аудитории заведомо неизвестный им натюрморт и попросил его охарактеризовать (рисунок 2).

Будущие искусствоведы вполне справедливо отметили ряд недочетов: перегруженность правой половины, неправильность рисунка, скудость палитры, скучность цветового решения и сошлись во мнении:

«Не лучше и не хуже сотен других ученических натюрмортов». Далее я показал эрмитажный «Разговор» — Матисса узнали... Сообщение о том, что и «Натюрморт с черными ножами» (1896) написан Матиссом, причем уже признанным художником, выставившимся и продававшимся, вызвало замешательство — слишком велика разница («цвет навязчивый», «пространства нет», «рисунок очень слабый»). Я поставил вопрос: «Разучился ли

Матисс рисовать?» и показал предельно лаконичный и выразительный рисунок пером «Женщина с распущенными волосами» (1944, ГМИИ им. Пушкина)... Значит, не «разучился»; просто после вполне «академического» «Натюрморта» художнику понадобилось отказаться от одних выразительных средств в пользу других (как и зачем — это уже отдельные вопросы, адресуемые именно искусствоведам, а не полотнам). Переход Матисса от импрессионизма к фовизму, оценки и интерпретации его творчества остались вне рассмотрения [13, с. 44]; я лишь хотел продемонстрировать несовпадение объекта и ожиданий субъекта — творчество Матисса имеет огромное количество почитателей, и неготовность или неспособность оценить его ни в коем случае не делает Матисса плохим художником. Впрочем, ни картина, ни ее автор не страдают от мнения зрителей и искусствоведов — может пострадать только репутация (это, безусловно, не относится к живущим мастерам).

Другой пример — картина К. Малевича «Дама и рояль», недавно ставшая «героем» целой диссертации [26] (рисунок 3).

Соблюдая требования жанра, автор исследования подробно рассмотрела изучение творчества Малевича в отечественном и западном искусствознании, ввела периодизацию этого творчества и отдельно охарактеризовала выделенный период, описала философские основания творчества художника, современную ему авангардную литературу (чтобы продемонстрировать синхронные теории взаимодействия искусств) и музыкальную среду (все-таки в названии произведения есть «рояль»), исследовала провенанс картины, привела ее «стилистические характеристики», выделила «цветовые коды» и даже «философско-мировоззренческие аспекты произведения». Все это дало возможность уточнить авторское название полотна, сузить датировку и... «поднять вопрос о пересмотре способа экспонирования картины, где возможен вариант перевернутого экспонирования по отношению к общепринятому (верхняя часть как нижняя, а нижняя как верхняя)» [26, 23]. Иными словами, очередное научное исследование известного произведения, принадлежащего кисти одного из крупнейших мастеров, заставило усомниться — а правильно ли картина висит в музее?



**Рис. 3.** Казимир Малевич.  
*Дама, играющая на рояле. 1914 (?). 66 . 44 см.*  
Красноярск, Красноярский художественный музей  
им. В. И. Сурикова

Верно ли зрители долгие годы смотрят на это полотно? И вот уже в интернете можно найти репродукции, развернутые на 180 градусов... Вопрос — насколько научно такое достижение? — оставим вне рассмотрения.

От «подачи» произведения зависит очень многое. Даже признанные шедевры «теряются» в переполненных залах музеев на фоне визуального «шума» (это прекрасно показал И. А. Крылов в «Любопытном»). Но достаточно вспомнить пензенский Музей одной картины, в котором показ единственного живописного произведения предваряется специально подготовленным видеофильмом

(ранее — слайдфильмом, сопровождавшим литературно-музыкальную композицию), вводящим в эпоху и творчество конкретного художника, объясняющим замысел, сюжет, особенности исполнения данного полотна, привлекающим внимание к его деталям. Такая срежиссированная подготовка зрителя, в которой задействованы видеоряд, музыка, художественное слово и театральные эффекты (зрительный зал, направленный свет, раздвигающийся занавес, за которым скрыт подлинник), заставляет воспринимать отдельную картину как квинтэссенцию не только сеанса, но и определенного периода времени, художественной школы, стиля и т. д. Произведение (как правило, далеко не хрестоматийное и не самое показательное для того или иного мастера) превращается для зрителя в призму, через которую подается довольно большой пласт информации, притом что на сам выставленный памятник подобное изменение привычного музейного контекста никак не влияет: картина просто переносится из музейного зала или запасника на сцену (в прямом смысле) и участвует в «моноспектакле», смещающем восприятие.

Мне уже приходилось вспоминать, как несколько десятилетий назад, когда университетские лекторы тщательно отбирали иллюстративный ряд, предварительно заряжая слайды в кассеты, профессор Г. И. Соколов на протяжении лекции об искусстве Древней Греции для первокурсников-историков ограничивался единственным изображением какого-нибудь архаического куроса [10, с. 5–6]. «Типовая» статуя прекрасно иллюстрировала антропоцентризм античной культуры, антропоморфизм греческой религии, антропометризм классической архитектуры, в т. ч. ордер, и еще целый ряд тем и сюжетов лекции. Курос превращался в «опорный сигнал» для запоминания материала, причем именно в силу своей «рандомности» подходил для выполнения этой функции лучше, нежели «отягощенные конкретикой» «Дорифор» Поликлета, «Апокссиомен» Лисиппа или другие хрестоматийные греческие скульптуры.

Задавая вопрос: «Что мы знаем о данной вещи?», следует помнить, что ответ на него чаще всего получен не от самого памятника, а от того, кто работал с ним ранее, и ищется прежде всего на музейной этикетке, содержащей название, атрибуционные данные и дополнительные сведения. Очень многие посетители

художественных музеев в первую очередь обращают внимание на авторство, воспринимая известные имена если не как гаранты «качества», то как индикатор «ценности» [32, с. 14]; для других важен сюжет (часто достаточно названия); если же представленный миф, литературное произведение или историческое событие неизвестны, требуется разъяснение. Особенно это необходимо для произведений искусства стран Востока, поскольку зрители крайне мало знают мифологическую и литературную основу, и тщательно выверенные названия типа «Нарасимха убивает асура Хираньякашипу» или «Накамура Носиро II в роли Коноханы, дочери Ки-но Цураюки» без комментариев оказываются, мягко говоря, малоинформативными. Даже авторы, позиционируемые в числе «лучших специалистов», при обращении к персидской миниатюре позволяют себе путать эпических Искандера и Исфандияра... [11, с. 153–154].

Применительно к древним предметам основную информацию для этикетки предоставляют археологи, вводящие памятники в научный оборот. Однако в алгоритме археологического описания предмета то, что должно интересовать искусствоведа, укладывается в категорию «декор», относящуюся к таксону «морфология» [8; 15] (рисунок 4); археологи имеют право не знать историю искусства, не владеть стилистическим анализом и методами датировки по особенностям изображения (хотя, надо отметить, многие знают и владеют), полагаясь на «смежников». При этом археологи четко понимают, что: 1) имеют дело со случайно сохранившимися артефактами; 2) получаемая информация обусловлена спецификой источника; 3) качество обработки этой информации во многом зависит от исследовательских способностей интерпретации [33, с. 10]. Исходя из этого и решая присущие их дисциплине задачи, для которых разработаны специфические методы, археологи, как правило, ими и ограничиваются, предоставляя уточнение и интерпретацию данных историкам искусства, нумизматам, эпиграфистам, социологам и другим специалистам [38]. Увы, многие из этих специалистов зачастую специфику источника не учитывают и безотчетно основывают собственную интерпретацию не столько на первичных фактах, сколько на чужих суждениях [12, с. 56–57].



**Рис. 4.** Логическая система знания о вещи [15, с. 33]

Кроме того, искусствоведы (особенно молодые), привыкшие работать с тем, что видят, и излишне полагаться на «суждение глаза», причем во многих случаях опираясь на репродукции, формируют некое субъективное мнение об образе объекта и часто не представляют себе данных музейной этикетки, даже физических характеристик, измерений того или иного памятника. Например, воспроизведения хрестоматийного «красного торса» из Хараппы и описания «совершенства пластической моделировки фигуры» [28, с. 47–50] вызывают сопоставление с греческими статуями и «заочное» перенесение на древнеиндийскую скульптуру привычного представления об античной соразмерности;



**Рис. 5.** Мужской торс.  
Хараппа. III тыс. до н. э.  
Красный песчаник. Высота 9 см.  
Нью-Дели, Национальный музей  
Индии

реальный размер памятника — 9 см — шокирует, особенно в экспозиции Делийского музея (рисунок 5). Репродукции «Спящей царевны» В. Васнецова ассоциируются с «былинными» иллюстрациями И. Билибина, Б. Зворыкина, Е. Поленовой и не способны передать масштаб полотна (2,14 × 4,52 м). Это же касается «покадровых» воспроизведений китайских пейзажных свитков, длина которых в развернутом состоянии достигает нескольких метров...

Если на заре становления знаточеского метода и справедливо было утверждение: «Побеждает тот, у кого больше фотографий» (приписываемое Ф. Дзери [39, с. 69]), то в век легкодоступности как справочной текстовой, так и оцифрованной визуальной информации качество научных исследований во многом обеспечивается возможностью непосредственного общения с оригиналом. В середине 1950-х годов Станислав Лем рассуждал о том, что «проблема уникальности» произведений искусства противоречит принципу коммунизма «каждому по потребностям», и пытался «преодолеть» ее с помощью некоего аналога голограмм («трионов») для личного пользования [14, с. 152–153]; но очевидно, что для научной работы подобного ширпотреба было бы недостаточно. При всем богатстве фотоархивов, наличии качественных факсимиле и цифровых копий высочайшего разрешения возможность работать только с репродукциями и слепами — это тоже вынужденное ограничение исследователя. Воспроизведения служат опорными сигналами, имеют собственную историю и ценность, используются как дополнительные инструменты, но не заменяют оригинал.



**Рис. 6.** Ренато Бертелли.  
*Бесконечный профиль*  
(Бенито Муссолини).  
1933. 29,5 × 24,5 см.

Отсутствие «паспортных данных» произведений искусства способно затруднить понимание даже на уровне «что именно перед нами». Я неоднократно демонстрировал в различных аудиториях произведение, имеющее несколько авторских копий и массово тиражированное в уменьшенных версиях (рисунок 6). Требовалось некоторое время, чтобы зрители смогли рассмотреть сначала скульптуру (а не прикладное изделие или дизайнерский объект), затем — «бесконечный профиль» (таково ее название [45, р. 160]), и несколько уточняющих подсказок (автор — Ренато Бертелли; год создания — 1933), чтобы этот профиль идентифицировать, но опираясь скорее на сопоставление фактов (итальянец, массовость, тридцатые), нежели на узнавание, основанное на визуальном опыте... А когда-то такое футуристическое изображение Муссолини стояло во многих кабинетах и было не столько настольным украшением, сколько олицетворением кредо. Знаковая функция произведения, безусловно, преобладает над его художественными качествами.

### Тонированная терракота

Портрет как жанр скульптуры и живописи ставит перед зрителем и исследователем дополнительные вопросы, прежде всего — «кто это?», т. е. конкретизация и идентификация модели; далее (при наличии изображений той же персоны) — определение сходства и отличий, фиксация возрастных изменений, особенностей репрезентации, авторского «прочтения» образа, сопоставление с другими источниками (для исследователей — с текстами документов, для массового зрителя — с художественной литературой, киновоплощениями и т. д.). Но есть еще один аспект...

В таллиннском KUMU (*KUnstiMUuseum* — художественный музей) есть особый зал — угловой, небольшой по площади, но поднимающийся на все три этажа, такая треугольная призма, неудобная для экспонирования. В зале выставлены только слепки скульптурных портретов — головы и бюсты, рядами установленные на прозрачных столбах и на настенных консолях, разновременные и разностильные; вместе собраны египетские фараоны и римские императоры, Ленин и Толстой, русские цари и эстонские колхозницы и

рыбаки, фрагменты античных герм и готических статуй, барокко и соцреализм... (рисунок 7).



*Рис. 7. KUMU, Таллинн. Зал скульптурных портретов.  
Фрагмент экспозиции*

В зале всегда стоит невнятный гул: в некоторые подставки вмонтированы динамики, через которые постоянно негромко транслируются фонограммы голосов изображенных людей (конечно, тех, чьи записи сохранились). Если подойти поближе, постоять и прислушаться, можно различить знакомую картавость вождя мирового пролетариата, отрывистые лозунги фюрера, декламации стихов их разноязычными авторами, фрагменты радиointервью... Посетители испытывают настоящий шок — таким простым способом до них вдруг доводится понимание того, что за каждым образом, за каждой «говорящей головой» стоит не просто «модель», но реальный человек, с кем-то общавшийся, имевший слушателей, делившийся с современниками своими мыслями и переживаниями. Если имя изображенного исторического лица что-то нам и говорит, мы получили информацию о нем опосредованно — благодаря учебникам истории, художественной литературе, кинофильмам и т. д.; эта информация дозирована и

фильтрована, и наше восприятие наверняка будет отличаться от восприятия современниками, в т. ч. скульптором (да и современники, подобно нам, наверняка относились к тому или иному конкретному «властителю дум» неоднозначно). Поставленный в KUMU эксперимент наглядно демонстрирует еще одну границу общения с произведением, преодолеть которую мы не сможем, — непосредственное знание изображенного, личный контакт, отсутствие дистанции, причем такой границей оказывается само изображение (снова «знак для них» и «знак для нас», только представленные в виде художественного образа).

Здесь показаны лишь некоторые (пожалуй, наиболее очевидные) границы «общения» с произведениями искусства (понимаемыми, как говорилось выше, предельно узко). Таких границ на самом деле много — они есть в каждом виде и жанре искусства, в каждой группе памятников, в каждом художественном явлении (и еще вопрос: любое ли исследуемое явление правомерно оценивать как «художественное»). Коммуникация с произведением искусства заставляет исследователя считаться и с отношениями субъекта и объекта (эти отношения часто можно «вывернуть»), и с наличием третьего участника коммуникации — аудитории, в интересах которой работает исследователь (при этом являясь ее частью), и с заведомой условностью и опосредованностью получения «ответа» на поставленный вопрос, тем более что изменение предмета и задач исследования изменит и используемые методы, и соответственно результат, т. е. выводы.

Каждое художественное явление, группа памятников, даже отдельное произведение — особый «собеседник», и диалог с ним (или с ними) надо выстраивать индивидуально, будучи готовым к существованию определенных границ общения, устанавливаемых всеми сторонами коммуникации. Какие-то из этих границ — окказиональные и, возможно, сдвигаемые (за счет изменения ракурса исследования, методов, привлечения иных источников), какие-то — увы, вечные, не оставляющие надежд на открытый «диалог» (например, в случае с уникальными произведениями, памятниками бесписьменных культур, предельно лаконичными «знаками для них»). Надо просто понимать и принимать как наличие подобных границ, их влияние на саму возможность «общения»

с памятниками и соответственно на перспективу получения от них «сообщения», так и фрагментарность нашего знания, причем фрагментарность объективную (ограниченность знакообмена) и, увы, непреодолимую. Чем больше дистанция между субъектом и объектом — хронологическая, пространственная, культурная, — тем больше «шума», затрудняющего «общение» (правда, в некоторых случаях объект, лишенный какого-либо контекста, окружен полной тишиной). «Отключить» его невозможно, игнорировать — тоже; можно лишь минимизировать его влияние, сосредоточиться на объекте, тщательно подготовиться к «интервью», собрав первичные сведения, определив особенности «языка» и «этикета», сформулировав тему и заранее подготовив вопросы, на которые «собеседник» будет готов «отвечать».

#### Список литературы

1. Антонова Е. В., Раевский Д. С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: Наука, 1991. С. 207–232.
2. Вальковский А. В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 2. С. 147–175.
3. Ван Емерен Ф. Х., Гроотендорст Р. Аргументация, коммуникация и ошибки. СПб.: Васильевский остров, 1992. 210 с.
4. Василькова В. В. Эволюция исследовательских парадигм в теории коммуникации // Коммуникативные практики в современном обществе. СПб.: Скифия-принт, 2008. С. 11–20.
5. Гуревич А. Я. Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. М.: РГГУ, 1998. С. 211–318.
6. Жиленко М. Н., Береснева Ж. А. Языки культур: от теории к практике повседневности // Вестник славянских культур. 2022. Т. 63. С. 107–113.
7. Кириллова Н. Б. Парадоксы медийной цивилизации. М., Берлин: ДиректМедиа, 2020. 456 с.
8. Кокорина Ю. К., Лихтер Ю. А. Логическая система изучения де-

- кора // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 1999. № 2. С. 113–120.
9. Кононенко Е. И. Архитектура мечети как объект интерпретации // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 1. С. 113–130.
10. Кононенко Е. И. Памятники восточного искусства как «визитные карточки» и «бренды». Введение в тему // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 5–20.
11. Кононенко Е. И. Сильно разбавленный экстракт // Terra artis. 2024. № 4. С. 147–156.
12. Кононенко Е. И. Факты, ОБС, ДДМ: Опыт классификации аномалий научной работы // Реальность и субъект. 2001. Т. 5. № 1. С. 55–60.
13. Лебедева И. В. Антихрестоматия. 69 современных художников. Опыты интерпретации. М.: Искусство – XXI век, 2023. 192 с.
14. Лем С. Магелланово облако. М.: Детская литература, 1966. 342 с.
15. Лихтер Ю. А. Логическая система знаний о вещи // История и эволюция древних вещей. М.: Изд-во Московского университета, 1994. С. 33–43.
16. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд-во Московского университета, 2013. 680 с.
17. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 56 с.
18. Лукина М. Технология интервью. М.: Аспект Пресс, 2003. 192 с.
19. Майданов А. С. Методология научного творчества. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 510 с.
20. Махлина С. Т. Семиотика искусства в XXI в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2013. № 3. С. 6–14.
21. Никандров В. В. Вербально-коммуникативные методы в психологии. СПб.: Речь, 2002. 68 с.
22. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология научного исследования. М.: Либроком, 2010. 280 с.
23. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук, 2001. 656 с.
24. Симбирцева Н. А. Код культуры как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 1. С. 157–167.

25. Стернин И. А. О понятии коммуникативного поведения // *Kommunikativfunktionale Sprachbetrachtung*. Halle: Abt. Wissenschaftspublizistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1989. S. 279–282.
26. Толстихина Е. М. Произведение «Дама и рояль» в творчестве Казимира Малевича и художественных контекстах русского авангарда 1910–1915-х годов: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения (17.00.04). Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2021. 26 с.
27. Троянская Е. С. Полевая структура научного стиля и его жанровых разновидностей // *Общие и частные проблемы функциональных стилей*. М.: Наука, 1984. С. 16–27.
28. Тюляев С. И. Искусство Индии. III тысячелетие до н.э. — VII век н.э. М.: Искусство, 1988. 344 с.
29. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
30. Фараджев А. А. Зарождение неадаптивного поведения в первобытности: просто о сложном. СПб.: Свет, 2021. 119 с.
31. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
32. Фридлендер М. Знаток искусства. М.: Дельфин, 1923. 248 с.
33. Холушкин Ю. П., Витяев Е. Е., Костин В. С. Задачи археологии и методы их решения. Новосибирск: Манускрипт, 2013. 97 с.
34. Хомутова Т. Н. Научный текст: анализ вариативности. Челябинск: ЮУрГУ, 2012. 211 с.
35. Чернякова Н. С. Произведения искусства как объект интерпретации // *Парадигма: философско-культурологический альманах*. 2018. № 29. С. 104–113.
36. Черокова А. В., Иванова Е. Ю., Морозов И. И. Интерпретация как язык современной художественной культуры // *Общество: философия, история, культура*. 2023. № 12. С. 359–374.
37. Чеховский И. В. Интервью как способ получения информации в качественной стратегии исследовательского поиска // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология*. 2009. № 4. С. 20–25.
38. Шер Я. А. Еще об археологических источниках и «заключенной» в них информации // *Археолог: детектив и мыслитель* / Ред.

- Л. Б. Вишняцкий. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004. С. 114–123.
39. Шереметьева Н. В. Специфика атрибуции живописных работ: метод Морелли // Культура и искусство. 2022. № 12. С. 64–72.
40. Языки культуры и проблемы переводимости / Отв. ред. Б. А. Успенский. М.: Наука, 1987.
41. Bal M., Bryson N. Semiotics and Art History // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73. No 2. P. 174–208.
42. Craig R. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. P. 119–161.
43. Édeline F., Klinkenberg J.-M. The Appropriation of the Work of Art as a Semiotic Act // Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art. What are Artworks and How Do We Experience Them? Cham: Springer, 2015. P. 225–242.
44. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London – New York: Routledge, 2002.
45. Hrivíková T. The Language of Culture and the Culture of Language // Porta Lingua 2020. Szaknyelvoktatás és -kutatás nemzetközi kontextusban.
46. Cikkek, tanulmányok a hazai szaknyelvoktatásról / Eds. Zs. Bocz, R. Besznyák. Budapest: Szokoe, 2020. P. 41–53.
47. Moretti M. Renato Bertelli. Signa: Masso delle Fate Edizioni, 2007. 159 p.
48. Rosenberg H. The American Action Painters // Reading Abstract Expressionism. New Haven: Yale University Press, 1991. P. 189–198.

### References

1. Antonova E. V., Raevskij D. S. Oznakovojsushhnosti veshhestvenny`x pamyatnikov i o sposobax ee interpretacii [On the symbolic essence of material monuments and ways of its interpretation] // Problemy` interpretacii pamyatnikov kul`tury` Vostoka. Moscow: Nauka, 1991. P. 207–232.
2. Val`kovskij A. V. Iskusstvo souchastiya: transformaciya kommunikativnoj funkcii iskusstva v sovremenny`x xudozhestvenny`x praktikax [The art of complicity: the transformation of the communicative function of art in modern artistic practices] // Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury`. 2017. № 2. P. 147–175.
3. Van Eemeren F. X., Grootendorst R. Argumentaciya, kommunikaciya

- i oshibki [Argumentation: analysis, evaluation, presentation]. St. Petersburg: Vasil'evskij ostrov, 1992. 210 p.
4. *Vasil'kova V. V.* E`volyuciya issledovatel'skix paradigm v teorii kommunikacii [The evolution of research paradigms in the theory of communication] // *Kommunikativny'e praktiki v sovremennom obshhestve*. St. Petersburg.: Skifiya-print, 2008. P. 11–20.
  5. *Gurevich A. Ya.* Kul'tura Srednevekov`ya i istorik koncza XX veka [Culture of the Middle Ages and the historian of the end of the XX century] // *Istoriya mirovoj kul'tury`*. Nasledie Zapada: Antichnost`. Srednevekov`e. Vozrozhdenie. Moscow: RGGU, 1998. P. 211–318.
  6. *Zhilenko M. N., Beresneva Zh. A.* Yazy`ki kul'tur: ot teorii k praktike povsednevnosti [Languages of cultures: from theory to practice of everyday life] // *Vestnik slavyanskix kul'tur*. 2022. V. 63. P. 107–113.
  7. *Kirillova N. B.* Paradoksy` medijnoj civilizacii [Paradoxes of media civilization]. Moscow-Berlin: Direkt-Media, 2020. 453 p.
  8. *Kokorina Yu. K., Lixter Yu. A.* Logicheskaya sistema izucheniya dekora [Logical system for studying decor] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8: Istoriya*. 1999. № 2. P. 113–120.
  9. *Kononenko E. I.* Arxitektura mecheti kak ob`ekt interpretacii [Mosque architecture as an object of interpretation] // *Vestnik SPbGU. Seriya 15. Iskuststvovedenie*. 2018. V. 8. № 1. P. 113–130.
  10. *Kononenko E. I.* Pamyatniki vostochnogo iskusstva kak «vizitny`e kartochki» i «brendy`». Vvedenie v temu [Monuments of Oriental art as “business cards” and “brands”. Introduction to the topic] // *Kul'tura Vostoka. Vy`p. 3. “Vizitny`e kartochki” vostochny`x kul'tur*. Moscow: GII, 2018. P. 5–20.
  11. *Kononenko E. I.* Sil'no razbavlenny`j e`kstrakt [Highly diluted extract] // *Terra artis*. 2024. № 4. P. 147–156.
  12. *Kononenko E. I.* Fakty`, OBS, DDM: Opy`t klassifikacii anomalij nauchnoj raboty` [Facts, OBS, DDM: Experience in classifying anomalies of scientific work] // *Real'nost` i sub`ekt*. 2001. V. 5. № 1. P. 55–60.
  13. *Lebedeva I.V.* Antixrestomatiya. 69 sovremenny`x xudozhnikov. Opy`ty` interpretacii [Anti-textbook. 69 contemporary artists. Experiments of interpretation]. Moscow: Iskustvo–XXI vek, 2023. 192 p.
  14. *Lem S.* Magellanovo oblako [The Magellanic cloud]. M.: Detskaya literatura, 1966. 342 p.

15. *Lixter Yu. A.* Logicheskaya sistema znaniy o veshhi [Logical system of knowledge about things] // *Istoriya i e'volyuciya drevnix veshhej*. Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1994. P. 33–43.
16. *Lobodanov A. P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of art: history and ontology]. Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2013. 680 p.
17. *Lotman Yu. M.* Semiotika kino i problemy` kinoe`stetiki [Semiotics of Cinema]. Tallin: E'e`sti Raamat, 1973. 56 p.
18. *Lukina M. M.* Texnologiya interv`yu [Interview technology]. Moscow: Aspekt Press, 2003. 192 p.
19. *Majdanov A.S.* Metodologiya nauchnogo tvorchestva [Methodology of scientific creativity]. Moscow: Izd-vo LKI, 2008. 510 p.
20. *Maxlina S.T.* Semiotika iskusstva v XXI v. [Semiotics of art in the XXI century] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury`*. 2013. № 3. P. 6–14.
21. *Nikandrov V. V.* Verbal`no-kommunikativny`e metody` v psixologii [Verbal and communicative methods in psychology]. St. Petersburg: Rech`, 2002. 68 p.
22. *Novikov A. M., Novikov D. A.* Metodologiya nauchnogo issledovaniya [Methodology of scientific research]. Moscow: Librokom, 2010. 280 p.
23. *Pochepczov G. G.* Teoriya kommunikacii [Theory of communication]. Moscow: Refl-buk, 2001. 656 p.
24. *Simbirceva N. A.* Kod kul'tury` kak kul'turologicheskaya kategoriya [The code of culture as a cultural category] // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2016. № 1. P. 157–167.
25. *Sternin I. A.* O ponyatii kommunikativnogo povedeniya [On the concept of communicative behavior] // *Kommunikativ-funktionale Sprachbetrachtung*. Halle: Abt. Wissenschaftspublizistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1989. P. 279–282.
26. *Tolstixina E. M.* Proizvedenie «Dama i royal`» v tvorchestve Kazimira Malevicha i xudozhestvenny`x kontekstax russkogo avangarda 1910–1915-x godov [The work “The Lady and the Piano” in the work of Kazimir Malevich and the artistic contexts of the Russian avant-garde of the 1910s-1915s].
27. *Avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya (17.00.04)*. Altajskij gos. un-t. Barnaul, 2021. 26 p.

28. *Troyanskaya E. S.* Polevaya struktura nauchnogo stilya i ego zhanrovyy'x raznovidnostej [The field structure of scientific style and its genre varieties] // *Obshhie i chastny'e problemy' funkcional'ny'x stilej*. Moscow: Nauka, 1984. P. 16–27.
29. *Tyulyaev S. I.* Iskusstvo Indii. III-e ty'syacheletie do n.e'. — VII vek n.e' [The Art of India. III-th millennium BC — VII century AD]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 344 p.
30. *Uspenskij B. A.* Semiotika iskusstva [Semiotics of art]. M.: Shkola «Yazy'ki russkoj kul'tury'», 1995. 360 p.
31. *Faradzhev A. A.* Zarozhdenie neadaptivnogo povedeniya v pervoby'tnosti: prosto o slozhnom [The origin of maladaptive behavior in primitiveness: just about the complex]. St. Petersburg: Svet, 2021. 119 p.
32. *Feshhenko V. V., Koval' O. V.* Sotvorenie znaka. Ocherki o lingvostetike i semiotike iskusstva [Creation of a sign. Essays on linguoesthetics and semiotics of art]. Moscow: Yazy'ki slavyanskoj kul'tury', 2014. 640 p.
33. *Fridlender M.* Znatok iskusstva [A connoisseur of art]. Moscow: Del'fin, 1923. 248 p.
34. *Xolyushkin Yu. P., Vityaev E. E., Kostin V. S.* Zadachi arxeologii i metody' ix resheniya [Problems of archeology and methods of their solution]. Novosibirsk: Manuscript, 2013. 97 p.
35. *Xomutova T. N.* Nauchny'j tekst: analiz variativnosti [Scientific text: analysis of variability]. Chelyabinsk: YuUrGU, 2012. 211 p.
36. *Chernyakova N. S.* Proizvedeniya iskusstva kak ob'ekt interpretacii [Works of art as an object of interpretation] // *Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskij al'manax*. 2018. № 29. P. 104–113.
37. *Cherokova A. V., Ivanova E. Yu., Morozov I. I.* Interpretaciya kak yazy'k sovremennoj xudozhestvennoj kul'tury' [Interpretation as the language of modern artistic culture] // *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*. 2023. № 12. P. 359–374.
38. *Chexovskij I. V.* Interv'yu kak sposob polucheniya informacii v kachestvennoj strategii issledovatel'skogo poiska [Interview as a way of obtaining information in a qualitative research search strategy] // *Vestnik Rossijskogo universiteta družby' narodov*. Seriya: Sociologiya. 2009. № 4. P. 20–25.
39. *Sher Ya. A.* Eshhe ob arxeologicheskix istochnikax i «zaklyuchennyj» v nix informacii [More about archaeological sources and the information “enclosed” in them] // *Arxeolog: detektiv i my'slitel' /*

- red. L. B. Vishnyaczkiy. St. Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2004. P. 114–123.
40. *Sheremet'eva N.V.* Specifika atribucii zhivopisny'x rabot: metod Morelli [The specifics of attribution of paintings: the Morelli method] // *Kul'tura i iskusstvo*. 2022. № 12. P. 64–72.
41. *Yazy'ki kul'tury' i problemy' perevodimosti* [Cultural languages and problems of translatability] / *Otv. red. B. A. Uspenskij*. Moscow: Nauka, 1987.
42. *Bal M., Bryson N.* Semiotics and Art History // *The Art Bulletin*. 1991. Vol. 73. № 2. P. 174–208.
43. *Craig R.* Communication Theory as a Field // *Communication Theory*. 1999. Vol. 9. P. 119–161.
44. *Édeline F., Klinkenberg J.-M.* The Appropriation of the Work of Art as a Semiotic Act // *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art. What are Artworks and How Do We Experience Them?* Cham: Springer, 2015. P. 225–242.
45. *Elam K.* The Semiotics of Theatre and Drama. London–New York: Routledge, 2002.
46. *Hrivíková T.* The language of culture and the culture of language // *Porta Lingua* 2020. Szaknyelvoktatás és -kutatás nemzetközi kontextusban. Cikkek, tanulmányok a hazai szaknyelvoktatásról / eds. Zs. Bocz, R. Besznyák. Budapest: Szokoe, 2020. P. 41–53.
47. *Moretti M.* Renato Bertelli. Signa: Masso delle Fate Edizioni, 2007. 159 p.
48. *Rosenberg H.* The American Action Painters // *Reading Abstract Expressionism*. New Haven: Yale University Press, 1991. P. 189–198.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Кононенко Евгений Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.

## ABOUT THE AUTHOR

**Evgeny I. Kononenko**, Doctor of Art History, Professor, Head of the Asian and African Art Sector, the State Institute for Art Studies.

УДК 7.067  
ББК 85.1

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ТЕОРИИ УМБЕРТО ЭКО

Г. В. ДЕНИСОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

denissovagv@my.msu.ru

### Аннотация

*В статье рассматриваются особенности интерпретации произведений искусства и предпринимается попытка показать, как от теории «открытости» У. Эко, предполагающей смещение акцента на реципиента, который неизменно добавляет к исходной информации свою «экзистенциальную ситуацию», происходит понимание того, что интерпретация имеет свои границы, определяемые критерием историчности, контекстом и целостностью текста, а ее гарантом выступает общество. Автор исходит из того, что произведение искусства всегда «больше» его автора в том смысле, что оно способно генерировать новые культурные смыслы, и для исследования всех возможностей текста (в том числе и тех, которые не предусмотрены автором) интерпретатор отталкивается от так называемых «значений нулевой степени», закрепленных в историческом социокультурном контексте.*

*Представленный теоретический обзор позволяет сделать вывод, что, несмотря на вероятность расширения спектра подходов к анализу произведений искусства в условиях развития информационно-коммуникационных технологий, разработанная У. Эко база методологического исследования условий и пределов интерпретации представляется универсально применимой, в том числе и для новых форм коммуникации.*

**Ключевые слова:** культура, произведение искусства, художественный образ, интерпретация, культурный смысл, автор, реципиент, пределы интерпретации, историчность, контекстуальность, целостность

## A WORK OF ART AS AN OBJECT FOR INTERPRETATION IN THE VIEW OF UMBERTO ECO'S THEORY

G. V. Denissova

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts  
125009, Moscow, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation  
denissovagv@my.msu.ru

### Abstract

*The article outlines the characteristics of interpreting artworks. The author proceeds from Umberto Eco's theory of "openness", according to which the process of perceiving an artwork is centered on the recipient, who inevitably adds their "existential situation" to the information received. The author aims to demonstrate the way Eco's theory promotes awareness of the limits of interpretation, determined by such factors as historicity, context and integrity of the text, while the society acts as its guarantor. The author brings out that a work of art is always "broader" than its author; otherwise stated, it has the potential to generate new cultural meanings. Additionally, the author highlights that the interpreter relies on the so-called "zero-degree values" to explore the text's every potential (including meanings beyond the author's original intention), which are shaped by the historical and socio-cultural context. This theoretical review provides every fact to conclude that, despite the range of approaches to analysing artworks is supposed to expand under new information and communication technologies, Eco's methodological system of studying the prerequisites and constraints of interpretation should be considered universally applicable and could be exploited to investigate new forms of communication.*

**Keywords:** culture, work of art, artistic image, interpretation, cultural meaning, author, recipient, limits of interpretation, historicity, contextuality, integrity

Рассуждая об инновационной модели образования в области искусства, А. П. Лободанов высказал важную мысль: «Культура и искусство — как ее духовная составляющая — присутствуют в нашей жизни независимо от нашего желания; человек воспринимает искусство как историко-культурную данность; это — закон социального бытия.

<...> Сегодня историческое единство общества подвергается разного рода разрушительным тенденциям, угрозам молодому поколению. Закон неуничтожимости культуры нарушается, как мы наблюдаем, идеологией терроризма. Она основывается на разноо-

бразных видах вандализма» [9, с. 36]. В этой связи актуальность вновь приобретает проблематика восприятия и толкования произведений искусства, поскольку далеко не любая интерпретация является удачной и может приниматься во внимание. Неслучайно Г. Г. Шпет, который считается основоположником герменевтической логики, в своих трудах актуализировал вопрос переосмысления субъект-объектной дихотомии в современных гуманитарных науках и, подвергая критике как чистый натурализм (герменевтику реальности), так и чистый трансцендентализм (герменевтику «чистого Я»), выдвинул идею герменевтического синтеза («Явление и смысл», 1914) [17, с. 209-210].

«Слово» при таком подходе понимается как «слово-действие/деяние», в основе которого лежат социальные, этические и культурные ориентации и которое находит свое воплощение в «знаке, содержащем смысл». «Из самого существа герменевтических вопросов понятно, — пишет Г. Г. Шпет, — что они должны были возникнуть там, где зарождается желание отдать себе сознательный отчет в роли слова как знака сообщения» [16, с. 232]. Понимание коммуникативной сущности герменевтики, таким образом, определяется самим ее предметом — «словом». «Слово есть *prima facie* сообщение. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разума, слово — воплощение разума. Сообщение есть та стихия сознания, в которой живет и движется понимание. Сообщаемое — сфера герменевтики. *Data*, которые ведут к предмету понимания и на которых организуется все его содержание, — слова, как знаки» [16, с. 222]. Логика герменевтического исследования в этом контексте развивается согласно алгоритму «социальные умственные операции/деяние — слово — знак — понимание», а методология заключается в ориентации на анализ внутренних структур «текста», позволяющем выявить не только его значение, но и культурный смысл.

Восприятие произведения искусства может быть обусловлено не только компетентностью интерпретатора, но также его способностью к эмпатии. В частности, М. Вебер отмечал, что «высочайшие “цели” и “ценности”, на которые, как показывает опыт, может быть ориентировано поведение человека, мы часто полностью понять не можем, хотя в ряде случаев способны постигнуть его интел-

лектуально; чем больше эти ценности отличаются от наших собственных, важнейших для нас ценностей, тем труднее нам понять их в сопереживании посредством вчувствования, силою воображения» [4, с. 604]. В таком ракурсе герменевтический анализ дополняется семиотическим, структурным и дискурсивным: если герменевтический анализ ориентирован на интерпретацию субъектной специфики, то семиотический и структурный анализы направлены на интерпретацию знака и выявление общих культурных значений и коллективных норм. Семиотический анализ по сравнению с остальными имеет наиболее формальный характер, представлен процедурами декодирования конкретных знаков и отношений между ними [11, с. 126] и в качестве базового категориально-понятийного аппарата использует терминологию семиотических концепций Ф. де Соссюра («означаемое», «означающее»), Ч. Пирса («иконы», «индексы», «символы»), Ч. Морриса («семантика», «синтактика», «прагматика»), Г. Фреге («денотат»). Наряду с денотативным значением, которое соотносится с референтом, при семиотическом анализе рассматриваются и коннотативные значения, соотношенные с ассоциативными рядами, детерминированными культурой определенных коллективов.

Сложный вопрос толкования произведения искусства, понимаемый как диалектика прав «текста» и прав его интерпретаторов, всегда находился в фокусе научного интереса У. Эко, который уже в условиях «развитого постмодернизма» утверждал, что потенциально неограниченная интерпретация имеет свои пределы и не существует только ради себя самой. Развитию данного тезиса и посвящена данная статья.

Восприятие художественной формы как сочетания культурных импульсов, которым с момента их возникновения свойственны открытость и семантическая непредсказуемость, было описано Эко в «Открытом произведении» (1962), после чего ученый продолжил свое движение в сторону теоретизирования основ и условий интерпретации, совмещая структуралистский и семиотический подходы [20]. Итогом данного процесса стала книга «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (1968), где был провозглашен принцип подхода к структуре как к оперативной модели; в проблемное поле семиотического анализа включена категория «автор», а все

феномены культуры рассмотрены как факты коммуникации, соотносящиеся с определенным кодом [18, с. 35].

Вслед за Р. О. Якобсоном Эко настаивал, что сообщение приобретает эстетическую функцию тогда, когда оно построено таким образом, что оказывается неоднозначным и стремится фокусировать внимание адресата на том, как оно построено. Адресат, таким образом, становится соучастником генезиса значения, наряду с адресантом выступая в роли субъекта. Интерпретация как вербальных текстов, так и текстов других знаковых систем, по Г.-Г. Гадамеру, обусловлена «предпониманием» воспринимающего субъекта, его знаниями, социальным и личным опытом различного характера. Субъектность интерпретирования порождает понятие «двойная герменевтика», подразумевающее, с одной стороны, герменевтику текста в его различных проявлениях, с другой стороны — герменевтику воспринимающего субъекта: «Неоднозначное сообщение предельно информативно, потому что побуждает адресата к всевозможным его толкованиям, побуждает к усилению интерпретации, помогая подобрать ключ к пониманию и осмыслению получаемого сообщения в полной мере. Феномен „эстетической информации“ есть не что иное, как ряд возможных интерпретаций, не улавливаемых никакой теорией коммуникации» [18, с. 99].

В теории «открытости» акцент был смещен с автора на текст, а затем — на реципиента, т. е. на интерпретатора этого текста, который добавляет к тексту свою «экзистенциальную ситуацию», наделяя его новыми смыслами. «Открытость» текста, таким образом, определялась бесконечным множеством его интерпретаций. «Открытым» текстам противостоят тексты «закрытые», и критерием «закрытости» текста является возможность его прочтения с помощью неверного кода. В проблемном поле семиотического анализа, таким образом, включается категория «автор», а произведение видится как феномен коммуникации: «Все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации, и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотнесении с кодом» [18, с. 35].

Для формирования необходимых для понимания ассоциаций может понадобиться активизация любого культурного кода. Автор при создании текста предполагает модель некоего читателя, на которого ориентирует используемые им текстовые стратегии. В этом контек-

сте был разработан и описан ряд близких по смыслу понятий, таких как «образцовый читатель» (У. Эко), «аристократический читатель» (Р. Барт) или «архичитатель» (М. Риффатер) [5, с. 235], и именно в ориентированности на читателя как носителя определенной коллективной памяти [24, с. 156] происходит формирование смыслов. «Образцовый читатель» — это реципиент, который имеет возможность раскодировать сложную систему кодов и субкодов таким образом, чтобы сообщение не противоречило замыслу автора. В этой связи, анализируя формы существования, организации и функционирования знаний, которые условно делятся на знания коллективные и индивидуальные, Эко ввел в научный оборот дихотомию «словарная компетенция», понимаемую как вербально-семантическое единство, и «энциклопедическая компетенция», т. е. комплекс понятий, который аккумулирует социальный опыт носителей лингвокультуры и составляет основу интерпретативно-оценочных критериев.

В сознании людей, объединенных языком и историей, существует определенный набор текстов, культурных клише, представлений и стандартных символов, за которыми закреплено определенное содержание. Все они составляют культурную память носителей определенного языка/культуры («инвариантные образы мира», в терминологии А. А. Леонтьева [8, с. 273]), без наличия которой невозможно существование ни одной коммуникативной системы. Инвариантные образы мира являются социально выработанными и не соотносятся с индивидуально-смысловыми образованиями как таковыми. Сказанное означает, что в лингвоментальном комплексе задан комплекс прецедентных текстов, который активизируется в зависимости от прагматических условий коммуникации и обуславливает вектор интерпретации произведений искусства; способствует восприятию отдельных знаков как ключей или индикаторов прототекста, по которым восстанавливается заложенный в произведение смысл за счет установления межтекстовых отношений и включения уникального художественного произведения в общий историко-культурный контекст.

Понимание непрерывных диалогических возможностей текстов восходит к философско-филологической концепции М.М. Бахтина, которому принадлежит мысль о том, что в каждом слове присутствуют «голоса иногда бесконечно далекие, безымянные,

почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близко, одновременно звучащие» [3]. Идея «двухголосного слова» нашла свое дальнейшее развитие в работах Ю. Кристевой, которая подняла ее до нового уровня философского обобщения, объявив «слово» и «текст» равнозначными феноменами и заменив понятие «интерсубъективность» на «интертекстуальность» [21, с. 427–457]. Сегодня данностью является идея трехмерности текстового пространства, при этом «текст» интерпретируется чрезвычайно широко и метафорически: от «текст/слово» (как у Ю. Кристевой) до «текст/культура» (как у Ю. М. Лотмана [10, с. 384]). Понимание, таким образом, позиционируется не столько как «диалог-коммуникация», сколько как переход от идеи диалога к проблеме понимания текста.

Любое произведение, начиная с античной словесности, ведет «диалог» с голосами из прошлого, является результатом столкновения оригинальности и традиционности, стремления к новому и сохранения устоявшихся форм художественной и культурной памяти. Это положение является основополагающим для принципиально коллажной структуры поэтики постмодернизма: «Хотя бы ни один художник мира не создал ни одного постмодернистского произведения, и то не беда: к постмодернизму запросто может быть причислен какой угодно памятник прошлого и настоящего (тем более что строгий границы между памятниками не проведешь, и все они — только фрагменты единой гигантской книги)» [15, с. 143]. Однако, по мысли М. М. Бахтина, «прошлые смыслы» никогда не могут быть раз и навсегда конечными, они всегда будут меняться, обогащаясь новыми смыслами в ходе будущего развития диалога, при этом «в любой момент они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде» [2, с. 209]. Бахтин показал, что, помимо данной действительности, художник всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном диалоге: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу». Мыслитель подчеркивал, что «этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт “оппозиций”, возможный только в

пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (знаками внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания, а не смысла)» [2, с. 364]. Именно это положение явилось отправной точкой для постструктуралистских утверждений о «переработке» одних текстов в другие и о тексте как «раскавыченной цитате». Вслушиваясь в слово-дискурс, отмечает Кристева [6, с. 466], Бахтин слышит в нем не лингвистику, но расщепленность субъекта, который конституируется «другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность.

Со времен постструктурализма проблема понимания напрямую связывалась с проблемой «расщепленности» сознания современного человека, с поисками в себе другого (теории Ж. Дерриды, М. Фуко, американских деконструктивистов). «Расщепленность» порождает стремление выйти за пределы индивидуального сознания в мир уже созданных другими текстов, в бесконечную область межтекстовых цепочек, в которой снимается оппозиция «язык — мир» и смещаются границы между «своими» и «чужими» текстами. Как следствие, рождается понятие «децентрации» (термин Ж. Дерриды), в которой сосуществуют равноправные смысловые инстанции.

Принцип создания текстов в эпоху постмодернизма основывался на возможности существования текста в электронном виде, когда любой текст может быть эксплицирован при помощи «гипертекстуальных отсылок»; на ощущении повышенной самобытности заимствованного цитируемого текста по отношению к его синтагматическому окружению [13, с. 9]. По мнению Дж. П. Ландоу, определения идеального текста Р. Барта, Ю. Кристевой («Всякий текст есть междутекст по отношению к другому тексту» [1, с. 418]) и «Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [21, с. 433]), предрекают появление понятия «гипертекста».

Теория интерпретаций У. Эко призвана доказать, что текст имеет правила для своего прочтения, а его читатель во многом формируется самим этим текстом. Разница между свободой интерпретативного выбора, которую предоставляет открытый текст, и свободой читателя, который обращается с текстом, видится как сти-

мул фантазий, и если интерпретация не сформирована правилами, лежащими внутри данного текста, то она является ошибочной по определению. В этой связи Эко предлагает разграничивать понятия интерпретации и сверхинтерпретации.

Понятие «Гипертекст» было терминологизировано Т. Нельсоном и Д. Энгельбартом в 1967 г. Под «гипертекстом» стали понимать текст, фрагменты которого снабжены определенной системой выявленных связей с другими текстами и предлагают читателю различные пути прочтения [22, с. 3–4]. Таким образом, каждый текст оказывается включенным во всю систему созданных до него или параллельно с ним текстов, приобретает визуальное многомерное представление и может быть прочитан в любой последовательности. Неслучайно У. Эко дает следующее определение гипертекста: «Гипертекст — это многомерная сеть, в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом» [19, с. 6]. Если смысл линейного текста — это результат иерархического упорядочения отдельных его смысловых фрагментов, то в гипертексте эта иерархия исчезает: от классического «различия», когда один из полюсов бинарной оппозиции ставится в преимущественное положение, происходит переход к «различАнию» Деррида, когда полюса оппозиции принципиально равноправны. Такое представление текста уже самой своей структурой обеспечивает «децентрацию», а ориентация на «гипертекстуальное сознание» порождает тексты, созданные по принципу словарей или энциклопедий, и их строение можно обозначить названием одного из рассказов Х.Л. Борхеса как «Сад расходящихся тропок», что приравнивает на уровне интерпретации писателя и читателя, поскольку выбор и смена фокуса и пути прочтения текста зависят по преимуществу от «потребителя» информации [12, с. 115–117].

Для нашего исследования принципиальное значение имеет тот факт, что именно У. Эко предпринял попытку преодоления противоречия между учениями Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, которое, как справедливо отмечает А. Р. Усманова [12, с. 121], долгое время считалось вполне очевидным: сложился стереотип, согласно которому «семиотику» отделяет от «семиологии» та же дистанция, которая привела к различению «линии Пирса» (логическая ветвь) и «линии Соссюра» (лингвистическая традиция). Первым, кто попытался опровергнуть

миф об антитетичности этих двух линий, был Р. О. Якобсон, однако Эко удалось выстроить собственную концепцию интерпретации, руководствуясь принципами синтеза «линии Пирса» и «линии Соссюра». В своей теории ученый восстановил недостающие звенья в логике рассуждений, используя аргументы одного для доказательства тезисов другого.

Вкладом Эко в развитие современной герменевтики можно считать следующие разработанные им положения: сущность знака раскрывается в процессе интерпретации, поэтому значения не застывают в замкнутой, абсолютной системе; семиотический процесс интерпретации представляет собой самую сущность понятия знака [11, с. 54–55]. И «линии Пирса», и «линии Соссюра» являются собой концепции конвенционального отношения между знаком (символом, языком) и реальностью. Идея неограниченного семиозиса, экспроприированная деконструктивизмом, обернулась гиперинтерпретацией: «Идол собственного мнения, поклонение которому культивируется в современном образовании, делает молодых людей крайне наивными и невежественными в вопросах познания мира, понимания и интерпретации произведений искусства. Тотальный дилетантизм публики и формальная мастеровитость создателей произведений искусства ведут к исчезновению художественности, которую нельзя заменить ни рассказами авторов о своих произведениях, ни готовностью публики воспринимать любой акт самовыражения кого угодно и где угодно в качестве художественного творчества» [14, с. 111].

Основополагающим в вопросе восприятия произведений искусства в современной социокультурной парадигме является положение Эко о неотчуждаемости прав текста на смыслы, которые он в себе несет, а также разделение на «закрытые» и «открытые» типы текстов. При этом среди последних выделяется высший тип, а именно «автометатексты», постулирующие правильные и неправильные интерпретации текста, определяемые исходя из внутренних особенностей самого текста, а не из интенций интерпретатора. Иными словами, Эко в своей теории о пределах интерпретации доказал, что неограниченный семиозис, принимаемый как эпистемологическая абстракция, в реальности принимает форму ограниченных толкований, санкционированных социумом.

Информационно-культурная глобализация, как основополагающая характеристика развития современного коммуникативного пространства, выявила необходимость перехода к новой стратегии определения культурной компетентности, требуемой в изменившихся условиях. Переход нашей жизни в цифровое измерение не просто бросил вызов традиционным моделям, но и во многом преобразил традиционное восприятие произведений искусства: «[...] информация, заключенная в активно действующих системах информационного поиска, оказывается несистематизированной или смещенной по содержанию. А вместе с тем культурно значимая информация является частью глобальных информационных сетей, а глобальные сети — это управление человечеством; некультурное же управление приносит печальные результаты» [9, с. 37; курсив автора]. В современном научном дискурсе, помимо обозначенных взаимодействующих герменевтического, семиотического, структурного и дискурсивного подходов, представлены психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, имеющие зоны пересечения с рассмотренными выше подходами. С развитием информационно-коммуникационных технологий будет расширяться спектр подходов к анализу произведений искусства, в том числе с учетом развития искусственного интеллекта, однако разработанная У. Эко база методологического исследования интерпретации, согласно которой толкование обладает критерием историчности, обуславливается контекстуальной допустимостью и целостностью текста, представляется универсально применимой, в том числе для новых форм коммуникации.

#### Список литературы

1. Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бахтин М.М. К методологии литературоведения. М.: Худ. лит., 1975. С. 203–212.
3. Бахтин М. М. Проблема текста: Заметки 1959–1961 гг. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_text.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_text.htm).
4. Вебер М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 52 с.

5. Грицанов А. А., Можейко М. А. Постмодернизм. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
6. Крестева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 458–483.
7. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
8. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
9. Лободанов А. П. Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. 2023. № 3–4. С. 33–58.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
11. Мамедов А. К., Коркия Э. Д., Чудновская И. Н., Денисова Г. В. Герменевтика как метод социального познания. М.: Университетская книга, 2021. 220 с.
12. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000. 200 с.
13. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
14. Чернякова Н. С. Произведения искусства как объект интерпретации // Тексты и контексты. 2021. № 4. С. 104–113.
15. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. — С. 140–151.
16. Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1989–1993. 33 с.
17. Шпет Г. Г. Явление и смысл. Томск, 1996. 234 с.
18. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 704 с.
19. Эко У. От интернета к Гутенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. № 4. С. 70–79.
20. Эко У. Открытое произведение. М.: Академический проект, 2004. 512 с.
21. *Kristeva J. Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969. 313 p.
22. *Landaw G. P. The Definition of Hypertext and Its History as a Concept*. The Johns Hopkins University Press, 1992. 236 p.

23. *Eco U.* Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1975. 432 p.

24. *Eco U.* I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 1990. 471 p.

#### References

1. *Barthes R.* Izbranny'e trudy'. Semiotika. Poe'tika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p.
2. *Baxtin M. M.* K metodologii literaturovedeniya [On the methodology of literary criticism]. Moscow: Xud. lit., 1975. P. 203-212.
3. *Baxtin M. M.* Problema teksta: Zametki 1959–1961 gg. [The problem of text: Notes 1959–1961] [E'lektronny'j resurs]. — Rezhim dostupa: [http:// philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_text.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_text.htm).
4. *Veber M.* Osnovny'e sociologicheskie ponyatiya [Basic concepts in sociology] // *Veber M.* Izbranny'e proizvedeniya. Moscow: Progress, 1990. 52 p.
5. *Griczanov A. A., Mozhejko M. A.* Postmodernizm [Postmodernism]. Minsk: Interpresservis; Knizhny'j Dom, 2001. 1040 p.
6. *Kristeva Yu.* Razrushenie poe'tiki [The destruction of poetics] // *Francuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress, 2000. P. 458–483.
7. *Kristeva Yu.* Baxtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, word, dialogue and novel] // *Francuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow: IG Progress, 2000. P. 427–457.
8. *Leont'ev A. A.* Osnovy' psixolingvistiki [Fundamentals of psycholinguistics]. Moscow: Smy'sl, 1997. 287 p.
9. *Lobodanov A. P.* Innovacionnaya model' obrazovaniya v oblasti iskusstva [Innovative model of education in the field of art] // *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2023. № 3–4. P. 33–58.
10. *Lotman Yu. M.* Struktura xudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 387 p.
11. *Mamedov A. K., Korkiya E'. D., Chudnovskaya I. N., Denisova G. V.* Germenevtika kak metod social'nogo poznaniya [Hermeneutics as a method of social cognition]. Moscow: Universitetskaya kniga, 2021. 220 p.
12. *Usmanova A. R.* Umberto E'ko: paradoksy' interpretacii [Umberto Eco: paradoxes of interpretation]. Minsk, 2000. 200 p.

13. *Fateeva N. A.* Kontrapunkt intertekstual'nosti, ili Intertekst v mire tekstov [Counterpoint of intertextuality, or Intertext in the world of texts]. Moscow: Agar, 2000. 280 p.
14. *Chernyakova N. S.* Proizvedeniya iskusstva kak ob'ekt interpretacii [Works of art as an object of interpretation] // *Teksty' i konteksty'*. 2021. № 4. P. 104–113.
15. *Shapir M. I.* E'stetcheskij opy't XX veka: avangard i postmodernizm [Aesthetic experience of the XX century: avant-garde and postmodernism] // *Philologica*. 1995. T. 2. № 3/4. P. 140–151.
16. *Shpet G. G.* Germenevtika i ee problemy' [Hermeneutics and its problems] // *Kontekst. Literaturno-teoreticheskie issledovaniya*. Moscow, 1989–1993. 33 p.
17. *Shpet G. G.* Yavlenie i smy'sl [Phenomenon and meaning]. Tomsk, 1996. 234 p.
18. *Eko U.* Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The missing structure]. St. Petersburg: Petropolis, 1998. 704 p.
19. *Eko U.* Ot interneta k Gutenbergu [From the Internet to Gutenberg] // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1998. № 4. P. 70–79.
20. *Eko U.* Otkry'toe proizvedenie [The Open Work]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2004. 512 p.
21. *Kristeva J.* Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969. 313 p.
22. *Landaw G. P.* The Definition of Hypertext and Its History as a Concept. The Johns Hopkins University Press, 1992. 236 p.
23. *Eco U.* Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1975. 432 p.
24. *Eco U.* I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 1990. 471 p.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Денисова Галина Валерьевна**, доктор культурологии, заместитель декана по научной работе и развитию, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова».

## ABOUT THE AUTHOR

**Galina V. Denisova**, Doctor of Cultural Studies, Deputy Dean for Research and Development, Professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.01  
ББК 85.1

## **«ИСТИННОЕ ОТЕЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ». РИМ И ИТАЛИЯ В СИСТЕМЕ ВОЗЗРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА**

**Е. В. ЯЙЛЕНКО**

Академия изобразительного искусства имени Д. Амгаланя,  
Монгольский Национальный Университет искусств и культуры Монголия, 15140, г.  
Улан-Батор, 6-й квартал, д. 1  
eaiilenko@rambler.ru

### **Аннотация**

*В статье рассматриваются взгляды великого русского художника А.А. Иванова на роль римской стажировки в развитии творческой личности, возможность получения которой открывалась перед выпускниками петербургской Академии художеств по окончании курса обучения.*

*Исследование обширного круга исторических источников, в том числе неопубликованных, позволило показать, какими преимуществами и недостатками, в воззрениях Иванова, обладало пребывание в Италии, представлявшей ему «истинным отечеством художников». Ее идеальный образ формировался у Иванова по принципу «от противоположного», в контрасте с ежедневной действительностью Рима, которая, по его глубокому убеждению, также скрывала в себе многочисленные искушения для неопытных в житейских делах художников.*

*Исследование собранного и обобщенного в статье материала позволяет углубить представления о системе эстетических взглядов Александра Иванова в целом, а также добавить многие важные подробности к его жизненной и творческой биографии.*

**Ключевые слова:** Италия, Рим, изобразительное искусство, Александр Иванов, пенсионерская стажировка, «Проект Золотого века художников русских»

## “THE TRUE FATHERLAND OF ARTISTS”: ROME AND ITALY IN ALEXANDER IVANOV’S SYSTEM OF VIEWS

E. V. Yaylenko

D. Amgalan Academy of Fine Arts,  
Mongolian National University of Arts and Culture 15140, Ulaanbaatar, 6th quarter, 1,  
Mongolia  
eiailenko@rambler.ru

### Abstract

*The article studies the views of Alexander A. Ivanov, a prominent Russian artist, concerning the way the scholarship in Rome, being awarded at the end of an academic course, generally contributed to the shaping a graduate from the Petersburg Academy of Arts. The study of a wide range of historical sources, including unpublished ones, allows for outlining Ivanov’s views on the advantages and disadvantages of staying in Italy, which he describes as “the true fatherland of artists”. His idealised image of the country was largely shaped by comparing and contrasting it to the daily reality of Rome, which, in his view, at every turn concealed temptations for an inexperienced artist. The thorough analysis of the material provides a deeper understanding of Alexander Ivanov’s system of aesthetic views in general, as well as adds invaluable insights into his life and artistic biography*

*Keywords: Italy, Rome, fine arts, Alexander Ivanov, pensioner scholarship, “The Project on the Golden Age of Russian artists”*

*Красоты Италии и, в особенности,  
Рима описать весьма трудно по разнообразности,  
многосложности и невыразимости оных.*

Александр Иванов [1, с. 32].

Исследование разных аспектов мировоззрения Александра Иванова традиционно составляет одно из главных направлений в изучении его жизни и творческой деятельности. Подтверждением тому служат не только многочисленные статьи, опубликованные за последние сто лет, но и монография М. М. Алленова (Москва, 1980), где содержание ивановских произведений истолковывается в контексте его религиозно-философских и исторических взглядов, представляя проявлением интенсивной умственной деятельно-

сти художника. Ее разнообразные следы отразились в большом количестве документов — письмах, записях, официальных бумагах, опираясь на которые можно уяснить, какое место занимал автор «Явления Мессии» в коллективе пенсионеров и какое значение отводилось контактам с ними в его собственной жизни. Его бумаги позволяют на удивление полную картину жизни русского художника в Риме. Однако за вереницей бытовых зарисовок и записей в них обнаруживается нечто более важное, характеризующее сущность ивановских воззрений на художническое призвание и назначение творческой деятельности в целом, то есть тех воззрений, которые составляли основу избранной им для себя жизненной программы.

Условием ее практического осуществления, как хорошо известно, было пребывание на постоянной основе в Италии. Поэтому в отношении к ней, как и во взаимоотношениях с ней, следует усматривать выражение всей жизненной и творческой стратегии Иванова, которую, впрочем, едва ли возможно четко подразделить на две разные сферы. Переплетение деловых соображений и будничных забот, составлявшее обычное содержание его переписки, в действительности образовывало столь же важную часть духовного бытия художника, его умственного обихода, как и обдумывание живописных произведений. Вызревая на почве самых заурядных житейских обстоятельств, его помыслы в дальнейшем целиком сосредотачивались вокруг высоких предметов, однако отправной точкой ивановских рефлексий все-таки зачастую служили обыденные явления, обретавшиеся в римской действительности. Соприкосновение с ними пробуждало к жизни деятельную работу мысли, поэтому вопрос о том, как выстраивались контакты с ней, имеет не только историко-бытовой интерес, но и напрямую относится к области творческой активности Иванова. Поэтому он должен рассматриваться в единстве обеих составляющих — жизненной и творческой, поскольку оба мира Италии, мир искусства и мир повседневного существования, в ивановском сознании не были разделены непреодолимой гранью.

Молодому Александру Иванову, как и другим академистам, было свойственно идеально-возвышенное представление об Италии как об обетованной земле «свободных искусств». За время

римской стажировки, занявшей без малого почти три десятилетия (1831–1858 гг.), оно значительно поменялось, поскольку жизнь внесла необходимые коррективы, развеяв иллюзии мечтательно настроенного юноши. Однако с самого начала ивановские переживания окружающей действительности смешивались с наблюдениями исторического живописца, неосознанно переводившего все увиденное как бы в категории прошедшего времени. Таково описание его прибытия в Рим, повествование о котором преисполнено у Иванова величаво-торжественных интонаций эпической поэзии: «Выехав из живописных гор Аппенинских, упорные взоры наши (*sic*) заметили на горизонте обширнейшей долины купол св. Петра. Это Рим. Сердце забилося у меня при столь громком имени, тысячи восторженных мыслей наполнили душу мою. Мы ближе, мы 4, 5 часов беспрестанно едем, столицу все лучше видим, долина обманывает нас. Но вот уж Тибр. На мосту встречное стадо тучных овец встречает нас. Какая бездна. Пастух и прелестно одетая пастушка на лошадях наблюдают порядок. Я вспомнил тут Иакова, идущего примириться с братом» [2, л. 37–38].

Ассоциациями с библейскими преданиями закреплялось восприятие итальянской повседневности как родственной давно прошедшему, однако распространеннейший мыслительный стереотип обретал в ивановском сознании глубокий смысл, как всегда поворачиваясь новой и неожиданной стороной. В отличие от тех, кто различал следы древности в эстетически преображенных формах октябрьских плясок или зрелищных религиозных обрядов, Иванов обнаруживал ее среди ничем не примечательных явлений действительности: «Часто замечаю с каким-то особым удовольствием в народном образе жизни обычаи древних, вижу навьюченных ослов и мулов, стадом идущих; часто пастушка, сидя на сей скотине южной, спокойно разговаривает с пастухом, подпирающим ход свой палкой» [5, л. 49].

Соответственно, и прошлое представлялось ему преимущественно в виде череды обыденных явлений, лишенных яркой экзотики. Такое переживание истории отразилось в планах неосуществленных композиций на библейские темы, где фигурируют упоминания о «возвращающихся ввечеру с поля» хлебопашцах и пастухах или женщинах, что заняты у очага [2, с. 47]. От них порой

бывают совершенно неотличимы собственно бытовые зарисовки, рассеянные на страницах ранних ивановских альбомов. Мы видим в них незамысловатые уличные сценки, женщин за работой, первые шаги ребенка, монахов, калек и многое другое, что характеризует неторопливое следование будней, с которыми незаметно соединяется, оживая на каждом шагу, история. Впоследствии такими же «сценами в “высокодомашнем” роде» явятся на свет ивановские жанровые акварели конца 1830-х — начала 40-х годов, действие в которых также разворачивается в мире хорошо знакомого.

Но обыденность предстает в их идеальном зеркале полностью очищенной от груза будничных забот, свободной от тревог, что едва ли отвечало истинным условиям существования Александра Иванова в первые римские годы. Тогда от него потребовалось немало душевных сил для продолжения деятельности, замершей на время, как бы оцепенелой, вблизи великих памятников прошлого. Преодоление обычной для новоприезжих потерянности, отягощенной неблагоприятным известием из Петербурга об отставке отца, далось ему нелегко. Об этом сам он поведал в письме Николаю Рожалину, филологу-классику и литератору, с которым познакомился в доме княгини Зинаиды Волконской и которому доверял самые душевные свои помыслы: «Тронутый падением моего отца, я долго страдал нервно, и, отрекаясь не раз от жизни, я привык к мысли о смерти. Бог, вечно во мне сущий или вечно обо всем пекущийся, для того меня привел в это состояние, чтобы я приготовился внимательно вникать во все, им сотворенное, и в самого себя; таким образом, я под наставительным кровом горя собственного приведен промыслом Его к Вам, чтобы наполнить, чтобы упорядочить разумную часть мою» [14, л. 1].

Но можно ли было утешаться «глубоким вниканием в разум мой или отсветом премудрости Божией», когда одиночество и неустроенность ввергали в постоянную тоску, отвращая помыслы от возвышенного созерцания? Недаром в ивановской переписке начала 30-х годов для выражения самоощущения на чужбине скорбным речитативом повторяется слово «сиротство». Вдобавок преодоление острого душевного кризиса осложнялось болезнями, обычными для непривыкших к римскому климату северян, а также заботами по обустройству на новом месте, заставлявшими

на своем опыте испытывать все неудобства итальянской бытовой обстановки, хорошо знакомые путешественникам. К тому же для разрешения затруднений, вроде поисков жилья или мастерской, было необходимо владеть итальянским языком, незнание которого поначалу затрудняло адаптацию к новым условиям жизни, ограничивая сферу общения. Сведение к минимуму контактов с местным населением, в свою очередь, создавало искаженное представление о национальном характере, со стороны обнаруживавшем преимущественно неприглядные свои черты, о чем говорят неоднократно встречающиеся у Иванова едкие, но едва ли справедливые филиппики по адресу итальянцев *in toto* («римлянин не хочет работать; в корыстях он хочет вдруг владеть многим; уважая лень, он равнодушен» и т. д.). Впрочем, еще более резкими и уничтожающими выглядят ивановские отзывы об итальянских коллегах художниках: «Гроша не стоят, это корыстолюбивое отродье, помешаны на шарлатанстве, хвастовстве и интригах, и считают каждый успех иностранца в искусстве крайней для себя обидой» [1, с. 102].

Вынужденная ограниченность сферы общения, не простиравшейся далее круга профессиональных контактов, вела к одиночеству, поначалу верному спутнику любого пенсионерского существования.

«Я до сих пор ни с каким семейным домом не знаком: здесь гостеприимство не в обычае», — сообщал Иванов домой в начале 30-х годов [4, с. 32]. Невольное затворничество, сосредотачивая помыслы на одних и тех же умственных предметах, вело к отчуждению и замыканию в себе, порождая ощущение заброшенности и покинутости: «Вот беда, что я сирота в Риме, веришь ли, что рад бы был иногда заплатить скуду за час, только чтобы найти человека, с кем бы мог развлечься от тоски и одиночества» [7, л. 26 об.]. «Петр, Петр! — восклицает он, обращаясь к товарищу по Академии Измайлову. — Правда, я в Италии, я в Риме, но тоскую более, нежели бывало. Обязанности Обществу, соотношения письменные, их несносные условия, стесняя меня беспрестанно, не дают мне отдохнуть» [10, л. 2]. Отчаянным криком о помощи звучит короткое письмо к близкому приятелю Лапченко, относящееся к 1834 году, когда, казалось бы, первые трудности освоения на новом месте должны были остаться позади: «Друг мой Лапченко! Ты

не поверишь, в какой тоске я опять нахожусь. Мне не с кем слова сказать. Марков соединился тесно с Ефимовым, следовательно, решительно не ходит к Лепре. Бруни всегда у Волконской, а что хуже всего, что Рожалин уехал сегодня ночью в Россию. Следовательно, я остался совершенно одинокий. Не утешит рок мне осудил — на вечное сиротство и жестокую грусть. Скажи, посоветуй, что мне теперь делать. Я недоумеваю, и у меня начинает голова кружиться. Пробовал я работать, но работать тогда только можно, когда бываешь духом спокоен, и хоть несколько развлекаем разговорами с людьми порядочными, а теперь лишен и этого, и другого» [7, л. 42]. Именно тогда в ивановских записях впервые возникает противопоставление жизненных неурядиц недостижаемому совершенству искусства в виде традиционного контраста разных Италий, «истинного отечества художников» и отечества утраченных иллюзий: «Произведения ума новейшего совокупно с остатками скульпт[ур] трогают душу самого холодного. В Ватикане я забываюсь, питаюсь высокими чувствами искусства. Все это вместе, не правда ли, имеет что-то необыкновенное, привлекательное и, казалось бы, должно вполне удовлетворять меня как художника. Но нет, посмотрим с другой стороны, и увидишь: развалины, заросшие мохом и засыпанные прахом, — есть предмет холодных только антикваров. Народ живет только плутнями и всегда на счет иностранцев, берегись им изъяснять малейшее неудовольствие, при частых несносных случаях у каждого под кровом готов нож для отмщения, и, что досаднее всего, Ватикан только может утешить меня в недре своем, [а] при выходе опять встречает толпа мыслей, наводящих глубокую скуку» [5, л. 22].

Но даже сопричастность сфере художнических занятий могла таить опасность, поскольку на пути к усовершенствованию творческих способностей периодически возникали осложнения. О них Иванов поведал в послании Обществу поощрения художников, перед которым должен был оправдывать вынужденный простой в работе, остановивший производство порученных ему копий: «Вы видели из последнего письма моего, что холерическое состояние Рима имело большое влияние на занятия мои, с приездом нашим галереи почти все время были заперты по разным причинам, а теперь все это кончилось тем, что здесь уже три месяца как уничто-

жили старые законы для занятий художников в галереях и уже три месяца составляют новые, так что на старых положениях нельзя никому из нас оставаться, а новые неизвестно, когда будут. В таких же трудных обстоятельствах даже самые просьбы гг. посланников остаются недействительными (?), и так я, кажется, не ошибся, что занялся в это время дома. Не начинавши картины, как бы я мог видеть свои недостатки? Теперь откровенные мнения художников объяснили мне и недостатки мои, и достоинства мои, как вы то сами увидите» [6, л. 6].

Опасение, что отсутствие результатов может зародить у покровителей подозрения в нерадении и склонности к праздному времяпрепровождению, вынудило Иванова озаботиться поиском более весомых оправданий, нежели ссылки на нездоровье. Осмысление причин собственной бездеятельности в итоге привело его к умозаключению о завышенных требованиях, предъявляемых пенсионеру, от которого ожидали немедленных творческих свершений сразу же по прибытии в Рим. В то время в его черновых записях появляются знаменательные строки: «Знаете ли, что есть истинная причина бездействия русских в Италии? Требование чего-то сверхъестественного. У нас лишь только пошлют кого в Рим, то уже его работ ждут, как каких-либо совершенств. А между тем, пенсионер, не находя быть таковым, вдруг робеет сам себя, и в этом-то возрастающем страхе погибает все, им приобретенное до сего. Между тем сколь ни убеждают нас опыты лучших мастеров в их всегда постепенных совершенствах...» (запись обрывается — Е. Я.) [9, л. 1 об.]. Обосновывая важность периода адаптации необходимостью приспособления к новым жизненным и творческим условиям, Иванов, что интересно, счел нужным сослаться на пример Брюллова, которому он сам во всех отношениях составлял полную противоположность: «Кто из молодых русских художников в краткое четырехлетнее свое пребывание в Риме произвел что-нибудь слишком отличное? Сам Брюллов, если и создал вещь, достойную всеобщего внимания и похвалы, то не ранее, чем по истечении десяти лет. Многие же весь свой век в Риме ограничиваются копированием. Пенсионеру русскому труднее, может быть, создать что-нибудь в Риме, чем в Петербурге, ибо в какие-нибудь два-три года он все еще робкий ученик в Италии, тогда как произведения его, посыла-

емые в отечество, критикуются, как произведения мастера. Целого года мало на постижение стилей великих мастеров, на небольшие опыты и подражания им, в различном роде делаемые» [1, с. 55].

Столь разумными соображениями питалось настойчивое ивановское стремление к упрочнению положения пенсионера за счет гарантированного предоставления максимально длительного срока пребывания в Риме. Задумываясь о превращении римской стажировки в регулярную практику, не ограниченную ни начальственным произволом, ни самовластием капризных меценатов, он составляет в начале 30-х годов утопический план с характерным наименованием «Проект Золотого века художников русских». В нем оказались подытожены ивановские размышления первых лет заграничной стажировки о том, какой должна быть наиболее разумная и эффективная ее организация. Главное препятствие на пути ее осуществления Иванов усматривал в невозможности повторного выезда за границу после возвращения в Россию, где бывший пенсионер навсегда обречен был трудиться вдали от «истинного отечества художников», куда, однако, легко могли возвратиться иностранные живописцы: «Одни русские не пользуются еще сей свободою обратного въезда, ибо одна мысль русского возвратиться в Рим уже кажется преступною в глазах правительства, между тем как она есть крайнее требование его души, без исполнения которого он в четверть менее весел на службе отечеству» [13, л. 6]. Поэтому для профессора исторической живописи, по истечении трехлетнего срока службы на родине, где он «уже для себя совершенно ничего не делает и занимается исключительно воспитанниками», им предусматривалась возможность последующего возвращения в Рим ради «производства работ, заказанных ему правительством или частными лицами». По завершении же обязательной служебной повинности в Академии профессор имеет право на переезд в Италию для постоянного проживания «на вечную пенсию или с поручением какой-либо работы».

Ссылка на необходимость поддержания художнического духа в веселом состоянии как главную причину выделения казенных средств могла бы привести в ярость меценатов из петербургского Общества, не говоря уже об оторванном от жизни утопическом прожектерстве. Даже самому Иванову должна была быть ясна аб-

солютная неприменимость к жизни таких идей (весьма разумных, надо отметить) в условиях николаевской России, основывавшихся на противоположных началах жесткого подчинения и тотального контроля над любыми проявлениями личной и общественной инициативы (оборотной стороной которого, как всегда в подобных случаях, служили бесчисленные злоупотребления властью и конечная неэффективность любых административных усилий). Впоследствии ивановские попытки водворения справедливых установлений художнического быта обрели более конкретную форму в составленных им прошениях в официальные инстанции, имевших целью доставить денежную помощь некоторым собратьям-пенсионерам. Однако в начале 30-х ему оставалось утешаться иллюзиями, витая в облаках праздных мечтаний.

Имевшее явно автобиографический подтекст упоминание о том, что в Риме русский художник «в четверть менее весел на службе отечеству», для него самого было исполнено глубокого смысла, поскольку собственное эмоциональное состояние Иванова в первые римские годы отличалось крайней нестабильностью, вызывая оправданные опасения у близких за его душевное здоровье, изнуренное приступами тоски и нервными потрясениями вместе с опасениями за собственную будущность [3, с. 59–60]. Их гнетом объясняется глубочайший пессимизм, коим окрашена ранняя ивановская переписка, где нередко проскальзывает недовольство самим собой, вызванное осознанием бесплодного времяпрепровождения. «В самом деле, я начал дремать душою, — открывался Иванов академическому приятелю. — Я начал лениться и бездействовать, в пробуждении раздражаться на самого себя за потерю времени» [6, л. 5 об]. Это внушало справедливые опасения начального гнева, вызванного напрасной тратой пенсионера, отчего вместе с горькими жалобами на одиночество ивановские послания домой переполнены скорбными lamentациями на тему ожидаемого выезда в Россию. «Как грустно родиться нищим, чувствовать это в полной степени и не видеть ничего впереди для поправления своего состояния!» — сетует Иванов, и такие сожаления нередко оживают в письмах 30-х годов, в которых даже величайшая улада, творческие занятия, предстают всего лишь способом позабыть тоску: «Теперь я скучен, или, следовательно, деятелен не из страсти

к благородному искусству, но потому единственно, чтобы что-нибудь делать. Сколько раз просил я Бога избавить меня от жизни, но нет — видно, что грусть навсегда сестра моя» [1, с. 79–86].

Но стократ горше было бы, прервав едва начатый труд, выехать на родину. Соприкосновение с чиновной средой петербургской Академии, выразительно обрисованной в одной римской записи об «обыкновенном образе жизни художника русского», который по завершении скорбного пути «с растерзанной душой ложится в гроб» [7, л. 8], в глазах Иванова означало верную гибель собственной творческой личности. «Мысль о возврате на родину вышибает у меня и палитру, и кисти, и всю охоту что-либо затевать порядочное по искусству, — доверительно делился сокровенными чувствами с отцом. И настойчиво зывал: — Вот почему прошу же и Вас, и всех по времени мне об этом не напоминать, а не то грустные мысли опять завладевают мною, и я в Италии проведу остальные дни пенсионерства моего в совершенном бездействии, а, что еще хуже, в унынии» [7, л. 6].

Неразделимо соединяясь в ивановском сознании, обе напасти — творческий упадок и уныние — отождествлялись в первую очередь с атмосферой николаевского Петербурга, возвращение в который для независимо мыслящей личности равносильно самоубийству, грозно стояло впереди, отравляя удовольствие от художнической работы. Оно ликвидировало все блага и преимущества, завоеванные долгими стараниями и трудами заграничной стажировки. Вот почему Иванову показалось необходимым собственноручно переписать длинное письмо Гальберга, адресованное в Рим Бруни, в котором «заплеванный скульптор» (так он себя поименовал) повествовал о беззаконии начальствующих самодуров и печальной судьбе бывших римских пенсионеров («здесь у меня не только от писанья, но и от работы, от всего охоту отбили»). Собираясь отослать его своему приятелю Лапченко, Иванов снабдил список горькой и поучительной сентенцией: «Из сего-то печального письма ты заметишь подтверждение, сколь мы все в Риме счастливы, а в особенности ты... Посмотри, что делается там, где усовершенствованные способности наши обречены будут изливаться долгом благодарности и любви к отечеству» [12, л. 1].

Отсюда становится понятнее неоднократно высказанное Ивановым категорическое неприятие самой идеи возвращения в Петербург для поступления на службу, означавшее окончательную утрату творческой свободы, отождествлявшейся в первую очередь с Римом.

«Плач Ваш меня весьма раздражает, — сухо сообщал он отцу. — Я давно уже ненавижу Петербург с его Академией художеств. Счастлив буду, если обработаю свои дела так, чтобы никогда не видеть сей столицы. Я совершенно уверен, что самое лучшее мое положение есть теперь, а что по возвращении в отечество я буду мучеником» [1, с. 123]. Так вновь появляется противопоставление «истинного отечества художников» северной родине, нередко возникающее на страницах ивановской переписки ввиду страшившего его преждевременного насильственного возвращения в Россию.

Впрочем, даже Рим иногда в трудную минуту бывал ему в тягость, и тогда он признавался: «Я в Риме, и мне тошна здешняя жизнь, ибо не прошло дня без какой-либо неприятности с кем-нибудь из нас» [4, с. 58]. Но как странно! В тетрадах ранних римских лет встречаются и совсем иные записи, говорящие о радостном расположении духа, взволнованного переживаниями итальянских впечатлений, способных навеять грусть, но даже среди печальных мыслей, даривших иногда светлую отраду. Таковы очаровательные жанровые зарисовки, вспыхивающие иногда на страницах ивановских посланий подобно солнечному лучу, пробившемуся сквозь плотный купол дождевых облаков, чтобы на мгновение озарить вспыхивающую в ответ яркими красками окрестность. Вот набросок из письма отцу, датированный октябрём 1837 года, в котором, словно в пушкинском «Пире во время чумы», мрачные картины эпидемии по контрасту выразительно оттенены ликованием октябрьских праздников: «Холера в Риме свирепствовала сильно и от того более, что правительство заблаговременно не приняло порядочных мер. Двадцать тысяч выехало из Рима при начале холеры. Умирало по пятисот человек в день в продолжение почти месяца, [из коих] две трети составили молодые женщины и девицы. Но теперь совершенно все кончилось, и звучные бубны октябрьские вызывают прекрасных в национальную пляску. Чистое небо, сине-

ющие горы с близкими холмами, стройные пинии и нектар скоро заставят забыть римлянку о претерпленном несчастье. О Рим! В недрах твоих прелестей и умереть приятно» [7, л. 93].

Сливаясь в образе обворожительно прекрасной римлянки, что кружится в танце с бубном в руке, воспоминания о скорбных гекатомбах и радостное любование красавицами отмечали крайности ивановского переживания Италии, контрасты которой иногда были способны образовать удивительную гармонию противоположностей. Тогда две Италии соединялись в одну, образ которой чаще всего становился зримым в юных ее обитательницах, воплощавших животворящее природное начало. Именно в этом смысле следует понимать данное им однажды Ивановым определение: «Это дочери чистого неба» [1, с. 103]. Они волновали сознание яркими проявлениями страсти и жизненной силы, словно заимствованной у самой природы. Оттого любование ими неотрывно связывалось с восхищением природными красотами Италии, с которыми они были слиты предвечным единством бытия, о чем говорят строки из описания путешествия на юг: «Наконец, вы привыкаете к бестолочи и, въехав в *Molo di Gaeta*, вы столь обворожены, вы вне себя от превосходного, от очаровательнейшего вида. Я хотел было бросить живопись [историческую — зачеркнуто] с отчаяния. Чистота красок неимоверна в серебряной блестящей природе юга. Неаполитанки, проходящие по дороге с пристани, подали нам повод спуститься к берегу моря. Тут наш первый план совершенно сравнился с последним, легкое устройство пристани для мытья белья, полуобнаженные оконечности ног, пламенные взгляды и смелая улыбка меня было унесли в четвертое небо» [7, л. 39 об.].

В смене путевых впечатлений особенно заметными становились особенности местного колорита, сосредотачивавшиеся в облике прекрасной донны, описаниями которых пестрят ивановские заметки, сделанные во время странствий по Северной Италии весной 1834 года. Вот одно из них: «Ничего не могу сказать в похвалу женщин, ибо фриулянки (уроженки области Фриуль — Е. Я.), обворожившие меня в Венеции, совершенно заняли мое внимание; прекрасные, они рядятся постоянно в красные платья с черными передниками, в мужские шляпы, совсем не закрывающие затылка и, следовательно, роскошные косы, красиво заплетенные,

виднеются густыми массаами. Волосы составляют отличительное свойство венецианских женщин. А как они приспособили походку под коромысло, — я этого и передать не в силах. Они ходят как-то скоро, мягко, по большей части, босые, взоры ваши любятоя прекрасною формою. Между этими обворожительными фриульскими женщинами много и белокурых» [1, с. 67]. В другой раз в эмилианском городке Имола ему довелось совсем близко рассмотреть деву, облик которой в ивановской передаче своими свойствами *nes plus ultra* отчасти напоминает о героинях итальянских жанров Брюллова: «Ужин наш оживила девица национальной красоты; она пела, играя на гитаре. Я был в восхищении от ее зорких взглядов и прекрасных зубов, показывающихся из-за полуотверстых уст, прекрасно сотворенных. Но я опять под заповедью друга, я не домогался к поцелуям» [8, л. 14 об.].

Напряжение скрываеомой страсти оживает в таких картинах преимущественно в преувеличенной выразительности деталей, зафиксированных профессионально зорким взглядом художника. Пробуждая творческий инстинкт, их внимательное наблюдение заставляло угадывать в незамысловатых житейских сценках план будущей жанровой картины, тем более неожиданной для того, кто сам неоднократно высказывал жестокое порицание *tableaux de genre*, «шуточному жанру», презрительно поименованному им однажды «гнилью нашего времени». Иногда создается впечатление, что образ национальной пляски составлял в глазах Иванова сущность итальянского творческого духа, способного хотя бы на время заслонить неудобства ежедневного существования ликующе-радостным переживанием праздника жизни. Некоторые из его словесных зарисовок так близко напоминают брюлловские сцены октябрьских плясок и пиршеств, что кажутся экфразисами, пространными их описаниями, образующими развернутый эмоциональный комментарий, где сквозь яркую повествовательную ткань иногда проглядывает угрюмый образ «северного отечества»: «Здесь у нас в Риме теперь уж октябрь месяц, месяц радостей, коляски, наполненные разукрашенными римскими красавицами, шумные издают песни, сопровождаемые звуками тамбуров [*sic*]; в загородных домах собирают виноград, а следовательно, веселятся до последней степени, и древние вакханки только рзняются костю-

мами. Бахус торжествует никак не менее древнего [зачеркнуто]. Сего дня [приписано — вчера] я был приглашен на дачу к княгине Волконской, там были без чинов, чины мы оставили Петербургу. Что за картина! Дача ее обращена к горе, где жили албанцы. Ах, она нарисована самым музыкальным контуром. В загородном доме князя Боргезе мы встречаем танцующих в разных местах. Бубны под благородными звуками римской сартарели [сальтареллы — Е. Я.] вызывают пару, и вот золотой гребень блестит на той горячо смуглой голове гибкой минентки [римской — зачеркнуто] (от итал. *minente*, в Риме XIX века — женщина из среднего класса или состоятельная простолюдинка, нарядно одетая — Е. Я.). Ах, как прелестны движения дев, как легко они пляшут; они никогда не учатся плясать, дочери подвижной природы, они так это все знают. У них оружие: обнаженные руки [замечательно — зачеркнуто] на зло всем патриотам северных отечеств уверяют, что в их только присутствии должно производиться все изящное, все прекрасное; их черно-блещущие глаза, их глянцевитые густые волосы, их неотомимые в движении ножки, их свободноблагородное обращение, все это воспламеняет и певца, и художника. Слепки с древних! Вы — скучные копии, по крайней мере, для живописца, в сравнении с красавицами Италии. [В Италии! Бездарной петербургской лед при всей упорности — зачеркнуто]. В домах лучших фамилий мне случалось тоже видеть, как танцуют эту же национальную пляску. [Она и там хороша — зачеркнуто]. Она там тоже [хороша — зачеркнуто] превосходна. Я видал улыбку у седого, вечно серьезного Торвальдсена в это время!» [7, л. 37, 37 об.].

В таких записях открывается новый, прежде незнакомый нам Иванов, словно два мира Италии пробудили в нем разных художников. Один из них, заполнявший почтовые листы сожалениями о «сиротстве», с презрением отворачиваясь от житейской повседневности, в которую замороженным взором вглядывался другой. Тогда становится понятным соседство разноречивых мнений на страницах ивановской переписки, выражавшее не только душевный разлад, но и разнообразие переживаний, вызванных контрастами итальянской жизни. «Признаюсь Вам откровенно, что я иногда кляню тот день, в который выехал за границу. Учится в чужой земле русскому необходимо и весьма приятно, но быть далеко от дома

родительского и пить отраву беспрерывно неприятностей хоть где как скучно», — сетовал Иванов в тяжелую минуту [7, л. 45], но тут же рядом ярко вспыхивают слова, полные молодого лукавства и самой искренней веселости: «Если прелести Рима очаровательны, то почему бы не прельщаться оными: очарование возбуждает вдохновение, а вдохновение есть самая важная основа всего изящного. Что ж осталось для раскаяния? Мое лекарство знаете ли, сестрица? Если бы я не имел иногда удовольствий, то давно был бы задавлен меланхолией» [1, с. 26].

Поддержание радостного состояния духа действительно служило залогом сохранения творческих способностей, оправдывая тем самым пребывание за границей необходимостью успешного осуществления высокой художнической миссии ради славы отечественной школы. Служба же, в системе ивановских представлений, состояла исключительно в развитии врожденных способностей, оборачиваясь служением своему творческому гению, возможным только среди природных и художественных сокровищ Италии. Выделяя нередко ее недостатки, взгляд Иванова также охотно задерживался на радостном и светлом, содействующем благотворному росту таланта. Но даже дурное, как ни странно, способно было принести пользу, побуждая к самоуглублению, направляя помыслы к строгому обдумыванию творческих планов («обдумыванию строжайшему», как он выражался) и отвлекая от суетности настоящего.

Обе Италии были равно важны для него: и та, что среди разгула страстей кружилась в бешеной пляске октябрьских праздников, и музейная Италия классического искусства. Недаром на странице, следующей за выразительным описанием октябрьских плясок, помещаются этюды голов для «Явления Мессии», рядом с которыми можно видеть лики женщин «национальной красоты», с развевающимися, словно у вакханок, волосами. Соединяя функции богатейшего музейного собрания, интернациональной художественной академии и творческого клуба «по интересам», Рим все еще сохранял в ту пору значение мировой мастерской, сосредоточившей богатейшие творческие силы. Даже в ранние годы его воззрения были свободны от излишней восторженности, отличаясь трезвостью и взвешенностью суждений, увенчавших долгий процесс внимательного наблюдения и размышления. Художественное зна-

чение Рима он сам точно определил в раннем «Проекте Золотого века»: «Италия и Греция есть отечества художников, первая для нашего времени более последней, ибо кроме прекрасной природы в ней собрано все то, что сохранилось до нас от греков и итальянцев. Что Италия есть ныне истинное отечество художников, это уже доказывается съездом всех иностранных художников в Рим для производства работ» [13, л. 6].

Рим, многоликий и безгранично разнообразный, в глазах Иванова был способен принести колоссальную пользу художественному сознанию, которое даже в его запустении и одичалости находило благоприятные условия для своего развития. Хорошо известны ивановские слова о «высокой тишине Рима» [1, с. 183], побуждающей к деятельному раздумью. Серьезным побуждением к сосредоточению служил размеренный образ римской жизни, выстраивавшийся в соответствии с распорядком художнических занятий, определявших раз и навсегда заведенный неспешный ритм ежедневного расписания. Соотнесенное с режимом светового дня, оно концентрировало помыслы преимущественно на творческой работе: «В 5, 6 часов встаю, в 7 приносят мне стакан кофе, ибо здесь чаю совсем не знают, в 8 я за мольбертом, в полдень собираются все завтракать, что продолжается более часа, после чего работаем до сумерек, то есть до 5-6 часов, и опять собираемся вместе обедать; обед наш продолжается иногда до 9 часов, ибо тут бывают продолжительные разговоры о новостях, о политике, споры о художествах, иногда довольно жаркие, о красотах, тут и шутки бывают, кое-что. После обеда медленно тянемся в кафе Греко, который всегда в этом час полон художниками из разных стран света — зимой едва пройти можно в тесноте сей. Шум, смесь разных языков, табачный дым, стук чашек, суeta прислуги, свобода разговоров — все это и странно, и восхитительно. Отсюда отправляемся по домам. Я иногда занимаюсь после всего этого письменными своими делами или композицией чего-нибудь... К сему надо присовокупить еще натурный класс, который начинается в сумерки и продолжается два часа» [4, с. 31–32].

«Высокая тишина» Рима не была кладбищенским покоем: здесь бурлила напряженная умственная жизнь, побуждавшая к творческим занятиям. Однако пример русских пенсионеров, сотово-

рищей Иванова по заграничной стажировке, доказывал обратное. Рим мог безмерно способствовать художническому развитию, но был весьма опасен, поскольку не каждому хватало силы духа противиться его бесчисленным искушениям. Их пагубным примером оправдывались суждения о бесплодности и даже вреде заграничной стажировки, губительной для тех, чьи созидательные силы как бы усыплялись свободой и безначалием пенсионерской жизни вдали от зоркого контроля Академии. Такова была участь Алексея Маркова, прожившего в Риме шесть лет, с 1835 по 1841 год, ознаменовавшихся рядом творческих неудач. О его бесплодных потугах Александр Иванов сообщал с недоумением в Петербург: «Марков теперь пишет картину “Сироты русские на могиле своей матери” — сумасшедшая мысль писать русское происшествие в Риме» [1, с. 100]. Когда Марков собирался в Россию по окончании срока пенсионерской стажировки, Иванов делился с домашними своими наблюдениями: «Странное явление: вот человек, которого чужие края уничтожили! Он добр до слабостей, весьма рассудителен, но ленив до бесподобия, и потому свобода пенсионера его совсем сгубила» [1, с. 135]. Уезжая в Россию в 1841 году, Марков увозил с собой эскизы к картине «Евстафий Плакида в Колизее», по счастью, так никогда и не написанной, что, впрочем, не мешало ему сделать успешную карьеру в петербургской Академии и принять участие в крупнейших живописных предприятиях эпохи: выполнении по официальному заказу росписей в Исаакиевском соборе и Храме Христа Спасителя в Москве.

В глазах Иванова такая перспектива выглядела равносильной самоубийству, заставляя с удвоенным старанием погрузиться в собственный предмет художнических занятий, но разве не для выполнения именно таких работ были предназначены усовершенствованные в Риме художнические способности отечественных пенсионеров? Такое обстоятельство заведомо обесмысливало саму идею заграничной стажировки как средства воспитания молодого таланта, не востребованного на родине в ином качестве, нежели умелый ремесленник, послушный исполнитель деспотической начальственной воли. Оттого едва ли выглядит безосновательным мнение о ее бесполезности, широко распространенное на родине, хотя наблюдения Иванова имеют в этом отношении осо-

бенную ценность как свидетельства осведомленного очевидца, хорошо представляющего суть вопроса.

В 40-х годах, опекая некоторых из русских пенсионеров, которых он почитал близкими себе по духу, Иванов настойчиво предостерегал их от увлечения суетными радостями Рима, побуждая к упорному труду во имя развития своего дарования. Настойчивые ивановские предупреждения об опасности Рима заставляют с особым вниманием отнестись к его же наблюдениям о пользе «прекрасной столицы изящных искусств», обнаруживающих нечто новое в сравнении с обычным романтическим ее превознесением. «Рим — земля обетованная для художников», — заметил как-то Иванов [1, с. 162], отчетливо видевший его преимущества для художнического усовершенствования, задача которого обретала особую актуальность ввиду необходимости спасения отечественной школы от пагубного влияния «пришлецов». Со временем, когда она стала представляться Иванову едва ли не главным смыслом его деятельности, значение Рима в его глазах могло только возрасти: «Мы с тобой должны сделать многое еще и потому, что все наши художники [здесь] приняли совсем жалчайшее направление», — обмолвился он как-то в письме к брату [1, с. 172]. По контрасту с ними его подвижническое служение собственному гению выглядело еще более истовым и полным самоотвержения, для чего Рим предоставлял все необходимые средства к осуществлению. Главным из них было пребывание как бы посреди всемирного форума художников в обстановке товарищеского соучастия, проявляемого в коллегиальном обсуждении оканчиваемого труда. Этой необходимостью, в частности, Иванов мотивировал перед Обществом стремление оставаться там на более долгий срок, чем было запланировано ранее: «Я, с моей стороны, постараюсь изыскать всевозможными моими мыслями способы, чтобы привести в порядок картину, которая уже и теперь, если смею заметить, нравится высоким художникам, проживающим в Риме. О, как дорого мне настоящее время, как я ему радуюсь, каждая черта моя экзаменуется всеми просвещеннейшими нациями в лицах важнейших их художников» [1, с. 109].

Образуя своего рода «площадку для дискуссий» и одновременно служа в качестве необозримого музея, Рим мог предложить пытливому уму эталон высокого эстетического совершенства,

представленного великими произведениями настоящего и прошлого. «Кто может перечесать бездну антиков, здесь находящихся? Их здесь столько, как звезд на небе; я до сих пор еще не могу разглядеть их достоинства, но важнейшие из них известны в слепках всему свету», — записывал Иванов вскоре по прибытии в Рим [6, л. 3]. Их внимательное изучение, воспитывая верный инстинкт художественного стиля, могло сообщить нужное направление отбору природных мотивов и человеческих типов, необходимых для выполнения большой картины. Благодаря такому эстетическому фильтру, отсеивавшему все ненужное и случайное, в ее грандиозном ансамбле примирялись главные источники творческих впечатлений, обычно обозначаемые как антитеза природы и искусства. Об этом сам Иванов недвусмысленно высказался, отдавая должное художникам прошлого, которые, «не зная светских угодностей и интриг, руководимые чистой верою, высказали свою душу на бессмертных стенах, в альфреско и альтемперио (то есть во фресковой живописи и в технике стенописи *a secco*, когда художник пишет темперой по сухой штукатурке — Е. Я.). Я соглашаю их творчество с натурой; в их типах, в их духе искал голов в Ливорно, и, таким образом, набрал себе портфель для начатия картины» [1, с. 109–110]. Так в ивановском методе «сличения и сравнения» достигала окончательного примирения романтическая идея двух различных миров Италии, обеих Италий, оказывавшихся равно полезными для ивановского искусства в качестве первоисточника творческих импульсов. Оправдывая гордое наименование «рая для художников», она, в обеих своих ипостасях — жизненной и возвышенно-идеальной, — оказывалась способной дать жизнь высокому замыслу, взлелеянному в «высокой тишине Рима».

#### Список литературы

1. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 / Изд. М. П. Боткин. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. 477 с.
2. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М.: Искусство, 1980. 208 с.
3. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 417 с.

4. Новицкий А. П. Опыт полной биографии А. А. Иванова. М.: Издательство К. А. Фишера, 1895. 253 с.
5. ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 2493
6. ОР РГБ. Ф. 111. К. 1. Ед. хр. 3.
7. ОР РГБ. Ф. 111. К. 1. Ед. хр. 5.
8. ОР РГБ. Ф. 111. К. 1. Ед. хр. 6.
9. ОР РГБ. Ф. 111. К. 2. Ед. хр. 32.
10. ОР РГБ. Ф. 111. К. 2. Ед. хр. 33.
11. ОР РГБ. Ф. 111. К. 2. Ед. хр. 33.
12. ОР РГБ. Ф. 111. К. 4. Ед. хр. 32
13. ОР РГБ. Ф. 111. К. 4. Ед. хр. 47.
14. ОР РГБ. Ф. 111. К. 4. Ед. хр. 59.

#### References

1. Aleksandr Andreevich Ivanov. Ego zhizn' i perepiska. 1806–1858 [Alexander Andreevich Ivanov. His life and correspondence. 1806–1858] / Izd. M. P. Botkin. SPb.: Tip. M.M. Stasyulevicha, 1880. 477 p.
2. *Allenov M. M.* Aleksandr Andreevich Ivanov [Alexander Andreevich Ivanov]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 208 p.
3. *Alpatov M. V.* Aleksandr Andreevich Ivanov. Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Andreevich Ivanov. Life and creativity]. T. 1. Moscow: Iskusstvo, 1956. 417 p.
4. *Noviczkiy A. P.* Opy't polnoj biografii A. A. Ivanova [The experience of a complete biography of A. A. Ivanov]. Moscow: Izdatel'stvo K. A. Fisher, 1895. 253 p.
5. ОР GTG. F. 31. Ed. khr. 2493
6. ОР RGB. F. 111. K. 1. Ed. khr. 3.
7. ОР RGB. F. 111. K. 1. Ed. khr. 5.
8. ОР RGB, F. 111. K. 1. Ed. khr. 6.
9. ОР RGB, F. 111. K. 2. Ed. khr. 32.
10. ОР RGB, F. 111. K. 2. Ed. khr. 33.
11. ОР RGB, F. 111. K. 2. Ed. khr. 33.
12. ОР RGB, F. 111. K. 4. Ed. khr. 32 13. ОР RGB. F. 111. K. 4. Ed. khr. 47. 14. ОР RGB. F. 111. K. 4. Ed. khr. 59.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Яйленко Евгений Валерьевич**, доктор искусствоведения, профессор  
Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалан,  
Монгольский Национальный Университет искусств и культуры.

## ABOUT THE AUTHOR

**Evgeny V. Yailenko**, Doctor of Art History, Professor at D. Amgalan  
Academy of Fine Arts, Mongolian National University of Arts and  
Culture.

УДК 7.067

ББК 85.1

## ОЧЕРК КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА: ИНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ФОКУСЕ ИСПАНСКОГО НАБЛЮДАТЕЛЯ

М. М. РАЕВСКАЯ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет иностранных языков и регионоведения

Россия, 119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, д. 1, стр. 13

mraevskaya@gmail.com

### Аннотация

*В данной статье очерк рассматривается как жанр документальной художественной прозы, представляющий собой цепочку впечатлений наблюдателя, подчиненную форме произведения искусства. Во всех исследуемых текстах яркой индивидуальностью отмечен авторский идиостиль, отличительной чертой которого является доведенная до максимума экспрессивность, подразумевающая создание особого колорита качественных признаков объектов, явлений и действий, представленных как произведение искусства. При выборе средств художественной выразительности испанские авторы отдают предпочтение редко употребляемым, зачастую относящимся к разряду архаичных, языковым формам.*

*Рассмотрение литературно-культурологических очерков, написанных в форме философско-лирических зарисовок, позволяет сделать вывод о том, что их испанские авторы, подчиняясь задаче создать у своих читателей наиболее совершенное эстетическое представление о чужом геокультурном пространстве, выполняют ее, ориентируясь на традиционные доминанты творческого восприятия — историю и мифологию. Пространство, непосредственно сопряженное с мифологией, имеет для испанского наблюдателя наивысшую ценность: места, связанные с древними мифами, вызывают творческий трепет и призваны возродить в воображении современников давно забытые архетипы познания.*

*Таким образом, они устанавливают особые отношения с внешним миром (mundus realis), преображая его путем эстетизирующего истолкования, и помещают читателя в мир своего воображения (mundus imaginabilis), придавая реальности особую ценность и совершенную форму. Так творческий акт художника слова поднимает образ на высоту произведения искусства и меняет восприятие мира у читателя, который становится способным увидеть сакральные смыслы, скрытые от его профанного взгляда*

**Ключевые слова:** *геокультурное пространство, гармония, очерк, впечатление, философско-лирические зарисовки, история и мифология, художественная выразительность, эстетический эффект, mundus realis, mundus imaginabilis*

## AN ESSAY AS A WORK OF ART: A DIFFERENT REALITY IN THE FOCUS OF THE SPANISH OBSERVER

M. M. Raevskaya

Lomonosov Moscow State University  
Faculty of Foreign Languages and Area Studies 119991,  
Moscow, Leninskiye Gory, MSU, 1/13  
mraevskaya@gmail.com

### Abstract

*In this article, the essay is considered as a genre of documentary fiction, which conveys a series of impressions from an observer, structured in accordance with the principles of an artwork. In all the texts studied, the author's idiosyncrasy is marked by a vivid personality. Notably, it is conveyed using maximum expressivity, implying the creation of a special flavour of qualitative features of objects, phenomena and actions presented as a work of art. When choosing the means of artistic expression, Spanish authors prefer rarely used, often archaic language forms. Consideration of literary and cultural essays written in the form of philosophical and lyrical sketches allows us to conclude that their Spanish authors, obeying the task of creating the most perfect aesthetic representation of someone else's geocultural space for their readers, carry it out focusing on the traditional dominants of creative perception — history and mythology. The space directly connected with mythology is of the highest value for the Spanish observer: places associated with ancient myths evoke creative awe and are designed to revive long-forgotten archetypes of knowledge in the imagination of contemporaries. In this way, they establish a special relationship with the outside world ('mundus realis'), transforming it through aestheticizing interpretation, and place the reader in the world of their imagination ('mundus imaginabilis'), giving reality a special value and perfect form. Thus, the creative act of the master of the word elevates the image to the height of an artwork and changes the reader's perception of the world, who gets an ability to see the sacred meanings hidden from a profane gaze.*

**Keywords:** *geocultural space, harmony, essay, impression, philosophical and lyrical sketches, history and mythology, artistic expression, aesthetic effect, mundus realis, mundus imaginabilis*

Описание иной геокультурной действительности, подразумевающей синтез ее географического, исторического и культурного бытования, предоставляет автору уникальную возможность проявить искусство в сфере словесного творчества, которое способно возвысить реальность до эстетического идеала, придав ей красоту и гармонию. При этом геокультурное пространство являет не только материальную сущность, но и духовную ипостась, способную вызывать у человека вполне определенные настроение и эмоции, тем более если он взращен в условиях иной реальности [3, с. 193–202]. В данном случае речь идет об индивидуальной интерпретации материального мира (*mundus realis*, по определению А. П. Лободанова), воплощенной в виде максимально рельефного образа территории, который представляет собой уникальное переплетение характеризующих ее символов, архетипов и мифов (*mundus imaginabilis* [4, с. 41]).

При описании чужого геокультурного пространства происходит своеобразное наложение двух ракурсов: объективного культурноисторического контекста, в который «вписан» конкретный географический образ, и авторского мировосприятия, субъективность которого заключается в степени приобщенности личности рассказчика к определенной национальной культуре (прежде всего, своей собственной). Таким образом, речь идет о своеобразном имплицитном диалоге, соотносящемся в масштабной проекции с диалогической традицией М. М. Бахтина [1] и реализующемся через взаимоосмысление культур, при котором «происходит наложение и пересечение национальных полей разного типа, мощности и уровня» [2, с. 475], представленном в собственно очерковой форме философско-лирических зарисовок путешественника. Именно эта разновидность позволяет выделить многомерность очеркового жанра, вместившего в себя простые и сложные формы, диктующие свой собственный модус перцепции действительности.

Согласно мнению многих исследователей (Е. И. Журбиной, Н. И. Глушкова, М. А. Щеглова, Г. Н. Поспелова, Е. Н. Быконьи, Н.П. Шальной, С. К. Жусуевой, А. Репоня и др.), литературный очерк, как одна из малых форм эпической литературы, демонстрирует композиционное, жанровое и тематическое и разнообразие, являясь синтезом художественно-документального жанра [14,

р. 23]. В данной статье очерк рассматривается как жанр документальной художественной прозы, который представляет цепочку впечатлений наблюдателя, в первую очередь демонстрирующего «активность его обобщающей мысли, выразительность и колоритность... речи» при освоении незнакомого пространства [5, с. 125].

Одновременно с этой исходной позицией следует отметить, что очерк-путешествие, представленный в форме философско-лирических зарисовок, непосредственно соприкасается с родственным ему жанром травелога, в котором автор также «репрезентирует и интерпретирует геокультурное пространство при помощи неких процедур наблюдения», отражающих «его персональную визуальную культуру» и сопряженных с рефлексией и эмоциональным переживанием [6, с. 99]. Исследуемые очерки, опубликованные в рубрике “*Los caminos del mundo*” одного из ведущих испанских литературных периодических изданий рубежа XX–XXI вв. — “*Clarín. Revista de nueva literatura*”<sup>1</sup>, — являются несомненной эстетической ценностью и воспроизводят впечатления субъекта, который, опираясь на собственный культурноисторический опыт и движимый своей интуицией, пытается создать картину иной окружающей его реальности, проецируя на нее свой когнитивный опыт и творческое воображение. Таким образом, автор, постигающий новую для него геокультурную действительность, замыкает созерцаемое «пространство на себе, одновременно... формируя новые образные поля» [6, с. 99] и демонстрируя при этом собственную философию наблюдения, о которой писал М. Б. Ямпольский [7]. Исследуемые литературные зарисовки испаноязычных авторов преимущественно повествуют об ограниченных для визуального восприятия геокультурных (городских) пространствах, чьи образы, будучи пропущенными сквозь творческое восприятие наблюдателя, предстают не как картинки-описания, а обретают формы, надлежащие визуальной элитарности и духовному аристократизму.

<sup>1</sup> Журнал *Clarín. Revista de Nueva Literatura* издавался 1996 по 2022 гг. и являлся художественно-литературной площадкой для современных авторов (поэтов, прозаиков, публицистов), предоставленной для широкого — испанского и латиноамериканского читателя. По причине заявленной исторической преемственности (в русле идеологического наследия предшественника испанского Просвещения Б. И. Фейхоо-и-Монтенегро) *Clarín* в первую очередь позиционировал себя как культурная витрина Астурии, которая всегда была связана с культурным авангардом.

В силу преимущественной ориентации испанского менталитета в осознании культурных ценностей на древнюю историю высшая степень превосходства и совершенства как понятия эстетического прежде всего напрямую соотносится с древностью места, что подтверждает прямое свидетельство валенсийского историка Паскуаля Эскальпеса (XVII в.): *“La mayor excelencia de una ciudad es su antigua fundación”* (Guarner, Valencia, 1980). Именно по этой причине любой испанский автор считает своим долгом лишний раз подчеркнуть легендарное прошлое города, упомянуть о тех или иных исторических событиях, происходивших здесь когда-то, перечислить имена знаменитостей, связанные с его историей.

Так, например, рассказывая о Салониках, автор обязательно упомянет о том, что когда-то здесь прогуливались Александр Македонский вместе со своим учителем Аристотелем, а также Цицерон и Святой Павел: *“Alejandro Magno y su maestro Aristóteles paseaban por estas ásperas tierras la víspera de la fundación ...de Salónica, llamada así en honor de la hermanastra del gran Alejandro”, “Cicerón y San Pablo unen sus nombres a la historia de la urbe que llegó a ser la segunda ciudad más importante del Imperio Bizantino ...”* [10, p. 69].

Город совершенно иной географической зоны и цивилизации — Дублин — преподносится автором как место, пропитанное историями о варварских вторжениях норманнов и англов, об ожесточенной борьбе за независимость, героизме и предательстве (*“la vieja “Dubhlinn” gaelica ... rezuma una historia plagada de historias”, “de bárbaras historias de invasiones, normandas e inglesas, y de violentas luchas independentistas”, “de heroísmos y traiciones”*) [8, p. 54]. Воспетый кельтскими бардами старинный гэльский город (*“La vieja “Dubhlinn” gaelica, cantada por los bardos celtas, vivida como el laberinto de los “pubs” y de las iglesias...”*), становится объектом олицетворения, усиливающего ментальную изобразительность для создания элитарной художественной реальности [8, p. 52].

Рассказывая о столь близком по духу древнем и величественном Лиссабоне (*“la Lisboa antigua y señorial, que se quedaba dormida en los oropeles de la tarde”*), автор обязательно упомянет о побывавших здесь финикийцах, оставивших потомкам название *Alissubo*, *“el remoto nombre de la urbe de Tajo”* [10, p. 43]. Поиск

дыхания прошедших эпох становится своеобразной потребностью путешествующего испанца, который порекомендует своим читателям посетить места, напоминающие об имперском прошлом Лиссабона: “... *para pensar en la imperial Lisboa del pasado*” [10, p. 44].

И даже не такой древний Лондон, демонстрируя свои современные несовершенства — смесь порядка и анархии, — представляет как нечто щупальцеобразное и вечно незавершенное, находя свое место в символическом воображении испанского автора и представляя в его масштабном ракурсе как гигантский микрокосм, в котором сосредоточено все, что человечество производило на протяжении веков: “*Londres ... sigue siendo el símbolo mismo de lo que es una ciudad: una entidad tentacular y perpetuamente inacabada, una mezcla de orden y anarquía, un gigantesco microcosmos en el que se aglomera todo lo que humanidad ha ido produciendo durante siglos*” [9, p. 53, 54]; [10, p. 42].

Более того, ментальный склад и способ мировосприятия испанского очеркиста требуют более глобальной проекции наблюдения, выходящей за пределы реальной истории человечества и привлекающей античный миф в качестве инструмента познания действительности. Пространство, непосредственно сопряженное с мифологией, имеет для испанского наблюдателя наивысшую ценность: места, связанные с древними мифами, вызывают творческий трепет и призваны возродить в воображении современников давно забытые архетипы познания. Остров Сицилия предстает перед читателем как земля богов и героев, чьи имена хранят гордящиеся ими потомки: “*De dioses y héroes queda un difuso y orgulloso recuerdo colectivo*”; как до сих пор усеянный храмами языческий рай, чья изначальная топонимика, устоявшая перед натиском многих цивилизаций, в торжественном величии разворачивает перед нам грандиозный сюжет: “*tierra de dioses que... en su toponimia, continua hablándonos de fábula, y hay un sustrato clásico, el de los orígenes, que triunfa calladamente sobre las sucesivas civilizaciones que han invadido este territorio*” [9, p. 57]. Зона восточного побережья острова помнит любовь, ревность и гнев Полифема: “... *fue escenario de los amores, los celos y las iras de Polifemo*” [9, p. 57].

Топонимические названия *Acireale*, *Acitrezza*, *Acicastello* напрямую связаны с именем Ациса (*Acis*), соперника Полифема. До сих пор сохранившиеся на пляже циклопов каменные вулканические утесы — суть те самые камни, которые швырял разгневанный, ослепленный Полифем вдогонку своему обидчику Улиссу.

Источник *Aretuza* напоминает об “*asuntos de ninfas y de dioses fluviales*” и является символом города Сиракузы, в котором столь явственно ощущается мифология (*la fuerza del mito*): вид древнего театра, а также осознание того факта, что именно здесь ставил Эсхил свои трагедии (“... *el saber que Esquilo estuvo aquí para estrenar algunas de sus tragedias*”), создают впечатление, что поэты и философы той эпохи тоже принадлежат мифологии [9, p. 58].

Образ вулкана Этны, чье описание встречается практически в каждом очерке, посвященном Сицилии, также прежде всего связан с его мифологическим прошлым, в котором он предстает как гробница великанов и кузница, которую посещали боги — “... *tumba de gigantes y fragua visitada por dioses*”, и уже потом — с его реальной историей [9, p. 60].

Впечатляющий эстетический эффект создается благодаря образам старого города Салоники, заключенного в византийские стены и в изобилии напоенного все той же мифологией моря: “*A la Salónica vieja, aprisionada entre las murallas bizantinas, se llega recorriendo calles que serpentean entre edificios de madera y terminan por asomarse a un mar cargado de mitología*” [10, p. 69].

Таким образом, в работах испанских авторов эстетически совершенное пространство обязательно связано с представлением о его историческом и мифологическом прошлом, которые до сих пор ощутимы и осязаемы в современной жизни. Вот почему так важны для авторов описания или же просто упоминания фактов и тех мест, в которых можно пережить волнение живого прошлого (“*la emoción del pasado*”) или ощутить его отголоски (“*las resonancias de un pasado vivo*” [8, p. 55]. Помимо акцентирования внимания своих читателей на исторической и мифологической связи времен, в задачу очеркиста входит также и характеристика культурного облика того или иного города, представление о котором непосредственно связано с упоминанием личностей, сыгравших выдающуюся роль в культурной жизни страны. Как правило, культура

в общем плане ассоциируется с литературной, музыкальной и театральной классикой, чьи лучшие представители снискали себе мировую или, по крайней мере, национальную славу. Не ограничиваясь простым перечислением известных персоналий, авторы характеризуют их в контексте того особого национального духа, благодаря которому творчество каждого из них воспринимается как глубоко национальное.

Так, например, национальное самосознание ирландцев, по мнению испанского очеркиста, пронизано сложным и противоречивым духом любви и одновременно ненависти по отношению к британским завоевателям (*“ese difícil conglomerado del amor-odio a los invasores británicos”*), который вызвал горячее стремление осмыслить свое положение «внутри и против всего английского» — *“en lo inglés y contra lo inglés”* [8, p. 54]. И не случайно поэтому имена ирландских авторов — Свифта, Уайльда, Шоу, Стерна — составляют гордость английской литературы: *“... los nombres de Johnatan Swift, Oscar O Flaherty Wilde o Bernard Shaw, serían, con Sterne, suficientes para enorgullecer a cualquier ámbito literario”* [8, p. 55].

Национальные театры в Дублине суть нечто большее, нежели обычные залы для театральных представлений, это храмы и символы (*“... son templos y símbolos”*), в которых классические пьесы Бернарда Шоу обретают свой точный юмористический смысл, а катастрофизм ирландской жизни находит свое истинное воплощение. Такая ситуация возможна только в Дублине, ибо этот город символизирует собой великолепную театральную сцену, на которой, как в фокусе, отражаются все неразрешимые конфликты ирландского общества.

Сицилийский городок *Acireale*, *“bella y barocca”*, по образному определению автора, благодаря именно этим качествам тяготеет к театральности, а потому известен своими театральными кукольными представлениями о паладинах и принцессах, битвах мавров и христиан, отчасти сохраняющими рыцарский дух: *“... son famosas sus representaciones de marionetas..., un mundo carolingio de paladines y princesas, de combates entre moros y cristianos, que mantienen, aunque en miniatura, un cierto espíritu caballeresco”* [9, p. 58].

Другое сицилийское курортное местечко *Taormina* предназначено, по мнению автора, для эстетов (“... *es lugar para los estetas*”), о чем свидетельствуют имена многих писателей, часто навещавших это место, среди которых Анатоль Франс, Габриэль д’Аннунцио, Андре Жид, Жан Кокто, Труман Капоте и др. И только здесь панорама Этны предстает в своем истинном великолепии: четыре стихии — огонь и вода, воздух и земля — являют собой совершенную гармонию, на фоне которой древнегреческие божества, легендарные герои и силы природы устраивают свои представления на арене сохранившегося до наших дней одного из самых красивых театров античности.

Городок *Catania* обрел европейскую славу благодаря музыкальному творчеству Беллини, который писал здесь свои оперы, принесшие ему мировую славу. Многоликость этого города предстает в виде аллегорической фигуры, объединяющей, казалось бы, совершенно несоизмеримые элементы: черного слона, белый обелиск и земной шар с возвышающимся над всей группой крестом, которые символизируют собой существовавшие здесь когда-то (и одну из них до сих пор существующую) пуническую, египетскую и христианскую цивилизации. Описывая небольшой шотландский город-порт Портри на острове Скай, автор называет его сердцем островной, самой глубинной Шотландии, чьим незабываемым скалистым пейзажам и бескрайним морским просторам посвятил в 1939 году свои стихи выдающийся шотландский гэльский (как подчеркивает автор) поэт Сорли Маклин. Пожалуй, основной достопримечательностью этого портового города являются его окрестные пейзажи и свежий воздух. Фантастическая суровая природа этих мест имеет особое очарование и прелесть, где можно быть счастливым только от того, что каждый день на востоке встает солнце, идет дождь и в воздухе чувствуется запах лаванды... “*Naderías que hablan al corazón*”, — заключает свое описание автор, который, похоже, ищет во всем — будь то городской облик или же просто пейзаж, морские приливы или зеленеющие холмы — столь милые своему сердцу постоянство и неизменность, покоряющие сердца тех, кто сюда приезжает: *poco hay que ver o hacer allí: acompastar el pulso al de las mareas, pacificar la mirada en el verde de una loma... ser feliz porque sale el sol* [10, p. 42].

Интересно отметить, что сами испанцы находят много общего в своей концепции жизни с ирландцами — такими же католиками, такими же любителями вина и в той же степени обуреваемыми страстями посреди повседневности: *“Católicos, bebedores y apasionados, no es nada difícil escucharlos discutir acaloradamente, pelear hasts con el aire que respiran y disfrutar de una partida de dardos en una diana multicolor ... sin importar las horas de trabajo”* [8, p. 54].

Во всех исследуемых текстах яркой индивидуальностью отмечен авторский идиостиль, чьей главной отличительной чертой которого является доведенная до максимума экспрессивность, подразумевающая создание особого колорита качественных признаков объектов, явлений и действий. Испанский язык в данном случае проявляет, пожалуй, одну из самых ярких своих особенностей, заключающуюся в использовании вербальных форм, способствующих максимальной абстракции действия и качества, приписываемых персонифицированной реальности. При этом при выборе тех или иных средств художественной выразительности (олицетворений, эпитетов, метафор) испанские авторы отдают предпочтение редко употребляемым, зачастую относящимся к разряду архаичных языковым формам, о чем свидетельствуют такие примеры, как *“canto atlante de los siglos”*, *“ciudad órfica por exelencia”*, *“parques perennemente verdes”* [8, p. 52, 53, 58].

Рассмотрение литературно-культурологических очерков, написанных в форме философско-лирических зарисовок, позволяет сделать вывод о том, что их испанские авторы, подчиняясь главной задаче — создать у своих читателей наиболее совершенное эстетическое представление о чужом геокультурном пространстве, — выполняют ее, ориентируясь на традиционные доминанты творческого восприятия: историю и мифологию. Таким образом, они устанавливают особые отношения с внешним миром, преображая его путем эстетизирующего истолкования и помещая читателя в мир своего воображения, придавая реальности особую ценность и совершенную форму, побуждая последнего искать высшие смыслы бытия в материальном и природном мире. Так, творческий акт художника слова поднимает образ на должную высоту и меняет восприятие мира у читателя, который становится способен увидеть сакральные смыслы, скрытые от его профанного взгляда.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: ПрогрессКультура, 1995. 368 с.
3. Гумилёв Л. Н. Этнос и ландшафт // Изв. ВГО. 1968. Т. 100. № 3. С. 193–202.
4. Лободанов А. П. Инновационная модель образования в области искусства // Теория и история искусства. 2023. № 3–4. С. 33–58.
5. Пospelов Г. Н. История русской литературы XIX века. М.: Высшая школа, 1972. 472 с.
6. Раевская М. М. Иберийский травелог: к вопросу о типологии жанра // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2018. № 4. С. 97–109.
7. Ямпольский М. Б. Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 344 с.
8. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 5. P. 52–58.
9. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 6. P. 53–60.
10. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 7. P. 39–45, P. 68–69.
11. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 8. P. 63–68.
12. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 7. P. 68–69.
13. Guarnier, L. Valencia. León: Everest, 1980. 106 p.
14. Repon A. A. feature as a prosaic genre. Cross-Cultural Studies // Education and Science Vol. 6, Issue 1 (2021). P. 22–31.

### References

1. Baxtin M. M. E`stetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p.
2. Gachev G. D. Nacional`ny`e obrazy` mira. Kosmo-Psixo-Logos [National images of the world. Cosmo-Psycho-Logos]. Moscow: Progress-Kul`tura, 1995. 368 p.
3. Gumilyov L. N. E`tnos i landshaft [Ethnos and landscape] // Izv. VGO. 1968. Vol. 100, No 3. P. 193–202.
4. Lobodanov A. P. Innovacionnaya model` obrazovaniya v oblasti iskusstva [Innovative model of education in the field of art] // Teoriya i istoriya iskusstva. 2023. No 3–4. P. 33–58.

5. *Pospelov G. N.* Istoriya russkoj literatury` XIX veka [The history of Russian literature of the 19th century]. Moscow: Vy`sshaya shkola, 1972. 472 p.
6. *Raevskaya M. M.* Iberijskij travelog: k voprosu o tipologii zhanra [The Iberian travelogue: on the typology of the genre] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19: Lingvistika i mezhhkul`turnaya kommunikaciya. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta, 2018, No 4. P. 97–109.
7. *Yampol'skij M. B.* Nablyudatel`: Ocherki istorii videniya [The Observer: Essays on the history of vision]. Moscow: Ad Marginem, 2000. 344 p.
8. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 5. P. 52–58.
9. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 6. P. 53–60.
10. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 7. P. 39–45, P. 68–69.
11. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 8. P. 63–68.
12. Clarín. Revista de nueva literatura, 1996. No 7. P. 68–69.
13. Guarnier, L. Valencia. León: Everest, 1980. 106 p.
14. *Repon A. A.* feature as a prosaic genre. Cross-Cultural Studies // Education and Science Vol. 6, Issue 1 (2021). P. 22–31.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Раевская Марина Михайловна**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

## ABOUT THE AUTHOR

**Marina M. Raevskaya**, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the Spanish Language, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.01; 78.01

ББК 87.8; 85.3

# **МОНОГРАФИЯ ПРОФ. А. П. ЛОБОДАНОВА «ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ: СЦЕНОГРАФ, МУЗЫКАНТ, ARTIFEX»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОЧИТАННОМ**

**А. Г. БОГОМОЛОВ**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова Факультет  
искусств

Россия, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1

bogomolov@philos.msu.ru

## **Аннотация**

*В прошлом году библиотека отечественного искусствознания пополнилась очень интересной и важной работой — монографией декана факультета искусств МГУ, профессора А. П. Лободанова «Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex».*

*Настоящая статья является результатом прочтения этой работы и может рассматриваться как развернутый комментарий и одновременно размышление по итогам знакомства с текстом указанного исследования. Автор статьи намеренно хочет избежать слова «рецензия», поскольку идея и замысел данной статьи состоят не в рецензировании, а в отклике на крайне важную и нужную во многих аспектах работу, раскрывающую в новом, во многом неизвестном для русскоязычного читателя ключе образ великого итальянского мастера.*

*Целью статьи не является пояснение или дополнение к сказанному в монографии. Речь скорее может идти о расширении дискуссионного пространства отдельных поднятых в монографии тем. В рамках статьи охватить все или даже большинство затронутых вопросов невозможно, поэтому здесь выбраны лишь некоторые — те, которые показались автору статьи наиболее важными с его точки зрения.*

**Ключевые слова:** Леонардо да Винчи, сценография, Ренессанс, сценическая музыка, искусство, история искусства, театр, живопись, эстетика, знаковый ансамбль

# ALEXANDER P. LOBODANOV'S MONOGRAPH "LEONARDO DA VINCI: SET DESIGNER, MUSICIAN, ARTIFEX": REFLECTIONS ON THE WORK

A. G. Bogomolov

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts  
125009, Moscow, 3, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation  
bogomolov@philos.msu.ru

## Abstract

*Last year, the collection of books on art studies in Russian was enriched by an important scientific research work: the monograph by Professor Alexander P. Lobodanov, Dean of the Faculty of Arts at Lomonosov Moscow State University, titled "Leonardo da Vinci: Set Designer, Musician, Artifex".*

*This paper outlines this work, serving both as a detailed commentary and a personal reflection on the insights derived from the study. The author of the article intentionally avoids the term 'review', as the idea and intent of the paper is not to review and critique, but to respond to the significant research, which offers a fresh perspective on the image of the great Italian master, which remains largely unknown to the Russian-speaking audience.*

*The purpose of the paper is not to clarify or expand upon the ideas presented in the monograph, but rather to broaden the discussion of specific topics raised within it. Due to the limited scope of this paper, only a few key issues will be selected, those that seemed major to the author's viewpoint.*

**Keywords:** *Leonardo da Vinci, stage design, Renaissance, semiotics, music, art, history of art, theatre, painting, aesthetics, iconic ensemble*

Изучая историю культуры, довольно часто можно поймать себя на мысли, что в отношении наиболее известных, выдающихся персоналий складывается определенное, замкнутое дискурсивное пространство, формирующее устоявшийся образ того или иного деятеля. Зачастую мы склонны довольствоваться понятными, четко каталогизированными ярлыками, цель которых — дать четкое, но краткое объяснение: кто это, в чем его заслуга, каковы наиболее значимые идеи или, в целом, вклад в культуру. И за границы этих ярлыков, кажется, заглядывать уже нет необходимости, они все объясняют. Фигура, скрывающаяся за такого рода ярлы-

ком, становится ясной, «прозрачной», понятной. Образ Леонардо да Винчи довольно ярко демонстрирует один из таких «ярлыков». Что он нам сообщает? Годы жизни, даты, круг общения, специализацию (художник, ученый, инженер, теоретик искусства), названия главных работ. Некий минимальный набор знаний, который известен любому, кто хотя бы поверхностно включен в мир искусства. Выйти за эти границы помогают биографические справки, монографии, открывающие нам, читателям, глаза на причины, мотивации, убеждения — на все то, что стоит за внешними контурами событий, на то, что позволяет реконструировать не только целостный образ исследуемого субъекта, но и через него — контекст его эпохи.

И вот перед нами исследование, предлагающее взглянуть на «оборотную» сторону такого ярлыка, приглашающее погрузиться в мир мастера. Автор монографии, профессор Александр Павлович Лободанов, в предварительных словах довольно скромно отмечает, что его труд выполнен в жанре «*studi vincani*», оговариваясь, что созданный портрет великого мастера будет подан сквозь призму его документального и, частично, иконографического наследия. Тем самым мы изначально не ожидаем увидеть широкомасштабное биографическое исследование или что-то сопоставимое. Однако, по мере погружения в текст, читатель постепенно начинает понимать, что перед нами, пусть порой и высказанный «между строк», портрет не только одного, пусть и выдающегося представителя этой эпохи, поданный через анализ отдельных сторон его деятельности, но, в некоторой степени, — портрет самой эпохи. Эту хорошо ощущаемую по мере знакомства с текстом ситуацию единства исторического субъекта и актуального для него культурного контекста хорошо сформулировала доктор искусствоведения, профессор М. И. Сви́дерская.

*Подобно тому, как ренессансное искусство все еще больше, чем только искусство, поскольку оно есть эталон преобразующего мир человеческого творчества вообще, и ренессансная личность — не обособленный, в перспективе буржуазный, частный индивид Нового времени, а персонифицированное воплощение абсолютизированной*

*человеческой сущности как таковой, так и художник Ренессанса не узкий профессионал в системе всеохватывающего разделения труда последующих столетий, а демиург-универсал, прямое воплощение исторического субъекта, его реализованная эпохой идеальная «модель» [9, 17].*

В заключение этих вступительных строк хотелось бы отметить два момента. В монографии имеется биографическая справка, и ее наличие необходимо не только из соображений создания полноты формируемого портрета: она несет в себе принципиальный концептуальный подтекст. Знакомясь с биографией Леонардо да Винчи, мы постепенно приходим к важному, особенно в рамках монографии, пониманию того, что художественную практику (если совсем просто — живопись) нельзя считать автономной областью интересов великого винчианца<sup>1</sup>. Не могу сказать, намеренно или нет, но именно наиболее известная, внешняя сторона наследия Леонардо — изобразительное искусство — в тексте исследования уходит на второй план. Это не значит, что о живописи не идет речь, нет. Это значит, что мы отчетливо видим смещение акцента, но именно в логике монографии это оказывается (или, как это увидел автор данных строк, является) принципиальным моментом, о чем я постараюсь сказать в последующем изложении. Более того, у автора этих строк сформировалось устойчивое понимание того, что именно предложенный ракурс изучения фигуры великого винчианца создает необходимый базис для понимания цельности его творческого и интеллектуального наследия.

Еще одно замечание. Настоящий текст явился результатом размышления о прочитанном; автор этих строк увидел возможность, прежде всего для себя, осознать предлагаемый к осмыслению материал и дать свой комментарий на то, что в монографии сказано порой «между строк». По этой причине будет, пожалуй,

---

<sup>1</sup> К вопросу о «ярлыках». Согласно общепринятой классификации, Леонардо прежде всего — живописец, и оспаривать это не имеет смысла. Вопрос в другом: порой, и даже чаще всего, за живописным наследием оказывается скрыта та самая «оборотная» сторона. Леонардо-художник вытесняет Леонардо-музыканта, Леонардо-мыслителя и, как мы узнаем из монографии, Леонардо-сценографа.

логичным выстроить предлагаемый комментарий-размышление согласно структуре монографии. Поскольку изложение разделено на три главные темы, структура данной статьи также следует этой схеме, сохраняя названия основных разделов книги. Пояснить или объяснить сказанное в тексте фактически невозможно и вообще может считаться неправильно поставленной задачей. Темы, затронутые в монографии, слишком фундаментальны, чтобы претендовать на их исчерпывающее объяснение (к тому же в отношении ряда тем у меня и нет соответствующих компетенций). Думаю, что внимательный читатель сможет сам найти то важное, что интересует именно его, и мои комментарии лишь помогут в этом пути.

### **Леонардо-сценограф**

Безусловно, центральное место в монографии занимает глава «Леонардо-сценограф». Это подчеркивается уже во вступительном слове: «Основная тема книги — раскрытие приемов и принципов создания великим итальянцем комплексных знаковых ансамблей — сценических — как совокупного действия разных знаковых систем» [1, 12]. Вокруг понятия знакового ансамбля разворачивается все дальнейшее изложение. Эта методологическая программа определяет важный для исследования тезис: ни одно из искусств, к которым в процессе своей деятельности был причастен Леонардо да Винчи (музыка, живопись, театр), не выступает в рамках монографии самостоятельной сущностью. Следуя за мыслью автора, мы обретаем часто ускользающее от привычного современного восприятия фрагментированности областей знания и деятельности понимание того, что формирование целостного образа мастера и его творчества лежит через восприятие и анализ *целостности* его деятельности. Сценография, применительно конкретно к Леонардо да Винчи, оказывается подобного рода «точкой схождения» всех линий его творчества, замыкающей на себя и его музыкальные опыты, и поиски изобразительных техник, и его деятельность как инженера и механика. Сценография для Леонардо да Винчи, а шире — для всей его эпохи, — это не просто один из видов профессиональной деятельности, это существенным образом *восприятие*

мира, формирующееся в этот период европейской истории. Эта чрезвычайно важная мысль принципиальна для понимания логики исследования деятельности Леонардо да Винчи, принятой профессором А.П. Лободановым.

Сцена едва ли не впервые становится воплощенным образом мира, все больше теряя условность декоративного оформления театрального действия и формируя новое восприятие универсума. Этот момент перехода от одной формы восприятия пространства к другой Э. Панофский связывал с двумя символическими формами восприятия пространства. Модель агрегатного пространства, характерного для мышления античности, в эпоху Ренессанса заменяется моделью систематического пространства<sup>2</sup>. Таким образом, за сдержанным названием «Леонардо-сценограф» скрывается фундаментальный культурообразующий момент, характеризующий поистине революционный этап в психологии восприятия пространства, осуществленный в рамках сценографии.

Я намеренно оставляю за скобками фактологическую сторону вопроса: она в работе раскрыта в развернутых описаниях конкретных примеров сценических постановок, в подготовке которых принимал участие Леонардо да Винчи. Я хочу обратить внимание на то, что в этом разделе, в первой части монографии, исчерпывающе раскрывается сущность сценографии, которая перед читателем предстает не как частный, узконаправленный вид подготовки театральной постановки, но поистине как деятельность *миростроительная*. Если для Витрувия, своего рода «отца» этого термина, сценография выступает в качестве метода перспективного изображения и «архитектурного и пластического формообразования» [1, 41], то для эпохи Леонардо сценография становится способом нового видения и кон-

---

<sup>2</sup> В самом общем смысле агрегатное пространство — это форма восприятия пространственности, трактующая ее как математическую сумму заполняющих предметов. Пространство складывается из линейных параметров объектов и расстояний между ними. Систематическое пространство оперирует образом пространства как *континуума*, равно протяженного во всех направлениях и не зависящего от суммы заполняющих его тел. Можно сформулировать и таким образом: агрегатность предполагает первичность тела, тогда как пространство выступает производной от их суммы. Систематическое пространство первично по отношению к заполняющим его телам. Хороший пример построения систематического пространства дает набросок Леонардо да Винчи к «Поклонению волхвов» [1, 87].

струирования мира. Переход к стационарным театральным сценам позволил «зафиксировать» мир сцены и, одновременно, сцену мира, на которую зритель смотрит, благодаря системе перспективно выстроенных декораций, как на иллюзию реальности, маленький мир. И хотя сценография уже в эту эпоху начинает трактоваться как искусство подготовки зрелищ, ее функция формирования привычки видеть новую пространственную реальность продолжает воздействовать на сознание современников. В итоге мы можем лишь согласиться с тезисом о том, что *«чувство пространства в изобразительном искусстве и сценографии — психическая реальность Нового времени»* [1, 182]. Леонардо уже не столько конструирует пространство, сколько его видит и мыслит. Как замечает М. И. Свицерская, живопись из режима «конструирования мира» (модель живописи-конструирования, характерная для первой половины XV века) переходит в режим «живописи-созерцания». Возможно, высказанная мысль покажется сильным тезисом, но реальность, созданная на базе творческого, хотя и безусловно опирающегося на природный образец, мыслится более реальной, чем действительность, созданная на базе природного<sup>3</sup>.

Э. Панофский, подводя итог процессу перестройки восприятия пространства, результатом которой стал метод перспективного построения изображения на плоскости, высказывает следующую мысль: пережитое сначала как визуальный опыт (в том числе и как результат сценографической практики), новое видение структуры пространства становится математической моделью:

*Тем самым Ренессансу удалось рационализировать математически тот пространственный образ, который раньше был осмыслен как эстетическая целостность* [7, 84].

Помимо этих рассуждений общего порядка, я хотел бы обратить внимание на то, что основной объем этого раздела монографии (а он сам, в свою очередь, составляет более половины всей

---

<sup>3</sup> Эту мысль мы попробуем развернуть ниже, в третьей части, когда речь будет идти о сущности искусства и творчества.

книги) представляет собой подборку крайне интересного и ранее недоступного русскоязычному читателю материала о постановках, участие в организации и подготовке которых принимал участие Леонардо да Винчи. Наличие такого рода материалов является безусловной ценностью настоящей монографии, поскольку любое теоретизирование в области истории культуры, истории искусства невозможно без фактологической базы. Если говорить о Леонардо и его наследии, то данная работа дает совершенно уникальный материал, без которого полноценная работа ученого-исследователя просто невозможна.

### Леонардо-музыкант

Второй раздел монографии, как следует из ее названия, раскрывает нам образ Леонардо-музыканта. В отличие от умозрительно-теоретических взглядов на музыку, которых мы коснемся в следующей части, здесь мы встречаемся с музыкально-прикладным наследием великого итальянца.

Практический интерес Леонардо к музыке демонстрирует очень важный момент: в закономерном следовании своему времени он мыслил музыку в двойном аспекте ее природы. Музыка для него — это и наука (*disciplina*), и практика, искусство (*ars*). Этот, казалось бы, очевидный для современного читателя факт требует пояснения в виде небольшой культурно-исторической правки.

Термин «*musica*» традиционно был связан с философско-математическими рефлексиями, восходящими еще к пифагорейской школе. Принципы использования слова «*musica*» определены в пределах этой традиции<sup>4</sup>. Если опираться на текстологический анализ средневековых музыкально-теоретических трактатов, то хорошо заметна корреляция использования термина «*musica*» в одном контекстуальном поле со словами *disciplina*, *scientia*, *numerus*, *proportio* и т. п., то есть с таким терминологическим рядом, который соотносится с понятием числа, числовых отношений, знания

---

<sup>4</sup> Точнее говоря, древние греки использовали другой термин: гармоника (ἁρμονική ἐπιστήμη), обозначающий математическую науку о структуре звукового пространства. В латинской традиции в этом же контексте стал использоваться термин «*musica*».

и т. д. Соответственно трактуется и тот, кто занимается такого рода музыкой — *musicus*. В трактате Северина Боэция, ставшем фактически учебником музыки едва ли не до XV века, трактовка понятия *musicus* сводится к следующему определению.

*Музыкантом же именуется тот, кто приобрел знание о музыке веским суждением разума — не рабским трудом, но властью созерцания* [3, 65].

Очевидно, что такое определение больше подходит современному термину «музыковед», но и с ним полностью не совпадает, поскольку *musicus* Боэция — это, фактически, философ-математик, дистанцированный от «рабского труда», осуществляемого в рамках *ars* — ремесленной в трактовке той эпохи деятельности. Музыка внутри этой эпистемологической модели трактуется как одна из математических наук о структуре универсума. Когда же речь заходит о музыкальной практике, то порой создается ощущение, что до эпохи *Ars Nova* еще не существовало устоявшегося обобщающего термина для форм музыкальной практики (каким для нас выступает слово «музыка»). Музыканты-исполнители назывались по типу используемого ими инструмента: авлетист, кифаред (в Древней Греции), певчий, органист и т. п.

Возможно, с XIV века эта ситуация начинает меняться. Музыка все более заявляет о себе как об искусстве<sup>5</sup>. Эпоха *Ars Nova* с изобретением формы изоритмического мотета смогла совместить музыкальную математику и практику, превратив первую в структурный принцип организации музыкального материала, опирающийся на точный расчет синхронизированных абстрактных единиц времени.

Сложно утверждать со всей определенностью, но, видимо, имен-

---

5 Здесь важно подчеркнуть, что искусство в данном случае предполагает все же некоторую «ученость». В это время и до этого времени существует «низкая» музыкальная культура городского и сельского фольклора, традиция трубадуров, но она не попадает под категорию «ученой музыки». Совсем иначе обстоит дело с главным светским жанром эпохи *Ars Nova* — мотетом, который, как наставляет, например, один из теоретиков второй половины XIII века Иоганн де Грохео, не следует исполнять перед простым народом, ибо он (народ) не поймет его «изящества и утонченности».

но с этого момента «музыка» начинает использоваться как обобщающий термин, отсылающий теперь уже не только к математической науке, но и к практическому умению. В эпоху Леонардо эта амбивалентность сохраняет свою силу, и именно из этой точки следует рассматривать и оценивать размышления итальянского мастера о музыке в рамках так называемого «спора искусств» и его практическую деятельность в этой сфере.

Как было указано в начале параграфа, второй раздел монографии рассматривает музыкально-прикладную деятельность Леонардо. Важно отметить следующие моменты:

*Эмпирический подход к вопросам музыкальной практики.* Леонардо рассматривает число как универсальный принцип организации [1, 198-204], и в этом его подход, кажется, мало чем отличается от платоновско-пифагорейского или антично-средневекового взгляда на музыку. Однако отличие заключается в стремлении открыть число в непосредственно эмпирическом, буквально «увидеть» эту «структурность», преобразовав умозрительно-схоластический подход к математическим штудиям в акустически-прикладной. Другими словами, Леонардо да Винчи переводит научный подход к музыке в практическую плоскость. Чем же отличается его подход от, например, композиторов Ars Nova или его современников — представителей полифонической школы строгого письма, также опирающихся на математическую структурность в своих композиционных техниках? Прежде всего, подход Леонардо отличается интересом к акустическим экспериментам, в то время как античная наука о музыке лишь на первоначальном этапе требовала апелляции к непосредственно акустическому опыту, а дальнейшие вычисления и доказательства носили строго логико-геометрический характер. Отличие от современных ему композиторов также очевидно: Леонардо действует как математик и экспериментатор, сложность музыкальной формы не является его интересом, он прежде всего исследователь.

*Интерес к музыкальной машинерии.* В тесной связке с темой музыкально-акустических опытов Леонардо идет его интерес к музыкальной машинерии. Вопрос музыкального инструментализма как явления культуры — довольно интересная тема. Музыкальный инструмент, как и любой созданный человеком механизм,

— это способ расширения человеческой природы<sup>6</sup>. Музыкальный инструментарий расширяет возможности природных ограничений человеческого тела. В музыкальном плане расширение касается многих параметров: тембра, диапазона, громкости, интонационных возможностей. Но далеко не всегда в культуре такое расширение воспринимается положительно. В зависимости от идейных и мировоззренческих установок инструмент может восприниматься как ненужный посредник между человеком и музыкой. Ярким примером осуждения может служить цитата из трактата «О зрелищах» епископа Карфагенского Киприана (ум. 258 г.).

*Непозволительно верным христианам... ни присутствовать на зрелищах, ни быть вместе с теми, которых Греция посылает всюду для увеселения слуха... Вот один из них подражает грубому шуму трубы; другой, дует в флейту, извлекает из нее печальные звуки; а тот, с усилием захватив в легкие дыхание, перебирает отверстия органа и, то сдерживая дыхание, то втягивая его внутрь, выпуская в воздух через известные щели инструментов... — неблагодарный художнику, который дал ему язык, — пытается говорить пальцами [6, 360].*

Еще одним примером выступает античный миф об изобретении флейты Афиной. Увидев, как искажается ее лицо во время игры, Афина выбрасывает флейту, которую потом находит Пан. Искаженное лицо Афины можно интерпретировать как знак искажения самой человеческой природы, которая «отказывается» от самой себя, музицируя посредством постороннего механизма<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Подробнее см.: М. Мак-Люэн. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004. 432 с.

<sup>7</sup> Нельзя не отметить, что у этого мифа есть и дополнительная трактовка. Игра на флейте, шире — духовом инструменте, не позволяет человеку использовать голос, иначе — отключает способность речевого акта, что могло античным сознанием трактоваться как отпадение от Логоса, речи, мысли. Играя на инструменте, «отключающем» речевую деятельность, человек уподобляется животному, теряет свою природу.

Однако можно привести и контрпримеры, представленные в границах той же христианской культуры, которая на заре своего самоопределения отказывалась от музыкального инструментария. Своего рода апология музыкального инструмента совершается прежде всего иконографически (можно, пожалуй, сказать — эстетически) в образе музицирующих ангелов. В мировоззренческом смысле музицирующие ангелы — это образное воплощение античной математической модели *armonia mundi* или *musica mundane* (лат. *Гармония мира, мировая музыка*), включенное и переосмысленное в христианской картине мира. «Музыка сфер», бывшая для античной рефлексии математической моделью космоса, в христианской культуре приобретает конкретный видимый образ ангела, играющего на виоле, арфе, псалтерионе, органе и т. д. Представленная в монографии иконография [1, 194–197] демонстрирует это совершенно очевидным образом.

Но вот важный момент: музыкальные инструменты в традиционной культуре воспринимаются как «сложившиеся», но не «спроектированные». Они создаются ремесленным образом, «по привычке», но не согласно знанию. Здесь, пожалуй, будет уместно привести слова Аристотеля: *«Ремесленники подобны некоторым неодушевленным предметам: хотя они и делают то или другое, но делают это, сами того не зная... — по привычке»* [2, 66].

Леонардо подходит к вопросу с позиции знания. Он смотрит на музыкальные инструменты как на проектируемые машины, как нато, что можно создать, используя знание. И знание дает возможность отойти от традиционных форм, устройств, звучаний, создавая нечто новое, ранее не существовавшее. Его подход существенно отличается от стихийно-исторической логики формирования инструментального багажа традиционной музыкальной культуры. То, что станет в области музыкального инструментализма естественным и привычным в XVII–XVIII веках (не говоря уже о более позднем времени), — *изобретение* музыкальных инструментов, — виделось как новаторство для современников итальянского гения.

В контексте поднятой темы, на наш взгляд, особый интерес представляет раздел «Разработки Леонардо по созданию музыкальных инструментов», в котором автор монографии приводит примеры акустических экспериментов винчианца и непосредственно вы-

текающие из них ремесленно-музыкальные опыты, проще говоря, проектирование музыкальных инструментов. Этот факт, кажущийся не столь значительным в масштабах деятельности Леонардо в целом, играет, тем не менее, свою важную роль в логике трансформации музыкального мышления эпохи, неотвратимо движущейся к механизму декартовского типа, ставшего доминирующим принципом взаимодействия с миром и его познания в Новое время.

В качестве иллюстрации к сказанному хотелось бы обратить внимание читателей на описываемую в разделе идею и конструкцию *viola organista* (органный виолы), которая должна была «*производить звук с тембром смычкового, а не духового*» инструмента» [1, 202]. Сам факт замысла подобного инструмента предполагает в качестве начальной интенции его «искусственность», если допустимо использовать такой атрибут. «Искусственность» здесь указывает на выход за границы «естественности» традиционных инструментов, в данном случае — органа и виолы. Леонардо мыслит одновременно и как музыкант-практик (он хочет добиться определенного акустического эффекта), и как ученый-механик, силой своего разума и воображения свободно оперируя конструктивными особенностями обоих инструментов. Не менее любопытны и другие описываемые примеры изобретений Леонардо в области музыкальной машинерии: «флейта с плавной сменой высоты звука», механический колокол и т. д.

### Общие взгляды Леонардо на искусство

В третьем разделе монографии уделено внимание анализу наиболее часто цитируемого и читаемого текста Леонардо да Винчи «Книги о живописи»<sup>8</sup>. Первая часть трактата, имеющая название «Спор между живописцем, поэтом, музыкантом и скульптором», является главным нашим интересом. Здесь сосредоточены основные тезисы рассуждений итальянского мастера, его рефлексия по поводу вопросов общего плана — то, что можно назвать общетеоретическим подходом. Я остановлюсь на нескольких моментах.

---

<sup>8</sup> Не будем акцентировать внимание на том, что этот текст является компиляцией заметок, составленной уже после смерти Леонардо да Винчи. История трактата исчерпывающе описана в книге [1, 221–226].

## Спор искусств

Тема спора (или состязания — *paragone*) искусств в истории искусства возникает задолго до эпохи Ренессанса и продолжается еще долгое время после ее завершения, вплоть до XX столетия. Начало этой дискуссии следует полагать еще в античности. Так, еще Платон в диалоге

«Пир» (первая речь Сократа), обсуждая природу творчества, отделяет собственно творческие, пойнэтические<sup>9</sup> искусства (*область музыки и стихотворных размеров*) от всех остальных, в полной мере качеством творчества не обладающие, поскольку творческими могут считаться только те искусства, которые вызывают «*переход из небытия в бытие*». Но необходимо отметить, что ни в один из моментов своей истории, тема спора (состязания) искусств не имела характер исключительно умозрительный, схоластический, но всегда являлась прямым отражением мировоззрения своей эпохи, взглядов на природу искусства и сущность творчества.

В эпоху Ренессанса тема спора искусств имеет совершенно ясную, четко определенную программу. Она обоснована логикой обоснования ценности и значимости того или иного искусства, определенной в рамках действующей системы взглядов на природу человеческой деятельности и художественной практики в частности.

Спор разворачивается в пространстве дискуссии о степени «благородства» той или иной практики. Еще античность предложила сразу несколько критериев, хотя их строгость остается проблематичной. Так, для античности более благородным было то, что служит благу общества (деятельность политика или стратега потенциально более благородна). Важное значение имело различение пойнэтических и ремесленных (технических, *τέχνη*, *ars*) искусств. Пойнэтические, или творческие искусства<sup>10</sup>, хотя и оставаясь в границах мимесиса, оцениваются выше, поскольку не воспроизводят налично существующее (проще говоря — копируют), но создают то, чего до того момента не существовало, новую реальность. К тому же,

---

<sup>9</sup> Поэзис (ποίησις) — создание чего-либо, приведение в состояние присутствия.

<sup>10</sup> К ним, следуя цитате из «Пира», Платон относит поэтические формы и музыку (*μελίκυ* — искусство сочинения *мелоса*, т. е. мелодии).

они особым образом взаимодействуют с человеческой душой, позволяя модифицировать этические парадигмы человеческого поведения:

*Почему ритмы и мелосы, которые суть звуки, могут походить на характеры, чего нет ни у вкусов, ни у цветов, ни у запахов? Не потому ли, что они являются движениями и действиями? Но деятельность является этической и создает характер, однако ни вкусы, ни цвета ничего подобного не производят (Problemata, 29) [10, 92].*

Еще один, и один из наиболее важных критериев, сложившийся уже в поздней античности, различал искусства *свободные* и *ремесленные* (технические или механические). К свободным искусствам (*artes liberales*) относили, прежде всего, науки *матесиса*<sup>11</sup>: арифметику, геометрию, астрономию и музыку, и три словесных дисциплины: грамматику, диалектику и риторику. Свободные искусства своим названием указывают на используемый для размышлений свободный ум (Гуго Сен-Викторский), на свободу от ремесленного, ручного труда. Свобода от физического усилия становится главным критерием возвышения сферы деятельности в номенклатуре социальных практик. Область *mathesis*'а выделена еще и потому, что помимо фактора интеллектуальной свободы опирается на строгое, логико-математическое основание. Именно это ставит математические науки выше всего остального: свободное от «рабского труда» умозаключение и строгое научное основание.

*Наставников в каждом деле почитаем больше, полагая, что они больше знают, чем ремесленники, и мудрее их, так как они знают причины того, что создается. А ремесленники подобны некоторым неодушевленным предметам: хотя они и делают то или другое, но делают это, сами того не зная. <...> Таким образом, наставники более мудры не благодаря умению действовать, а потому, что они обладают отвлеченным знанием и знают причины [2, 66].*

---

<sup>11</sup> *Mathesis* (лат. от др.-греч. μάθησις) — общее наименование математических наук квадривиума. Используется, например, Боэцием в предисловии к трактату *Institutio arithmetica*.

Я привожу эту развернутую справку для того, чтобы рассмотреть ряд важных для «Спора» моментов. Задача, которую ставит перед собой Леонардо, состоит в том, чтобы обосновать высокую социальную роль изобразительного искусства. Эта задача осуществляется путем дискуссии о сущности изобразительного искусства и обоснования оправданности его включения в список *artes liberales*. Сделать это можно, только указав на научность этой сферы деятельности, которая в эту эпоху определяется причастностью к строгому математическому базису. Иными словами, перед Леонардо и другими теоретиками его времени стоит задача показать, что живопись причастна строгому научному суждению.

Таким образом, для итальянского художника и мыслителя участие в Споре — не риторический прием, не дань «традиции». Это действительно принципиальный для него вопрос, суть которого заключается в обосновании: а) строгого метода «науки перспективы»; б) нового места науки перспективы (читай — изобразительного искусства) среди свободных искусств, которые для той эпохи выступают в качестве средоточия знания о мире природы (естественной философии) и мире человека.

В этой дискуссии Леонардо не был одинок. В монографии указаны по крайней мере два имени, разделявших точку зрения Леонардо: Леон Баттиста Альберти и математик Лука Пачоли, с которым Леонардо был хорошо знаком [1, 28]. Современники винчианца, как и он сам, видели в науке перспективы новое знание о мире, знание, исходящее из антропологической точки зрения. Предыдущая модель знания — схоластика — исходила из совершенно иной методологии. Схоластика смотрит на мир сквозь призму языковых структур. Логика языка отражает логику строения мира, поэтому процесс познания осуществляется посредством анализа языка, то есть аналитически:

*Поскольку предполагается, что язык адекватно отображает реальность (в силу тождества бытия и мышления), то путем анализа структуры языка можно получить знание о мире, причем о его самых глубинных, онтологических характеристиках [5, 304].*

В рассматриваемой главе «Книги» основная дискуссия разворачивается между живописью и поэзией. Это свидетельствует о похожем притязании поэтов на утверждение поэзии в качестве высшего искусства. Поэзия объявляет себя «моральной философией», познающей саму природу душевных движений. Живопись опирается на другой, уже озвученный выше, критерий — строгость и научность. И в этой связи гораздо интереснее обратить внимание на состязание живописи и музыки, хотя их взаимному сравнению в тексте «Книги» уделено относительно мало внимания.

Музыка, как мы это рассмотрели выше, в дисциплинарном смысле (как *disciplina*) — наука о числах, а точнее, об отношениях чисел и множеств. Но к XV веку она уже совершенно четко начинает расслаиваться на научно-теоретический пласт и прикладной. Лука Пачоли в трактате «О божественной пропорции» ставит интересный вопрос: если музыка, имея в своем «активе» одновременно как математическую составляющую (*disciplina musica*), так и ремесленную (или механическую, *ars mechanicae*), сохраняет свое место среди свободных искусств, то почему же изобразительное искусство, или, как формулирует итальянский математик, наука перспективы, остается вне этой классификации?

*Говорят, что музыка удовлетворяет слух — одно из естественных чувств, а перспектива — зрение, что важнее, так как непосредственно ведет к интеллекту [11, 376].*

Наука перспективы так же, как и музыкальная наука, опирается на математические методы и геометрию. Так же, как и музыка, она свои результаты представляет в форме искусства (*ars*). Следовательно, комплекс свободных искусств необходимо пересмотреть. Следует или исключить одну науку (музыку), или добавить другую (перспективу).

*Их (математические науки — прим. авт.) следует ограничить или тремя, или пятью, а именно: арифметикой, геометрией и астрономией, исключая музыку. По тем же причинам, по которым из пяти главных дисциплин исключается перспектива, по этим же причинам она добавляется к*

*четырем, а музыка присоединяется к нашим трем главным дисциплинам. <...> Существуют три главные [математические дисциплины], а остальные — подчиненные, или — пять, если к ним прибавить музыку и не отбросить понапрасну перспективу, достойную не меньшей похвалы [11, 376–377].*

Мысль Леонардо движется в том же русле. В тексте «Книги» хорошо заметно, что он трактует музыку как искусство, и именно эта сторона музыкального вызывает его критику. В практической же плоскости, когда перед Леонардо стоит задача выработки методологии использования математики при «производстве» художественного образа, он опирается на музыку как науку, видя в ней своего рода методологический принцип.

*Результатом живописи <...> является гармоническая пропорция, т. е. так же, как если бы много различных голосов соединилось вместе в одно и то же время и в результате этого получилась бы такая гармоническая пропорция, которая настолько удовлетворяет чувство слуха, что слушатели столбенеют, чуть живы от восхищения [1, 210]*

В полемике спора итальянский мастер использует целый ряд аргументов. Мне хотелось бы обратиться к важному для Леонардо аргументу, который он использует применительно и к музыке, и к скульптуре — *долговечность результата*. Почему аргумент «долговечности» так важен? Критерий «то благороднее, что более долговечно» [1, 233] звучит довольно наивно, если видеть в этом тезисе только то, что утверждается напрямую — хронологический аспект существования вещи. Однако на этот аргумент возможно взглянуть с другой точки зрения. Предположим (а здесь мы, увы, находимся в области предположений и реконструкций), что Леонардо, в духе своего времени и в модели, заданной еще античной эпистемой, мыслит истинное как то, что имеет качество *безусловного бытия*, не подверженного уничтожению и изменению<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> То, что Платон обозначил как «эйдос» (εἶδος), Аристотель — как «форму» (μορφή).

Нет оснований предполагать, что Леонардо мог опираться, например, на идеи Платона непосредственно, но с работами современных ему платоников он был знаком<sup>13</sup>. Возможно, что фиксация познанных принципов природы в наглядном и завершенном виде визуального образа на полотне картины воспринималась им как своего рода явление истинного бытия, «*явление идеи*» (не в романтически-гегелевском смысле, а в антично-схоластическом — как открытость Истины). Явленность, видимость идеи подкрепляется ее постоянным, неизменным присутствием здесь-и-сейчас, утверждающим тем самым ее истинность.

Гегель утверждает высшую степень истинности искусства по сравнению с природой на том основании, что последнее рождено на «почве духа». Леонардо также утверждает высшую истинность искусства (хотя и признает первенство природы), но по другой причине. Искусство живописи ставит перед нашими глазами истину, выявленную разумом. Оно «*сохраняет живой гармонию*», «*остается в бытии*», а также «*сохраняет живыми бrenные красоты смертных, более долговечные, чем творения природы*», которые сама природа сохранить не в состоянии [1, 232]. Они (красоты, а точнее — принципы гармонии, по которым мы их воспринимаем), выхваченные светом разума из природных форм, благодаря воплощенному на полотне образу, остаются в области идеального, мыслимого, не подверженные естественным процессам распада и уничтожения.

Музыка, с другой стороны, построенная в соответствии с теми же познанными закономерностями, остается в сфере чистой идеальности, никогда окончательно не переступая порога наличного существования просто в силу специфики своей онтологической природы. Эмпирически мы можем актуализировать эту идеальность лишь путем повторения, вторичного озвучивания. Живопись же, предъявляющая нашему взгляду, а значит и разуму, фактичность бытия, переводит чистую идеальность в факт творения (творчества), зафиксированный в своей выявленной идеальной неизменности.

---

<sup>13</sup> В Атлантическом кодексе, перечисляя авторов книг, которые Леонардо, судя по всему, имел в своей библиотеке, он упоминает «Платоническое богословие» Марсилио Фичино — первого переводчика диалогов Платона на итальянский язык.

Когда же аргумент долговечности используется в состязании живописи и скульптуры, Леонардо, вполне в логике анализируемой модели, утверждает, что ее (скульптуры) «*постоянство порождается материалом, а не художником*» [1, 234]. Это снова можно трактовать не только как указание на пассивность, предзаданность качества постоянства (долговечности) у материала скульптуры (камень или бронза, например), но и как на то, что художник производит долговечность совершенно другого рода — неизменность субстанциональной, идеальной стороны явления, в то время как материя, как бы прочна она ни была, в силу природных процессов подвержена разрушению.

Эти и другие рассуждения Леонардо в рамках «Спора искусств» позволяют сделать важный вывод: картина, живописный образ эпохи Ренессанса — это не только «искусство» как «искусность», техническое мастерство, но в полном смысле этого слова *визуализированный научный трактат*. Эту мысль хорошо иллюстрирует утверждение несколько более позднего времени, высказанное итальянским критиком и ученым Л. Кастельветро (1505–1556).

*Понимание искусства — это понимание преодоленных трудностей; картина привлекает внимание зрителей очевидной трудностью исполнения. <...> Художественно то, на создание чего художник затрачивает много труда и гениальной изобретательности* [12, 171].

Как совершенно верно отмечено в монографии, Возрождение, отражением мировоззрения которого выступает, в частности, «Спор», меняет восприятие и принципы взаимодействия с миром. Средневековая, во многом опирающаяся на античную, модель логосцентризма уступает модели эмпирико-когнитивной<sup>14</sup>. Человек начинает путь исхода из сферы чистого эйдетического бытия к эмпирике. Даже Новое время с его культом Разума и концепцией врожденного знания все же уже не может уйти от набирающего вес эмпиризма

---

<sup>14</sup> Когнитивный отличается от логического тем, что последний предполагает безусловность и априорность логического инструментария, т. е. то, что позже Кантом будет обозначено как трансцендентальный субъект.

и психологизма. И уже в 1790 году в полный голос о себе заявит английский эмпиризм в знаменитой формуле Джона Локка: «*Nihil est in intellectu quod ante fuerit in sensu*» (“В разуме нет ничего, чего ранее не было бы в чувстве”). И хотя рассуждения Леонардо еще опираются на антично-схоластическую модель мира и принципы его познания, в них не менее важна и эмпирическая, оптикоцентрическая установка, открывающая мир *эстетически*, чтобы затем рационализировать обретенный опыт видения в знание.

### Живопись как философия

Нам, живущим в ситуации уже утвердившейся дифференциации наук и фрагментации знания, наверное, странно видеть желание Леонардо, признанного живописца, причислить себя к когорте философов, а живопись — к форме философии. Однако надо понимать, что для той эпохи, а равно как и для последующих как минимум пары столетий, объем термина «философия» был другим<sup>15</sup>. Прежде всего, то, что мы сейчас называем философией, во времена Леонардо, как и столетия до него, обреталось под названием «метафизика». Аристотель сам определял науку о первых началах сущего «первой философией». Чем же тогда была философия?

Трактовать термин *φιλοσοφία* можно разнообразно. Если задаться вопросом, с чего начинается философия, то у нас есть как минимум два наиболее известных ответа на этот вопрос. Один дан Аристотелем, второй — Рене Декартом. Согласно первому, философия начинается с любопытства, Декарт предлагает в качестве начальной точки ситуацию сомнения. Какой бы вариант мы ни выбрали, очевидно, что оба они приводят человека к одному — постановке вопросов, вопрошанию. Иными словами, философия — это не столько наука, сколько ориентированность мышления, особое видение мира и отношение к нему, заключающееся в вопрошании<sup>16</sup>. Вопрошает ли о мире Леонардо да Винчи? Безусловно. Ис-

---

<sup>15</sup> Примером может служить название труда И. Ньютона (1642–1727), который, исследуя физические явления (закон тяготения, движения), создал основную работу классической механики: «Математические начала натуральной философии», 1687 (*Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*).

<sup>16</sup> В подтверждение этой мысли можно привести цитированные выше рас-

пользует ли он ресурсы разума для созерцания несокрытого<sup>17</sup>? Вне сомнений. Таким образом, с точки зрения своей эпохи художник вполне вправе назвать себя философом.

В этой же связи можно объяснить немного странное утверждение о том, что живопись превосходит философию, поскольку «глаз меньше ошибается [чем разум]». На первый взгляд кажется, что этот яркий полемический тезис мог быть высказан исключительно в форме риторического оборота. Слишком сильно он выделяется на фоне безусловного в сознании исторического субъекта той эпохи приоритета интеллекта над эмпирическим опытом. Осмелимся предложить соображение, развивающее комментарий профессора А. П. Лободанова к этой мысли итальянского мастера [1, 237]. Философию Леонардо понимает как *натурфилософию*, науку о природе, вещах меняющихся, возникающих и уничтожающихся. Глаз же связан с разумом. Предоставляя материал для дальнейшей рефлексии, он, таким образом, возвышается до инструмента познания сущности вещей, до истинной и потому вечно неизменной *идеи*<sup>18</sup>.

*Стремление да Винчи к «богоподобному воссозданию через моделирование», как мы показали, — не простое копирование природных тел, но познание за пределами изобразительной плоскости их целостной структуры путем проникновения в глубину универсального духа [1, 250].*

### Концепция подражания

Последнее, чему хотелось бы уделить внимание, — концепция подражания природе, на которую опирается Леонардо. Подра-

---

суждения Луки Пачоли, который под наукой в сфере рационализации визуального опыта понимает *перспективу* (*prospectiva*).

<sup>17</sup> Ἀλήθεια — «состояние, когда ничего не скрыто» (*др.-греч.*). Впервые использованный Парменидом, термин стал обозначать нечто фактическое, реальное, в абсолютном значении — истину.

<sup>18</sup> Это предположение можно считать лишь допущением, но, например, свое учение о четырех причинах (всех изменений и движений в мире) Аристотель связывает с проблематикой «Первой философии», то есть науки о первоначалах бытия, а не физики. Возможно, в этой же или похожей логике мыслит Леонардо, противопоставляя глаз и философию.

жание природе — один из основных концептов, сопровождающих мир искусства с самых первых попыток осмыслить его, искусства, сущность. Но было бы ошибкой полагать, что сам термин «подражание» как центральный принцип художественной практики понимался однозначно и универсально. Этого как раз и не было. Я не буду углубляться в историю вопроса, нам достаточно будет обратиться к тем моделям подражания, которые уже сформировались к тому моменту. Несколько упрощая вопрос, можно сказать, что Ренессанс оперировал двумя фундаментальными моделями подражания: платонической и аристотелевской. Разница между ними заключается в том, что платоническая модель традиционно рассматривалась в контексте «подражания-как копирования» природного образца. Основания для такой трактовки сам Платон дает в X книге диалога «Государство», в которой формулирует принцип мимесиса как подражания сущему.

Вторая модель была предложена Аристотелем. Она не выражена, как у Платона, в концентрированном виде. В частности, в «Поэтике» Аристотель вводит идею подражания в платоническом смысле и тем самым ничего нового к этой версии концепта не добавляет. Гораздо более интересны его рассуждения, содержащиеся в других трактатах, прямо не связанных с темой искусства. Так, в трактате «О возникновении животных» он определяет природу как «энергию, направленную к определенной цели» (717a). Энергийный момент в философии Аристотеля принципиален, и он распространяется не только на природу как ее фундаментальный принцип, но и на мир человеческой деятельности, τέχνη (искусства, как понимала его античность). Изменения претерпевают и мир природы, и мир τέχνη. Разница заключается лишь в том, где находится источник изменения. В «Метафизике» Стагирит уточняет:

*Природа — это и то, из чего нечто возникает, и то, сообразно с чем оно возникает <...>, и то, вследствие чего возникает <...>. А через искусство возникает то, форма чего находится в душе (формой я называю суть бытия каждой вещи и ее первую сущность)» (Метафизика, 1032a) [2, 198].*

Иными словами, Аристотель предлагает единую модель возникновения и изменения вещей, происходящую вследствие сочетания нескольких причин: материальной (то, из чего произведено), движущей (то, благодаря чему), формальной (то, в соответствии с чем), целевой (то, ради чего). Эти причины определяют возникновение как в мире природы, так и в мире человеческой культуры. Различие заключается в том, что источник движения для природных вещей находится в самой же природе, в мире τέχνη источник движения находится «снаружи» — это человек, точнее «душа», привносящая форму в материальный субстрат.

*Все искусства и всякое умение творить суть способности, а именно: они начала изменения, вызываемого в другом или в самом обладающем данной способностью, поскольку он другое (Метафизика, 1046b) [2, 236].*

Тем самым перед нами формируется другая модель подражания: искусство подражает природе не в смысле копирования ее внешних форм, но подражает ее *оперативному принципу*. Искусство действует так же, как и природа, — в этом смысле творческий потенциал их идентичен с точностью до вопроса локализации источника изменения. Безусловно, такая модель подражания возвышает искусство до уровня природного механизма порождения новых вещей, до сферы поэсиса.

Нетрудно заметить, что концепция творчества Ренессанса, и Леонардо да Винчи примыкает к этой позиции. Видя в природных формах безусловный приоритет (искусство — внучка природы и родственница Бога [1, 251]), художник эпохи Возрождения творит согласно познанным природным механикам, как бы воссоздавая своим творчеством логику естественных процессов.

*Опыт, посредник между искусницей-природой и людьми, учит нас тому, как сама природа в людях действует по собственной необходимости, и действовать может не иначе, как разум, ее рулевой, действовать учит [1, 244].*

В заключение отметим следующее. В «Лекциях по эстетике» Гегель выделил два метода «научного исследования» искусства. Первый связывается им с эмпирическим изучением: «он является

необходимым для того, кто готовится быть ученым искусствоведом» [4, 20]. Этот метод связан с изучением «частных особенностей уже существующих художественных произведений» и не ставит своей целью «теоретизирование». Другой тип — «теоретическое размышление, стремящееся, исходя из самого прекрасного, познать его как таковое и проникнуть в его идею». Это путь чистого умозрения. Сам Гегель выступает сторонником объединения этих методик: теоретизирование должно опираться на особенное, то есть действительное, реальное.

Вспомнив эти рассуждения немецкого философа, я хотел проиллюстрировать то, что монография А. П. Лободанова демонстрирует именно такого рода установку. Автор не ограничивается чистой фактологией, которой действительно много и которая дает возможность русскоязычному читателю ознакомиться с ранее недоступными документами. Вся эта сумма конкретного материала сопровождается обобщающими размышлениями, делающими знакомство с исследованием крайне плодотворным. Без преувеличения, перед нами выдающийся пример исследовательской работы, реализующий комплексный подход к изложению и осмыслению исследуемого материала и демонстрирующий то, чего следует ожидать от полноценного научного исследования. Может показаться, что фигура Леонардо уже настолько хорошо знакома, что ничего принципиально нового о нем, о его деятельности сказать невозможно. Монография А. П. Лободанова блестяще опровергает это предположение.

#### Список литературы

1. Лободанов А. П. Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex: Монография / А.П. Лободанов. М.: Издательство Московского университета, 2024. 335 с.
2. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 1. М.: «Мысль», 1976. 550 с.
3. Бозций. Основы музыки / Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С.Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 408 с.
4. Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.1. М.: Издательство «Искусство», 1968. 312 с.

5. История философии: Запад — Россия — Восток (книга первая: Философия древности и средневековья). 3-е изд. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. Шичалина, 2000. 480 с.
6. Киприан. О зрелищах / Творения святого священномученика Киприана, епископа Карфагенского. 2 изд. Ч. 2. Киев: тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1891. 387 с.
7. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
8. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. 528 с.
9. Свидерская М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. 928 с.
10. Щетников А. И. Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы. //
11. ΣΧΟΛΗ. 2012. № 6(1). С. 87–97.
12. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1981. 495 с.
13. A History of Aesthetics. New York: K. Gilbert & H. Kuhn. Dover Publication, INC, 1972. 613 p.
14. Vellekoop, K., & van Waesberghe, J. S. Adalboldi Episcopi Ultraiectensis Epistola cum Tractatu de Musica Instrumentali Humanae ac Mundana. Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1984. № 34(1). P. 79–82.

#### References

1. Lobodanov A. P. Leonardo da Vinci: scenograf, muzy`kant, artifex. Monografiya [Leonardo da Vinci: set designer, musician, artifex. Monograph] /
2. A.P. Lobodanov. M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2024. 335 p.
3. Aristotel'. Sochineniya v chety`rex tomakh [Essays in four volumes]. T. 1. M.,
4. «My`sl'», 1976. 550 p.
5. Boe`cij. Osnovy` muzy`ki [The basics of music] / Podgotovka teksta, perevod s latinskogo i kommentarij S. N. Lebedeva [Text preparation,

- translation from Latin and commentary by S. N. Lebedev]. M.: Nauchno-izdatel'skij centr
6. «Moskovskaya konservatoriya», 2012. 408 p.
  7. *Gegel'. E`stetika [Aesthetics]. V 4-x t. T.1. M., Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1968. 312 p.*
  8. *Istoriya filosofii: Zapad — Rossiya — Vostok (kniga pervaya: Filosofiya drevnosti i srednevekov`ya) [History of Philosophy: West — Russia — East (book one: Philosophy of Antiquity and the Middle Ages)]. 3-e izd. M.:*
  9. «Greko-latinskij kabinet» Yu. Shichalina, 2000. 480 p.
  10. *Kiprian. O zrelishhax [Cyprian. About the spectacles] / Tvoreniya svyatogo svyashhennomuchenika Kipriana, episkopa Karfagenskogo [The works of the Holy Hieromartyr Cyprian, Bishop of Carthage]. 2 izd. Ch. 2. Kiev: tip.*
  11. G.T. Korchak-Noviczko, 1891. 387 p.
  12. *Panofskij E`. Perspektiva kak «simvolicheskaya forma». Goticheskaya arhitektura i sxolastika [Perspective as a “symbolic form”. Gothic architecture and Scholasticism]. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. 336 p.*
  13. *Platon. Sobranie sochinenij v 4 t. [Collected works in 4 volumes]. T. 2. M.: My`sl`, 1993. 528 p.*
  14. *Sviderskaya M. I. Prostranstvenny`e iskusstva v zapadnoevropejskoj xudozhestvennoj kul'ture XIII–XIX vekov [Spatial arts in Western European artistic culture of the 13<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. M.: Galart, 2010. 928 p.*
  15. *Shhetnikov A. I. Aristotelevskij korpus. Muzy`kal`ny`e problemy` [The Aristotelian corpus. Music problems] // ΣΧΟΛΗ. 2012. № 6(1). P. 87–97.*
  16. *E`stetika Renessansa: Antologiya. V 2-x t. [Aesthetics of the Renaissance: An Anthology. In 2 volumes]. T. 1. M.: Iskusstvo, 1981. 495 p.*
  17. *A History of Aesthetics. New York: K. Gilbert & H. Kuhn. Dover Publication, INC, 1972. 613 p.*
  18. *Vellekoop, K., & van Waesberghe, J. S. Adalboldi Episcopi Ultraiectensis Epistola cum Tractatu de Musica Instrumentali Humanae ac Mundana. Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1984. № 34(1). P. 79–82.*

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Богомоллов Андрей Георгиевич**, кандидат философских наук, доцент  
кафедры семиотики и общей теории искусства факультета  
искусств МГУ имени М. В. Ломоносова.

## ABOUT THE AUTHOR

Andrey G. Bogomolov, Candidate of Philosophy, Associate Professor,  
Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts,  
Lomonosov Moscow State University

## *Изобразительное искусство*

*Visual Arts*

УДК 7.027.1+7.03

ББК 85.1

# **ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ: К ИСТОРИИ РАННЕЙ ПОРТУГАЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ**

**О. А. САПРЫКИНА**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова Филологический факультет

199991, г. Москва, Ленинские Горы, д. 1, стр. 51

[olgasaprykina@mail.ru](mailto:olgasaprykina@mail.ru)

### **Аннотация**

*В статье изучается шедевр ранней португальской живописи — полиптих Нуну Гонсалвеша, художника XV века. Полиптих сохранился в виде нескольких деревянных панелей с изображениями Святого Висенте, покровителя Лиссабона. Созданный в эпоху Проторенессанса, полиптих предназначен для прославления совершенных португальцами Великих географических открытий с целью формирования новой мировой империи. Гонсалвеш достигает большого мастерства в создании индивидуальных портретов и, таким образом, находится у истоков ранней португальской портретной живописи.*

*Труд Гонсалвеша представляет большую ценность как свидетельство истории Португалии, ее государственного и этносоциального устройства. Мастерство художника связано с инновационным стремлением реалистически показать людей разных сословий и корпораций, дать их не только портретные, но и психологические характеристики. В то же время искусство Гонсалвеша символично, так как он сообщает не только сведения о материальных субъектах и вещественных предметах (одеяниях, костюмах, оружии, книгах), но и пытается представить на символическом и эмблематическом уровнях, как можно осознать бытие, каковы истинные причины человеческих действий.*

**Ключевые слова:** *полиптих, живопись, портрет, художественная традиция, Проторенессанс, реализм, символизм*

DOUBLE PORTRAIT: TOWARDS THE HISTORY  
OF EARLY PORTUGUESE PAINTING

O. A. Saprykina

Lomonosov Moscow State University Philological Faculty

199991, Moscow, Leninskiye Gory 1 – 51, Russia

olgasaprykina@mail.ru

**Abstract**

*The article examines a masterpiece of early Portuguese painting, the polyptych of Nuno Gonçalves, a 15th-century artist. The preserved part of the polyptych consists of several wooden panels with images of Saint Vicente, Lisbon's patron saint. Created during the Proto-Renaissance, the artwork aims to glorify the Age of Discovery, when the Portuguese were striving to build a new world empire. Gonçalves achieves remarkable skill in creating individual portraits, which positions him as a pioneer of early Portuguese portrait painting. His works serve as a testimony to the history of Portugal, its state and ethno-social structure. The artist's talent is revealed in his innovative desire to realistically portray people belonging to different social classes and corporations, and in his striving to reflect their psychological depth rather than simply catch the physical appearance. At the same time, Gonçalves' art is rich in symbolism, both offering insights into material culture subjects (clothes, costumes, weapons, books) and symbolically and emblematically outlining a deeper understanding of existence and genuine motives behind human actions.*

**Keywords:** polyptych, painting, portrait, artistic tradition, Proto-Renaissance, realism, symbolism

В XV веке в Португалии, вступающей в эпоху Великих географических открытий и создания новой мировой империи, появились первые эстетические идеи Возрождения. XV век стал преддверием Ренессанса, который возник и развился на итальянской почве, и его распространение в Португалии носило запоздалый характер. Для португальской «осени Средневековья» и Проторенессанса было характерно сохранившееся от Средних веков неотчетливое логическое разделение субъекта и объекта, человека и его имени, пространственных и временных отношений, происхождения и сущности. Между тем принципиально новым в искусстве того времени стали попытки выделить человека из окружающей среды, показать его духовную основу и потенциал, способность к духовному совершенствованию.

По мнению исследовательницы португальского искусства Т.П. Каптеревой, «бурный расцвет Португалии, охвативший приблизительно одно столетие (от первых десятилетий XV до середины XVI века) ознаменовался высокими творческими свершениями», а в основе португальской культуры лежало «стремление к свободному и смелому образному мышлению, рожденному впечатлениями европейца, воспитанного в узкой среде средневековых представлений и впервые увидевшего новый мир и неизвестные страны» [2, с. 101].

Португальский гуманизм был тесно связан с учением о природе и личности в особом аспекте: не только со сложными нравственноэтическими и философскими концепциями, но и с практической деятельностью человека, освоением им морских пространств, созданием новых навигационных приборов (например, астролябии) и даже средств передвижения (португальской каравеллы).

Между тем трехчастное средневековое деление общества на воюющих, молящихся и трудящихся (*bellatores, oratores, laboratores*) и в XV веке остается в силе. Воины-рыцари необходимы при освоении новых земель, молящиеся священники несут с собой и распространяют в отдаленных и сначала чужих краях христианское вероучение, трудящиеся — землепашцы и рыбаки — добывают пропитание. Появляется и особый социальный слой — управляющие финансами ростовщики, а чуть позднее — банкиры.

Эта статья вызвана необходимостью определить траекторию развития португальского изобразительного искусства — от аллегорических и символических изображений к психологическим и реалистическим, выявить вклад португальских мастеров в европейское культурное наследие.

Поставленная задача заключается в определении специфики алтарной живописи и общих качеств работы Нуно Гонсалвеша, идентификации главных персонажей и их связей с историческими событиями, установлении места творчества Гонсалвеша в искусстве португальского Проторенессанса.

Методология анализа определяется историко-искусствоведческим подходом к анализу изображаемого, историко-филологи-

ческим изучением материалов переходной эпохи (хроник, придворной поэзии и драматургии, например, ауто Жила Висенте).

Главную роль в духовной жизни общества и в художественном творчестве в период Проторенессанса по-прежнему (как и в Средневековье) играл символ как способ образного осознания «всеобъемлющих истин духа». По мнению исследователя западноевропейского Средневековья Й. Хёйзинги, «у Бога нет ничего пустого, ни лишнего наименования: «*nihil vacuum neque sine signo apud Deum*». Как только Богу придан был представимый образ, все, что от него исходило и обретало в Нем смысл, должно было также сгуститься, кристаллизиться в сформулированных идеях» [3, с. 221–222]. Посредством эмблемы закреплялся базовый признак созерцаемой вещи.

Начало португальской живописи принято относить к XV веку [1]. Есть документальные свидетельства, что в 1428 году, во времена правления короля Жуана I, Португалию посетил нидерландский художник Северного Возрождения Ян ван Эйк (1385–1441), автор знаменитого Гентского алтаря (1432) — многостворчатого расписного алтаря (именуемого «Поклонение Мистическому Агнцу»), выполненного вместе со своим братом Хубертом. Ван Эйка принято считать одним из выдающихся мастеров портретной живописи.

Последователем Ван Эйка стал португальский художник Нуну Гонсалвеш (1425–1492), создатель шести панельных изображений *Painéis de São Vicente de Fora* на дереве, первоначально предназначенных для алтаря главного собора в Лиссабоне, поэтому полиптих также называют Алтарем Святого Висенте. Историк португальского искусства Флориду де Вашконселуш отмечал, что Гонсалвеш был не только прекрасным рисовальщиком, но и блестящим живописцем, мастером психологических портретов и изображений социально значимых исторических деятелей [4, с. 43].

Нуну Гонсалвеш впервые был упомянут в трактате Франсишку Оланды (1518–1584) «Четыре диалога о древней живописи» (*Quatro diálogos da pintura antiga*) как создатель Алтаря Святого Висенте. Полиптих Нуну Гонсалвеша (1465–1467) — своеобразный фрагмент истории Португалии: на нем представлены короли, их потомки, выдающиеся военачальники, труженики, духовные

подвижники — все те, кого принято называть историческими акторами. Полиптих Святого Висенте (рисунок 1) состоит из шести панелей и хранится в Музее Старинного Искусства в Лиссабоне (Museu Nacional de Arte Antiga).



Рис. 1. Полиптих Святого Висенте

Святой Висенте (святой Викентий) равно почитаем в православной и католической церквях. Висенте родился в Испании, в Уэске, учился в Сарагосе (Арагон). Он стал диаконом, был красноречив и добродетелен, произносил проповеди, заменяя на литургии старцаепископа Валерия. В 303 году римские императоры Диоклетиан и Максимиан начали преследовать христиан. Непокорных подвергали пыткам. Висенте продолжал проповедовать Слово Господне. Правитель города в Валенсии Дакиан, назначенный римскими императорами, попытался пресечь его деятельность и взял Висенте под стражу. Его пытали на раскаленной металлической решетке, и в 304 году Висенте умер. Его тело бросили на растерзание зверям, однако ворон, неизвестно откуда взявшийся, сохранил его невредимым. Тело Висенте похоронили в часовне.

Завладевшие полуостровом мавры положили мощи святого в лодку и отпустили ее в море. Лодка пристала к берегу у мыса Сагреш (*Promontorium Sacrum*) в Португалии. Именно там Генрих Мореплаватель открыл первую навигационную школу. Из Сагреша отплывали первые португальские каравеллы, и в знак особого почтения к святому мученику мыс с тех пор носит имя Святого Висенте.

Впоследствии, при первом португальском короле Афонсу Энрикеше, мощи из часовни в Сагреше перевезли морем в Лиссабон. В пути лодку снова сопровождали два ворона. В честь Висенте был выстроен храм, и в 1173 году Висенте был объявлен святым покровителем Лиссабона. Вороны изображены на гербе Лиссабона, где и упокоился Св. Висенте (рисунок 2). Впоследствии в честь Святого Висенте построили монастырь за пределами города *São Vicente de Fora*, куда и перенесли мощи мученика. Первый полиптих из лиссабонского кафедрального собора погиб во время землетрясения 1755 года. В монастыре же размещена копия, принадлежащая кисти самого Гонсалвеша.



Рис. 2. Герб Лиссабона

Деревянные панно полиптиха Гонсалвеша изготовлены из дуба и покрыты слоем коричневой краски. Поверх краски нанесен рисунок, а по рисунку наложены живописные краски. Все краски имеют приглушенную тональность, и только далматик (облачение дьякона в виде туники с широкими рукавами) Святого Висенте — яркий алый цвет.

До сегодняшнего дня сохранились шесть панно (*dos Frades*, *dos Pescadores*, *do Infante*, *do Arcebispo*, *dos Cavaleiros*, *da Reliquia*) — Монахов, Рыбаков, Инфанта, Архиепископа, Рыцарей и Реликвия. Симметричное расположение двух главных фигур на створках алтаря предложил португальский художник XX в. Ж. де Алмада Негрейруш.

Изображенные на полиптихе лица — групповой портрет выдающихся португальцев XV века. Объединение в общий портрет основано на принадлежности к одной эпохе, единому этносу и конфессии. Ключом к единству являются центральные фигуры Святого Висенте («двойной портрет»), поклонение которому слу-

жит основой будущего единства нации. Двойное изображение святого — развитие близнечного мифа, нашедшего выражение в представлении двух воронов, спасителей Висенте. Можно предположить, что в истории Святого Висенте находит новую интерпретацию и продолжение близнечный дуалистический миф о братьях-близнецах.

На всех створках алтаря запечатлены 60 фигур. Идентификация лиц, изображенных на панно, до сих пор вызывает многочисленные разногласия. Ведущие полемику исследователи разделились на два лагеря: висентистов и фернандистов. Висентисты полагают, что в красном одеянии изображен Святой Висенте. Фернандисты, в свою очередь, считают, что человек в красном — погибший в Марокко мученик за веру Святой Фернанду, родной брат Генриха Мореплавателя, короля Дуарте и Дона Педру, одного из первых португальских философов, воспитателя Афонсу V Африканского. Есть и предположение о том, что алтарь посвящен инфанте Доне Катарине, дочери короля Дуарте. Эта версия представляется наименее обоснованной.

На створке «Монахи» (рисунок 3) в белых одеяниях воспроизведены клирики португальских орденов — цистерцианского и, возможно, августинского.

На следующей панели «Рыбаки» (рисунок 4), почитая святого, склонился до земли монах-францисканец с четками в руках.

Францисканца позволяет опознать простая одежда, подпоясанная веревкой. Хотя Гонсалвеш предпочитал статичные позы лиц, с которых создавал портреты, францисканский монах, пожалуй, составляет исключение в его живописи. Рядом с ним — либо оруженосец Генриха Мореплавателя, Ланселот, либо Святой Иоанн Евангелист. Фигура представлена в голубом плаще — традиционном одеянии апостола Иоанна. К апостолу как бы склонился мореплаватель Жил Эанеш, тоже оруженосец Мореплавателя, первым достигший Канарских островов. Можно предположить, что изображение двух оруженосцев рядом вполне логично. С другой стороны, есть и символическое толкование Святого Иакова Компостельского. Тогда и появление Святого Иоанна Евангелиста может быть вполне приемлемым.



Рис. 3. «Монахи»



Рис. 4. «Рыбаки»

Рис. 5.  
«Инфант Жуан II»

На панно «Инфант» показаны король Афонсу V Африканский и его сын инфант Жуан II (рисунок 5), который продолжал дело отца по освоению новых земель. Ранняя загадочная смерть Жуана (он упал с лошади) не позволила ему стать императором и объединить Португалию с Испанией, ввиду предполагавшегося брака с испанской принцессой Изабеллой.

Афонсу V Африканский — выдающийся потомок короля Жуана I, магистра Ависского, основателя новой династии португальских

королей, на долю которых выпало создание империи и открытие морского пути в Индию. Афонсу V — сын короля Дуарте и воспитанник инфанта Педру Коимбрского, философа и педагога. Афонсу изображен колено-преклоненным в остроконечном головном уборе, очертания которого повторяет подобный головной убор его сына. Рука юноши касается спины отца, указывая на то, что инфант следует по пути отца.



**Рис. 6.** «Генрих Мореоплавателя»

Портрет человека в черной траурной (бургундской) шляпе (рисунк 6) признан изображением Генриха Мореоплавателя.

Первая династия португальских королей носит имя Бургундской, так как герцог Генрих, крестоносец из Бургундии, женился на матери первого португальского короля Афонсу Энрикеша. Династия королей, к которой принадлежал Генрих Мореоплавателя, была уже следующей — Ависской.

На створке «Рыцари» (рисунк 7) изображены португальские рыцари XV века. По некоторым предположениям, светловолосый рыцарь внизу, в лиловом одеянии, — это портрет Генриха Мореоплавателя. Между тем, одно из предположений связывает рыцаря в лиловом с графом Педру из Барселуша. Справа над ним, с большим мечом в руке, — регент Педру Коимбрский, один из братьев, сыновей магистра Ависского. Именно Педру составил указы короля Афонсу — *Ordenações Afonsinas*, свод королевских законов. Рыцарь в металлическом шлеме — граф Вианы Дон Дуарте де Менезеш, комендант захваченной португальцами крепости Алкасер Сегер.

Панно «Инфант» (рисунк 8). По правую руку от святого располагаются королева Жоана и ее младшая дочь, тоже Жоана. Восемнадцатилетняя Жоана в алом платье стоит на коленях перед святым. На голове у нее необычный головной убор, по моде



Рис. 7. «Рыцари»



Рис. 8. «Инфант»

того времени, напоминающий морские водоросли. Одежда старшей дамы напоминает монашеское одеяние. Есть предположение, что старшая дама — воспитательница инфанты Дона Филиппа де Одивелаш.

По левую руку от Мореплавателя — инфант Жуан, будущий король, потерявший наследника. В левом верхнем углу на створке «Инфант» художник изобразил самого себя. Удивителен взгляд художника — проницательный и наблюдательный, взгляд в будущее и на того верующего (зрителя), кто пришел поклониться и стоит перед алтарной композицией.

Перед нами фрагмент панно «Архиепископ». Скорее всего, на нем в центре слева в роскошном одеянии и с митрой на голове предстоит архиепископ Лиссабона (рисунок 9).



**Рис. 9.** «Архиепископ»

На створке «Архиепископ» Святой Висенте как бы протягивает руку рыцарю, который может быть и королем Дуарте, и его братом-мучеником инфантом Фернанду, и Афонсу V (рисунок 10). Рыцарь по левую руку от Висенте, в доспехах и красной остроконечной шапке, тоже может быть погибшим в Марокко Фернанду.

Панель с изображением выдающегося португальского хрониста XV века Ф. Лопеша (рисунок 12; в правом верхнем углу рисунка 10) заслуживает особого внимания. Ф. Лопеш создал крупнейшие памятники португальской историографии, ставшие образцами книжно-письменного искусства: «Хронику Дона Педру», «Хронику Дона Фернанду» и «Хронику Дона Жуана I». Новаторский, ориентированный на правдоподобие и почти реалистический взгляд Лопеша на человека и государственного деятеля во многом предопределил усилия Нуну Гонсалвеша, достигшего высокого уровня психологизма.

На створке «Реликвия» изображен книжник, хронист, автор жизнеописания Святого Фернанду (рисунок 11). Он держит в руках шкатулку с реликвией, возможно, с мощами Святого Висенте или мученика Фернанду. Справа выше стоит безбородый раввин



↑Рис. 11. «Реликвия»

←Рис. 10. «Архиепископ»

(рисунок 13), по всей видимости, врач, с ценной книгой на неизвестном языке. Одно из предположений состоит в том, что книга написана на иврите. Другая гипотеза — что у раввина мосарабская хроника с жизнеописанием Святого Висенте (мосарабы особо почитали Святого Висенте).

В завершение статьи отметим, что у истоков португальской живописной традиции высится фигура Нуну Гонсалвеша, создателя алтарной живописной композиции «Алтарь Святого Висенте». Загадка композиции заключается в том, что образ святого повто-

ряется дважды в одном и том же одеянии, но с разными атрибутами: книгой и пальмовой ветвью — символом мученичества.



↑ Рис. 12. Фернан Лопеш  
с панно «Архиепископ»

Рис. 13. «Реликвия». Фрагмент →



Новаторство Гонсалвеша состоит в создании портрета, индивидуализации лиц, окружающих святого. Фигуры статично расположены, но не производят впечатления неподвижных скульптур: за каждым человеком раскрывается или предугадывается нарратив его жизни и деяний. Святой Висенте стоит в окружении выдающихся португальских исторических деятелей, среди которых король, инфант, их сподвижники-рыцари, клирики, представители простого народа (рыбаки) и городского сословия — врачи и книжники. Женские портреты немногочисленны, но отличаются тончайшей прорисовкой образов — от дамы до юной инфанты. Гонсалвеш создает широкую панораму португальского общества XV века.

Живописное мастерство Гонсалвеша связано с деликатным отношением к цветовой палитре. Сияющим оказывается только

золотисто-алое облачение святого, которое выделяет его на фоне не однообразных, но приглушенных тонов в одежде исторических деятелей. Полиптих Нуну Гонсалвеша можно считать интродукцией к эпохе Великих географических открытий, полное осмысление которой совершит Л. де Камознс в эпической поэме «Лузиады».

### Список литературы

1. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. Т. 2. СПб.: ЛИТА, 2000. 848 с.
2. Каптерева Т. П. Искусство Португалии. М.: Изобразительное искусство, 1990. 397 с.
3. Хёйзинга И. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления. М.: Наука, 1988. 765 с.
4. *Vasconcelos F. de.* Historia da Arte em Portugal. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. 92 p.
5. Quem é quem nos Painéis de S. Vicente? // PÚBLICO: сайт. — URL: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/paineis-sao-vicente/quem-e-quem-nos-pai-nes> (дата обращения: 15.04.2025).

### References

1. *Vlasov V. G.* Bol'shoj e'nciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva [The Great Encyclopedic Dictionary of Fine Art]: in 8 v. V. 2. St. Petersburg: LITA, 2000. 848 p.
2. *Kaptereva T. P.* Iskustvo Portugalii [The Art of Portugal]. Moscow: Izobraz. iskusstvo, 1990. 397 p.
3. *Huizinga J.* Osen' Srednevekov'ya. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form my'shleniya [The Autumn of the Middle Ages, The Waning of the Middle Ages]. Moscow: Nauka, 1988. 765 p.
4. *Vasconcelos F. de.* Historia da Arte em Portugal. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. 92 p.
5. Quem é quem nos Painéis de S. Vicente? // PÚBLICO: sajt. — URL: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/paineis-sao-vicente/quem-e-quem-nos-pai-nes> (accessed: 15.04.2025).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Сапрыкина Ольга Александровна**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры иберо-романского языкознания филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

#### ABOUT THE AUTHOR

**Olga A. Saprykina**, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Iberian Romance Linguistics, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

УДК 75.03(470)»18/19»

ББК 85.1(2)6-8

## **«С РЫБНЫМ ОБОЗОМ ОТПРАВИЛСЯ В МОСКВУ»: ЭПИЗОД БИОГРАФИИ М.В. ЛОМОНОСОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XIX–XX ВВ.**

**И. И. РУЦИНСКАЯ**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова Факультет  
иностраннных языков и регионоведения  
119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, д. 1, стр. 13  
irinaru2110@gmail.ru

### **Аннотация**

*В статье исследуются визуальные репрезентации одного из самых известных биографических сюжетов отечественной культуры — сюжета о путешествии юноши Ломоносова в Москву. Утверждается, что «дорожный» эпизод, первоначально бытовой по своей сути, со временем приобрел символическое значение и был переосмыслен как визуальный нарратив о «пути в науку», о восхождении от социального низа к вершинам знания и государственной значимости. Обосновывается, что создаваемые художественные образы не просто иллюстрировали биографический эпизод, но формировали устойчивую визуальную формулу, транслировавшую культурные смыслы: жажду познания, стремление к саморазвитию, движение к цели. Особое внимание уделяется анализу композиционных решений, художественных приемов и символических элементов, с помощью которых художники «переводили» реалистическое изображение в метафорический образ. В целом статья демонстрирует, как изобразительное искусство способствует закреплению значимых биографических сюжетов в коллективной культурной памяти.*

**Ключевые слова:** М. В. Ломоносов, сюжет, биография, дорога, движение, изображение, визуальная формула, коллективная память, путь в науку, репрезентация, жанр, портрет, приемы, композиция, живопись XIX–XX веков, художественные приемы

## “WITH A FISH CARAVAN TO MOSCOW”: AN EPISODE FROM M. LOMONOSOV’S BIOGRAPHY IN RUSSIAN ART OF THE 19<sup>TH</sup> — 20<sup>TH</sup> CENTURIES

I. I. Rutsinskaia

Lomonosov Moscow State University

Faculty of Foreign Languages and Area Studies

119991, Moscow, Leninskiye Gory, MSU, 1/13, Russian Federation

irinaru2110@gmail.ru

### Abstract

*The article explores visual representations of one of the most well-known biographical narratives in Russian culture — the story of young Lomonosov’s journey to Moscow. It is argued that the “road” episode, originally everyday in nature, gradually acquired symbolic meaning and was reinterpreted as a visual narrative about the “path to science,” reflecting the ascent from the lower social strata to the heights of knowledge and public recognition. It is substantiated that the artistic images created did not merely illustrate a biographical episode but helped to form a stable visual formula conveying cultural meanings such as the thirst for knowledge, the pursuit of self-development, and the movement toward a goal. Special attention is given to the analysis of compositional solutions, artistic techniques, and symbolic elements through which artists transformed realistic depictions into metaphorical images. Overall, the article demonstrates how visual art contributes to the consolidation of significant biographical plots in collective cultural memory.*

**Keywords:** *M.V. Lomonosov, plot, biography, road, movement, image, visual formula, collective memory, path to science, representation, genre, portrait, techniques, composition, 19th – 20th century painting, artistic techniques*

Образ М. В. Ломоносова в искусстве представлен достаточно разнообразно: существуют сотни живописных и графических изображений, десятки монументов и четыре художественных фильма.

При жизни и в течение нескольких десятилетий после смерти ученого, то есть во второй половине XVIII — начале XIX века, все его изображения были выполнены исключительно в жанре портрета. Они могли быть парадными, а могли иметь камерный характер, но на каждом из них Ломоносов представлен человеком зрелых лет, достигшим славы и признания. В последующее время этот жанр и этот тип изображения оставались самыми распро-

страненными и востребованными. Однако в середине — второй половине XIX столетия начали появляться картины, гравюры и скульптурные изображения, содержавшие признаки жанра или, иначе, представлявшие собой жанризированные портреты, а впоследствии стали создаваться произведения, которые можно отнести к историческому жанру, то есть к произведениям жанровой живописи на историческую тематику.

В числе сюжетов, знаменовавших постепенное отступление от «портретного диктата», стало изображение юного Ломоносова с книгой в руках и мечтательным взором, устремленным вдаль (В. Г. Раев. «Ломоносов в юности», 1865; П. П. Забелло. Юноша Ломоносов. Барельеф на памятнике М. В. Ломоносову в Санкт-Петербурге, 1892). Книга в руках юноши выступала важнейшим атрибутом, незамысловато и прямолинейно символизирующим жажду познания. Для правильного прочтения подобного изображения не требовалось никаких апелляций к биографическим нарративам, не нужны были сопровождающие рассказы о том, что юный Ломоносов не расставался с книгами. Здесь все просто, однозначно и понятно. Зрителю даже не обязательно знать, какие именно книги читает изображенный на холсте юноша, хотя к середине XIX века биографы Ломоносова уже много раз вслед за Якобом Штелиным, современником ученого, написавшим о нем первые биографические заметки [5], сообщали, что это были «Грамматика» Мелетия Смотрицкого и «Арифметика» Леонтия Магницкого.

Взволнованный, исполненный вдохновения взгляд юноши явно не мог быть вызван содержанием учебников для начального обучения. Этот взгляд призван был демонстрировать возвышенные мечты об образовании, об утолении «неутолимой жажды познания».

Тезис об этой «жажде» уже в XIX веке стал важнейшим элементом ломоносовского мифа. Как пишет историк Д. А. Гутнов, «образ юноши, не останавливавшегося ни перед чем на пути к знаниям, оказался востребованным уже в 40–50-е гг. XIX в.» [4, с. 26]. В дальнейшем он был прочно закреплен в общественном сознании.

Какое-то время изображений юноши Ломоносова с книгой в руках было достаточно, чтобы визуализировать данную составля-

ющую его образа. Но со временем возросший интерес к жанровым репрезентациям биографии ученого способствовал расширению «каталога» изобразительных формул. Появился еще один вариант композиции, выполнявший ту же задачу: показать неудержимое стремление юноши к познанию. Изображение основывалось на сюжете, который обязательно фигурировал во всех биографиях ученого и который без преувеличения можно назвать одним из самых известных биографических сюжетов в русской культуре. Само его название — «Ломоносов с рыбным обозом отправился в Москву» — вызывает у русских читателей фиксированный набор образов и ассоциаций, причем образов и ассоциаций, связанных не столько с рыбой и обозом, сколько с нелегким путешествием за знаниями.

Важное преимущество данного сюжета очевидно: он демонстрировал не просто юношеские мечты, но и их деятельное воплощение в жизнь.

Впервые он был описан еще в XVIII веке: сначала у того же Я. Штелина, затем в биографии Ломоносова, написанной академиком М. И. Веревкиным (для очередного издания собрания сочинений Ломоносова, инициированного Е. Р. Дашковой) [3].

Широкая читающая публика узнала о нем в середине 1830-х годов, после выхода в свет биографии Михаила Васильевича Ломоносова, написанной К. А. Полевым [13]. Изложенная в легкой и увлекательной форме, она была благосклонно отмечена таким строгим и авторитетным критиком, как В. Г. Белинский [1]. Автор предложил своему читателю развернутое описание путешествия: с диалогами, замечаниями о природе и погоде, описаниями второстепенных персонажей. На протяжении середины — второй половины XIX века книга К. А. Полевого пересказывалась и переписывалась множество раз.

В это время рассказ имел примерно такой вид: «В декабре 1730 года 19-летний Михаил отправляется вместе с рыбным обозом из Холмогор в Москву. Путешествие в Москву выглядело как бегство, поскольку будущий ученый покинул дом ночью, тайно, ни с кем не простившись. Долгое время его считали беглым. Ломоносов взял с собой, помимо одежды (две рубахи и тулуп), лишь подаренные ему соседом «Грамматику» Смотрицкого и «Арифметику» Магницкого. Отправился он пешком, нагнав караван лишь

на третий день и упросив рыбаков разрешить ему идти вместе с ними. Путешествие до Москвы заняло три недели, и в начале января 1731 года Ломоносов прибыл в Москву» [11, с. 19]. Из книги в книгу пересказывалась история, наполненная набором обязательных деталей: «бежал», «ночью», «тайно», «зимой», «плохо одетый», «книги в руках», «рыбный обоз» [2, 7, 9, 10].

Позже, по мере обнаружения различных документальных источников, некоторые детали сюжета менялись, уточнялись. В частности, яркая легенда о тайном бегстве из дома в ночное время была отброшена в начале XX века: «Документальные данные, недавно ставшие известными, рисуют дело в ином виде... Можно считать, что никакого тайного побега не было» [12, с. 9–10]; «Старая легенда о том, что Ломоносов «тайно», «ночью», когда все спали, бежал из дому в худой одежонке (нагольном тулупе), в малахае на голове, в котях вместо валенок и едва не замерз на пути — давно уже разоблачена, и документально доказано, что он отправился в Москву с ведома отца в декабре 1730 г., получил (7 декабря 1730 г.) паспорт из Холмогорской канцелярии на один год» [6, с. 15]. Однако подобные уточнения не сильно повлияли на общее представление о «приключенческом» сюжете.

Перемещение, переезд в Москву, в столицу, как известно, представляет собой отнюдь не уникальную модель поведения для российских граждан. Ломоносов был не первым и не последним, кто даже в XVIII столетии двигался от периферии к центру. Не для него одного пространственная мобильность по линии «провинция — столица» оборачивалась мобильностью социальной. Уникальность путешествия заключалась в другом: в том, что герой шел не за лучшей жизнью, не за материальными благами, а шел за знаниями. Как писал Радищев в слове о Ломоносове: «Отверзал общему уму стези на познании» [13, с. 352]. Этот смысл назидательно педалировался авторами уже в XIX веке, а в советские годы превратился в формулу государственного значения. Она помогала воспитывать молодежь, конструировала систему жизненных приоритетов.

Многие эпизоды в биографии Ломоносова можно было сокращать и опускать, и многие действительно сокращали и опускали, но только не этот. Без него не обходилась ни одна книга о великом ученом.

Однако в изобразительном искусстве, как мы упоминали выше, данный сюжет появился значительно позже. Потребовалось время, чтобы он не просто закрепился в культурной памяти, но и чтобы за ним закрепилось определенное значение: неутолимая жажда знаний гонит юношу Ломоносова сквозь пространство, мороз, лишения и невзгоды.

До тех пор пока эта связка — «движение Ломоносова в Москву есть движение к вершинам науки» — не утвердится в общественном сознании, изображение не будет иметь смысла, поскольку задаваемый визуальный ряд носит бытовой характер (молодой человек идет по снегу рядом с телегами). В русской живописи немало найдется изображений обоза, движущегося по зимней дороге (И. М. Прянишников «Порожняки», 1872; К. Я. Крыжицкий «Метель», 1890-е). Ломоносовский сюжет визуально попадал в этот круг, призванный в первую очередь вызвать сочувствие к персонажам. Задача заключалась в том, чтобы его из этого круга вырвать.

Таким образом, визуальная формула, иллюстрирующая смысл перемещения Ломоносова в пространстве, возникла только после того, как этот смысл стал общеизвестным, мгновенно «считываемым». Недаром данный сюжет раньше всего появился в книжных иллюстрациях, где выстраивались наиболее наглядные связи между изображением и описанием события, между набором визуальных знаков и словесно представленным набором трактовок и смыслов.

Только позже сюжет перешел в живопись, где подобных наглядных связей с текстом не существовало. Но «подключение» стереотипов восприятия происходило благодаря названиям работ, которые представляли собой варианты свернутого сюжета, отсылки к нему («М. В. Ломоносов по дороге в Москву»).

Подключение текстов не освобождало художников от необходимости проводить целенаправленные поиски максимально наглядных репрезентаций заложенных смыслов. Проблема заключалась в том, чтобы уйти от норм бытового жанра, от практик тщательной фиксации деталей путешествия. Нужно было конструировать изображение идущего по снегу юноши таким образом, чтобы названия «Дорога в науку», «Путь в науку» не казались чужерод-

ными. Иначе говоря, требовался взгляд на «дорожный эпизод» с позиции человека, знающего, к каким результатам он в итоге приведет. Выполняя данную задачу, авторы конструировали визуальную формулу, в которой важны были элементы, подтверждавшие ее символическую значимость: особые типы композиций, особый взгляд героя «вдаль», за пределы изображенного пространства, особый темпоритм.

Первоначальные изображения, появившиеся в качестве книжных иллюстраций, демонстрировали еще ослабленную, не оформившуюся тенденцию к поиску приемов символизации. Иногда авторы опускали элементы, ставшие впоследствии обязательными, например, тот же обоз. Акцентировалась в первую очередь сложность пути: ночное время, одинокая фигура в огромном пространстве, глубокий снег. Было очевидно, что авторы изображали первый этап путешествия: Ломоносов предстал уходящим, покидающим родной дом (Ш. Борель «Бегство Михайлы Ломоносова из Холмогор», 1885). Такая композиция имела свои преимущества: она окрашивала сюжет в грустные, ностальгические тона, а также показывала бесконечный путь, открывающийся перед юношей, долгую, нелегкую дорогу. Однако у нее были и недостатки: композиция предполагала изображение героя со спины или в  $\frac{3}{4}$  поворота со спины (то есть взгляд со стороны оставленного пространства), что, конечно же, не могло устраивать ни художников, ни зрителей (Н. Х. Ломоносов на пути из Архангельска в Москву, 1912). Неудивительно, что от подобной трактовки авторы достаточно быстро отказались.

В произведениях XX века герой предстает уже на другом этапе пути: им овладевают не грустные мысли об оставленном доме, а думы о приближающемся будущем. Степень близости к Москве, к конечной цели путешествия, бывала разная: порой герой видел сияющие на горизонте городские купола, иногда даже изображались первые минуты пребывания Ломоносова в Москве (А. И. Васильев «Приезд Ломоносова с рыбным обозом в Москву», 1957). Но главное — изменилась тональность работ: грусть и ностальгия на них больше не появлялись. Героя изображали преимущественно фронтально или в три четверти поворота; его «приближали» к краю полотна, давая зрителю возможность всмотреться в его лицо.

Представление о том, как он выглядел в молодые годы, каждый автор создавал самостоятельно, но правильные черты лица юноши, русые волосы, прямой взгляд и «решимость во взоре» стали повторяющимися приметами образа.

Конечно, на полотнах подчеркивался, акцентировался момент движения. Поэтому Ломоносова никогда не изображали сидящим на телеге. Он шел, двигался вперед. Его физическое движение в пространстве трактовалось как движение к вершинам знания. Порой художники, в своем стремлении максимально наглядно проиллюстрировать данную мысль, прибегали к незамысловатым коллажам. Например, на гравюре Н.Г. Наговицина «Михайло Ломоносов» (1960-е) совмещены два изображения: в нижней части листа — движение юноши по снегу, в верхней — хорошо известный портрет великого ученого в зените своей славы.

Самым известным произведением, своеобразной кульминацией сформированной визуальной мифологемы, стала работа Н. И. Кислякова «Юноша Ломоносов на пути в Москву», написанная в 1948 году (в двух вариантах).

Дипломная работа молодого автора принесла ему широкую известность. Картина репродуцировалась бесконечно: на открытках, плакатах, календарях, в школьных учебниках. В ней удачно соединилось все, к чему так стремились художники на протяжении XIX–XX веков: точное следование фактам, тщательно прописанный, но не заслоняющий восприятие главной идеи антураж (дорога, снег, вьюга, обоз). Н. Кисляков прошел по маршруту своего великого земляка и отобразил пейзаж не приблизительно и абстрактно, а максимально приближенно к реальности. Его герой — вдохновенный, мечтательный и целеустремленный — вырывается вперед, обгоняя обоз. Широкий шаг, развевающиеся полы тулупа, активный взмах руки — никто из авторов, обращавшихся к изображению данного сюжета до Н. Кислякова, не усиливал настолько мотив движения.

О том, как нужна и ожидаема была подобная работа, свидетельствуют факты: картину сразу же приобрел музей М. В. Ломоносова в Ленинграде, Н. Кисляков был принят в Союз художников СССР. Президент Академии наук СССР С.И. Вавилов принес автору личную благодарность.

О картине писали и продолжают писать восторженные слова: «Эта картина из тех, что никогда не забудутся. Она сама стала символом русского просвещения, как и наш первый академик, великий ученый и поэт» [12].

Ее используют как образец при возведении скульптурных монументов (А. Радионов. М. В. Ломоносов. Вельск, 2020). Именно предложенная Н. И. Кисляковым композиция чаще всего повторяется в многочисленных детских рисунках, посвященных данной тематике, что, безусловно, свидетельствует о ее закреплении в качестве устойчивой визуальной формулы.

Таким образом, визуальная репрезентация биографического эпизода о пути М. В. Ломоносова в Москву прошла сложную эволюцию — от бытовой сцены к символическому образу, воплощающему идею духовного движения и социальной мобильности. Формирование устойчивой визуальной формулы стало возможным благодаря сочетанию работы различных культурных механизмов: популяризации сюжета в массовом сознании через литературу, целенаправленным усилиям художников по созданию узнаваемых символических кодов и укоренению определенных интерпретаций в образовательной практике.

Анализ показывает, что закрепление данного сюжета в коллективной памяти связано не только с его эмоциональной привлекательностью, но и с его способностью выполнять важные культурные функции: конструировать образ просветительского идеала, формировать национальную идентичность, транслировать ценности образования [8]. В более широком контексте данный случай демонстрирует, как художественные практики влияют на процесс мифологизации исторических личностей, трансформируя фактические биографические эпизоды в устойчивые культурные архетипы.

#### Список литературы

1. Белинский В. Г. Михаил Васильевич Ломоносов. Сочинение Ксенофонта Полевого // Белинский В.Г. Избранные философские сочинения: В 2 т. М.: Госполитиздат, 1948. Т. 1. С. 217–229.
2. Булич Н. Н. К столетней памяти Ломоносова. Казань: Унив. тип., 1865. 134 с.

3. Верёвкин М. И. Жизнь покойного Михайла Васильевича Ломоносова / Публ. и примеч. Г. Е. Павловой // М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 56–67.
4. Гутнов Д. А. Эволюция образа М. В. Ломоносова в русской историографии // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2013. № 5. С. 25–36.
5. Записки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России: в 2-х т. Т. I. М.: Искусство, 1990. 445 с.
6. Ключков М. В. М. В. Ломоносов: его жизнь и деятельность. Архангельск: ОГИЗ, Архангельское изд-во, 1941. 76 с.
7. Ламанский В. И. Михаил Васильевич Ломоносов: Биографический очерк. СПб., 1863. 102 с.
8. Лободанов А. П. Междисциплинарность в творчестве Михаила Васильевича Ломоносова // Теория и история искусства. 2016. № 3–4. С. 8–17.
9. Ломоносов, Михаил Васильевич // Русский биографический словарь / под ред. Н. Д. Чечулина, М. Г. Курдюмова. СПб.: 1914. Т. 10. С. 593–628.
10. Львович-Кострица А. И. М. В. Ломоносов, его жизнь, научная, литературная и общественная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1892. 86 с.
11. Любимов Н. А. Жизнь и труды Ломоносова. Ч. 1. М.: Университетская типография (Катков и К°), на Страстном бульваре. 1872. 191 с.
12. Меншуткин Б. Н. Михайло Васильевич Ломоносов: Жизнеописание. Спб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1911. 160 с.
13. Полевой К. А. Михаил Васильевич Ломоносов. М.: Типографии Августа Семена, при Императорской Медико-хирургической академии, 1836. 342 с.
14. Путь просветителя // Историк. <https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/picture/223?ysclid=lw80m09yam223672225> (дата обращения: 12.04.2025).
15. Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1938–1952. Т. 1. С. 352.

## References

1. *Belinskij V. G.* Mixail Vasil'evich Lomonosov. Sochinenie Ksenofonta Polevogo [Mikhail Vasilyevich Lomonosov. The work of Ksenofont Polevoy] // *Belinskij V.G. Izbranny'e filosofskie sochineniya*: in 2 v. M.: Gospolitizdat, 1948. V. 1. P. 217–229.
2. *Bulich N. N.* K stoletnej pamyati Lomonosova [On the centennial memory of Lomonosov]. Kazan': Univ. tip., 1865. 134 p.
3. *Veryovkin M. I.* Zhizn' pokojnogo Mixajla Vasil'evicha Lomonosova [The life of the late Mikhail Vasilyevich Lomonosov] / Publ. i primеч. G. E. Pavlovoj /
4. *M. V. Lomonosov v vospominaniyax i xarakteristikax sovremennikov.* MoscowLeningrad.: Izdat. Akad. nauk SSSR, 1962. P. 56–67.
5. *Gutnov D. A.* E'voluciya obraza M. V. Lomonosova v russkoj istoriografii [The evolution of the image of M. V. Lomonosov in Russian historiography] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 2013. No 5. P. 25–36.
6. *Zapiski Yakoba Shtelina. Ob izyashhny'x iskusstvax v Rossii* [Notes by Jacob Steelin. About fine arts in Russia]. In 2 v. V. I. Moscow: Iskusstvo, 1990. 445 p.
7. *Klochkov M.V.* M. V. Lomonosov: ego zhizn' i deyatel'nost' [M. V. Lomonosov: his life and work]. Arxangel'sk: OGIZ. Arxangel'skoe izdatel'stvo, 1941. 76 p.
8. *Lamanskij V. I.* Mixail Vasil'evich Lomonosov. Biograficheskij ocherk [Mikhail Vasilyevich Lomonosov. Biographical sketch]. St. Petersburg, 1863. 102 p.
9. *Lobodanov A. P.* Mezhdisciplinarnost' v tvorchestve Mixaila Vasil'nicha Lomonosova [Interdisciplinarity in the work of Mikhail Vasilyevich Lomonosov]
- 10.// *Teoriya i istoriya iskusstva*, 2016. No 3-4. P. 8–17.
11. *Lomonosov, Mixail Vasil'evich* [Lomonosov, Mikhail Vasilyevich] // *Russkij biograficheskij slovar' / pod red. N.D. Chechulin, M.G. Kurdyumov.* St. Petersburg, 1914. V. 10. P. 593–628.
12. *L'vovich-Kostricza A. I.* M. V. Lomonosov, ego zhizn', nauchnaya, literaturnaya i obshhestvennaya deyatel'nost': biograficheskij ocherk [M. V. Lomonosov, his life, scientific, literary and public activity: a biographical sketch]. St. Petersburg, 1892. 86 p.
13. *Lyubimov N. A.* Zhizn' i trudy Lomonosova. Chast' pervaya. Moskva [The life and works of Lomonosov. Part one. Moscow]. Univer-

- sitetskaya tipografiya (Katkov i K°), na Strastnom bul`vare. 1872. 191 p.
14. *Menshutkin B. N.* Mixajlo Vasil`evich Lomonosov. Zhizneopisanie [Mikhailo Vasilyevich Lomonosov. Biography]. St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. Nauk, 1911. 160 p.
15. *Polevoj K. A.* Mixail Vasil`evich Lomonosov [Mikhail Vasilyevich Lomonosov]. Moscow: Tipografii Avgusta Semena, pri Imperatorskoj Mediko-xirurgicheskoj akademii, 1836. 342 p.
16. Put` prosvetitelya [The Path of the Enlightener] // Istorik <https://xn--h1aagokeh.xn--plai/picture/223?ysclid=1w-80m09yam223672225> (accessed: 12.04.2025).
17. *Radishhev A. N.* Polnoe sobranie sochinenij [Complete works]. Moscow; Leningrad. 1938–1952. V. 1. P. 352.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Рудинская Ирина Ильинична**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

#### ABOUT THE AUTHOR

**Irina I. Rutsinskaya**, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Regional Studies, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University.

*Музыкальное, театральное,  
хореографическое искусство  
Performing Arts (Music, Theatre, Choreography)*

УДК 78.08  
ББК 85.317

**К вопросу о типологии современной  
отечественной оперы рубежа XX–XXI вв.**

**Г. В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
Факультет искусств

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1  
z\_galina@bk.ru

**Аннотация**

*Отечественная опера рубежа XX–XXI веков составляет важный и значительный пласт современной российской культуры и музыкального искусства. В ее развитии отражаются общие процессы, происходящие в этих сферах человеческой деятельности, что позволяет рассматривать оперу не только в контексте музыкального творчества, но и в соотношении с другими видами искусства. Рассматриваемый этап отечественной истории имеет все признаки переходного, что сказывается на художественных процессах, происходящих в это время в отечественном искусстве в целом и в опере, в частности. На переходный характер указывают разнообразие и разнонаправленность художественных и эстетических концепций, множественность мнений как композиторов, так и ученых и критиков в отношении определения оперного жанра и его границ в современной музыке. Пересмотр традиционных критериев типологии жанра и создание гибкой модели, которая позволяет структурировать весь корпус российских опер рубежа XX–XXI веков, представляется необходимым и актуальным для данного исторического этапа. В статье представлена авторская типология современной отечественной оперы 1990–2010-х годов.*

**Ключевые слова:** *современная российская опера, музыкальный театр, поэтика отечественной оперы 1990–2010-х годов, типология*

## THE TYPOLOGY OF MODERN RUSSIAN OPERA CREATED AT THE TURN OF THE 21ST CENTURY

G. V. Zadneprovskaya

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Arts 125009, Moscow, 3 Bolshaya  
Nikitskaya str., Moscow, Russia  
z\_galina@bk.ru

### Abstract

*The article outlines the typology of modern Russian opera created in the 1990s – 2010s. This genre represents an important layer of modern Russian culture and musical art. Its development reflects the general processes occurring in these spheres of human activity, allowing us to consider opera not only in the context of musical creativity, but also in relation to other forms of art. The period in question was markedly transitional, which affected artistic processes in Russian art as a whole and in opera specifically. The transition is highlighted by the diversity and multidirectionality of artistic and aesthetic concepts, as well as the varying opinions of composers, scientists and critics regarding the definition and boundaries of the opera genre in modern music. The historical period in question demands that the traditional criteria of genre typology were revisited, and a more flexible model were devised to allow for structuring the corpus of Russian operas created from the turn of the 20th to the early 21st centuries.*

**Keywords:** contemporary Russian opera, musical theatre, poetics of Russian opera of the 1990–2010, typology.

Состояние оперы — одна из самых остро обсуждаемых тем современной музыкальной жизни. Так, в начале XXI века в статье «Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой» М. Г. Раку пишет о последствиях разрушения «оперной» модели: «Сегодняшний оперный театр утратил старую и не создал новой жанровой модели современной оперы. Из этого становится понятным, что мы имеем дело не с привычным для развития искусства состоянием кризиса, а со стагнацией целого громадного направления, результатом которой может стать только колоссальный стилистический и общеэстетический перелом, подобный тому, который на рубеже Нового времени когда-то привел к рождению самой оперы» [11, с. 236].

Теперь, когда с момента этой публикации прошло более двадцати лет, представляется возможным проанализировать процессы,

происходящие в современной отечественной опере на рубеже XX–XXI веков, дать им оценку и систематизировать их.

Отечественная опера обозначенного периода составляет важный и значительный пласт современной российской культуры и музыкального искусства. К настоящему моменту в ее развитии четко определились три магистральные линии:

- ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы в целом, сопряженная со значительным обновлением музыкального языка;
- появление альтернативной оперы («нового музыкального театра»), расширяющей границы жанра;
- активное развитие жанров так называемого «третьего пласта»: мюзикла, рок-оперы, фолк-оперы и т. д.

С одной стороны, можно с уверенностью говорить о расширении границ жанра, а также о все более явных признаках фундаментальных преобразований оперного театра. Они связаны с появлением в отечественной музыке сочинений, созданных в русле так называемого «нового музыкального театра», который отразил перелом, подобный тому, что на рубеже Нового времени привел к рождению оперы. Некоторые критики даже объявляют о «переизобретении оперы» в XXI веке. В новом музыкальном театре проявляются основные тенденции постдраматического театра и перформанса [8]. Это уход нарративности как последовательного повествования и, как следствие, утрата ясности смысла, изменение типа персонажей и функции отношений между ними, и, главное, утрата основы и пружины драматургии прежней оперы — действия. Музыка здесь иначе соотносится с другими элементами спектакля: драматическим действием, текстом, пластикой (жестовой и хореографической), визуальным оформлением и др. Таким образом, в новом музыкальном театре изменяется сам феномен жанра как исторически обусловленного явления и, как пишет С.С. Аверинцев, обнаруживается «не просто иной, совсем иной жанр <...>, но в другом смысле жанр» [1, с. 104]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Исследуя жанры византийской литературы, Аверинцев делает следующее заключение, которое, как представляется, можно экстраполировать и на оперный жанр рубежа XX–XXI веков: «Структура византийской литературы была такова, что в ней на разных ее “ярусах” одновременно сосуществовали различные статусы жан-

С другой стороны, современные отечественные композиторы создали свыше ста пятидесяти опер, которые представляют традиционный, порой претерпевший глубокие изменения, но все-таки сохранивший на рубеже двух столетий типовые черты жанр. Разработанная нами типология, о которой далее пойдет речь, охватывает именно такие образцы.

Центральная проблема теории современной оперы заключается в определении границ понятия «опера» и ее жанровой типологии.

Процесс обновления отечественной оперы происходил под воздействием нескольких факторов. Среди них — социальные перемены в России на рубеже XX–XXI веков, философские и эстетические концепции постмодернизма и постконцептуализма, а также интенсивное развитие и внедрение цифровых технологий. Влияние оказывает и новый тип восприятия произведения новым поколением зрителей, основанный, к примеру, на клиповом мышлении [9].

Перечисленные выше факторы оказывают внешнее давление на жанр оперы, но есть и внутренняя причина ее обновления — это деканонизация, затронувшая все сферы современного искусства. Именно деканонизация жанра определила основополагающий принцип представленной ниже типологии. Если в риторическую эпоху произведение мыслилось «в форме жанра, который был заданной до начала “игры” идеальной моделью целого», то в эпоху художественной модальности жанровая локализация «становится для авторанеисходной точкой, а итогом творческого акта; также и для читателя рефлексия над жанром отодвигается на стадию постперцепции» [10, с. 10].

Таким образом, в этом процессе наблюдается некая инверсия. Если в риторической поэтике жанр — это целое, а произведение — вариация на жанр, то в эпоху художественной модальности они словно бы меняются местами: целое теперь — произведение, жанр же — его вариация. «Все это говорит не о том, что жанр теряет свою значимость, а свидетельствует лишь о его деканонизации и уходе с поверхности в “ядерные глубины” произведения — поэтому он и труднее опознаваем, чем прежде. Он теперь воспроизводит не каку-

---

ра, или, что то же, различные этапы эволюции категории жанра» [1, с. 104].

лю-либо готовую архитектурно-композиционную структуру, а саму ситуацию творческого выбора с типической для нее полярностью художественных форм...» [10, с. 10]. В отличие от риторической, в неканонической поэтике жанровый инвариант «реконструируется» в результате систематического сравнения сочинений. Это изменяет методологический подход к анализу жанра, где на смену канону-мере приходит «внутренняя мера». В разработке представленной ниже типологии такой внутренней мерой стал сам материал исследуемых сочинений. Именно систематическое сравнение материала опер позволило выделить и описать их типы, составить гибкую подвижную типологическую модель современной оперы.

Материал исследования составили более 40 отечественных опер 1990–2010-х годов. Среди авторов: Б. Архимандритов, В. Беседина, П. Геккер, В. Гурков, В. Дашкевич, Э. Денисов, Л. Десятников, А. Журбин, А. Изосимов, Ф. Караев, Н. Каретников, А. Кнайфель, В. Кобекин, Н. Корндорф, Г. Корчмар, В. Круглик, И. Кузнецов, С. Левковская, Л. Любовский, Р. Львович, А. Маноцков, В. Мартынов, Н. Мартынов, Н. Морозов, С. Невский, С. Нестерова, С. Осколков, Е. Петров, А. Семенов, Н. Сидельников, С. Слонимский, А. Смелков, А. Тихомиров, А. Чайковский, А. Чернаков, А. Шнитке, Р. Щедрин, И. Юсупова и др.

В процессе анализа этого материала и дальнейшей его типологизации учитывались четыре основополагающих критерия: (на) следование традиции; масштаб сочинения (продолжительность звучания, количество действующих лиц, развитость и симфонизация музыкальной драматургии); литературный источник и музыкальная драматургия; концепт и музыкальная драматургия.

1. Вначале обозначим три крупные группы в развитии современной оперы в их отношении к традиции:

- традиционный тип оперы с обновленным музыкальным языком — *следование традиции*;
- альтернативная опера — *противостояние традиции*; «новый музыкальный театр» (2-я половина XX — начало XXI века) — *разрыв с традицией* (в другом смысле — жанр, по Аверинцеву);
- третий пласт (мюзикл, рок-опера, фолк-опера, поп-опера и др.) — *иная традиция*.

2. Критерий масштабности сохраняет существующее в теории оперы деление: это «большая» многоактная опера (главный фактор — продолжительность звучания) и камерная опера, которая включает: камерную музыкальную драму; монооперу; синтетический камерный спектакль (на первом плане — сценическое действие, заимствование приемов из смежных жанров и видов искусства).

Соотношение литературного источника и музыкальной драматургии отражают следующие типы опер: литературная, духовная, документальная, опера-триллер, опера-притча.

Соотношение концепта и музыкальной драматургии отражают плюралистическая опера (плюралистический или тотальный театр Циммермана) и альтернативная опера.

Обратимся далее к каждому из типов и представим их краткую характеристику.

**Литературная опера** — понятие, объединяющее оперы, в которых текст литературного произведения, лежащего в основе либретто, сохраняется полностью (или практически полностью) неизменным. Впервые введенное немецким музыковедом и композитором Э. Истелем (1880–1948) в труде «*Das Libretto*» (1914) [6], во второй половине XX века оно получило детальную разработку в исследовании К. Дальхауза «*Vom Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*» (1983) [4]. Наиболее часто в основе либретто литературной оперы лежит текст пьесы, как, к примеру, в опере Н. Сидельникова<sup>2</sup> «Бег» по одноименной пьесе М. А. Булгакова, но также это может быть поэма и даже стихотворение. Основные особенности литературной оперы — речитативно-ариозный стиль, сквозной тип драматургии и включение тем-реминисценций. Последнее выполняет особую функцию. Буквальное следование тексту первоисточника в литературной опере таит главную опасность, поскольку может оказывать разрушающее воздействие на музыкальную драматургию. Средством ее скрепления чаще всего выступает разветвленная система лейтмо-

---

<sup>2</sup> Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) — заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РФ, лауреат Государственной премии России имени М. И. Глинки, профессор МГК имени П. И. Чайковского. Автор трех опер («Аленький цветочек», «Чертогон», «Бег»), балета «Степан Разин», шести симфоний, трех ораторий, хоровых, камерно-инструментальных сочинений и др.

тивов и реминисценций, которая не только выстраивает внутреннюю логику развития, но и создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя.

**Духовная опера** — тип оперы, основу либретто которой составляют религиозные сюжеты (библейские, евангельские, житийные), а также интерпретированные в произведениях литературы тексты и мотивы Священного Писания. Модель русской духовной оперы была описана во второй половине XIX века А.Г. Рубинштейном, который изложил идеи, дал теоретическое обоснование жанра [12], а также создал четыре масштабные оперы такого типа: «Потерянный Рай» ор. 54 (1876); «Вавилонское столпотворение» ор. 80 (1869); «Моисей» ор. 112 (1887); «Христос» ор. 117 (1893).

Если обратиться к сюжетам духовной оперы в контексте всей ее истории, то, как представляется, их можно разделить на три основных типа. К первому относятся оперы, в основе либретто которых лежит библейская история, интерпретированная либреттистом или взятая из литературного источника и переработанная либо им, либо самим композитором. К примеру, библейская музыкальная драма А. Изосимова<sup>3</sup> «Потерянный Рай» (2012) по одноименной поэме Дж. Мильтона. Либретто, созданное самим автором, включает также тексты И. В. Гёте<sup>4</sup>, что отражает философское

---

<sup>3</sup> Александр Михайлович Изосимов (р. 1958) — современный российский композитор, член СК России (1990). В 1986 году окончил Ленинградскую государственную консерваторию по классу композиции (проф. Б. И. Тищенко, народный артист России). Основные сочинения: «Лики» для меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи А. Тарковского; балет «Избранник» по книге М. Коллинз «Идиллия Белого Лотоса»; «Сопереживание душе» для 12-ти голосного хора *a cappella*; «Химеры» — звукокарсочный этюд для духовых, ударных и струнных инструментов; «Превращение» — 12 характеристических пьес для фортепиано; «Песни прекрасного пришельца» — вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано на стихи А. Блока, Л. Уланда, Э. Мёрике, Новалиса, А. Тарковского; «Боги легконоги» для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано; Симфония для большого симфонического оркестра; опера «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона; *In Cristomoritur* для хора и органа; концерты, сонаты и др.

<sup>4</sup> Включены тексты И. В. Гете из «Фауста», стихотворения «Майская песня» (1771) и «Песня заговорщиков» (1775).

мировоззрение Изосимова, основанное на идеях антропософии<sup>5</sup>.

Второй тип представляют оперы, авторы которых в либретто опираются на первоисточник — тексты Священного Писания (библейские и евангельские истории, жития), как правило, соединяющиеся с авторским текстом либреттиста или самого композитора. Таковы

«Мистерия апостола Павла» (1987) Н. Каретникова, «Святой Франциск Ассизский» (1983) О. Мессiana и др.

В третьей группе — оперы, основой либретто которых становится литературное произведение светского содержания, но включающее эпизоды религиозного характера и представляющее тем самым вторичную интерпретацию определенного духовного сюжета, который получает еще одну опосредованную трактовку в музыкальном сочинении. Таковы, к примеру, «Очарованный странник» (2002) Р. Щедрина, «Братья Карамазовы» (2008) А. Смелкова.

В процессе исследования духовной оперы была поставлена и решена еще одна проблема, связанная с отсутствием в музыковедении дифференциации двух ее разновидностей — *библейской драмы* и *оперы-мистерии*. Между тем для каждой из них характерны определенные сюжеты и приемы. Изучение научной литературы и духовных опер различной национальной и исторической принадлежности показало, что содержание *ветхозаветных текстов*, как правило, составляет основу *библейской музыкальной драмы*, тогда как в *опере-мистерии* — это *новозаветные и агиографические (житийные) сюжеты*. Библейскую драму отличают эпический характер, возвышенность и торжественность звучания, обилие хоров, молений. В опере-мистерии действует принцип многослойной драматургии; симультанность временных процессов; наличие законов эпической и

---

<sup>5</sup> Антропософия — религиозно-мистическое учение австрийского философа, педагога, эзотерика Р. Штейнера (1861–1925) о пробуждении в человеке его скрытых духовных сил. В основе антропософии лежат христианская мистика неортодоксального характера и европейская идеалистическая традиция (в частности, учение И. В. Гёте). В ней также соединяются западные и восточные религиозно-окультиные учения, в которых можно выделить элементы гностицизма, пифагорейской мистики чисел, каббалистики и др. Главная цель учения — выработка у человека чувства единства с духовной основой Вселенной.

лирической драматургии; включение ритуальных сцен (к примеру, суда, жертвоприношения); сцены чудесного преображения; психологизация героев оперы и др.

Далее обратимся к камерной опере, которая включает три разновидности<sup>6</sup>.

**Камерная музыкальная драма** — тип камерной оперы, в котором очевидна наибольшая преемственность традиций многоактной оперы: элементы словесной драмы, музыки и сценического действия находятся здесь в определенном равновесии. Примером могут служить многочисленные камерные оперы на гоголевские сюжеты, такие как

«Тяжба» С. Нестеровой, «Шпонька и его тетушка» А. Беспаловой, «Коляска» В. Круглика, «Шинель» И. Кузнецова, написанные для конкурса камерных опер, проведенного Мариинским театром в 2005 году.

**Моноопера, опера одного героя**, — востребованная на современном этапе разновидность, о чем свидетельствует значительное количество произведений, созданных за последние три десятилетия. Перечислим некоторые: «*NEVERMORE*» для баритона и 17 исполнителей по поэме Эдгара По «Ворон» (1992) Ю. Каспарова, «Альбом Алисы» — моноопера-мадригал по мотивам произведений Л. Кэрролла, на стихи И. В. фон Гёте, Т. Мура, Д. Джойса, О. Э. Мандельштама, А. А. Блока для сопрано и камерного оркестра (2003) В. Рубина, монодрамы «Анна» для сопрано и камерного оркестра (2009) и «Страсти по Марине» для сопрано, чтеца и симфонического оркестра (2015) Л. Клиничева по документальным материалам и стихам А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой, «Моцартино» — моноопера-*buffa* в семи письмах по письмам В. А. Моцарта (2006) и «Контрабас» — монодрама в двух актах, тринадцати сценах для басов и контрабасов по одноименной пьесе П. Зюскинда (2009) Г. Корчмара, драматическая сцена «Клеопатра и змея» для женского голоса и симфонического оркестра (2012) по трагедии Уильяма Шекспира «Антоний и Клеопатра» (акт V, сцена 2) Р. Щедрина, «Возвращение» для меццо-сопрано, чтеца и фортепиано на текст поэмы Ф. Гримберг «Андрей Иванович возвращается домой» (2018) А. Курбатова и др.

---

<sup>6</sup> Такое разделение камерной оперы предлагает М. А. Басок в своем исследовании «Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра» [2].

В моноопере сохраняются ведущие смысловые и драматургические принципы: монологичность, присутствие внесценических образов, вступающих в виртуальный диалог с главным героем, подчинение всего интонационного строя солисту, небольшая протяженность, дискретность временных процессов, бережное отношение к литературному первоисточнику. Вместе с тем расширяется ареал сюжетов и тематики, в том числе за счет привлечения литературных первоисточников, выводящих за пределы типового содержания монооперы, ранее зачастую ограничивавшегося личной психологической драмой героини. Теперь моноопера затрагивает также философскую, социальную и духовную проблематику.

Третий тип камерной оперы — **синтетический камерный музыкальный спектакль**, особенность которого состоит в широком привлечении выразительных средств, заимствованных у смежных жанров и видов искусства. Такова опера «MR: Марина и Райнер» (1989) Н. Корндорфа<sup>7</sup>. Композитор включает в действие две пары поэтов — греческих Сапфо и Алкея и японских Якамоти и Саканоэ, а также трех пантомимистов: двое (женщина и мужчина — второй и третий Мимы) олицетворяют пластическую и одновременно духовную ипостась Цветаевой и Рильке. Первый

---

<sup>7</sup> Корндорф Николай Сергеевич (1947–2001) — современный российский композитор. Окончил Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по двум специальностям «композиция» (класс проф. С. А. Баласаняна) и «симфоническое дирижирование» (класс проф. Л. М. Гинзбурга). В 1973 году был принят в Союз композиторов СССР, с 1978 по 1983 год являлся председателем Творческого объединения молодых композиторов Москвы. В 1990 году стал одним из инициаторов и организаторов второй Ассоциации современной музыки (АСМ). С 1972 по 1991 год преподавал в Московской консерватории. В 1991 году эмигрировал в Канаду, где прожил свои последние 10 лет. Корндорф — автор сочинений, охватывающих различные жанры симфонической, театральной, хоровой, вокальной и инструментальной камерной музыки, музыки к кинофильмам. Среди его произведений: 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 стихах Дж. Херберта (1999), «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» для фортепиано (1999) и др.

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. Так в опере реализуется идея многоплановости, заключающаяся в одновременности действия поющих персонажей и пантомимистов, которые разыгрывают историю на другом плане.

**Опера-триллер** — это тип оперы, сюжет которой включает кинематографический прием саспенса, создающий в процессе становления формы эффект нарастающего тревожного ожидания. Как известно, *триллер* — жанр киноискусства, в котором интрига и высокая степень напряжения держатся за счет создаваемого у зрителя сверхобостренного ожидания, беспокойства и ужасающего страха перед неопределенностью. Эти свойства обнаруживают и некоторые оперы, созданные в разное время, например, «Замок герцога Синяя Борода» (1911) Б. Бартока, две оперы А. Шнитке — «Жизнь с идиотом» (1991) и «Джезуальдо» (1993), а также оперы С. Шаррино, Л. Франческони и других композиторов. Для создания эффекта саспенса здесь применяются схожие с кинематографическими приемы: эффект «подглядывающей» камеры или создание у зрителя чувства вовлеченности в действие, когда он словно бы смотрит на мир глазами героя. Такой эффект реальной включенности, усиливающий напряженное ожидание, присутствует в опере современного итальянского композитора С. Шаррино, рассказывающей историю Джезуальдо, — «Лживый свет моих очей» («*Luci mie traditrici*», 1998), о чем сам композитор говорит следующее: «Я хочу, чтобы мы участвовали в истории, как если бы мы действительно были там, рядом с главными героями» [5]. Есть и чисто психологические приемы, например, сочетание бытового, обыденного, за которым (либо параллельно с которым) происходит нечто ужасное, как часто бывает у Хичкока. Для оперы-триллера характерна малособытийность. При этом само развертывание действия также происходит в соответствии с приемами, применяемыми в кинотриллере: оно либо строится по принципу чередования всплесков и спадов напряжения, либо отличается стремительной «гонкой событий». Что касается чисто

музыкальных элементов, то они чаще всего выполнены в духе классических *ombre* и *tempesta*.

**Документальная опера** — это тип оперы, в основе либретто которой лежат подлинные события из жизни реальных (иногда еще живущих) персонажей. Одна из самых известных отечественных документальных опер — моноопера «Дневник Анны Франк» (1969) российского композитора Г. Фрида. Этот тип оперы довольно распространен и в западной музыке, например, «Никсон в Китае» (1987), «Смерть Клингхоффера» (1991) Джона Адамса; «Эйнштейн на пляже» (1975), «Сатьяграха» (1979) Филиппа Гласа; «Система д'Амато» (1996) — балет-опера Хельмута Эринга, посвященная Майку Тайсону и его тренеру, и др.

В качестве примера отечественной документальной оперы приведем оперу «Марбургский счет» Романа Львовича<sup>8</sup>, в основе либретто которой лежат подлинные события из жизни двух деятелей русской науки и культуры: гения М.В. Ломоносова и выдающегося писателя и поэта XX столетия Б.Л. Пастернака. Документальный характер опере придают три основных драматургических приема, применяемых Р. Львовичем. Первый — точные исторические детали из быта Ломоносова, к примеру, его долги ростовщику, сапожнику, букинисту, а также из жизни Пастернака: описание квартиры в Марбурге, вокзала, атмосфера начала Первой мировой войны. Второй прием — включение подлинных исторических документов (например, цитаты из лекций профессора Вольфа, переписка Пастернака с близкими и др.). Наконец, третий прием — музыкальные и поэтические цитаты и стилизации, которые воссоздают исторические, временные, географические и подлинные биогра-

---

<sup>8</sup> Роман Борисович Львович (р. 1972) — современный российский композитор. В 2000 году окончил композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс проф. Р. С. Леденёва), является также учеником композитора Геннадия Гладкова. Лауреат премии Мариинского театра (2005), номинант фестиваля «Золотая Маска — 2012» в категории «Лучший композитор в музыкальном театре», член Союза композиторов РФ и Союза театральных деятелей РФ. Автор музыкально-сценических произведений (в их числе оперы и мюзиклы «Хоббит», «Марбургский счет», «Ревизор после комедии», «Черная курица», «Путешествие муравьишки, или От рассвета до заката»), романсов на стихи русских и зарубежных поэтов, фортепианных, хоровых, камерно-инструментальных, симфонических и эстрадных сочинений.

фические реалии. Это старинная русская народная песня Белого моря «Уторёная путь наша дорожка», связанная с местом рождения Ломоносова, немецкая народная солдатская песня «*Ich hatte einen Kameraden*», символизирующая начало Первой мировой войны в Германии, старинный европейский студенческий гимн «*Gaudeamus igitur*». Историческую и временную атмосферу воссоздают стилизации старинных танцев, таких как полонез, гавот, а также хорал.

**Плюралистическая опера** (плюралистический или тотальный театр) — тип оперы, основанный на координации многообразных жанров искусства. Один из наиболее ярких примеров — опера Александра Кнайфеля<sup>9</sup> «Алиса в Стране Чудес» (2001). Сам композитор определил ее жанр как «*духовный цирк*». В партитуре же стоит следующее обозначение: «24 картинки с антрактом по сказкам Льюиса Кэрролла для театра играющих, поющих и танцующих». Сложный текст партитуры сочинения состоит из диагональных блоков нотного стана, читаемых и поющих текстов, различных смешных картинок, необычных указаний исполнителям: «Потирают руки и хлопают в ладоши, топают, танцуют, совершенно имитируют шахматные фигуры с помощью реальных персонажей» [3, с. 8]. В действие «Алисы» включены также цирковые сцены с акробатами и клоунами, номера ревю, введен видеоряд.

**К альтернативной опере** относят сочинения, не обнаруживающие типовых признаков жанра (или обнаруживающие их отчасти), однако при этом названные самими авторами «оперой» или позиционируемые в этом качестве. Альтернативная опера не регламентирована константными признаками. Объединяющий фактор — эстетика концептуализма. Альтернативная опера включает такие крупные разновидности, как медиаопера и опера-ремейк.

---

<sup>9</sup> Александр Аронович Кнайфель (1943–2024) — современный российский композитор. Окончил ССМШ при Ленинградской консерватории по классу виолончели (1961). Затем обучался в Московской консерватории (класс проф. М.Л. Ростроповича, 1961–1963), позже — в Ленинградской консерватории по специальности «композиция» (класс проф. Б. А. Арапова, 1963–1967). Автор опер, балетов, многочисленных камерных, вокальных, хоровых, инструментальных произведений, музыки для театра.

*Медиаопера* — новый жанр медиаарта, в котором принципы музыкальной драматургии организуют структуру синтетического целого, включающего видеопроекцию, музыкальную партитуру, звучание фонограммы, действия актеров или перформеров и инсталляцию. Понятие, термин и разработка медиаоперы принадлежат Ираиде Юсуповой<sup>10</sup>. Отличительные характеристики медиаоперы таковы: основой синтеза является музыкальная композиция; материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства. В отличие от видеооперы, предполагающей соединение аудиои видеоряда, в медиаопере есть и другие медийные элементы (например, куклы, подсвеченные и составляющие своего рода интерактивный экран в медиаопере «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»), функционирование которых подчинено логике развития музыкальной композиции.

*Опера-ремейк* — это разновидность альтернативной оперы, характеризующаяся наличием известного классического словесно-музыкального претекста, который актуализируется не только в результате творческой переработки его новым автором, но и в процессе его восприятия реципиентом, сознание и воображение которого порождают дополнительные смыслы.

Для оперы-ремейка характерно: *обращение к прецедентным текстам*, что обеспечивает узнаваемость и коммерческий успех ремейка; *создание двойной временной перспективы* — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему; *использование новых технологий*, особенно активно развивающихся в XXI веке. Существует два типа ремейков: псевдоремейк — это реинтер-

---

<sup>10</sup> Ираида Рафаэлевна Юсупова (р. 1962) — современный российский композитор, один из лидеров авангарда, московский концептуалист, композитор «новой волны», режиссер. В 1987 году окончила теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (класс композиции проф. Н. Н. Сидельникова). Автор многочисленных медиаопер, медиа-балетов, двух симфоний, шести кантат, множества симфонических, камерных, электроакустических композиций, музыки к фильмам и спектаклям, ряда совместных с Александром Долгиным проектов, в т. ч. игрового фильма «Амбиент». И. Юсупова входит в состав Союза композиторов России (Московская организация), Ассоциации современной музыки (АСМ), Термен-центра.

претация существующего текста, и постмодернистский ремейк, в котором применяются определенные приемы, в частности фабульные трансформации.

Такова опера-ремейк «Кармен-PEREZAGRUZKA» (2004) С. Левковской<sup>11</sup> на либретто автора. Приведем полностью синопсис, представленный в партитуре оперы, чтобы понять преобразования: «Все начинается с того, что ее не убивают. Нож падает из руки Хозе, и вся история Кармен начинает крутиться назад, вспять, к цыганской девочке, выходящей из ворот табачной фабрики. Возможно, маятник времени качнется вновь, и Кармен проживет совсем другую жизнь... Именно на такую постановку-перезагрузку «Кармен» и попадает современная пара: Хозе и Кармен. По ходу представления они ссорятся, мирятся, обмениваются впечатлениями, говорят по мобильным телефонам, подпевают оперным мелодиям и незаметно для самих себя втягиваются в киберпространство «Кармен», которое, в свою очередь, — тоже, может быть, лишь ошибка в программе другой, более мощной машины»<sup>12</sup> [7, с. 1]. В опере пять сцен, имеющих названия, развитие действия в которых движется в ракоходном направлении — от финала к началу — и завершается увертюрой. Таким образом, происходит деконструкция сюжета, приводящая к жанровой и фабульной трансформациям претекста, что, в свою очередь, ведет к абсолютно иному музыкальному сценарию.

Наконец, последнее. Это единичные (пока) экземпляры опер, которые не составляют больших групп, но все-таки допускают возможность выделить их в отдельный тип, и о которых нельзя не сказать — это хоровая и инструментальная оперы.

---

<sup>11</sup> София Сергеевна Левковская (1965–2011) — современный российский композитор. Окончила хоровое отделение Ленинградского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова, затем Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции (проф. С. М. Слонимский) и аспирантуру у него же. Была слушателем Дармштадтских международных летних курсов новой музыки (1996). С 2007 по 2011 год вела совместно с А. Харьковским рубрику «Свободный электрон», посвященную электронной музыке, в передаче «Звучащая сфера» на Радио России. Член Санкт-Петербургского Союза композиторов. Автор опер, балетов, камерных и электроакустических сочинений и др.

<sup>12</sup> Левковская С. С. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Партитура. Рукопись, 2004.

**Инструментальная опера** — экспериментальный тип оперы, в котором музыкальные инструменты трактуются как персонажи, а роли действующих лиц вместо вокалистов исполняются музыкантами-инструменталистами. Единственный пример чисто инструментальной оперы — «Ольга российская» (2013) Е. Петрова<sup>13</sup>, премьера которой состоялась в Пскове в рамках музыкального проекта, посвященного 1110-летию старинного города. Действующие лица этого сочинения таковы: княгиня Ольга — гусли; князь Игорь — виолончель; византийский царь — кларнет; летописец — драматический актер; русская дружина, древляне — участники симфонического оркестра.

**Хоровая опера** — тип оперы, характеризующийся функциональной инверсией, в результате которой хор замещает функцию другого структурного компонента оперы, тем самым приобретая ведущую роль в драматургии целого. Оперой, открывшей дорогу этому типу, стала «Боярыня Морозова» (2006) — русская хоровая опера в двух частях для четырех солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных Р. Щедрин (либретто композитора по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», а также писем Аввакума к своим духовным дочерям Морозовой и Урусовой и его же «Слова плачевного о трех исповедниках»). Отличительная особенность оперы заключается в том, что функцию оркестра в ней выполняет хор, дополненный солистами-инструменталистами.

Другой пример — хоровая опера «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском» (2020) А. Чайковского<sup>14</sup>, написанная по заказу Зимнего международного фестиваля искусств Юрия Башмета в

<sup>13</sup> Евгений Викторович Петров (р. 1973) — современный петербургский композитор. Окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова (2001) и ассистентуру-стажировку (2003) по классу композиции н. а. РФ, проф. Ю. А. Фалика. Автор симфоний, камерных, хоровых и вокальных сочинений, балета, музыки для театра.

<sup>14</sup> Александр Владимирович Чайковский (р. 1946) — современный советский и российский композитор, пианист, профессор МГК имени П. И. Чайковского, народный артист РФ, председатель Совета Союза композиторов России (с 2022 года). Автор 14 опер, среди которых «Один день Ивана Денисовича» (2009), «Альтист Данилов» (2012), «Ермак» (2019); трех балетов, семи симфоний, многочисленных инструментальных концертов, вокально-симфонических и камерных произведений.

Москве. В основе либретто оперы — памятники древнерусской литературы: «Чтение о Борисе и Глебе» (ок. 1080) Нестора Летописца и «Сказание о Борисе и Глебе» (ок. 1115) Иакова Черноризца. В «Сказе о Борисе и Глебе» нет певцов-солистов, вокальная партия поручена пяти хорам, выполняющим их функцию. Роль главного персонажа — Ярослава Мудрого — исполняет драматический актер, таким образом, в опере также реализуются принципы мелодрамы.

В заключение отметим следующее. Проследив пути развития современной оперы, исследовав ее поэтику, необходимо было систематизировать различные ее образцы, с тем чтобы воссоздать картину жизни оперы как постоянно изменяющегося и вместе с тем константного явления музыкального искусства. Инструментом систематизации стала предлагаемая типология. На пути ее создания встретились определенные сложности. Во-первых, современную оперу отличает множественность художественных и эстетических концепций, разнообразие в авторском понимании специфики жанра, индивидуальный подход к музыкальной драматургии и структурированию целого. Это связано не только с личностью авторов, но и с общими тенденциями отечественного музыкального искусства рубежа XX–XXI веков, в частности, с переходным характером данного периода. Здесь сохраняется еще инерция предыдущих лет. Параллельно с ней намечается эстетический перелом, ведущий к появлению новых альтернативных форм. Во-вторых, полижанровость, характерная для оперы как сложноорганизованного жанра, сообщает границам определения оперы достаточную подвижность. В общем плане оперы, ориентированные на неомелодизм, а также литературная, духовная, частично камерная и опера-триллер, продолжают традицию, музыкальный язык при этом в них значительно обновлен. Документальная опера, приведенная в качестве примера, представляет жанровый микст, в котором пересекаются две названные выше линии — традиционная и «третий пласт» (мюзикл). Введенное понятие альтернативной оперы позволяет дифференцировать радикально обновленные явления нового музыкального театра и оперы, противостоящей традиции, но не порывающей с ней окончательно.

Такова в нашем представлении типология современной отечественной оперы на рубеже XX–XXI веков.

### Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 445 с.
2. *Басок М.А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1983. 196 с.
3. *Браббинс М.* Мистерия, уникальная авантюра: «Алиса в Стране Чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме // Мариинский театр. 2002. № 1–2. С. 8.
4. *Dahlhaus C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper // In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler, 1983. 271 s.
5. *Gay C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin. Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico, 2004–2005. 193 p.
6. *Istel E.* Das Libretto / E. Istel. Berlin-Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. 240 s.
7. *Левковская С.С.* «Кармен-PEREZAGRUZKA». Партитура. Рукопись, 2004.
8. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
9. *Лободанов А.П.* «Пиковая дама» П.И. Чайковского в сценической интерпретации К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда (к вопросу о зарождении клипового мышления в оперной режиссуре) // Теория и история искусства. 2016. № 1/2. С. 6–48.
10. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.
11. *Раку М.Г.* Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 236–243.
12. *Хопрова Т.А.* Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна // Библейские образы в музыке: сб. статей / ред.-сост. Т.А. Хопрова. СПб.: Изд-во СПб. гос. консерватории, 2004. С. 131–151.

### References

1. *Averincev S. S.* Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii [Rhetoric and the origins of the European literary tradition]. Moscow: Shkola “Yazy`ki russkoj kul`tury”, 1996. 445 p.

2. *Basok M. A.* Sovremennaya kamernaya opera. K probleme specifikii zhanra [Modern chamber opera. To the problem of the specifics of the genre]: dis. ... kand. isk.: 17.00.02. Moscow, 1983. 196 p.
3. *Brabbins M.* Misteriya, unikal'naya avantyura: «Alisa v Strane Chudes». Prem'era opery` Aleksandra Knajfelya v Amsterdame [Mystery, a unique adventure: "Alice in Wonderland". Premiere of Alexander Kneifel's opera in Amsterdam] // Mariinskij teatr. 2002. № 1–2. P. 8.
4. *Dahlhaus C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper // In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1983. 271 p.
5. *Gay C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin. Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico, 2004–2005. 193 p.
6. *Istel E.* Das Libretto / E. Istel. Berlin–Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. 240 p.
7. *Levkovskaya S. S.* “Karmen-PEREZAGRUZKA” [Carmen-PEREZAGRUZKA]. Partitura. Rukopis`, 2004.
8. *Leman X.-T.* Postdramaticheskij teatr [Post-drama theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312. p.
9. *Lobodanov A. P.* “Pikovaya dama” P. I. Chajkovskogo v scenicheskoj interpretacii K. S. Stanislavskogo i V. E`. Mejerxol'da (k voprosu o zarozhdenii klipovogo my'shleniya v opernoj rezhissure) [Tchaikovsky's "The Queen of Spades" in the stage interpretation by K. S. Stanislavsky and V. E. Meyerhold (on the question of the origin of clip thinking in opera directing)] // Teoriya i istoriya iskusstva. 2016. № 1/2. P. 6–48.
10. *Poe'tika russkoj literatury` konca XIX — nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshhie problemy`. Proza* [Poetics of Russian literature of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century. The dynamics of the genre. Common problems. Prose]. Moscow: IMLI RAN, 2009. 832 p.
11. *Raku M. G.* Krizis sovremennoj opery`: mezhdru sociologiej i e'stetikoj [The crisis of modern opera: between sociology and aesthetics] // Muzy`kal'ny`j teatr XX veka. Soby'tiya, problemy`, itogi, perspektivy`. Moscow: Editorial URSS, 2004. P. 236–243.
12. *Xoprova T. A.* Duxovnaya opera v tvorchestve A. Rubinshtejna [Spiritual opera in the works of A. Rubinstein] // Biblejskie obrazy` v muzy`ke: sb. statej / red.-sost. T. A. Xoprova. St. Petersburg: Izd-vo SPb. gos. konservatorii, 2004. P. 131–151.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Заднепровская Галина Викторовна**, доктор искусствоведения,  
профессор-заведующая кафедрой музыкального искусства  
факультета искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова».

## ABOUT THE AUTHOR

**Galina V. Zadneprovskaya**, Doctor of Art History, Professor, Head of the  
Department of Musical Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State  
University.

УДК 793.32  
ББК 85.325.6

## ПРОЦЕССЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ЯЗЫКЕ ПРЕДСЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В РАННИЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ

Ю. А. КОНДРАТЕНКО

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет  
им. Н. П. Огарёва

Россия, 430005, Республика Мордовия, г. Саранск, ул. Большевистская, д. 68  
yurkondr@gmail.com

### Аннотация

*В статье рассматривается видовая специфика языка историко-бытового танца и процессы формообразования. Предлагается использовать термин «предсценический танец», как более полно отражающий суть этого вида танцевальной выразительности. Для исследования проблемы дан анализ ранних исторических этапов развития предсценического танца (эпохи средневековой куртуазной культуры и Возрождения), что позволило определить на уровне процессов композиционной и конструктивной организации формальных структур взаимосвязь систем досценического, предсценического и сценического видов танца.*

*В результате исследования определены три этапа: ранний период накопления материала в языке в результате заимствования и переосмысления форм из народного (досценического) танца; период систематизации материала и начала процесса конструктивной организации структуры собственной системы выразительности; период поиска композиционной организации в языке предсценического танца.*

**Ключевые слова:** историко-бытовой танец, предсценический танец, язык танца, формообразование в танце, куртуазная культура, ренессансная культура, средневековый танец, придворная культура, танец эпохи Возрождения, театрализованные представления и праздники.

## FORM-GENERATING IN EARLY DEVELOPMENT OF PRE-STAGE DANCE LANGUAGE

Yu. A. Kondratenko

National Research Mordovia State University  
68 Bolshevistskaya St., Saransk, 430005, Russian Federation, Republic of Mordovia  
yurkondr@gmail.com

Видовое своеобразие танца во многом определяется спецификой процессов формо- и смыслообразования. Без их учета при теоретическом и историческом анализе танцевального языка возникает множество научных клише. Одно из них связано с исследованиями языковой специфики так называемого «историко-бытового» танца. Термин появился в 30–40-х годах XX века в отечественном балетоведении одновременно с созданием соответствующего учебного курса в программе советских хореографических училищ. Тогда же определили и исследовательскую область этого вида танца, куда включили большую группу разнообразных феноменов: народные западноевропейские, салонные (бальные исторические) и балетные бальные танцы. Очевидно, столь широкий охват до сих пор не позволяет очертить четкие границы его языка, поскольку часть включенных в него объектов относится к народной, а другая — к сценической хореографии. Единственное, что косвенно зафиксировал такой подход, — признание промежуточного характера системы его языковой выразительности, поскольку в ней присутствуют признаки одновременно народной (вариативность, импровизационный характер исполнения) и сценической (частичная канонизация системы движений и постановочная практика) систем.

На наш взгляд, констатация промежуточности — только первый шаг к определению языкового своеобразия историко-бытового танца. Причем эта черта настолько существенна, что она сохраняет свою значимость даже при исключении из круга исследуемых феноменов всего, что со всей очевидностью относится к другим видам танца. Учитывая это обстоятельство, мы оставим в поле исследования только область салонной (исторической бальной) или социальной (в толковании учителей танца XIX века) хореографии, сконцентрируем свое внимание на комплексе признаков, которые были получены языком историкобытового танца от народной хореографии, а также определим компоненты, позже вошедшие в состав языка сценического танца.

С нашей точки зрения, анализ промежуточности или трансграничности языковых структур может объяснить многие процессы исторической эволюции танца. Но здесь возникает новая проблема: зачастую сложно точно определить, когда и как возникали те или иные явления в искусстве, а значит, возникает методологиче-

ский вопрос о том, на каких основаниях могут интерпретироваться исторические феномены. Это важно, прежде всего, для трактовки вопроса о нижней границе возникновения языковых особенностей не только историко-бытового, но и сценического танцев. Отметим, что данная проблема до сих пор не нашла своего решения в исторических исследованиях. С одной стороны, признается тот факт, что многое в сценическом языке было воспринято из системы языка историко-бытового. Например, Л. Д. Блок утверждала, что танцы придворных балетов соединили в одно целое элементы танца виртуозного (она соотносит его с профессиональным исполнением) и бального [1, с. 148]. С другой стороны, установление признаков наличия элементов сценического языка обычно производится на основании единичных фактов. Например, любой танцевальный элемент, аналогичный (похожий по принципу исполнения) элементу классического танца, рассматривается как факт существования последнего. Более того, сложилось мнение, что классический (шире — сценический) танец интерпретировал элементы народного танца, напрямую включая их в свою систему. Например, в XIX столетии признаки сценического танца обнаруживали уже в период античности, а в отечественном балетоведении XX века внимание исследователей сконцентрировалось на ренессансной эпохе. Довольно репрезентативна позиция одного из крупнейших исследователей в области истории танца В. М. Красовской: «Многие пантомимно-танцевальные формы народных праздников и обрядов легли в основу балетного театра <...> Процесс уходил вглубь столетий, и начало его лишь условно может быть отнесено к XIV веку; отсюда уже отчетливо прослеживается постепенное становление балета, кристаллизация которого завершилась к концу XVI века» [3, с. 25]. Эта позиция актуальна до сих пор. Например, в труде Е. С. Михайловой-Смольняковой о бальном танце эпохи Возрождения отмечается: «Несомненно, что именно придворные спектакли дали жизнь зрелищным, изобильным и пышным, как все барочное, спектаклям XVII в., которые, в свою очередь, привели к зарождению классического сценического танца и современного балета вообще» [6, с. 116]. Нам кажется, что такого рода подход «торопит события» и позволяет видеть сценические элементы «везде и повсюду» в различные исторические периоды,

не учитывая бытование феноменов в контексте множества внешних и внутренних явлений. Таким образом, любая упрощенная и формальная интерпретация не способствует установлению специфических границ отдельных видов танцевальной выразительности.

С учетом ограничения круга феноменов, соотносимых с интересующим нас видом танца, было бы уместно использовать для обозначения его специфики термин «предсценический» вместо «историкобытовой». Он подчеркивает отмеченную выше промежуточную позицию в видовой классификации танцевального языка, которую можно представить как последовательно эволюционирующую систему, состоящую из досценического (народного), предсценического и сценического видов танца. В рамках предсценического языка элементы народного танца изменяли свою форму и содержание, трансформировались в новый язык, который, в свою очередь, на определенном этапе дал начало сценическому танцу.

Таким образом, мы подошли к главному: анализу процесса формообразования в предсценическом танце. Изучение этого вопроса, с одной стороны, позволяет найти нижнюю границу и установить признаки различия досценической и предсценической языковых систем. С другой стороны, мы сможем определить то особенное в предсценическом языке, что тождественно, но не равно сценическому языку. Полагаем, что именно такие элементы и послужат на определенном этапе средой для формирования сценического языка.

Когда мы говорим о формообразовании в танце, необходимо различать процессы композиционной и конструктивной организации танцевальной формы. В первом случае выстраивается внешняя структура танца с последовательным составлением в одно целое разных частей, иначе говоря, происходит соединение и организация структур простых танцевальных форм в более сложные. Например, благодаря процессу композиционной организации соединяются в формальную структуру простые (соло, простой дуэт, антре, кода и проч.) и сложные (большой дуэт, сюита и проч.) части композиции. Та же композиционная организация служит способом создания структур больших танцевальных представлений (различных форм спектаклей).

В случае конструктивной организации формы речь идет о построении внутренних структур языка путем составления простых тан-

цевальных элементов (поз и движений) в более сложные (танцевальные па, их комбинации, темпы и фигуры, в случае старинных танцев). Именно этот процесс связан с наращиванием техники танцевальной выразительности, равно как и с поисками новых способов выражения. Оба процесса формообразования тесно взаимосвязаны, поскольку во всех указанных случаях и на всех уровнях организации формы происходит трансформация материала искусства в пространстве и во времени: пространственная организация — в процессе распределения и передвижения тела в пространстве; временная организация — в процессе установления скорости перемещения (темпа движения) и установления принципов ритмометрического сложения элементов.

Кроме того, внутренняя форма всегда переходит во внешнюю, так как конструктивное сложение элементов в большую структуру (например, комбинация комбинаций танцевальных па) в конечном итоге всегда приводит к возникновению простой композиционной структуры (например, соло или дуэт) и так далее. Если использовать филологическую терминологию, то конструктивная организация структуры формы — это орфография, синтаксис и пунктуация в танцевальном языке, а композиционная организация — структурирование этих единиц в законченные предложения и тексты, т. е. его стилистика.

В контексте данного исследования мы сконцентрируем внимание на этих процессах, причем рассмотрим их в широком историкокультурном контексте. Точкой отсчета мы будем считать исторический период Средневековья и Возрождения. На наш взгляд, именно в рамках средневековой куртуазной культуры и ренессансной придворной культуры формировались первые элементы и структуры нового танцевального языка. Полагаем, что именно здесь находится та нижняя историческая граница, на которой на основе языковой системы досценического танца стали возникать первые формы предсценического. Для этого сложились необходимые историко-культурные условия. Именно в средневековом обществе, в котором церковь и государство культивировали идеи «Божьего мира» с тринитарной структурой организации сообществ, происходило ярко выраженное обособление сословий, взаимодействие которых мыслилось как невозможное, поскольку это

разрушало саму идею справедливого мироустройства. Такой тип мировоззрения в обществе, где «все против всех», вел к формированию обостренного желания рыцарства противопоставить народное и благородное поведение, продемонстрировать его во всех сферах жизни. В этом контексте искусству отводилась важная роль идеологического инструмента, способного через яркие и запоминающиеся художественные образы разъяснять суть традиционного миропорядка миру устной культуры.

Позволим в этой связи сформулировать парадоксальную идею: на самой нижней границе своего развития предсценический танец базировался на структурах народной формы, но содержательно он осмысливался в идеологических установках культуры благородного сословия. Иначе говоря, механизмы композиционной и конструктивной организации изначально работали по законам языкового выражения народного танца, но при этом продуцировались иные смыслы и содержания. Как отмечал В. П. Даркевич: «Вплоть до XV века простонародные и придворные танцы имели много общего. Первые отличались большей непосредственностью, сохраняли связь с трудовыми процессами, языческими и бытовыми обрядами. Стиль же аристократических танцев, входивших в универсальную систему куртуазных ценностей, с XII века подчинялся регламентированному этикету» [2, с. 205]. Таким образом, начальный период в развитии языка предсценического танца можно охарактеризовать как этап заимствования форм народного танца (хороводная игра и парные пляски) и их содержательного переосмысления в духе куртуазной культуры. Новое содержание в рамках заимствованной формы обеспечивало ей регламентированное этикетное поведение.

Обратимся к примеру конструктивно-композиционной организации архаичных по форме хороводных игр с их песенно-куплетной структурой и бытовых парных танцев, основанных на структуре рифмованной напевки. Хороводные игры, весьма популярные среди куртуазной знати, утратили на уровне содержания присущие народной практике изначальные магические или бытовые элементы. Это видно на примере истории эволюции фарандолы и других форм средневековых хороводов (будущих бассдансов), в которых круговые и параллельные рисунки танцующих мужчин и женщин были заново истолкованы в духе этикетного ухаживания, сопро-

вождаемого куртуазными по содержанию песнями. Хотелось бы обратить внимание на еще одну особенность, которая может стать предметом отдельного исследования: в определенный момент развития хороводной формы она стала исполняться парами, т. е. изменилась ее композиция. Трудно сказать, был ли парный танец изобретен под влиянием идей куртуазного общения, а потом распространился в городской среде. Михайлова-Смольнякова просто констатирует тот факт, что в куртуазный период возникают парные придворные танцы [6, с. 14]. Здесь важен другой аспект: хороводные игры представляли собой общие парные шествия, которые имели процессуально-церемониальный характер и были частью куртуазной поведенческой модели.

По мере развития установок куртуазной культуры художественные практики, связанные с пением, инструментальным исполнением и танцем, закреплялись в качестве значимой части обязательного этикетного поведения куртуазного рыцаря и дамы. Это значит, что процесс конструктивной организации языковых структур изначально протекал под влиянием поведенческо-бытовых потребностей сообщества. Можно предположить, что часть из принципов придворного танца, описанных в трудах мастеров XV века, была наследием куртуазной эпохи. Речь идет о манере исполнения (изяществе в позировках), особенностях походки (например, походка, как при ходьбе, но слегка акцентированная). Танцующие двигались плавно, кружились и жестикулировали руками, подчиняя свое пластическое поведение этикету общения: тайные поцелуи, переглядывания, кавалеры поднимают брошенные дамами платки, венки и другие атрибуты. Перед нами даже не собственно танцевальная практика, а способ выражения средствами пластических движений определенного типа формального социального поведения — благородного и вежественного, отличного от манеры поведения простолюдинов, к тому же усиленного соответствующим внешним обликом (пример этого служит бургундская мода, развитие которой шло согласно принципу: неудобная одежда — признак благородных, ибо они не пашут).

Благородная среда прямо заимствовала не только формы народного искусства, но и синкретическую модель их бытования. Это значит, что поэзия, музыка и пляска существовали как единое

игровое целое, и словесно-музыкальное действо было неотделимо от танцевального. Поэтому, с точки зрения особенностей художественной практики данного периода, мы лишь условно можем отделять танец от иных способов выражения. Музыкальное исполнение и пластическое выражение нераздельно существовали в едином игровом пространстве. Так, если танцевальное движение сопровождалось одним музыкальным инструментом, то в этом случае ритмическая структура пластики организовывалась самими исполнителями, и возникала игра, когда исполнители должны были следовать за темпом инструмента (примером этого служит польская свадебная игра, которая позже превратится в благородный танец полонез). Другой вариант — танец шел под пение или шумовой ритм (хлопки в ладоши, удары ног, использование шумящих колокольчиков или кастаньет). Степень вариативности здесь могла быть невероятно широкой. Эти художественные практики постоянно эволюционировали, поэтому отмеченный В. П. Даркевичем факт того, что к XIII–XIV векам возрастает роль инструментальной музыки в танцах и аранжировке песен [2, с. 37], скорее всего, следует воспринимать как естественную эволюцию художественных приемов для усиления и разнообразия игровых ситуаций. Полагаем, что сами исполнители воспринимали эту практику как социальную, а не специально художественную. Свидетельства тому содержатся в письменных источниках эпохи куртуазной культуры. Если учесть, что они написаны для благородного сословия и позиционируются как пример образцового поведения, то нам открывается подлинный взгляд рыцарей на праздничное поведение. Это позволяет интерпретировать синкретическую художественную практику как модель игры в этикетное поведение с применением множества средств, одно из которых — танец. И эта игра — не простое развлечение, а образец, стиль жизни и способ социализации в группе.

Композиции ранних празднеств ярче всего демонстрируют нам прямую взаимосвязь народного и предсценического танцев. Для примера рассмотрим описание пиршественных празднеств в рыцарских романах XIII века. В старопровансальском романе «Фламенка» довольно подробно представлена пиршественная трапеза на свадьбе Арчимбаута и Фламенки, которая закончилась вы-

ступлением жонглеров. Зал специально подготовили для зрелища, устраиваемого этими актерами «низового» театра: со столов убрали скатерти, гости уселись на подушки, всем раздали веера.

*Привлечь внимание все хотят  
Настройкой струн на разный лад,  
Игрой, неслыханной дотоле.  
Исполнить новый на виоле  
Напев, кансону, лэ, дескорт  
Искусней прочих каждый горд [7, с. 23].*

Помимо певцов, на празднестве был представлен весь спектр художественных практик: жонглеры, театр марионеток, жонглеры с ножами, пляска с кубком, танец змеи, акробаты. Обратим внимание и на тот факт, что содержание большинства выступлений отражало излюбленную тематику куртуазной культуры — истории о королях, античных и библейских героях (в тексте перечислено значительное число сюжетов [7, с. 23–26]).

Возможно, подобные представления развивались в традициях симультанного действия, присущего театральным действиям средневековья: каждой группе гостей предназначалось отдельное исполнение. Отсюда шум, стоявший в зале, был важен для привлечения внимания гостей.

*Все, как могли, старались.  
Гул  
Неумолкающий виольный  
И от рассказов шум застольный  
Слились над залом в общий гам [7, с. 26].*

Таким образом, складывается особая структура композиции праздника: куртуазные увеселения для гостей после пира. В рыцарском романе Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XIII век) мы находим описание свадебного пира, почти аналогичное по структуре действия тому, что описано в романе «Фламенка». Участники празднества у Кретьена де Труа — певцы, рассказчики, танцоры, акробаты и жонглеры. Но здесь упоминается и женский хоровод после пиршества.

*Тут звуки скрипки и виолы,  
Там флейты голосок веселый,  
А там девичий круг ведет  
По залу легкий хоровод [4, с. 66].*

В отличие от романа Кретьена де Труа, в романе «Фламенка» куртуазный бал, как часть праздника, описан отдельно. Его дает перед турниром король. Начинает его Фламенка с мужем, к которым присоединяются все гости (вероятно, они начинают какой-то хоровод-шествие). Жонглеры при этом располагаются между столами и не участвуют в танце.

*Настроивши виолы, двести  
Жонглеров заиграли вместе,  
По двое на скамейки сев,  
И танца зазвучал напев  
За нотой нота, точно в лад [7, с. 27].*

Танцы выдержаны в соответствии с требованиями этикетного поведения. Само описание их акцентирует внимание на самом главном для куртуазного двора — на манере поведения танцующих: они плетут «любовных сеть засад», хотят понравиться, вздыхают и прибегают к другим уловкам.

*Все дамы за собой следят,  
Плетут любовных сеть засад,  
И что безудержно хотят  
Понравиться, скрывают плохо  
Их выдает лукавство вздоха,  
Что к небесам летит, иль взгляда [7, с. 27].*

Из этих описаний видно, какую значительную роль в куртуазных празднествах играют жонглеры — эти артисты «низового» театра, а значит, проводники народных практик в мир благородных. Их вклад в процесс переосмысления народных форм в новом духе не вызывает сомнений. Примерно с XI века жонглеры были допущены в среду благородной культуры, и, скорее всего, именно они приспособливали образцы народного искусства к требованиям благородного поведения и в угоду благородному рыцарству даже формировали его. Артисты «низового» театра, за редким исключе-

нием, были универсальны в своей художественной деятельности, но их собственная практика в корне отличалась от той, которую они формировали в рыцарской среде. Исследовавший иконографические материалы В. А. Даркевич отмечал, что жонглеры создавали пластические композиции с танцем, акробатикой и пантомимой: «... танцевальные элементы органично входили в выступления акробатов, эквилибристов, музыкантов, дрессировщиков, включались в состав пантомимы» [2, с. 74]. В этой среде быстрыми темпами наращивалось исполнительское мастерство, но их искусство воспринималось как простое увеселение, а значит, не могло быть признано официально. При этом жонглеры были анонимными авторами и организаторами благородных празднеств, а значит, знатоками куртуазного этикета. Последнее обстоятельство позволило им занять место в ренессансной придворной традиции, в которой им отводилась важная организационно-посредническая функция.

Таким образом, нет сомнения, что именно наследники жонглеров сыграли главную роль на втором этапе развития языка предсценического танца. Этот период связан с появлением первых итальянских трактатов учителей танца в XV веке. Особенность этих трудов состоит в том, что они фиксируют танец на уровне техники исполнения. Все усилия по систематизации танца в этот период по традиции поспешно принимают за свидетельство появления профессионального искусства танца (пример чему — позиция Красовской [3, с. 28]). Но факт фиксации танцевальных движений, на наш взгляд, говорит о другом: о процессах глубокой качественной переработки танцевального материала, накопленного на предыдущем этапе. Именно в этот период с помощью активных попыток по конструктивно-композиционному построению форм в языке предсценического танца возникают новые структуры, организованные по собственным правилам и принципам, описанные посредством собственной терминологии.

Само появление учителей связано с изменением культурного контекста. Ренессансные идеи повышали статус танца, который стал восприниматься в Италии как искусство, важное для воспитания придворного (уже не куртуазного рыцаря). Поэтому не утрачивается главная смыслообразующая доминанта предыдущего этапа — этикетный характер пластического выражения, о чем

свидетельствуют теоретические рассуждения об этическом значении танца. Но в этом поведении появляются новые черты. Куртуазный рыцарь служит даме, тем самым становится благородным, соблюдая поведенческие нормы. Если танец в куртуазной культуре — просто часть общей социальной игры, превращающей вас в благородного рыцаря, то теперь это искусство поведения иного рода. Придворный уже благороден по своей природе, но владение танцевальным искусством (как и фехтованием, которое было неотъемлемой частью трактатов по танцу) для него — знак принадлежности к миру двора, подчинения его порядкам и служения своему государю. Танец, постепенно отделившийся от других форм художественных практик, превратился в один из возможных способов демонстрации политической лояльности придворного. Иначе говоря, поменялась вся идеология пластического поведения. Например, тема игры в ухаживания не утратила своей актуальности в ренессансный период. Михайлова-Смольнякова пишет, что такой сюжетный танец, как балло, ассоциировался с выражением нежных, любовных чувств в образах прекрасного поведения [10, с. 93–94]. Но, думается, что эта тема стала простым и веселым развлечением, она уже не соотносилась с рыцарской игрой в ухаживание предыдущей эпохи.

Предсценический танец на данном этапе столь прочно освоился в придворной культуре, что его язык начинает активно искать способы подчинения материала искусства структурам пространства и времени. Не случайно важным требованием к танцующим в трактатах Доменико да Пьяченца и Гульельмо Эбрео становится умение располагаться в пространстве с учетом площадки, соблюдать дистанцию и рассчитывать необходимый для перемещения период времени. Лободанов прекрасно охарактеризовал это стремление чувственно освоить пространство как психическую реальность Нового времени [5, с. 182]. Планиметрия становится важной, порой единственной, частью выразительности нового танца. Например, самый распространенный в XV веке танец — бассданс — требовал сложной геометрии передвижений, при этом медленный темп таких перемещений позволял взаимодействовать с партнерами в должной манере. Как отмечает Михайлова-Смольнякова, большинство терминов в трактатах просто обозначали способы

пространственного передвижения: карола — групповые, ридда — круговые [10, с. 93–94].

Как уже отмечалось, манера этикетного пластического выражения в этот период практически не изменилась: как и прежде, требовалось соблюдать изящество движений, но к этому добавляется еще одно требование. В ранних трактатах фигурирует термин «мемория» — умение отображать изменение музыки в движениях, правильно следовать фигурам. Этот принцип танца прямо свидетельствует о процессе абсолютно новой конструктивной организации шагов и способах их объединения в простые синтаксические единицы. МихайловаСмольнякова указывает, что в трактатах для французских бассдансов использовалось 5 обозначений для шагов, а в итальянских — 9 свойственных человеку и 3 «украшенных» шага [6, с. 37–38, 43]. Причем мы говорим именно о шагах, а не о движениях, из которых эти шаги состоят. Поэтому на данной стадии еще не создаются сложные технические конструкции, но увеличивается их комбинаторное разнообразие. Такая шаговая структура танцевальных конструкций была обусловлена самим планиметрическим подходом к пространству. Разнообразие шагов зачастую достигалось переменой скорости перемещения, своего рода их временной вариативностью. Об этом свидетельствует появление понятия «мезура» (музыкальный размер), которое связано с принципом объединения шагов согласно размеру, ритму и темпу в чередующиеся группы. Мезура связывала шаги с определенными по темпу танцами: к медленным мезурам относились бассданс и кватернария, к быстрым — сальтарелло и пива [6, с. 24–25]. Таким образом, мы видим свидетельства новых, отличных от народной практики, принципов формообразования.

В этом контексте необходимо обратить внимание на еще одно обстоятельство: музыка (в ее песенной структуре) сохраняет свое синкретическое единство с танцем. Например, А. П. Лободанов отмечает, что в ренессансную эпоху танец «...в традициях придворных развлечений представлял собой единство пластических движений и пения» [5, с. 92]. Но это единство имеет два следствия: первое — музыка организует шаги в пространстве, второе — песня зачастую выступала сюжетообразующим началом (например, в танцах балло). В первом случае она служит фактором конструктив-

ной организации, во втором — композиционной. И хотя в танцевальном языке начались процессы собственного формообразования, он все еще нуждался во внешних (внетанцевальных) стимулах для продуцирования смысла и содержания. Ситуация с композиционной организацией отчетливо свидетельствует об этом.

Танец, как и прежде, оставался одной из художественных практик, которые использовались для создания большого зрелища. Действо это было синкретично по своей природе, но смысловые контексты, рождаемые им, были совсем иными. Это более не куртуазные игры благородных и для благородных. Для ретрансляции идеологических установок от правителей к подданным новые зрелища прибегают к аллегорическим и мифологическим образам.

Композиции пиршественных зрелищ на данном этапе несколько усложнились. Если ранее основное внимание было сконцентрировано на послепиршественном увеселении и бальной части, то теперь зрелищным становится и сам пир. Содержание всех частей могло быть довольно вариативно, представлено разным составом исполнителей. Есть части композиции, в которых участвуют только актеры, и части с участием придворных. В некоторых случаях допускалось иммерсивное участие придворных в композициях с актерами.

Пиршественное зрелище представляло собой композицию из выходов-сцен в форме интермедии, которые целиком и полностью принадлежали актерам «низового» театра с довольно свободной виртуозной манерой, в большей степени развивающей народный стиль исполнения. Большой интерес представляют две другие части праздника, поскольку в качестве одного из элементов синкретического зрелища в них использовался предсценический танец. В некоторых случаях в послепиршественных зрелищах он даже мог играть ведущую роль. Примером этого является миланский «Праздник Рая» 1490 года, довольно подробно проанализированный А. П. Лободановым в книге «Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex» [5, с. 80–83]. В исследовании представлена программа представления, состоящего из увертюры-пролога и сюиты танцев. Смысловое послание этого зрелища во многом политизировано: это поздравления брачной паре от королевских дворов Европы. Отметим несколько важных моментов. Содержание праздни-

ства передается внетанцевальными средствами — речью актера, а в турецкой части представления был поставлен конный выезд и разыграна небольшая сцена. Еще один момент — иммерсивное участие придворных в представлении и их взаимодействие с актерами. Так, после первого неаполитанского поздравления невеста с двумя компаньонками протанцевала в ответ два танца. Скорее всего, придворные участвовали и в финальном общем танце, после которого последовало балабиле с повторением испанского, неаполитанского и французского танцев. После этого поздравления была разыграна третья часть праздничной композиции — театрализованное представление, в котором доминировала музыка и в хвалебных песнопениях были прославлены три грации и семь добродетелей.

С точки зрения нашего исследования миланское празднество интересно тем, что здесь продемонстрирован процесс композиционной организации формы. Важно то, что танцевально-пластическое действие отделено от церемониальной части. Это дало организаторам празднества большую свободу в построении структуры каждой отдельной части зрелища. При этом общая композиция не нова. Танцы организованы в уже существующую структуру — последовательно выстроенные интермедии, объединенные общим содержанием. Причем соотнести такие «сюиты» танцевальных выходов с балло, которые описаны в трактатах о танце, мы не можем. Композиция танцевальных выходов использует весь арсенал пластического выражения: от средств предсценических танцев до пантомимных, народных и акробатических композиций. Перед нами, скорее всего, прототип дивертисментной формы, равно как и формы антре.

Интересно, что в контексте интермедий конца XV–XVI веков Красовская использует термин «театральный танец» [3, с. 38]. На наш взгляд, говорить об этом преждевременно. Столь же сложно утверждать, что пиршественные зрелища вообще относятся к форме театрального искусства. Интермедии наследуют традиции синкретических зрелищ средневековья, в которых в единстве сосуществуют словесно-музыкальные и пантомимно-хореографические практики. Как и прежде, их цель абсолютно внехудожественна, поскольку они лишь используют определенный набор художественных средств для политических целей. На наш взгляд, анализ празд-

неств этого периода лучше вести с точки зрения их внетеатральной природы. Ключевая характеристика, которая требует дополнительных исследований, — зрелищность. Об этом свидетельствует тот факт, что сюжетная линия празднеств позволяла в аллегорических и мифологических образах решать политические задачи. Визуализация идеологических установок в таком контексте становится главной задачей празднества. Это объясняет важную роль художника в исследуемый период. Универсальный по своим функциям автор-организатор должен видеть пространство всего зрелища в его синкретическом единстве. Как отмечает А. П. Лободанов, говоря о творчестве Леонардо да Винчи как сценографа, постановочное искусство того времени связано с организацией сценического пространства в широком смысле. Устроитель зрелища создавал всю «совокупность средств художественного оформления театрализованного представления», которые включали костюм, бутафорию, световое и шумовое оформление, музыку и танцевальное сопровождение [5, с. 48].

Вторая половина XVI века — эпоха нового итальянского стиля — связана с повышением значения танца в празднествах, равно как и ростом значимости учителей. Предсценический танец в этот период становится важной частью системы воспитания в условиях, когда умение танцевать рассматривается как один из критериев социального статуса. Важная черта языка предсценического танца в данный период — быстрое, вариативное развитие его конструктивной структуры. По-прежнему в ее основе находится танцевальный шаг. Но здесь мы можем отметить два важных изменения. Уже у Туано Арбо шаги описаны как последовательность па, то есть шаг становится равен танцевальной комбинации. Такой подход будет развит позже в языке сценической хореографии, но пока он был просто намечен как возможный путь конструктивного построения. Второе изменение касается введения нового принципа исполнения: разрешается свободно, по собственному желанию, сочетать шаги, чтобы украсить танец. Это естественное следствие эволюции способов конструирования разнообразия положений исполнителя в пространстве. Планиметрия укрепляет принцип симметрии при исполнении (например, повтор комбинаций вправо и влево), но даже в этой схеме были возможны вариации. Е. С. Михайло-

ва-Смольнякова отмечает, например, что в труде Компассо только для гальярды было описано тридцать два простых, пятьдесят три двойных танцевальных шага и восемьдесят одна сложная их вариация; у Люция — тридцать две, у Лупи — сто пятьдесят [6, с. 83]. Необходимо отметить роль музыки в наращивании вариативности. К этому периоду относится расцвет инструментального музыкального сопровождения в танце.

В силу значительного количественного наращивания виртуозности вводится разделение на две категории танцев, ориентированных на разные возможности исполнителей. Простые массовые танцы не требовали большой подготовки. Сюда были отнесены танцы-шествия: бранли, паваны и алеманды. К сложным танцам были отнесены парные — канарио, гальярда, куранта и др., а также авторские танцы. В любом случае их характер позволял ярко презентовать себя, развивать систему этикетного общения или превращал танец в простое развлечение [6, с. 69]. Довольно репрезентативно в этом контексте описание манеры в танце данной эпохи: «Особенностью взаимоотношений партнеров в итальянских танцах является акцентированное и сюжетообразующее внимание кавалера по отношению к даме и наоборот. Оно проявляется во всем: развороте корпуса по направлению к партнеру, изяществе и смысловой наполненности реверансов, использовании таких аксессуаров, как платок, цветы, шляпа, и, наконец, виртуозности исполняемых соло, основной и единственный смысл которых — привлечь внимание партнера и предстать в выгодном свете по сравнению с другими исполнителями в зале» [6, с. 127]. Интересно, что манера подерживает планиметрическое отношение к работе с пространством, но и здесь мы видим важное изменение: одним из элементов танца становится изобразительность, а точнее, скульптурность. Благодаря этому новому качеству, через рисунок и ракурс тела в пространстве впервые удастся создавать содержательные компоненты путем акцентировки моментов при перемене поз. И еще одно: впервые в лексикон входит танцевальная поза как самостоятельный элемент для конструктивной организации. Вопрос только в конечной цели такого формообразования. В сочетании с музыкой, словом и декоративным пространством это создает единство трехмерного пространства, зримого музыкально-пластического действия. Этим

достигается тот уровень зрелищности, которая необходима для решения определенных идеологических задач.

Технический рост привел к усложнению собственной композиционной структуры танца. Мастера пошли дальше и усложнили внешнюю форму, впервые составив ее из простых танцевальных структур. Так появилась сюитная композиция — балетто, которая сочетала в одном танце несколько танцевальных темпов из разных танцев. Структура такого рода явно была обусловлена стремлением к вариативности.

В рамках данного исследования мы не будем углубляться в вопрос о форме большого спектакля. Отметим, что позднее Возрождение — период бурного развития драматургии и поиска формы, способной перевести литературный текст в плоскость сценического действия. На начальном этапе у театра не было другого способа выйти из этой ситуации, как воспользоваться средствами визуализации, изобретенными в рамках «свадебных спектаклей». И здесь можно согласиться с мыслью А. П. Лободанова о том, что форма свадебного спектакля — лишь предтеча иммерсивного спектакля с синкретическим театрализованным действием [5, с. 181]. Для нашего исследования важен тот факт, что доминирующим в таком спектакле становится именно язык предсценического танца, организованный в структуры интермедий, масок и других дивертисментных форм. Но, как и прежде, их сопровождают внетанцевальные средства — речевые или вокальные. Задача таких средств — драматизация танцевального действия. Танцу предстоит развиваться еще около двухсот лет, прежде чем он осознает возможности драматизации собственными силами, но произойдет это уже в рамках языка сценической хореографии.

#### Список литературы

1. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
2. Даркевич В. П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. М.: Индрик, 2006. 432 с.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.

4. *Кретьен де Труа*. Эрек и Энида. Клижес. М.: Наука, 1980. 511 с.
5. *Лободанов А. П.* Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex. М.: Издво Московского университета, 2024. 335 с.
6. *Михайлова-Смольнякова Е. С.* Старинные балльные танцы. Эпоха Возрождения. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 176 с.
7. *Фламенка*. М.: Наука, 1983. 320 с.

#### References

1. *Blok L. D.* Klassicheskiy tanecz: Istoriya i sovremennost' [Classical dance: History and modernity]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 556 p.
2. *Darkevich V. P.* Svetskaya prazdnichnaya zhizn' Srednevekov'ya IX–XVI vv [Secular festive life of the Middle Ages of the 9th — 16th centuries]. Moscow: Indrik, 2006. 432 p.
3. *Krasovskaya V.M.* Zapadnoevropejskiy baletny'j teatr: Ocherki istorii: Ot istokov do serediny' XVIII veka [Western European Ballet Theater: Essays on history: From the origins to the middle of the 18th century]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 295 p.
4. *Chrétien de Troyes.* E'rek i E'nida. Klizhes [Erec and Endie. Cligès]. Moscow: Nauka, 1980. 511 p.
5. *Lobodanov A. P.* Leonardo da Vinchi: scenograf, muzy`kant, artifex [Leonardo da Vinci: set designer, musician, artifex]. Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2024. 335 p.
6. *Mixajlova-Smol`nyakova E.S.* Starinny'e bal'ny'e tancy. E`poxa Vozrozhdeniya [Ancient ballroom dancing. The Renaissance]. St. Petersburg: Planeta muzy`ki; Lan`, 2010. 176 p.
7. *Flamenka* [Flamenco]. Moscow: Nauka, 1983. 320 p.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Кондратенко Юрий Алексеевич**, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой театрального искусства и народной художественной культуры ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва».

#### ABOUT THE AUTHOR

**Yuri A. Kondratenko**, Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Theatrical Art and Folk Art Culture, N. P. Ogarev Mordovia State University.

УДК 81-25

ББК 81.2

## **КОНТИНЕНТАЛЬНАЯ ЕВРОПА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА И ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ШЕКСПИРОВСКИХ ТЕКСТОВ**

**А. А. ЛИПГАРТ**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Филологический факультет

Россия, 199991, г. Москва, Ленинские Горы, д. 1, стр. 51

[a\\_lipgart@mail.ru](mailto:a_lipgart@mail.ru)

### **Аннотация**

*В статье в положительном ключе рассматривается вопрос о возможности посещения Уильямом Шекспиром, уроженцем Стратфорда, современных ему стран континентальной Европы, что позволяет с большей уверенностью интерпретировать многие из его произведений и опровергает неортодоксальные построения дезинтеграторов шекспировского канона и антистратфордianцев, а также откровенно тенденциозные положения политически ангажированного британо-американского академического литературоведения. Излагаются основные факты историко-литературного плана, позволяющие составить целостное представление о проблеме и объясняющие отсутствие консенсуса по данному вопросу. Дается обзор основных событий дошекспировской и шекспировской эпох в истории Англии, позволяющий понять причины, по которым многие документы тех времен были уничтожены или утеряны и почему оставшиеся документы либо полностью выводились из научного обихода, либо толковались вне объективного исторического контекста, что в конечном итоге (вкуче с обожествлением Шекспира) привело многих поклонников произведений Шекспира к мысли о принадлежности его текстов перу других авторов. Выявлены факты биографии и творчества Шекспира, объективно значимые для полноценного воссоздания картины его жизни и для адекватного восприятия его творчества. Утверждается, что общеизвестная недостаточность непосредственной документальной информации о жизни и творчестве Шекспира может быть преодолена путем тщательного рассмотрения имеющихся прямых и косвенных доказательств, которые при применении метода аналогии складываются в единую стройную систему аргументов в пользу принадлежности Уильяму Шекспиру из Стратфорда текстов, в той или иной мере отражающих реалии современной Шекспиру континентальной Европы.*

*Намечены основные пути дальнейшего развития шекспироведения.*

Ключевые слова: Уильям Шекспир, Стратфорд, антистратфордианцы, дезинтеграция канона, континентальная Европа, католичество, протестантство, драмы Шекспира, прямые доказательства, косвенные доказательства, метод аналогии

## CONTINENTAL EUROPE IN WILLIAM SHAKESPEARE'S LIFE AND WORKS AND THE SHAKESPEARE PROBLEM

A. A. Lipgart

Lomonosov Moscow State University Philological Faculty  
199991, Moscow, Leninskije Gory 1 – 51, Russia  
a\_lipgart@mail.ru

### Abstract

*The article suggests a positive answer to the question whether William Shakespeare from Stratford could have visited the countries of Continental Europe, which allows one to interpret many of his texts with a fair degree of certainty and to discard the unorthodox theories offered by the disintegrators of the Shakespearean canon and by the anti-Stratfordians, as well as the not impartial theses of the politically orientated British-American academic literary criticism. The historical and literary information offered allows one to get a comprehensive idea of the problem under discussion and of the reasons of why so far consensus in this sphere has not been reached. The article also contains an overview of the significant events connected with the pre-Shakespearean and the Shakespearean periods in this history of England, which explains why so many contemporary documents had been either destroyed or lost and why in so many cases the remaining data had been either declared to be irrelevant for the Shakespeare studies or had been interpreted with no reference to the objective historical context. All this coupled with the idolization of Shakespeare eventually led quite a number of Shakespeareologists to believing that his texts must have been written by somebody else. Side by side with reviewing some points of the anti-Stratfordian theories the article reveals certain facts of William Shakespeare's life and work, which are objectively relevant for reconstructing his biography and for an adequate interpretation of his works. The key idea of the paper may be formulated as follows: though the direct information concerning Shakespeare's life and works is rightly believed to be insufficient, the obstacles in this case may be overcome through carefully considering the existing direct and circumstantial evidence (analogy in this situation being the basic methodological principle) in order to create an irrefutable system of arguments in fa-*

*vour of attributing to their generally accepted author the Shakespearean texts which one way or another reflect the realia of contemporary Continental Europe. The main directions of the future Shakespeare studies are also outlined.*

**Keywords:** *William Shakespeare, Stratford, anti-Stratfordians, disintegration of the canon, Continental Europe, Catholicism, Protestantism, direct evidence, circumstantial evidence, method of analogy*

История шекспироведения, с ее традицией воссоздания биографии великого поэта и драматурга, а также редактирования и определения аутентичности шекспировских текстов, насчитывает не менее трех столетий. Может показаться, что за такой срок шекспироведы должны были достичь консенсуса по основным вопросам данного направления исследований и к настоящему моменту сосредотачиваться лишь на выяснении некоторых частных проблем.

Однако на деле выясняется, что биография Шекспира, с ее неизбежными лакунами, воссоздается разными исследователями с прямо противоположными результатами и с прямо противоположных методологических позиций: от воплощения самых невероятных фантазий (в пределах которых оказывается проводимое так называемыми антистратфордianцами растождествление уроженца Стратфорда Уильяма Шекспира и «настоящего автора» шекспировских произведений [1]) вплоть до полного отказа от каких-либо гипотетических построений и до констатации немногочисленных непреложных фактов: Уильям Шекспир родился в 1564 году в Стратфорде-на-Эйвоне в семье Джона Шекспира и Мэри Шекспир, урожденной Арден; женился в 1582 году на Энн Хэтэуэй; стал отцом дочери Сюзанны в 1583 году и близнецов Гамнета и Джудит в 1585 году; жил в Лондоне; был актером труппы Лорда Камергера и труппы Короля; стал автором сонетов, поэм и пьес (первая прижизненная публикация, «Венера и Адонис», где имя Уильяма Шекспира названо как ее автора, относится к 1593 году); в 1613 году завершил карьеру и вернулся в родной город, где скончался тремя годами позже, 23 апреля 1616 года — предположительно, в день своего рождения [2, с. 47].

В этом предельно кратком биографическом описании обращает на себя внимание лакуна между рождением близнецов и написанием

«Венеры и Адониса». За этим якобы незадокументированным периодом с 1585 по 1593 год в шекспироведении прочно закрепилось наименование «потерянные годы» («lost years»), из-за чего Уильяму Шекспиру было приписано позднее начало писательской карьеры (и, соответственно, присвоен статус «задержавшегося в профессиональном развитии», «late beginner»). При этом достоверно известно, что в 1587 году Уильям Шекспир и его родители заключили сделку по продаже недвижимости; уже из-за этого «потерянные годы» оказываются не полностью потерянными. Кроме того, применительно к этому «темному» периоду, на основе совокупности целого ряда косвенных доказательств, можно утверждать, что уже со второй половины 1580-х годов Шекспир начал сотрудничество с лондонскими театрами и стал членом актерской труппы, которой последовательно покровительствовали лорд Стрэндж (впоследствии граф Дерби), лорд-камергер Генри Кэри и лорд-камергер Джордж Кэри, а затем король Иаков [3]. Одно из важнейших косвенных доказательств раннего начала театральной карьеры Шекспира обнаруживается в язвительном памфлете Томаса Нэша, уже в 1589 году констатировавшего существование пьесы «Гамлет» и ссылавшегося в ходе описания личности автора пьесы на такие биографические подробности, которые с точностью воспроизводят общеизвестные факты жизни и творчества Уильяма Шекспира [3]. Продолжим обсуждение вопроса о нерешенных проблемах шекспироведения. По поводу состава шекспировского канона среди шекспироведов также нет единого мнения. Ортодоксальный вариант предполагает причисление к канону 154 сонетов, двух объемных поэм — «Венера и Адонис» и «Поругание Лукреции», поэм меньшего объема («Феникс и Голубь», «Жалоба влюбленного», «Страстный пилигрим») и 37 драматургических произведений: 36 пьес из первого собрания сочинений Шекспира, датированного 1623 годом (так называемого Первого Фолио, “The First Folio”), к которым добавляется трагедия «Перикл» как несомненно аутентичная. Неортодоксальные варианты заключаются в признании некоторых из 37 пьес нешекспировскими, в доказательстве наличия соавторов применительно к ряду других пьес и в атрибуции в качестве канонических нескольких текстов, не входящих в только что упомянутый список из 37 пьес.

Данная тенденция традиционно называется дезинтеграцией шекспировского канона. В своих исходных посылах она не совпадает с антистратфордианством (обсуждением «шекспировского вопроса»), поскольку дезинтеграторы не отрицают авторство Уильяма Шекспира из Стратфорда в отношении целого ряда канонических произведений. Однако при этом и антистратфордианцы, и дезинтеграторы так или иначе рассматривают проблему авторства шекспировских текстов, используя в ходе своей работы не только историко-филологические данные, но и математические методы. В конечном итоге, при всем различии базовых постулатов, и дезинтеграторы, и антистратфордианцы, как минимум на основе историко-культурной информации, нередко приходят к сходным выводам, один из которых будет рассмотрен и в значительной мере опровергнут в настоящей статье:

«Поскольку Уильям Шекспир, по всей видимости, никогда не посещал континентальную Европу, он не мог быть автором произведений, где фигурируют различные топографические детали или исторические сюжеты, которые (якобы) могли быть известны лишь человеку, имевшему непосредственный опыт проживания в этих странах». После

«доказательства» данного тезиса посредством ссылки на отсутствие прямых свидетельств пребывания Шекспира в странах континентальной Европы (а также в Шотландии) следует утверждение о том, что Уильям Шекспир из Стратфорда не имел отношения к написанию либо конкретной части той или иной пьесы (дезинтеграторы), либо всей пьесы (дезинтеграторы), либо вообще всех текстов, традиционно считающихся шекспировскими (антистратфордианцы).

К этой компании оригиналов нужно добавить ученых-традиционалистов, исходящих в своих реконструкциях только из «фактов», одним из которых якобы является «позднее начало» деятельности Шекспира как поэта и драматурга (1593 год, с его публикацией безусловно шекспировской поэмы «Венера и Адонис»). В результате из канона исключаются наиболее ранние пьесы как неаутентичные и написанные кем-то другим [3]. Им присваивается статус своего рода черновых вариантов — то есть нешекспировских пьес, которые Шекспир затем отредактировал и

превратил их в подлинные шедевры. Фактически Шекспир здесь обвиняется в плагиате, который вовсе не был распространенной практикой в его эпоху и который имел бы печальные финансовые и репутационные последствия для «редактора» (фактически — плагиатора), поскольку уже в те времена авторское право в Англии оформлялось и соблюдалось весьма тщательно. Сам же Шекспир, при последовательном применении «теории о позднем старте», лишается периода ученичества и предстает в виде автора, начавшего свою писательскую карьеру непосредственно с шедевров. Многие традиционалисты в общем и целом также избавляют Шекспира от необходимости иметь какие-либо непосредственные знания об Италии, так как значительная часть канонических текстов, чье действие происходит в Италии, были впервые поставлены до имеющего сакральное значение 1593 года (года окончания «потерянных лет») и, «следовательно», были написаны не им. По очевидным причинам эти «чужие пьесы» выводятся из научного обращения, хотя на самом деле они содержат бесценную информацию относительно эволюции творческого метода Шекспира, в разное время и с разной степенью тщательности перерабатывавшего собственные ранние произведения.

Из сказанного становится очевидным, что вопрос о возможных путешествиях Шекспира является далеко не праздным и не узкоспециальным, поскольку в зависимости от ответа на него делаются дальнейшие выводы относительно жизни и творчества Шекспира, — выводы нередко совершенно непредсказуемого характера. Именно этот вопрос будет обсуждаться в настоящей статье, автор которой стремится доказать следующий тезис: Уильям Шекспир из Стратфорда, скорее всего, имел непосредственный опыт пребывания в Шотландии и странах континентальной Европы, а также имел возможность общаться с другими людьми, посещавшими эти страны, или с уроженцами указанных стран (Франция и Италия), и потому принадлежность ему соответствующих текстов является несомненной и бесспорной.

Антистратфордианские теории вполне закономерно стали предметом широкого обсуждения с середины XIX столетия, после того как в течение нескольких десятилетий в работах по Шекспиру и в устном культурном пространстве он неустанно восхвалялся

не просто в качестве национального гения Англии, но как гений всех времен и народов, создававший исключительно шедевры и отличавшийся невероятной образованностью в области классической литературы, юриспруденции, географии, политической истории и многого другого. Эта тенденция впоследствии получила название «бардопоклонничество» («bardolatry»). Высказывать сомнения относительно энциклопедизма и качества даже объективно нешедевральных текстов Шекспира в этот период было сродни святотатству.

А затем наступил абсолютно предсказуемый период, когда в дискуссию включились агностики. Представители одной из групп, антистратфордианцы, категорически отказывались отождествлять устраивавший их (в духе бардопоклонничества) образ «настоящего создателя шекспировских текстов» с фигурой Шекспира из Стратфорда, с его предположительно скромным (или вообще отсутствующим) образованием и якобы отсутствующим опытом путешествий, с его мнимым полным незнанием иностранных языков и с его вовлеченностью в разнообразные бизнес-проекты [1]. После констатации мнимой невозможности совмещения реальной фигуры уроженца Стратфорда с «неизвестным автором» шекспировских произведений начинался поиск «настоящего автора», в ходе которого антистратфордианцы проявляли значительную долю фантазии и одновременно демонстрировали очевидный недостаток знаний о шекспировской эпохе и элементарного критического мышления.

Так, один из приверженцев идеи о принадлежности шекспировских текстов Фрэнсису Бэкону руководствовался логикой следующего рода: в пьесе «Генрих VIII» употреблен больше нигде не встречающийся в шекспировских текстах юридический термин «*graetunires*», который был неизвестен конкретному критику (профессиональному американскому юристу, жившему во второй половине XIX века), и который — следовательно (!) — не мог быть известен жившему за три века до этого Уильяму Шекспиру, уроженцу Стратфорда. На основе этого и аналогичных ему «аргументов» делался вывод: «следовательно» Шекспир из Стратфорда не мог быть автором приписываемых ему текстов, а «настоящим автором» был практикующий юрист и высокообра-

зованный человек Фрэнсис Бэкон. Однако на деле в употреблении слова «*praemunires*» Шекспиром (равно как и в непонятности данного слова для представителей последующих поколений, не являвшихся профессиональными историками и филологами) нет ничего удивительного. Под «*praemunires*» со времен правления английского короля Ричарда II (1377–1399) понимался набор указов, предусматривавших наказания для тех лиц, кто действовал на территории Англии в интересах иностранных государств. По окончании Столетней войны (1453) «*praemunires*» вскоре утратили свою актуальность — до той поры, пока о них не вспомнили в XVI веке Генрих VIII и его юристы, нуждавшиеся в обосновании законности инициированных королем гонений на католическую церковь. В данном контексте эти никем не отмененные старые законы обрели неожиданную актуальность, поскольку все английские правоверные католики, в духовных делах подчинявшиеся римским папам, могли быть причислены к категории лиц, действовавших на территории Англии в интересах недружественных иностранцев и потому подпадавших под «*praemunires*». Недружественность Рима по отношению к Англии на тот момент проявлялась уже на уровне отказа римского папы санкционировать аннулирование брака Генриха с Екатериной Арагонской, и потому английское духовенство коллективно подпадало под действие «*praemunires*» (как в связи с аннулированием королевского брака, так и во многих других вопросах представители английского католичества должны были безусловно разделять мнение понтифика).

Аргументация Генриха в тот период прочно вошла в память будущих читателей Шекспира и так же прочно через несколько веков выпала из коллективной памяти носителей английского языка. По этой причине совершенно неправомерно выводить мысль об отсутствии у Шекспира определенных юридических знаний и отказывать ему в авторстве его собственных произведений на основе того факта, что через три столетия после смерти Шекспира некий американский судья не обладал некими специальными знаниями. Более подробные сведения о характере аргументации антистратфордianцев и убедительное опровержение их теорий можно найти, например, в классической работе Г. Н. Гибсона [1], включающей в том числе рассуждения о возможных путешествии-

ях Уильяма Шекспира по континентальной Европе и о несостоятельности того утверждения, что за неимением прямых исторических доказательств относительно наличия подобного опыта у уроженца Стратфорда его нельзя считать автором шекспировских текстов.

Агностики иного толка (дезинтеграторы шекспировского канона) в целом принимают идею об авторстве Шекспира из Стратфорда, но, вдохновленные все тем же бардопоклонничеством, всеми силами стремятся «освободить» своего кумира от проблемных в эстетическом смысле и в интеллектуальном плане текстов. Обсуждение всех имеющихся теорий предоставит материал для отдельной монографии, поэтому в рамках настоящей статьи будут упомянуты лишь несколько особенно показательных примеров. При здравом взгляде на ситуацию становится понятным, что дезинтеграция канона скольконибудь правомерна в той его части, где речь идет о пьесах, изначально (в прижизненных изданиях произведений Шекспира) заявленных как написанные в соавторстве, хотя и здесь не исключено индивидуальное авторство Шекспира или индивидуальное авторство другого лица, поскольку издатели в подобных случаях могли руководствоваться чисто коммерческими соображениями.

Что же касается разнообразных подсчетов, которыми дезинтеграторы начали заниматься еще в XIX веке и продолжают заниматься и по сей день, то они в конечном итоге основаны на весьма спорном тезисе об универсальности стиля Шекспира в каждый конкретный момент его творческого развития. Если хронологически близкие произведения Шекспира или разные части одного произведения демонстрируют различия в отношении результатов подобных подсчетов, дезинтеграторы начинают подозревать наличие соавторов и далее, разумеется, находят «настоящего автора» или «настоящих авторов». Более надежным вариантом установления авторства шекспировских пьес, входящих в канон, и потенциально шекспировских пьес, в общепризнанном понимании к канону не относящихся, является обращение не к чисто стиховедческому, а к непосредственно стилистическому анализу рассматриваемых текстов, если в качестве объекта анализа изучаются не регулярность повторов простейших последовательностей

служебных слов, а сложные совокупности тематически близких лексических единиц и свойственное именно Уильяму Шекспиру совмещение в одних и тех же контекстах таких стилистически маркированных элементов, как антитеза, сниженная лексика, библейские цитаты, хиазм, сложные слова — окказионализмы, специфические образы (основанные в том числе на наименовании животных и растений), латинская лексика, юридическая лексика, цитаты из Овидия и т. д. [3, с. 152–153]. Однако данный алгоритм анализа оказывается слишком сложным, и потому дезинтеграторы его не применяют. При сопоставлении текстов они сводят понятие «стиль»: к варьированию на уровне метрических моделей и к степени регулярности; 2) воспроизведения простейших лексических цепочек, содержащих преимущественно служебные слова; 3) или же, напротив, использования редких слов и окказионализмов (последний метод является наиболее продуктивным, хотя однозначной интерпретации результаты подобного анализа все равно не подлежат).

Еще одна теория дезинтеграторов связана с интерпретацией шекспировских текстов, несколько раз издававшихся при его жизни в существенно отличающихся друг от друга вариантах. Более ранние тексты (что вполне предсказуемо) в эстетическом плане в основном уступают более поздним текстам. Логичная текстологическая интерпретация заключается в том, что ранние тексты являются своего рода черновыми авторскими вариантами более поздних текстов, но дезинтеграторов подобная трактовка не устраивает, так как она опровергает исходный для бардопоклонников тезис о том, что Шекспир писал только шедевры. Руководствуясь данным тезисом, они готовы идти на немислимые уловки, суть которых, например, применительно к «Гамлету», изданному в разных вариантах соответственно в 1603 и в 1604–1605 годах, заключается в следующем: ранний, более слабый текст 1603 года был не первым вариантом или одним из первых вариантов «Гамлета», а текст 1604–1605 годов не был более поздним, существенно переработанным и улучшенным вариантом той же трагедии. «На самом деле», — заявляют дезинтеграторы, — лично Шекспиру принадлежал только «хороший» поздний текст, а ранний вариант был «на самом деле» поздним вариантом, в коммерческих

целях «восстановленным по памяти» («Memorial Reconstruction») некими актерами — предположительно, коллегами Шекспира, принимавшими участие в постановках названной пьесы, но не имевших доступа к оригинальному письменному тексту. Вопрос о том, почему «реконструированный по памяти» вариант 1603 года вдвое короче по отношению к тексту 1604–1605 годов, объясняется «забывчивостью» профессиональных актеров (которые по определению должны обладать прекрасной памятью). Никаких объективных доказательств существования подобной практики в шекспировскую эпоху нет и никогда не было; сами авторы теории «Memorial Reconstruction» по зрелом размышлении нередко дезавуировали собственные построения [3], но в научный обиход подобные теории в итоге все-таки вошли, и многие читатели Шекспира в эти теории верят. Подобные построения вносят большой вклад в обсуждение преимущественно надуманной проблемы авторства шекспировских текстов, и вопрос о возможных путешествиях Шекспира занимает в этих теориях значимое место. Не вступая в полемику с создавшими конкретные теории антистратфордianцами и дезинтеграторами, в настоящей статье мы постараемся показать, что уроженцу Стратфорда Уильяму Шекспиру ничто не мешало посещать страны континентальной Европы и что этот тезис подтверждается с помощью системы косвенных доказательств, которые в совокупности с бесспорными сведениями относительно жизни и творчества Уильяма Шекспира создают кумулятивный эффект, позволяющий опровергнуть большинство неортодоксальных теорий и со значительной долей уверенности уточнять базовые постулаты традиционного шекспироведения.

Начнем с обсуждения некоторых фактов истории современной Шекспиру Англии и постшекспировской английской истории, объясняющих недостаточность непреложной биографической информации и необходимость воссоздания биографии великого поэта путем обращения к сложной системе прямых и косвенных доказательств, где решающую роль во многих случаях будет играть метод аналогии. К моменту появления на свет Уильяма Шекспира Англия всего лишь за 30 лет пережила четыре религиозных реформации, связанные: 1) с разрывом короля Генриха VIII (1491–1547) с Римом и основанием англиканской церкви под па-

тронажем самого короля в противовес традиционному для Англии католичеству [4], с казнью значительного числа англичан — представителей разных слоев населения [5], несогласных с политикой короля, с изменением состава властных структур, с конфискацией имущества религиозных общин, с разрушением системы социальной поддержки населения [6]; 2) с дальнейшим усилением антикатолической государственной политики во времена короткого (шестилетнего) правления сына Генриха — Эдуарда VI (1537–1553), исповедовавшего кальвинизм [7]; 3) с неожиданным возвратом к католичеству во времена столь же короткого (пятилетнего) правления старшей дочери Генриха — Марии Тюдор (1516–1558) [8]; 4) с возвратом к англиканству менее радикального толка при восшествии на престол последней из оставшихся в живых детей Генриха — королевы Елизаветы I (1533–1603) [9]. Казни, конфискация и перераспределение имущества, радикальные изменения в составе королевской администрации на всех уровнях и не менее радикальные изменения социального статуса целых групп населения происходили не только во времена Генриха, но и в периоды правления его детей. По этой причине жизнь населения Англии была далека от гармонии и от ощущения уверенности в завтрашнем дне, и именно в данную эпоху, на шестом году правления королевы Елизаветы, появился на свет Уильям Шекспир.

К началу правления Елизаветы, наследовавшей католичке Марии Тюдор, большая часть населения Англии исповедовала католичество, что было предопределено как политикой королевы Марии [10], так и предыдущей почти тысячелетней английской религиозной традицией [11]. Однако Елизавета не могла оставить эту ситуацию без изменений, поскольку к власти ее привели сравнительно немногочисленные, но весьма социально активные протестанты, заинтересованные не в последнюю очередь в личном обогащении за счет перераспределения собственности и влияния в стране, и поскольку в глазах католиков сама Елизавета была незаконнорожденной: брак Генриха с его второй женой Анной Болейн и рождение от этого брака будущей королевы Елизаветы в 1533 году состоялись при жизни первой жены Генриха, Екатерины Арагонской (1485–1536), развод с которой (точнее — аннулирование брака) не был признан Римско-католической церковью [12;

13]. Несмотря на то что законность восшествия Елизаветы на престол не оспаривалась английскими католиками непосредственно после смерти королевы Марии I, они в любой момент могли пересмотреть свое отношение и поддержать любого другого законного претендента на престол. В подобном контексте Елизавета была вынуждена обращать пристальное внимание на религиозные взгляды каждого из своих сограждан без изъятия и, опираясь на протестантов, создать жесткую систему подавления религиозного инакомыслия, которое было тесно связано с инакомыслием во всех прочих сферах жизни англичан и которое в предельной своей форме могло привести к открытому вооруженному сопротивлению режиму и низложению Елизаветы, а также к катастрофическим последствиям для протестантов, ответственных за эффективное функционирование государственной машины [6].

В первые же месяцы правления новой королевы были приняты законодательные акты: 1) принуждавшие подданных Елизаветы путем принесения соответствующих клятв признать верховный авторитет монархии как в административной, так и в духовной сфере; запрещавшие католическое богослужение в стране; 3) запрещавшие въезд католических священников на территорию Англии; 4) предусматривающие значительные денежные штрафы, тюремное заключение и даже казнь за следование ритуалам старой религии [14]. И если на начальных этапах своего функционирования эти законодательные акты не находили широкого практического применения, то с течением времени они стали применяться все более активно [15]. Переломный момент в государственной политике, когда с относительной лояльностью по отношению к католикам было покончено, наступил в 1570 году. В этом году римский папа Пий V своей буллой *Regnans in Excelsis* отлучил Елизавету от церкви, тем самым освободив англичан от клятвы верности королеве и фактически объявив ее вне закона [16]. Действия папы Пия были продиктованы его стремлением поддержать шотландскую королеву Марию Стюарт, которая к тому времени уже в течение двух лет находилась под арестом в Англии (в нарушение всех мыслимых норм международного права) [17], и осудить разнообразные антикатолические действия Елизаветы — от принятия законов, отрицающих духовный авторитет Рима, до кро-

вавого подавления восстания северных аристократов в 1569 году. Вероятно, Пий V надеялся таким образом призвать Елизавету к порядку, но достигнутый эффект был прямо противоположным: 1) в 1571 году в Англии были приняты новые законодательные акты, среди прочего запрещавшие принимать католиков на государственную службу и закрывшие им возможность преподавать в университетах; 2) в дальнейшем, в 1582 году, было запрещено обучение английской молодежи в европейских университетах, и в случае невозвращения таких студентов их семьи должны были заплатить немалые деньги в качестве штрафа; 3) полноценное образование в Англии нельзя было получить без принесения клятвы верности королеве как верховному национальному лидеру в духовной сфере; 4) присутствие представителей ордена иезуитов в Англии категорически запрещалось. Старые же законодательные акты стали применяться намного более активно, и преследование католиков и, в особенности, католических священников, тайно продолжавших окормление своей паствы на территории Англии, вышло на принципиально новый уровень. С этого момента антикатолическая политика короны становилась все более интенсивной, и социальная нестабильность в последующие десятилетия царствования Елизаветы Тюдор неуклонно нарастала [18].

В подобной обстановке некогда единое английское католическое сообщество разделилось на несколько групп, каждую из которых характеризовала известная доля вариативности. Первую группу составляли бывшие католики, перешедшие в протестантизм и вынужденные доказывать не только словом, но и делом верность режиму. Во вторую группу входили так называемые «воцерковленные паписты» (Church papists), посещавшие протестантские богослужения и следовавшие ритуалам новой религии, но при этом в душе остававшиеся католиками и не порывавшие связей с приверженцами старой, веками освященной религии как на уровне личного общения, так и через эпизодическое посещение тайных католических богослужений. Третья группа состояла из людей, исповедовавших ультракатолические взгляды, активно способствовавших деятельности католических священников (включая иезуитов) на территории Англии и нередко помышлявших о свержении существующего режима и о возведении на престол

кандидата, более лояльного по отношению к католикам: непосредственно католика (или католичку) или же умеренного протестанта, готового со временем перейти в старую веру [14; 15].

Благодаря появлению в 1580 году в Англии представителей ордена иезуитов [19], прошедших соответствующую подготовку в европейских учебных заведениях и обладавших уникальными миссионерскими талантами и логистическими навыками, жизнь английского католического подполья, которое, казалось бы, к 1580 году было на грани исчезновения, активизировалась в ранее немыслимом масштабе [20]. Теперь Елизавета и ее администрация могли с уверенностью утверждать, что их главными противниками, подлежащими физическому уничтожению или лишению всех гражданских прав, были именно иезуитские священники и их сторонники. И если первую английскую иезуитскую миссию 1580–1581 гг., центральными фигурами которой были глава миссии Роберт Парсонс (отвечавший за логистику) и Эдмунд Кэмпбелл как ведущий проповедник и полемист [21; 22; 23], Елизавете удалось разгромить достаточно быстро (Кэмпбелл и другие члены миссии приняли мученическую смерть после зверских пыток, а Парсонсу удалось эмигрировать), то деятельность второй иезуитской миссии была несопоставимо более успешной, поскольку она непрерывно функционировала в Англии с 1586 года вплоть до смерти Елизаветы в 1603 году и была разгромлена уже в период правления Иакова I в 1606 году на основании обвинения (неподтвержденного) в участии представителей миссии в Пороховом заговоре 1605 года [24].

Члены второй миссии в полной мере учли неудачный опыт Кэмпбелла и Парсонса, уделяя особое внимание конспирации, а по логистическим и катехизаторским талантам глава новой миссии Генри Гарнет и ее ведущий проповедник Роберт Саутвелл не уступали своим предшественникам [25]. Саутвелл оставался на свободе в течение шести лет, после чего был арестован, подвергнут пыткам и брошен в темницу на три года с последующей казнью в 1595 году [26], тогда как Гарнет оставался на свободе в течение целых двадцати лет, координируя деятельность миссии, чьи ряды постепенно пополнились талантливейшими проповедниками и убежденными католиками в лице Джона Джерарда, Освальда Тессимонда и многих других [20].

Конспирация обеспечивалась жизнью под чужими именами, передвижением преимущественно в ночные часы, установкой на уничтожение письменных свидетельств деятельности миссии, а также поддержкой знатных католических семей и уникальной по своей значимости работой гениального архитектора Николаса Оуэна [27], создавшего в одиночку сотни убежищ для священников в домах католической знати — убежищ, которые не могли обнаружить даже самые опытные правительственные ищейки и которые до сих пор периодически выявляются владельцами строений елизаветинской эпохи.

Семья Уильяма Шекспира принадлежала к ультракатолическому крылу представителей старой религии. Это подтверждается рядом косвенных доказательств: 1) в тот период, когда отец Шекспира был фактически мэром города, в стратфордской грамматической школе преподавали учителя — католики; 2) католически ориентированные росписи на стенах в стратфордской церкви были не уничтожены, а просто покрыты побелкой; 3) самого Джона Шекспира после его ухода в отставку неоднократно штрафовали за непосещение протестантских богослужений и за отказ явиться в Вестминстерский дворец правосудия, где проводились слушания по вопросу об антигосударственной деятельности английских католиков [28]; 4) во избежание конфискации имущества (данные действия регулярно принимались против многих католиков-нонконформистов) Джон Шекспир следовал распространенной среди его единомышленников практике продажи за символические суммы или перевода своего имущества на родственников и друзей, незапятнанных в плане религиозных взглядов, в надежде на то, что в более спокойные времена ему удастся это имущество вернуть. Проверка прочности дружеских и семейных уз не всегда давала положительные результаты, и тогда Джону Шекспиру приходилось инициировать судебные процессы, которые впоследствии в теориях антистратфордianцев снискали ему сомнительную славу завзятого сутяги, хотя правильным выводом из этих фактов будет всего лишь причисление Джона Шекспира к категории преследуемых в Англии католиков.

Помимо перечисленных косвенных доказательств, существуют также и прямые доказательства ультракатолических взглядов

по крайней мере старшего поколения семьи Уильяма Шекспира и их ближайшего окружения.

Во время пребывания в Англии первой иезуитской миссии, члены которой скрывались, в том числе, в богатых домах в окрестностях Стратфорда, Джон Шекспир получил текст «Духовного завещания», написанного на итальянском языке за несколько лет до этого виднейшим представителем Римско-католической церкви, миланским архиепископом кардиналом Карло Борромео [30] для тех, кто во время эпидемии чумы в Милане был лишен возможности исповедоваться и приобщиться Святых Тайн перед отходом в мир иной. По мысли кардинала Борромео, человек, подписавший данное «Духовное завещание», таким образом заявлял о своей приверженности апостольской Римско-католической церкви и, при невозможности следовать традиционным католическим обрядам, должен был читать или прослушивать текст, созданный кардиналом, и держать его при себе в момент кончины. Считалось, что даже в отсутствие священника это обеспечило бы умирающему райское блаженство в жизни вечной или, по крайней мере, отпущение большинства грехов [31].

Поскольку условия жизни католиков в Англии мало чем отличались от жизни жертв миланской чумы, члены миссии Кэмпиона и Парсонса, лично посетившие кардинала Борромео в Милане на своем пути из Рима в Англию [20], получили от него итальянский текст «Духовного завещания», который они впоследствии перевели на английский язык и по прибытии в Англию тайно распространяли среди английских католиков. Джон Шекспир, чье имя неоднократно вписано в рукописный вариант «Духовного завещания», обнаруженного в 1757 году между стропилами и черепицей в ходе ремонта когда-то принадлежавшего Джону дома на Хенли Стрит в Стратфорде, должен был быть одним из первых, кто получил этот документ, поскольку осенью 1580 года Кэмпион провел некоторое время в имении Lapworth Park, владельцем которого был местный убежденный католик сэр Уильям Кэтсби, отец будущего лидера Порохового заговора Роберта Кэтсби. Имение Кэтсби располагалось всего в нескольких милях от Стратфорда, и Джону Шекспиру не нужно было предпринимать никаких специальных усилий для получения искомого текста [28].

В качестве косвенных доказательств ультракатолической ориентации окружения семьи Шекспиров можно привести принадлежность к ордену иезуитов троюродного брата Уильяма Шекспира, Роберта Дибдейла, закончившего свою жизнь на эшафоте, и принадлежность к тому же ордену Томаса Коттама, брата Джона Коттама, школьного учителя Уильяма Шекспира [19]. По итогам расследования деятельности Эдмунда Кэмпбелла и его коллег Томас Коттам был казнен в мае 1582 года вместе с прочими членами первой иезуитской миссии. Еще один кузен Уильяма Шекспира, Джон Сомервилль, женатый на родственнице матери Уильяма, Мэри Арден, и приходившийся зятем Эдварду Ардену, главе целого католического клана, осенью 1583 года был арестован на пути в Лондон, поскольку в ходе продвижения в направлении столицы он якобы пребывал в состоянии психической нестабильности, из-за чего сообщил неизвестным попутчикам о своем намерении застрелить королеву Елизавету. По официальной версии, Сомервилль был немедленно арестован, отправлен в Лондон и допрошен; в ходе допроса он выдал своего тестя, Эдварда Ардена, и священника Джона Холла в качестве вдохновителей своих тираноборческих настроений. Эдвард Арден и Джон Холл, в свою очередь, были арестованы и подвергнуты пыткам. В итоге Эдвард Арден был казнен, священник сгинул в застенках, а сам Сомервилль якобы покончил жизнь самоубийством в ночь перед собственной казнью [19]. Попытка представить Сомервилля как маньяка-одиночку была обусловлена наличием намного более сложного подтекста заговора, в который был вовлечен злополучный Сомервилль и который спонсировался одновременно испанской короной и французскими Гизами, двоюродными братьями Марии Стюарт, желавшими физически устранить Елизавету и возвести на престол свою близкую родственницу — католичку. Планы испанцев были менее радикальными: они собирались удовольствоваться просто переходом Елизаветы в католичество. Две сотрудничающие группировки в данном случае не договорились, из-за чего испанцы выдали планы Гизов англичанам, немедленно арестовавшим потенциального убийцу. На допросах Сомервилль, по всей видимости, не выдал своих континентальных покровителей (возможно, надеясь на помощь с их стороны), и далее, во избежание откровений с его

стороны непосредственно в ночь перед казнью, он был убит в камере по приказу влиятельных лиц, заинтересованных в сохранении тайны [19].

Обитатели Стратфорда и его окрестностей, надо думать, пережили немало неприятных минут, когда их подвергли жестким допросам в ходе расследования деятельности миссии Парсонса и Кэмпбелла в 1581 году и заговора Сомервилля в 1583 году, а в их домах прошли тотальные обыски [25]. Компрометирующие документы, если таковые имелись, тщательно уничтожались представителями католического подполья, получившими наглядный урок относительно того, насколько опасно доверять бумаге хоть сколько-нибудь серьезную информацию. Если же документы (подобные «Духовному завещанию») уничтожению не подлежали, их пытались надежно спрятать, чем и обусловлено помещение духовного завещания Джона Шекспира в тайник между стропилами и черепицей его дома и обнаружение этого текста лишь спустя почти два века после описываемых событий.

Континентальная Европа в лице иезуитских миссий, члены которых получали образование в Реймсе, Дуэ и Риме, вошла в жизнь семьи Шекспиров, когда Уильяму было 16-17 лет, а Испания и еще раз Франция, которые представлял Сомервилль, появились в жизни семьи Джона Шекспира в год 19-летия его старшего сына. Вполне закономерно, что ангажированное академическое шекспироведение (ангажированное в силу своей очевидной проангликанской позиции) всеми силами пытается оспорить значимость этих фактов для воссоздания биографии Шекспира, утверждая, что ни сам Уильям, ни его родители не обязаны были разделять религиозные взгляды своих относительно дальних родственников [32]. Поскольку речь здесь идет преимущественно о косвенных доказательствах, их невозможно выдавать за непреложные факты. Но «Духовное завещание» Джона Шекспира является доказательством непреложным, из-за чего агрессивно настроенные критики либо пытаются оспорить его аутентичность, либо уделяют ему подозрительно мало внимания в своих работах, вплоть до полного игнорирования его существования.

В этом плане показательна история внедрения данного текста в официальное шекспироведение, а затем — вывода его из науч-

ного обихода. В 1780-е годы подлинник «Духовного завещания» попал в руки ведущего шекспироведа того времени, Эдмонда Малона, который первоначально признал его подлинность и, по счастью, опубликовал его полный текст, а затем через несколько лет дезавуировал свою собственную положительную оценку, после чего таинственным путем подлинник «Духовного завещания» был потерян. Непреложно католический характер текста не соответствовал общему духу эпохи Малона (об этом речь пойдет ниже), из-за чего от данного документа нужно было избавиться, хотя благодаря поспешной первоначальной публикации он все равно остался доступным всем заинтересованным лицам [3].

«Духовное завещание» не соответствовало стандартам британского шекспироведения и в XIX, и в XX веке, что ярко проявляется в фундаментальном двухтомнике авторитетнейшего британского шекспироведа Эдмунда Чамберса (E.K. Chambers) [33]. Информацию о «Духовном завещании» этот дуайен шекспироведения — к крайнему изумлению современного читателя — размещает во втором томе своей обширной работы (с. 380–382) в разделе, носящем красноречивое название «Shakespearean Fabrications» («Шекспировские подделки»)! В меланхоличное и в конечном итоге бессодержательное повествование о терзаниях Эдмонда Малона по поводу аутентичности документа и о невозможности приписать его авторство самому Джону Шекспиру (поразительное открытие!) аккуратно внедрены ссылки на других авторитетнейших ученых XIX века, считавших этот текст подделкой [34]. Имя кардинала Борromeо не упомянуто вовсе, а отнесение «Духовного завещания» к разряду «подделок» самим Чамберсом не оставляет у относительно неосведомленного читателя сомнений в том, что данный документ не заслуживает никакого внимания.

Осуществленное Чамберсом «выбраковывание» этого текста можно было бы списать на простую и даже неизбежную неосведомленность самого исследователя, если бы до 1930 года, когда был опубликован его знаменитый двухтомник, шекспироведы просто не знали о соотнесенности английского варианта «Духовного завещания» с его итальянским подлинником авторства Карло Борromeо. Но проблема заключается в том, что уже в 1923 году в журнале «The Dublin Review» другим авторитетным шек-

спироведом того времени, иезуитским священником Гербертом Турстоном (Herbert Thurston), была опубликована статья под названием «A Controverted Shakespeare Document» [35], где была показана и доказана производность английского варианта по отношению к тексту Борромео и где почтенный прелат был назван по имени, а его оригинальный текст цитировался в авторском английском переводе. Из современных Чамберсу исследований, где интерпретации Турстона автор воздал должное, отметим в качестве примера опубликованную в 1938 году книгу графини де Шамбрюн [36]. Доступность французской исследовательнице работ Турстона заставляет подумать о том, что ее британскому коллеге эти же самые работы также были доступны. Конечно, обычно сверхосведомленный Чамберс мог и не читать конкретной статьи иезуитского священника, но отсутствие имени Турстона — автора более 600 статей историкофилологического характера и одного из соавторов фундаментальной католической энциклопедии 1913 года, для которой Турстон написал 160 статей — в библиографическом указателе к двухтомнику Чамберса выглядит несколько подозрительно и демонстрирует явно тенденциозный и не по-хорошему избирательный подход к обсуждаемому материалу (хотя здесь можно сослаться на то, что Чамберс включал в свою библиографию только книги, не статьи). Попутно отметим, что 17-томная «Католическая энциклопедия» 1913 года, которая точно не является статьей, также не фигурирует в библиографии Чамберса, и что неприятие католичества, обычно тщательно скрываемое этим претендующим на объективность ученым, иногда проявляется в совершенно неожиданных формах: так, принявший мученическую смерть представитель первой английской иезуитской миссии Эдмунд Кэмпингтон, о котором шла речь ранее и который не включен в индекс имен в двухтомнике Чамберса, в самом тексте этого двухтомника не назван по имени и упомянут всего лишь единожды — в одном контексте со своей родственницей Маргарет Кэмпингтон — просто как ‘martyr’ [33, II, с. 165], именно так, в издевательских и позорных для Чамберса одинарных кавычках.

Итак, «Духовное завещание» обладает непреложной подлинностью, и данный факт делает правомерным выдвижение утвержде-

ний гипотетического характера. Джон Шекспир даже на поздних этапах своей жизни оставался обеспеченным человеком [37], а в конце 1570-х — начале 1580-х он был очень состоятельным предпринимателем. И если семьи Дибдейла и Томаса Коттама могли позволить себе отправить сыновей в Италию для получения католически-ориентированного образования, то Джон Шекспир обладал аналогичными возможностями. Уильям мог получить непосредственные знания об Италии, поскольку в течение нескольких лет мог обучаться там, а не просто в ходе последующего общения с итальянцами, жившими в то время в Англии. В Лондоне в шекспировскую эпоху, наряду с другими итальянцами, проживали, например, Джордано Бруно [38] и менее известный широкой публике Джованни Флорио, наставник покровителя Шекспира, адресата двух шекспировских пространственных поэм графа Саутгемптона, переводчик итальянских текстов и «Опытов» Монтеня на английский язык и автор итальянско-английского словаря [39]. Как уже было сказано, получение католически-ориентированного образования в Англии было невозможно: студенты должны были приносить клятву верности королеве, признавая в том числе и ее верховный авторитет в делах духовных, что для правоверных католиков означало предательство Христа и влекло за собой перспективу вечных мук в жизни вечной, и потому те, кто мог это себе позволить, выбирали для своих детей альтернативные пути получения высшего образования.

Отсутствие письменных свидетельств о возможном пребывании Уильяма Шекспира в Италии, а также в Реймсе (Франция) и Дуэ (Нидерланды) объясняется обсуждавшейся выше склонностью елизаветинских католиков уничтожать компрометирующие бумаги, к числу которых, безусловно, относились бы любые документы, свидетельствующие о получении Уильямом образования в одном из достаточно многочисленных католических зарубежных центров или непосредственно в каком-либо итальянском университете. Симптоматична в этом плане вторая дата из биографии Шекспира, следующая сразу же после записи о его крещении в церковной книге стратфордской церкви: 27 ноября 1582 года, когда Уильям женился на Энн Хэтэуэй. Напомним, что в 1582 году правительство под угрозой ощутимых штрафов потребовало воз-

вращения английских студентов, обучавшихся в континентальной Европе [14], и ровно в этом же году Уильям Шекспир появляется в публичном документальном пространстве в роли примерного семьянина и в скором времени отца троих детей. Таким образом, подкрепленные «Духовным завещанием» Джона Шекспира, итальянские аллюзии в творчестве его сына отнюдь не ставят под сомнение авторство шекспировских произведений — напротив, они позволяют отказаться от приписывания в антистратфордианском духе текстов Шекспира тому же графу Оксфорду и только подкрепляют тезис о принадлежности кажущихся проблемными произведений именно Уильяму Шекспиру, уроженцу Стратфорда.

Религиозные предпочтения Джона Шекспира, таким образом, оказываются очевидными. Однако следует ли отождествлять их с религиозными убеждениями самого Уильяма Шекспира и причислить последнего к группе ультракатоликов с их зачастую экстремистскими умонастроениями? Понятно, что одно из другого вовсе не вытекает и что применительно к Уильяму Шекспиру какие-либо однозначные утверждения в этом плане возможны лишь при обращении к его собственному творчеству и его биографии. Попутно отметим, что релятивисты абсолютизируют идею о не стопроцентной точности косвенных доказательств, аккуратно опуская доказательства несомненные, но их агностическая методология на самом деле имеет фатальные недостатки, на которые уже было указано в настоящей статье и которые будут упомянуты в ходе последующих рассуждений.

Творчество Шекспира содержит некоторые намеки на его религиозные взгляды, отличающиеся от ортодоксально-протестантских. Так, в пьесах несколько раз упоминается являющееся специфически католическим феноменом Чистилище (Purgatory): «No world without Verona walls / But purgatory» («Ромео и Джульетта», III, 3, 15), «I should venture purgatory for't» («Отелло», IV, 3, 77) [40, с. 1236]. Помимо прямых указаний на существование этого, скажем так, потустороннего места, Призрак в «Гамлете» использует глагол «purge» для описания своего состояния на момент их первого диалога с сыном в конце первого акта пьесы: «Confused to fast in fires, / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away», («Гамлет», I, 5, 13) [40, с. 1236]. На идею

логическом уровне существование Чистилища было окончательно подтверждено лишь в 1563 году решением Тридентского собора [41], но этот феномен обсуждался авторитетнейшими церковными лидерами как минимум еще во времена Фомы Аквинского, и отсутствие окончательного церковного вердикта не помешало Данте включить Чистилище в свое описание потустороннего мира. В протестантской идеологии Чистилищу места не нашлось, и потому упоминание его Шекспиром может трактоваться как признак принадлежности драматурга к старой вере.

Приведенное доказательство в любом случае является косвенным, как и упоминание реквиема и молитв об усопших (в равной мере неприемлемых для протестантов) в поэме «Феникс и Голубь», а также наличие положительных образов католических священников наподобие Фра Лоренцо в «Ромео и Джульетте» и откровенно комических образов протестантских пасторов в других пьесах. Все эти аргументы в пользу приверженности Шекспира католицизму можно опровергнуть простым утверждением: упомянутые примеры продиктованы логикой того или иного произведения и не должны трактоваться как прямое указание на религиозные убеждения их автора.

Спорить с этим утверждением невозможно, если не найти прямых доказательств хотя бы сочувственного отношения Шекспира к старой вере, тем более что существуют примеры прямо противоположного характера. Так, в сцене с участием привратника в «Макбете» в откровенно глумливом тоне употреблено слово «equivocation» («двоемыслие») и однокоренные с ним слова, называющие базовый принцип иезуитов, который они применяли для сокрытия своей религиозной принадлежности при общении с английской протестантской администрацией и который был использован против них протестантами в пропагандистских целях, в том числе в ходе судебных разбирательств, после провала Порохового заговора 1605 года. В этот чрезвычайно опасный для английской католической общины момент те, кто мог оказаться под подозрением, старались обезопасить себя, что было проделано и самим Уильямом Шекспиром. Последнего по данной причине нельзя причислить к ультракатоликам наподобие отца драматурга, Джона, который явно не стал бы публично осуждать действия экстремистски настроенных единовер-

цев. Но можно ли вообще всерьез обсуждать наличие у Шекспира прокатолических настроений?

Работа с имеющимся историческим и литературным материалом показывает, что, не будучи ультракатоликом, Уильям Шекспир все же сочувствовал старой религии, и это подтверждается среди много прочего, поэмой «Поругание Лукреции», опубликованной в 1594 году, когда великий поэт и драматург достиг 30-летия. Как было показано авторитетной современной исследовательницей [42], поэма представляет собой развернутую аллессию, описывающую насильственные действия короля Генриха в отношении католической Англии. Имеется также письменное свидетельство Джона Спида, современника Шекспира, еще при жизни последнего (в 1611 году) в весьма негативном ключе указывавшего, так скажем, на сотрудничество между главой первой английской иезуитской миссии Робертом Парсонсом и Шекспиром [33, II, с. 217–218]. Много позже, в конце XVI — начале XVII века, в записях Ричарда Дэвиса появляется утверждение, что Шекспир умер католиком («He died a papist», [33, II, с. 257]). В своем двухтомнике Эдмунд Чамберс предсказуемо помещает цитату из Дэвиса в раздел «Шекспировские мифы», в очередной раз демонстрируя пусть и неочевидную для неспециалиста, но объективно существующую избирательность и тенденциозность традиционного ангажированного академического шекспироведения. С задачей отвести от Шекспира подозрения в приверженности к католицизму Чамберс стремится справиться даже в случае с бесспорным свидетельством сочувствия Шекспира католикам — случае, по своей убедительности и однозначности аналогичном «Духовному завещанию» Джона Шекспира.

10 марта 1613 года, незадолго до завершения своей театральной карьеры и возвращения в Стратфорд, Уильям Шекспир за немалые деньги и на крайне невыгодных для себя и для своей семьи условиях покупает дом в лондонском районе Блэкфрайарс (так называемый

«The Blackfriars Gatehouse»), который на следующий же день сдает внаем его прежнему владельцу, чтобы в конечном итоге, через дальнейшую сдачу внаем, помещение оказалось под контролем Джона Робинсона, активного участника католического

сопротивления. В непосредственной близости от приобретенного Шекспиром дома проживала семья Дормеров, связанная с высокопоставленными англичанами, эмигрировавшими в Испанию, через брак тетки главы семьи, Роберта Дормера, с графом Фериа, послом Филиппа II Испанского. Этот дом стоял над воротами, являвшимися единственным входом на территорию обнесенного надежными стенами обширного католического анклава, где задолго до покупки дома Шекспиром и в течение 10 лет после покупки находили себе приют криптокатолики, включая преследуемых правительством католических (в том числе иезуитских) священников. Владелец дома контролировал вход на огороженную территорию, куда в ночное время, в силу специфического статуса домовладения, представители секретных королевских служб могли попасть только с согласия обитателей этого анклава. Благодаря такому статусу, а также из-за наличия многочисленных тайников и скрытых переходов, поиск криптокатоликов на территории домовладения не приводил к положительным результатам, на что неоднократно жаловались представители короны. Во втором томе своего фундаментального труда Эдмунд Чамберс доводит повествование ровно до приобретения дома Шекспиром, не отмечая странностей в совершении сделки и последующей переуступке прав на домовладение, не делая очевидных выводов о связи покупателя дома с католическим сопротивлением и опуская дальнейшую историю дома, где через семь лет после смерти Шекспира во время тайного католического богослужения обрушились балки нескольких этажей, что, к невероятной радости протестантских комментаторов, высказывавших свои оценки сразу же после трагического события, привело к гибели 95 человек из приблизительно 300 участников собрания.

Если некое событие не удастся интерпретировать в удобном ключе, о нем можно просто умолчать, что продлевается не только Эдмундом Чамберсом, но и многими другими шекспироведами. Между тем история с покупкой дома в Блэкфрайарс подлежит однозначной трактовке: перед отъездом из Лондона Шекспир решил оказать помощь местным католикам, позволив им в ходе их тайной деятельности использовать в качестве прикрытия его доброе имя — члена королевской актерской труппы и ведущего дра-

матурга страны, писавшего свои пьесы именно для этой труппы [43]. И если Шекспир решился на такой опасный шаг, он сделал это, следуя своим религиозным убеждениям и личным симпатиям, которые явно были далеки от протестантских.

Данное — единственное в своем роде — прямое доказательство религиозной принадлежности Уильяма Шекспира позволяет с большей уверенностью проводить реконструкцию прочих фактов биографии писателя и интерпретировать его произведения, принимая во внимание уже доказательства косвенные. В частности, в свете имеющихся знаний о «Духовном завещании» Джона Шекспира и о покупке Уильямом Шекспиром лондонской недвижимости становится понятной пресловутая загадка Гамлета: датский принц понимает необходимость физического устранения короля, убившего отца Гамлета; главный герой пьесы всей душой ненавидит дядю и заявляет о своей готовности исполнить волю Призрака, настаивающего на отмщении, но при этом, несмотря на отсутствие объективных препятствий, решается на убийство короля лишь в последнем акте пьесы — одной из самых объемных в ряду драматургических произведений Шекспира. Современники Шекспира явно понимали логику происходящего на сцене: им, как и самому драматургу, был близок старый миропорядок, когда в делах мирских они руководствовались решениями монарха, а в делах духовных следовали решениям Рима. Однако Елизавета и сменивший ее Иаков настаивали на том, что их подданные должны подчиняться своим монархам в обеих сферах, и это оказывало удручающее воздействие на приверженцев старого порядка. Сходным образом вели себя ультракатолики, оспаривавшие не только духовные, но и административные полномочия своих правителей. Здесь напрашивается прямая аналогия между отцом Шекспира и отцом Гамлета в роли собирательного образа ультракатолически настроенных личностей, между Клавдием с его подручными и современными Шекспиру правителями Англии и их сторонниками, а также между умеренными английскими католиками (к числу которых принадлежал и сам Уильям Шекспир) и главным героем трагедии, не склонным к бунту или царевубийству, но в итоге вынужденным его совершить. Перед таким же выбором стояли умеренные криптокатолики, не разделявшие экстремистских взглядов

своих радикально настроенных единоверцев, но неразрывно связанные с ними семейными и идеологическими узами.

Сказанное выше позволяет заключить, что проблема авторства шекспировских текстов связана не только с недостатком сведений о жизни и творчестве великого поэта и драматурга, но и с сознательным игнорированием или обесцениванием многих фактов (включая гипотезы о возможных путешествиях Шекспира по континентальной Европе), которые могли бы с успехом восполнить недостающую информацию. Игнорирование и обесценивание на протяжении долгого времени осуществлялось исследователями, злоупотреблявшими релятивистскими трактовками и исполнявшими совершенно определенный социальный заказ: вывести великого сына Англии из контекста, заставляющего задуматься о пересмотре официальной, благодетно-величественной картины английской истории и культуры со времен Реформации. Ангажированные шекспироведы столь рьяно выбраковывают целые совокупности ценнейших исторических сведений, поскольку реконструкция реального контекста жизни и творчества Шекспира бросает тень на англиканство, которое в 1688 году привело к узурпации королевской власти дочерью и зятем законного короля Англии Иакова II и в дальнейшем к отстранению старших представителей династии Стюартов от наследования престола в пользу младшей ветви, прямыми потомками которой являлись все последующие английские монархи. Если данные рассуждения покажутся конспирологическими, такое впечатление легко опровергнуть с помощью всего лишь одного факта: правителем Великобритании до сих пор может быть только человек, исповедующий англиканство, а браки с католиками и католичками перестали быть поводом для исключения вступивших в подобные браки лиц из ранжированного списка потенциальных наследников английского престола лишь в 2015 году.

Осознание методологической правомерности реконструкции жизни и интерпретации творчества Уильяма Шекспира на основе сложной системы прямых и косвенных доказательств позволяет решить и другие проблемы, связанные с описанием истории и топографии континентальной Европы в шекспировских текстах, а также с появлением в них иноязычных вкраплений (в одном слу-

чае вкрапление является весьма обширным). Так, появление в пьесе «Генрих V» целой сцены, написанной на французском языке, с легкостью можно объяснить не только с помощью аналогий с биографиями его современников-католиков, в молодости получивших образование во Франции, но и тем бесспорным фактом, что в течение нескольких лет Шекспир снимал комнаты в лондонском доме, принадлежавшем семье французских гугенотов, от которых он мог получить знание их родного языка [44].

В продолжение темы возможных путешествий Шекспира (в данном конкретном случае не по континентальной Европе, а по другим странам, располагавшимся на Британских островах) кратко затронем сюжет, связанный с весьма вероятным пребыванием драматурга в Шотландии в последние годы правления английской королевы Елизаветы. Использование специфически шотландских слов в «Макбете» и знание шотландской истории и топографии, проявленные автором этой трагедии, объясняются именно длительным пребыванием шекспировской труппы в Шотландии в 1601–1602 годах при дворе короля Иакова VI Шотландского накануне его превращения в короля Иакова I Английского. Это путешествие Шекспира было связано с необходимостью покинуть Англию после подавления королевской администрацией восстания графа Эссекса (казненного в феврале 1601 года), поскольку власти небезосновательно подозревали всю шекспировскую труппу в сочувствии бунтовщикам, из-за чего представитель труппы Августин Филлипс даже был вызван на допрос. Факт появления английской актерской труппы при шотландском дворе и осуществления этими актерами многочисленных театральных постановок зафиксирован во многих документах, но Шекспир в них не назван по имени. По имени назван только Лоренс Флетчер, будущий коллега Шекспира по работе в королевской театральной труппе.

Приведенные выше косвенные доказательства, казалось бы, несложно опровергнуть с релятивистских позиций. Но данная теория утрачивает свою кажущуюся проблематичность при обращении к документу, чью подлинность невозможно оспорить: в самом начале своего правления Англией (через 12 дней после прибытия в Лондон) король Иаков подписал документ, дававший шекспировской труппе уникальный статус Королевской труппы и

предоставлявший входящим в нее актерам многочисленные привилегии. В этом документе имена актеров перечислены прямо и непосредственно, и Шекспир упомянут в нем сразу же после Лоренса Флетчера (с последним шотландского короля связывало более долгое общение, чем с остальными членами шекспировской труппы). Это решение короля может показаться поспешным, но на самом деле оно абсолютно оправданно, если предположить (на основании ряда косвенных доказательств), что к тому моменту Иаков уже лично знал всех упомянутых в обсуждаемом документе актеров.

Знакомство короля Иакова с отдельными представителями шекспировской труппы произошло задолго до их визита в Шотландию, поскольку уже в 1589 году, когда в Дании состоялось бракосочетание на тот момент шотландского короля Иакова VI (в дальнейшем Иакова I Английского) с его супругой Анной, дочерью правящего датского монарха Фредерика II, во время свадебных торжеств со своими спектаклями выступали английские актеры — будущие члены Королевской труппы и коллеги Шекспира [3]. Существование уже в то время раннего варианта «Гамлета» может быть воспринято как косвенное доказательство того, что среди английских актеров находился и Уильям Шекспир, зафиксировавший в своей пьесе многие детали жизни датской королевской семьи и общей истории Дании (что отражено, по крайней мере, в поздних вариантах самой известной шекспировской трагедии).

Понятно, что это утверждение носит гипотетический характер, но сама возможность сотрудничества Шекспира с лондонскими театрами, включая участие в их гастрольных поездках, поддерживается бесспорными фактами, относящимися к детским и юношеским годам Уильяма Шекспира. В свою бытность мэром Стратфорда отец драматурга, Джон Шекспир, санкционировал выплаты актерским труппам, посещавшим родной город Уильяма Шекспира; всего же за период с 1573 по 1584 год на гастролях в Стратфорде побывали: труппа графа Лестера (дважды), труппа графа Уорика (четырежды), труппа лорда Стрэнджа и труппа графини Эссекской (однократно в 1579 году), труппа графа Дерби (однократно в 1580 году) и некоторые другие [29, с. 17]. Прямые контакты Джона Шекспира с перечисленными актерскими труп-

пами были лучшей рекомендацией для его сына Уильяма Шекспира, когда у последнего возникло желание переехать в Лондон и начать свою театральную карьеру, а сотрудничество с одной из этих трупп (вероятно, труппой лорда Стрэнджа) дало Шекспиру возможность пополнить свой опыт путешествий по континентальной Европе посещением Дании.

Подводя итоги нашего исследования, вернемся к началу статьи, где констатировалось отсутствие консенсуса между разными представителями шекспироведения, выливающееся, среди прочего, в обсуждение проблемы авторства шекспировских текстов или в релятивистские утверждения относительно полной невозможности с уверенностью высказывать суждения о биографии и творчестве Шекспира. Ангажированность релятивистов — вещь очевидная, поскольку границу между более или менее убедительными доказательствами они проводят, руководствуясь конкретным социальным заказом. Антистратфордианцы и дезинтеграторы, в общем и целом, не сталкиваются с необходимостью выполнять какой-либо социальный заказ, но зато они нередко страдают от неосведомленности и от стремления принимать желаемое за действительное, поскольку базовыми посылами их, казалось бы, отрицающих друг друга теорий являются парадоксально сходные утверждения: 1) произведения, приписываемые Шекспиру, слишком хороши для того, чтобы считать их автором уроженца Стратфорда; и 2) уроженец Стратфорда писал только «хорошие» пьесы, поэтому «плохие» тексты совершенно точно написал не он.

Альтернативой ангажированному шекспироведению и методологически сомнительным вариантам последнего оказывается направление исследований, начатое в XIX веке в трудах Ричарда Симпсона и активно развивавшееся и развивающееся уже в наши дни неангажированными и способными рационально мыслить учеными (Гербертом Тустоном, графиней де Шамбрюн, Генрихом Мутшманном, Карлом Винтерсдорфом, Питером Милуардом, Клэр Асквит, Ричардом Уилсоном, Эриком Сэмсом, Джозефом Пирсом и другими). Проведенный ими анализ биографии и произведений Шекспира создает необходимую основу для решения многочисленных и пока еще не решенных проблем шекспироведения, включая воссоздание максимально точной картины путе-

шествий Шекспира по континентальной Европе (а также его пребывания в Шотландии), его общения с иностранцами и способы и факты отражения указанного опыта собственно в шекспировских текстах.

#### Список литературы

1. *Gibson H. N.* The Shakespeare Claimants. London, Methuen & Co LTD, 1962. 319 p.
2. *Shapiro James.* Contested Will: Who Wrote Shakespeare? London, Faber and Faber, 2010. X, 367 p.
3. *Sams Eric.* The Real Shakespeare: Retrieving the Lost Years, 1564–1594. New Haven & London: Yale University Press, 1995. XVI, 256 p.
4. *Bernard G. W.* The King's Reformation: Henry VIII and the Remaking of the English Church. New Haven & London: Yale University Press, 2005. 736 p.
5. *Higginbotham Susan.* Margaret Pole: The Countess in the Tower. Amberley, 2017. 214 p.
6. *Meyers G. J.* The Tudors: The Complete Story of England's Most Notorious Dynasty. New York: Bantam Books Trade Paperbacks, 2011. 623 p.
7. *Skidmore Chris.* Edward VI: The Lost King of England. London: Weidenfeld & Nicolson, 2007. XXII, 364.
8. *Porter Linda.* Mary Tudor: The First Queen. London: Portrait, 2007. 464 p.
9. *Plowden Alison.* Elizabeth I. Sutton Publishing, 2004. VI, 746 p.
10. *Prescott H. F. M.* Mary Tudor: The Spanish Tudor. Phoenix, 2003. XIV, 562 p.
11. *MacCulloch Diarmaid.* Reformation: Europe's House Divided, 1490–1700. Penguin Books, 2004. 864 p.
12. *Licence Amy.* Catherine of Aragon: An Intimate Life of Henry VIII's True Wife. Amberley, 2016. VIII, 560 p.
13. *Williams Patrick.* Katharine of Aragon: The Tragic Story of Henry VIII's First Unfortunate Wife. Amberley, 2013. 480 p.
14. *Williams Penry.* The Tudor Regime. Oxford: Clarendon Press, 1979. 486 p.
15. *McGrath Patrick.* Papists and Puritans Under Elizabeth I. London: Blandford Press, 1967. X, 434 p.

16. *Hughes Philip*. Rome and the Counter-Reformation in England. Mediatrix Press, 2016. V, 481 p.
17. *Graham R*. An Accidental Tragedy: The Life of Mary, Queen of Scots. Edinburgh: Birlinn, 2008. 475 p.
18. *Haynes Alan*. The Elizabethan Secret Services. The History Press, 2009. 224 p.
19. *Wilson Richard*. Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance. Manchester University Press, 2004. X, 326 p.
20. *Hogge Alice*. God's Secret Agents. Harper Perennial, 2005. 400 p.
21. *Edwards Francis*. Robert Persons: The Biography of an Elizabethan Jesuit. St. Louis (Missouri): The Institute of Jesuit Sources, 1995. XVIII, 411 p.
22. *Simpson Richard*. Edmund Campion. Gracewing, 2010. 688 p.
23. *Waugh Evelyn*. Edmund Campion: Jesuit and Martyr. Penguin Classics, 2011. 256 p.
24. *Fraser Antonia*. The Gunpowder Plot. Phoenix, 2002. XXXVIII, 410 p.
25. *Childs Jessie*. God's Traitors: Terror and Faith in Elizabethan England. London: The Bodley Head, 2014. XX, 443 p.
26. *Devlin Christopher*. The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr. New York: Greenwood Press, 1969. X, 367 p.
27. *Reynolds Tony*. St Nicholas Owen, Priest-Hole Maker. Leominster, Gracewing, 2010. XII, 163 p.
28. *Asquith Clare*. Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. New York: PublicAffairs, 2005. XVII, 348 p.
29. *Chambrun Clara Longworth de*. Shakespeare: A Portrait Restored. New York:
30. P. J. Kennedy & Sons, 1957. IX, 406 p.
31. *Giussano John Peter*. Life of Saint Charles Borromeo. Aeterna Press, 2015. 649 p.
32. *Yeo Margaret*. Prince of Pastors: The Life of Saint Charles Borromeo, 1538– 1584. London — New York — Toronto: Longmans, Green & Co, 1938. VIII, 280 p.
33. *Kastan David Scott*. A Will to Believe: Shakespeare and Religion. Oxford: Oxford University Press, 2014. IX, 155 p.

34. *Chambers E. K.* William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. In 2 vol. Oxford University Press, 1930. Vol. I. XVIII, 576 p. Vol. II. XVI, 448 p.
35. *Lee Sidney.* A Life of William Shakespeare. Royston: Oracle, 1996. XXIII, 479 p.
36. *Thurston Herbert.* A Controverted Shakespeare Document. The Dublin Review, 1923. Vol. 173, pp. 161-176.
37. *Chambrun Clara Longworth de.* Shakespeare Rediscovered. New York — London: Charles Scribner's Sons, 1938. XII, 323 p.
38. *Groot John Henry de.* The Shakespeares and the "The Old Faith". Real-ViewBooks, 1947. VIII, 276 p.
39. *Bossy John.* Giordano Bruno and the Embassy Affair. New Haven & London: Yale Nota Bene, Yale University Press, 2002. XIX, 294 p.
40. *Akrigg G.P.V.* Shakespeare and the Earl of Southampton. London: Hamish Hamilton, 1968. 223 p.
41. *Bartlett John.* A Complete Concordance to Shakespeare. The Macmillan Press Ltd, 1997. 1910 p.
42. *O'Malley John W.* Trent: What Happened at the Council. Cambridge (Mass.) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013. 335 p.
43. *Asquith Clare.* Shakespeare and the Resistance: The Earl of Southampton, the Essex Rebellion, and the Poems That Challenged Tudor Tyranny. New York: PublicAffairs, 2018. XVI, 256 p.
44. *Pearce Joseph.* The Quest for Shakespeare: The Bard of Avon and the Church of Rome. San Francisco: Ignatius Press, 2008. 216 p.
45. *Nicholl Charles.* The Lodger: Shakespeare on Silver Street. London: Allen Lane (an imprint of Penguin Books), 2007. XVIII, 378 p.
46. *Wilson Richard.* Free Will: Art and Power on Shakespeare's Stage. Manches ter — New York: Manchester University Press, 2013. IX, 466 p.

#### References

1. *Gibson H. N.* The Shakespeare Claimants. London, Methuen & Co LTD, 1962. 319 p.
2. *Shapiro James.* Contested Will: Who Wrote Shakespeare? London, faber and faber, 2010. X, 367 p.
3. *Sams Eric.* The Real Shakespeare: Retrieving the Lost Years, 1564–1594. New Haven & London, Yale University Press, 1995. XVI, 256 p.

4. *Bernard G.W.* The King's Reformation: Henry VIII and the Remaking of the English Church. New Haven & London: Yale University Press, 2005. 736 p.
5. *Higginbotham, Susan.* Margaret Pole: The Countess in the Tower. Amberly, 2017. 214 p.
6. *Meyers G. J.* The Tudors: The Complete Story of England's Most Notorious Dynasty. New York: Bentam Books Trade Paperbacks, 2011. 623 p.
7. *Skidmore Chris.* Edward VI: The Lost King of England. London: Weidenfeld & Nicolson, 2007. XXII, 364.
8. *Porter Linda.* Mary Tudor: The First Queen. London. Portrait, 2007. 464 p.
9. *Plowden Alison.* Elizabeth I. Sutton Publishing, 2004. VI, 746 p.
10. *Prescott H. F. M.* Mary Tudor: The Spanish Tudor. Phoenix, 2003. XIV, 562 p.
11. *MacCulloch Diarmaid.* Reformation: Europe's House Divided, 1490–1700. Penguin Books, 2004. 864 p.
12. *Licence Amy.* Catherine of Aragon: An Intimate Life of Henry VIII's True Wife. Amberley: 2016. VIII, 560 p.
13. *Williams Patrick.* Katharine of Aragon: The Tragic Story of Henry VIII's First Unfortunate Wife. Amberley, 2013. 480 p.
14. *Williams Penry.* The Tudor Regime. Oxford: Clarendon Press, 1979. 486 p.
15. *McGrath Patrick.* Papists and Puritans Under Elizabeth I. London: Blandford Press, 1967. X, 434 p.
16. *Hughes Philip.* Rome and Counter-Reformation in England. Mediatix Press, 2016. V, 481 p.
17. *Graham R.* An Accidental Tragedy: The Life of Mary, Queen of Scots. Edinburgh: Birlinn, 2008. 475 p.
18. *Haynes Alan.* The Elizabethan Secret Services. The History Press, 2009. 224 p.
19. *Wilson Richard.* Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance. Manchester University Press, 2004. X, 326 p.
20. *Hogge Alice.* God's Secret Agents. Harper Perennial, 2005. 400 p.
21. *Edwards Francis.* Robert Persons: The Biography of an Elizabethan Jesuit. St. Louis (Missouri): The Institute of Jesuit Sources, 1995. XVIII, 411 p.

22. *Simpson Richard*. Edmund Campion. Gracewing, 2010. 688 p.
23. *Waugh Evelyn*. Edmund Campion: Jesuit and Martyr. Penguin Classics, 2011. 256 p.
24. *Fraser Antonia*. The Gunpowder Plot. Phoenix, 2002. XXXVIII, 410 p.
25. *Childs Jessie*. God's Traitors: Terror and Faith in Elizabethan England. London: The Bodley Head, 2014. XX, 443 p.
26. *Devlin Christopher*. The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr. New York: Greenwood Press, 1969. X, 367 p.
27. *Reynolds Tony*. St Nicholas Owen, Priest-Hole Maker. Leominster, Gracewing, 2010. XII, 163 p.
28. *Asquith Clare*. Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. Now York, PublicAffairs, 2005. XVII, 348 p.
29. *Chambrun Clara Longworth*, de. Shakespeare: A Portrait Restored. New York,
30. P. J. Kennedy & Sons, 1957. IX, 406 p.
31. *Giussano John Peter*. Life of Saint Charles Borromeo. Aeterna Press, 2015. 649 p.
32. *Yeo Margaret*. Prince of Pastors: The Life of Saint Charles Borromeo, 1538 — 1584. London — New York — Toronto: Longmans, Green & Co, 1938. VIII, 280 p.
33. *Kastan David Scott*. A Will to Believe: Shakespeare and Religion. Oxford: Oxford University Press, 2014. IX, 155 p.
34. *Chambers E. K.* William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. In 2 vol. Oxford University Press, 1930. Vol. I. XVIII, 576 p. Vol. II. XVI, 448 p.
35. *Lee Sidney*. A Life of William Shakespeare. Royston: Oracle, 1996. XXIII, 479 p.
36. *Thurston Herbert*. A Controverted Shakespeare Document. The Dublin Review, 1923, vol. 173, pp. 161–176.
37. *Chambrun, Clara Longworth*, de. Shakespeare Rediscovered. New York — London, Charles Scribner's Sons, 1938. XII, 323 p.
38. *Groot John Henry*, de. The Shakespeares and the "The Old Faith". Real-ViewBooks, 1947. VIII, 276 p.
39. *Bossy John*. Giordano Bruno and the Embassy Affair. New Haven & London, Yale Nota Bene, Yale University Press, 2002. XIX, 294 p.

40. *Akrigg G. P. V.* Shakespeare and the Earl of Southampton. London: Hamish Hamilton. 1968. 223 p.
41. *Bartlett John.* A Complete Concordance to Shakespeare. The Macmillan Press Ltd, 1997. 1910 p.
42. *O'Malley, John W.* Trent: What Happened at the Council. Cambridge (Mass.) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013. 335 p.
43. *Asquith Clare.* Shakespeare and the Resistance: The Earl of Southampton, the Essex Rebellion, and the Poems That Challenged Tudor Tyranny. New York, PublicAffairs, 2018. XVI, 256 p.
44. *Pearce Joseph.* The Quest for Shakespeare: The Bard of Avon and the Church of Rome. San Francisco, Ignatius Press, 2008. 216 p.
45. *Nicholl, Charles.* The Lodger: Shakespeare on Sliver Street. London, Allen Lane (an imprint of Penguin Books), 2007. XVIII, 378 p.
46. *Wilson Richard.* Free Will: Are and Power on Shakespeare's Stage. Manchester — New York, Manchester University Press, 2013. IX, 466 p.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Липгарт Андрей Александрович, доктор филологических наук, профессор, исполняющий обязанности декана филологического факультета, профессор кафедры английского языкознания филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

#### ABOUT THE AUTHOR

**Andrey A. Lipgart**, Doctor of Philology, Professor, Dean of the Philological Faculty, Professor of the Department of English Linguistics, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University.

УДК 7.079, 7.091.4  
ББК 87.8В6

## «ДЕКАБРЬСКИЕ ВЕЧЕРА СВЯТОСЛАВА РИХТЕРА» КАК АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ

М. Л. ЗАЙЦЕВА, Ю. А. ЕРЕМЕЕВА

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)

Россия, 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1  
marinaz1305@mail.ru, Julikuz2012@yandex.ru

### Аннотация

*Предмет данного исследования — трансформация форм и смыслов музейной деятельности в российской культуре второй половины XX века. Авторами выполнен исторический обзор проведения музыкального фестиваля*

*«Декабрьские вечера», музейный проект рассмотрен как специфическая форма воплощения синтеза искусств. Выявлены социокультурные основания концепции развития художественно-просветительских традиций русских салонов, музыкальных кружков, музыкально-поэтических вечеров XIX — начала XX века, отечественного сольного и камерно-ансамблевого исполнительства. На основе проведенного анализа фестивальных программ «Декабрьские вечера» выдвинуты принципы монотематизма и моностилистики, раскрывшиеся в первые десятилетия существования музейного проекта. Кульминацией развития моностилистической концепции в построении программы фестиваля стали «Декабрьские вечера» 1986 года, во время которых была осуществлена концертно-театральная постановка пьесы А. Н. Островского «Снегурочка» (на музыку П. И. Чайковского), контекстом которой стала экспозиция живописных полотен И. Левитана. Дополнение музыкальных программ художественными выставками, театральными постановками, привлечение музеев (бытовых предметов эпохи) свидетельствует о креативном, а подчас и провокативном характере проектов, направленных на актуализацию форм музейного фестиваля. В фестивальных программах*

*«Декабрьских вечеров» 1988 и 1989 годов наметился переход к формированию новой концепции музейного фестиваля, основанной на расширении тематики и полистилистических экспериментах. После смерти основателя фестиваля С. Рихтера традиции высочайшего исполнительского уровня участников «Декабрьских вечеров» продолжил выдающийся российский альтист, дирижер Ю. Башмет, трансформировавший фор-*

мат мероприятия из камерного, сохраняющего традиции домашнего музицирования, в светский, широкомасштабный. В составлении концепции фестиваля стали активно использоваться приемы сопоставления и контраста, что позволяло увидеть общее и отличительное в системе выразительности и мировидения композиторов и художников (фестиваль «Гармония и контрапункт. Россия — Германия XIX век», 2003 год).

Выявление культурологического аспекта фестиваля «Декабрьские вечера» позволило определить факторы, обеспечившие успешность творческого проекта, его социальную значимость и потенциал в решении задач актуализации социальной памяти, формировании культурного сознания общества. Сделаны выводы об особой значимости функции социальной коммуникации (накопления, сохранения информации) в данном фестивальном проекте. Определены возможности перспективного развития фестиваля.

**Ключевые слова:** музыкальный фестиваль, «Декабрьские вечера», Святослав Рихтер, культурологический аспект.

## “DECEMBER EVENINGS OF SVYATOSLAV RICHTER” AS A CONTEMPORARY TYPE OF A MUSIC FESTIVAL

M. L. Zaitseva, Yu. A. Yeremeyeva

Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) 115035, Moscow,  
Sadovnicheskaya str., 33, building 1, Russia  
marinaz1305@mail.ru, Julikuz2012@yandex.ru

### Abstract

*The study outlines the transformations that Russian museum activity has undergone in the second half of the 20th century in terms of forms and meanings. The authors conduct a historical review of the music festival “December Evenings”, which is a museum project initially devised to embody synthesis of various arts. The paper singles out socio-cultural aspects promoting the development of artistic and educational Russian traditions, such as salons, music circles, musical and poetic evenings of the 19th — early 20th centuries, domestic solo and chamber ensemble performance. The analysis of “December Evenings” festival programmes revealed that the principles of monothematism and monostylistics were put forward from the very first decades of the museum project functioning. The authors identify the 1986’s festival to be the peak of the monostylistic concept, which featured a concert and theatrical production of the play “The Snow Maiden” by A. Ostrovsky (with music by P. Tchaikovsky), set against the exposition of paintings by I. Levitan. The combination of musical programmes, art exhibitions, theatrical productions, and inviting museums to contribute with household items of the appropriate epoch reflects a creative*

*and sometimes provocative nature of the projects aimed at updating the museum festival's format. 1988 and 1989's festival programmes demonstrated a tendency towards conveying new museum festival concepts, based on expanding the range of themes and designing polystylistic experiments. After the passing of the festival's founder, S. Richter, outstanding Russian violist and conductor Yu. Bashmet maintained the highly-performing standards of the participants invited to the "December Evenings". Simultaneously, he transformed the format from a chamber event, preserving the traditions of home music-making, to a large-scale secular festival. To devise the festival concept the comparing and contrasting were largely used, which allowed to determine common and distinctive features in the worldview of composers and artists and their expressiveness (the festival "Harmony and Counterpoint. Russia — Germany of the 19th century", 2003). The culturological aspect identified in the "December Evenings" festival provides an opportunity to single out the factors contributing to the project's success, ensuring its social significance, and providing the potential to re-actualise social memory and shape cultural consciousness of the society. The authors highlight the role social communication — accumulating and information preserving — plays in the project and focus on its crucial function within the festival. The study also addresses the potential for a long-term development of the festival.*

**Keywords:** *music festival, "December Evenings of Svyatoslav Richter", Svyatoslav Richter, cultural aspect.*

В последние годы XX столетия в российской культуре получила распространение теория музейной коммуникации. Ее практическим следствием стала серьезная трансформация музейной деятельности, насыщение выставочных проектов креативными идеями. Коммуникативный потенциал музейного пространства современности раскрывается в широком спектре креативных площадок: арт-кварталах, арт-центрах, арт-лофтах и т. д. Вместе с тем продолжают развиваться проекты, успех которых во многом обусловлен не столько инновационностью, задействованием цифровых технологий, интегрированностью в медиаиндустрию, сколько опорой на лучшие традиции музейной практики. В столичных городах музей часто выступает как учредитель и площадка фестивалей, смотров-конкурсов различных видов искусств. Начиная с 1990-х годов и по сегодняшний день в Санкт-Петербурге — городе-музее — функционирует несколько международных и городских музейных фестивалей. Среди них большой популярностью пользуются музыкальные

(«Опера всем», «Дворцы Санкт-Петербурга», «Сергей Осколков и его друзья») и художественные фестивали («Современное искусство в традиционном музее» — СИТМ).

Одним из значимых московских фестивалей является проект «Декабрьские вечера». Он оказался актуальным на момент своего создания, быстро набрал популярность как среди участников, так и среди зрителей, что было обусловлено потребностью в обновлении модели музейной среды, создании новых форматов концертных выступлений, привлекающих разнообразную аудиторию и формирующих особую художественно-эстетическую атмосферу культурных мероприятий [5, с. 235].

Материалом исследования послужил ежегодный цикл фильмов о фестивале «Декабрьские вечера Святослава Рихтера» (1981–1991), а также каталоги, составленные самой Ириной Антоновой к 25-летию [1] и 30-летию фестиваля [2].

Несмотря на солидный срок функционирования проекта «Декабрьские вечера» (свыше сорока лет), крупные исследования, посвященные его художественным идеям и наиболее ярким ее воплощениям, отсутствуют. Справочная информация по теме работы содержится в немногочисленных научных и газетных статьях, интервью и материалах сети Интернет. Среди них наибольшей ценностью для нашего исследования обладают следующие источники: сборник «Святослав Рихтер о музыке» [9], содержащий творческие дневники Святослава Рихтера, изданные по решению Ученого совета ГМИИ имени А. С. Пушкина. Дневники посвящены главным образом вопросам исполнительства; в них присутствует оценка музыкантом каждого услышанного произведения, в том числе фигурирует большое количество записей и комментариев о «Декабрьских вечерах». Также важной для исследования мы находим коллективную монографию «Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей» [4]. В указанном издании также содержится информация о выступлениях и репетициях на «Декабрьских вечерах». Весьма информативными считаем периодические статьи о «Декабрьских вечерах» в газетных изданиях и журналах, например, статья критика А. Свободина «В Белом зале» [11], который, помимо рецензии на конкретный концерт, отмечает популярность фестиваля у зрителей,

а также обращает внимание на возникшую потребность художников в синтезе искусств с целью получить новый феномен для воздействия на зрителя.

Инициаторами создания международного фестиваля «Декабрьские вечера» в 1981 году стали директор ГМИИ им. А.С. Пушкина Ирина Александровна Антонова и выдающийся пианист Святослав Теофилович Рихтер. Основной целью фестиваля пианист видел воссоздание атмосферы сольного и камерно-ансамблевого исполнительства, развитие художественно-просветительских традиций салонов, музыкальных кружков, музыкально-поэтических вечеров XIX — начала XX века. На рубеже XX–XXI веков на фоне массовой культуры данные традиции оказались практически утраченными. Однако благодаря проекту «Декабрьские вечера» возродился интерес зрителей и слушателей не только к камерной музыке, но также и к форме литературных вечеров, синтетических концертных программ с участием чтецов, музыкантов, хореографических коллективов.

Идея организации фестиваля пришла к ним во время беседы о мероприятии «Музыкальные празднества в Турени» (г. Тур, Франция), в котором также был участником и организатором С.Рихтер. В ходе обсуждения было решено создать нечто похожее на Турский фестиваль, история которого началась в 1964 году. Его площадкой стало помещение средневекового амбара в Меле, близ Тура. В качестве основного места проведения московского фестиваля был выбран Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Антонова предлагала дать фестивалю название «Дары Волхвов», Рихтер же считал более правильным камерный вектор развития, поэтому считал, что такое название не совсем подходит для мероприятия [9, с. 290].

Основной концепцией фестиваля стала идея синтеза пластических искусств и музыки. Несмотря на то, что сама по себе идея не представлялась новой (музеи Ленинграда, Праги, Берлина, Парижа, Вашингтона и других городов успешно практиковали тему синтеза искусств в своих программах), она сделала «Декабрьские вечера» выдающимся и едва ли не уникальным явлением [3, с. 5]. Прежде всего, этому способствовали факторы привлечения высококлассных специалистов в области музыкального искусства:

с первых лет проведения фестиваля была задана высочайшая планка исполнительского мастерства для участников проекта. Авторитет имени С. Рихтера в артистической среде привлек известных и талантливейших мастеров, среди них: Н. Гутман, О. Каган, Ю. Башмет, М. Брунелло, И. Архипова, В. Спиваков, Э. Вирсаладзе, К. Эшенбах, Ю. Франц, М. Перая и др. Также в организации выставок принимает участие большое количество российских и зарубежных музеев: Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея, Лувр, Центр Жоржа Помпиду, Музей Орсэ, Галерея Тейт (Лондон), Метрополитен-музей (Нью-Йорк), Музей истории искусств (Вена) и многие другие. Выход на высочайший уровень профессиональной консолидации позволил вывести проект на вершины академического искусства.

Выявление культурологического аспекта фестиваля «Декабрьские вечера» позволяет определить факторы, обеспечившие успешность творческого проекта, его социальную значимость, потенциал в решении задач актуализации социальной памяти, формировании культурного сознания общества. «Декабрьские вечера» изначально основывались на принципах монографичности и моностилистики, проявляющихся в почти точном временном и стилистическом совпадении музыкального и визуального аспектов художественного проекта. Так, программа «Декабрьских вечеров» 1981 г. отразилась в названии фестиваля: «1981 — Русские художники и музыка (XIX — начало XX века)». Открыла первые «вечера» И. Архипова с произведениями А. С. Даргомыжского и Н. А. Римского-Корсакова; также дуэтом с Н. Красной они исполнили сочинения П. И. Чайковского. В первый декабрьский сезон звучали произведения С. В. Рахманинова, А. П. Бородина, А. К. Глазунова. Необычным и выделяющимся в этом году стал концерт, целиком посвященный музыке Н. К. Метнера, где С. Рихтер сольно исполнил сонату-воспоминание а-молл, а в качестве концертмейстера выступил с Г. Писаренко; в их исполнении звучали романсы на стихи А. С. Пушкина. Созданию атмосферы для концертов способствовала выставка, на которой были представлены полотна русских художников: графика, живопись XIX — начала XX века из российских музеев и частных коллекций. Полотна так или иначе были связаны с темой музыки: это были портреты композиторов, артистов, певцов, а также была представлена тема музицирования.

Помимо создания особой художественной атмосферы, организаторы выставки ставили перед собой следующие коммуникативные задачи: обострить видение и слышание зрителя, а также весьма важно было предоставить человеку возможность возникновения различных сопоставлений в свободных формах. Особенно уместными и заметными полотнами в рамках темы фестиваля оказались бытовые зарисовки сцен домашнего музицирования, передающие колорит русской усадебной культуры, полотна с программными названиями, вызывающими широкий спектр коннотаций ассоциативного характера (сцены домашнего музицирования Л. Пастернака, портрет М. Глинки кисти И. Репина из Третьяковской галереи, картины «Скрипка» К. Петрова-Водкина и «Реквием» В. Борисова-Мусатова).

Нельзя не упомянуть тот факт, что не все решения, связанные с музыкальной программой проведения фестиваля, были удачными с точки зрения их организаторов. Об этом можно судить, обратившись к дневникам Рихтера, в которых он описывает свои впечатления о некоторых событиях и концертных номерах на «Декабрьских вечерах». К примеру, пианист посчитал «пустым местом» исполнение квартета d-moll № 5 А. К. Глазунова, ансамблистами в котором были: Е. Алиханова, Т. Кохановская, В. Алыкова, О. Огранович. Вот что он пишет об этом исполнении: «К сожалению, исполнение квартета оказалось пустым местом и не в пользу композитора. Дамы (если их сравнить с колоннами) не опирались на звуковую базу. А ведь это сочинение (пусть и эклектичное) достойно всяческого уважения и могло бы доставить нам эстетическое удовлетворение и удовольствие. Жаль... (Глазунова)» [9, с. 94]. Несмотря на то что достаточно непросто понять, преобладает ли в записях музыканта объективность или субъективность, так как само по себе искусство носит ярко выраженный субъективный характер, тем не менее, данный материал является достаточно ценным для изучения феномена «Декабрьских вечеров».

Первые три года оказались весьма важными в становлении и выборе вектора развития фестиваля. Рихтер говорил об этих годах так:

«Декабрь 1981 положил начало, декабрь 1982 продолжил и расширил замысел, декабрь 1983 по-своему локализовал и углубил»

[цит. по: 6, с. 4]. Фестиваль «Декабрьские вечера» достаточно быстро сформировался, обрел свою форму и, как очень точно подмечает Д. Михайлов, быстро преодолел «эмбриональный» период [7, с. 6]. Уже в первые годы проведения у фестиваля сложились собственные традиции. Например, каждый год, невзирая на то что в первое десятилетие временные и стилистические рамки между музыкой и экспозицией соблюдались строже, чем в дальнейшие годы, организаторы стремились дарить маленькие открытия слушателям: во-первых, внушительная часть экспонатов была впервые представлена широкой публике, а во-вторых, открывались новые музыкальные горизонты.

Примером проявления принципа монографичности и моностилистики является программа фестиваля «Декабрьские вечера» 1982 года, посвященного юбилею Моцарта. На фестивале исполнялись вокальные, фортепианные, скрипичные произведения композитора, а также для воссоздания колорита эпохи демонстрировались предметы быта того времени: табакерки, шпалеры, костюмы, музыкальные инструменты. На фестивале 1987 года, посвященном творчеству И. С. Баха, экспонировались гравюры его соотечественника А. Дюрера. Бытовые вещи в данном контексте превращаются в музеалии — музейные объекты, утратившие свое утилитарное назначение вследствие изъятия из бытового контекста и способствующие сохранению исторической памяти. Дополнение художественных объектов музеалиями обогащало процесс восприятия человеком выставочного пространства, расширяло сферу эстетического анализа и оценки.

Отметим, что на фестивале, наряду с произведениями, входящими в «золотой фонд» мировой музыкальной культуры, зачастую исполнялись композиции и читались стихи молодых современных композиторов и поэтов, демонстрировались драматические постановки на сюжеты, часто спорные и рискованные. Провокативность не являлась ведущим приемом фестиваля, но организаторам все же были присущи смелость и дерзость в составлении программ. В частности, большой зрительский резонанс вызвало приглашение для фестиваля 1983 года режиссера Анатолия Эфроса и молодых актеров (А. Вертинской, Г. Писаренко и др.) для экспериментальной музыкально-драматической поста-

новки «Буря, или Зачарованный остров» по опере Г. Пёрселла и пьесе У. Шекспира «Буря», а также привлечение студентов ГИТИСа для постановки неоконченной оперы А. Алябьева «Буря» (по одноименной пьесе У. Шекспира), партитура которой была найдена в Музее Глинки.

«Вечера» 1986 года стали центральными по своей художественной значимости в рамках первого десятилетия существования проекта. Этому способствовали особая цельность и проработанность идеи дополнения музыкальной части фестиваля изобразительной составляющей той же стилистики и исторического периода. «Вечера» начались в отсутствие Рихтера, он появился только перед концертом М. Плетнёва. Этот год возвращал нас к дебютному проекту вечеров с его обращением к «золотому фонду» музыкального наследия русской культуры, однако теперь он был всецело посвящен музыке П. И. Чайковского. Живописная сторона фестиваля была представлена малоизвестными полотнами И. Левитана. Также были представлены современные графические работы В. Дувидова, В. Ильющенко и др. Дом-музей П.И. Чайковского в Клину внес неоценимый вклад в организацию фестиваля и создание особенной атмосферы, предоставив рукописи и другие реликвии, связанные с жизнью и творчеством выдающегося русского композитора [11, с. 2]. Благодаря представленным эпистолярным документам, семейным фото, книгам, клавирам и партитурам была создана атмосфера родительского дома, детства, жизни композитора. Важным акцентом стал мемориальный уголок с личными вещами композитора. Кроме того, дом-музей и организаторы «вечеров» пошли на огромный риск, так как в данной экспозиции были представлены подлинники исторических документов; это едва ли не единственная выставка, где аудитория могла видеть подлинные экспонаты [13, с. 8]. Еще одним ценным и интересным фактом является то, что в этот год на площадке «Декабрьских вечеров» впервые выступил выдающийся пианист М. Плетнев, чье исполнение основной программы выступления высоко оценил С. Рихтер.

Ярким моментом вечеров, посвященных П. И. Чайковскому, стала концертно-театральная постановка пьесы «Снегурочка» А.Н. Островского с музыкой композитора. По мнению Святослава

Теофиловича, здесь замечательный текст Островского превалировал даже над музыкой Чайковского, которой прекрасно продирижировал В. Зива [9, с. 317]. В постановке, помимо известных певцов, участвовал хор МГК им. П. И. Чайковского, а также актеры столичного театра «Современник». «Декабрь» 1986 года является кульминацией развития моностилистической концепции в построении программы фестиваля. Очень тонко сочетаются здесь «Сумерки» и «Осень» И. Левитана с творчеством П. И. Чайковского [14, с. 8]: изысканно, незаметно и эстетично происходит взаимопроникновение и взаимообусловленность одного вида искусства в другое.

Синтетический характер проекта своеобразно раскрылся на фестивале 1988 года «Второе призвание», во время которого были продемонстрированы достижения в изобразительном искусстве выдающихся деятелей искусства и науки (М. Алпатова, А. Вознесенского, М. Волошина, Ф. Шаляпина, С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, С. Рихтера и др.).

Но все же доминантой «Декабрьских вечеров» всегда была музыка. Для участия в фестивале приглашались как выдающиеся, известные во всем мире мастера (М. Плетнёв, А. Любимов, В. Спиваков, Н. Красная, И. Архипова и др.), так и молодые музыканты, что позволяло повысить исполнительский уровень концертных мероприятий и открывало новые возможности для юных талантов. Фестиваль стал культурным событием, все детали которого освещались на страницах самых популярных газет и журналов. Музейный формат, однако, приводил к ограничению количества посетителей фестиваля. Популяризации фестиваля во многом способствовало привлечение ресурсов телевидения и подготовка в период 1983–1991 гг. фильмов-конcertов, позволявших многочисленной аудитории приобщиться к культурному событию.

1988 и 1989 годы стали переходными в концепции фестиваля, в идее расширения его тематики. Симптоматичны названия фестивалей этих лет: «Ансамбли: сотворчество, содружество, гармония» и «Мир Пастернака».

Для иллюстрации проведенной аналитической работы остановимся более подробно на фестивале 1989 года, посвященном 100-летию со дня рождения Бориса Пастернака. В его программу

входили сочинения Ф. Шопена, И. Брамса, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Н. Каретникова, А. Шнитке. Не могли обойти стороной и А. Скрябина, с которым поэт был не только знаком, но и выделял его, считая своим любимым композитором [Пастернак, с. 120]. Были представлены поэзия и проза Пастернака, а также некоторые его фортепианные сочинения, так как Б. Л. Пастернак начинал как музыкант и любил музыку едва ли не больше других видов искусств. В фестивале принимали участие известные музыканты и поэты (А. Наседкин, А. Гаккель, Б. Ахмадулина, А. Кутепов, О. Майзенберг, В. Тропп, А. Шифф). Выставку было решено разделить на две экспозиции, первая часть которой являлась документальной, непосредственно относящейся к Пастернаку: рукописи, фотографии и т. д.

Вторая, живописная часть выставки была представлена картинами русских художников первой половины XX столетия и являлась художественным контекстом творческого пути поэта, живописным свидетельством радикальных перемен в искусстве. Картины были расположены не хронологически, а тематически. Художники-авангардисты (А. Родченко, П. Филонов, К. Малевич) находились в другой части зала, что, по мнению организатора выставки Е. С. Левитина, в каком-то смысле отвечало духу Б. Пастернака, так как поэт начинал в футуристических кругах и являлся другом В. Маяковского. Также здесь была проведена еще одна аналогия: третья группа картин как бы отсылала зрителя к более позднему Пастернаку. На этих картинах были изображены человек в интерьере, лирический пейзаж, городской пейзаж боковых, а не парадных городских улочек, натюрморты. Художники здесь были также близкие по интонации к поэту: Р. Фальк, с которым он был знаком, не самые известные московские пейзажисты Б. Рыбченков, А. Сафронова и др.

Завершением выставки стали три картины на евангельские сюжеты: «Ночное рождество», «Распятие Марии Магдалины» и «Гефсиманский сад (моление о чаше)», которые сопровождались соответствующими цитатами из евангельских стихов Б. Пастернака. С одной стороны, это говорит о трагедии последних лет жизни поэта, с другой — своеобразно иллюстрирует его творчество. Здесь нужно сказать еще об одной трудности, с которой столкнулись ор-

ганизаторы: для этой выставки непросто было найти экспонаты, так как это должны были быть картины северных художников, написанные не позже середины XVI века, к тому же картины этого времени писали не на холсте, а на досках, что создавало определенные трудности в сохранности художественного объекта при транспортировке. Тем не менее две картины для этой части экспозиции были щедро предоставлены Дрезденской галереей.

Традицию «Декабрьских вечеров» продолжил Ю. Башмет, ставший руководителем фестиваля в 1997 году после смерти С. Рихтера. Руководству музея пришлось разойтись со спонсором фестиваля — обществом «Меценат». Имя Ю. Башмета, ставшего художественным руководителем фестиваля, и его дружба с Н. Михалковым помогли привлечь к проекту Фонд культуры, который до этого никогда не принимал участия в организации фестиваля.

Сохранив элитарный характер проекта в плане высочайшего исполнительского уровня его участников, Ю. Башмет стал развивать фестиваль в новом направлении: от домашней атмосферы концертов произошел переход к более светскому, широкомасштабному характеру мероприятия.

В составлении концепции фестиваля стали активно использоваться приемы сопоставления и контраста. В частности, в 2003 году фестиваль стал частью культурной программы российско-германских культурных встреч, что отразилось в названии проекта: «Гармония и контрапункт. Россия — Германия XIX век». В этот период русская и европейская композиторские школы испытывали расцвет, происходил процесс их взаимовлияния. Живописный план фестиваля позволил увидеть не только общее, но и отличительное в системе выразительности и мировидения русских и немецких авторов (О. Кипренского, И. Айвазовского, И. Крамского, И. Репина, В. Серова, Ф. Преллера, Ф. Штука).

Особенно интересной стала идея «Декабрьских вечеров — 2020», которая звучала так: «Обратная перспектива: 2020 — 1981». Программа концертов была подобрана таким образом, что каждый концерт отсылал слушателя к одному из прошлых концертов «Декабрьских вечеров». Концерт «Художник читает Библию» отсылал зрителя к программе 1994 года; библейская тема была затронута также и в 1999 году, а музыка, представленная в те

вечера (сочинения Й. Гайдна и С. Губайдулиной), впервые прозвучала вместе на фестивале 2004 года. Помимо названных прямых параллелей, в истории фестиваля можно найти еще большое количество связей с каждым из этих концертов. Фестиваль этого года был омрачен тем, что он впервые проходил без И. А. Антоновой. Также фестиваль впервые проходил в закрытом формате, без слушателей и зрителей, из-за пандемии, тем не менее музей вел бесплатные онлайн-трансляции. «Декабрьские вечера» были также посвящены 105-летию С. Рихтера.

Завершая обзор, отметим, что современная реальность требует от музейных фестивальных проектов пластичности, способности быть «гибким пространством с возможностью адаптации под сознание зрителя» [10, с. 698]. Отсутствие в последние годы серьезной медийной поддержки фестиваля становится причиной спада интереса зрителей и слушателей к проекту. Расширению аудитории может способствовать продолжение создания телевизионных фильмов с записью выступлений участников, вовлечение ресурсов цифровой среды.

Фестиваль «Декабрьские вечера» стал уникальным культурным явлением, соединившим искусства, находящиеся в разных плоскостях пространства и времени. Он просуществовал четыре десятилетия, не только не потеряв интерес зрителя и не понизив уровень организации, но и став важным связующим звеном в развитии международных культурных связей, а также послужив образцом для появления других фестивалей. Залогом успеха фестиваля стали факторы высочайшего профессионализма участников музыкальных программ, креативности проектов музейных экспозиций. В результате реализации фестивальных проектов «Декабрьских вечеров» в отечественной культуре произошла значительная актуализация музейных форм и филармонических практик.

О перспективности данного проекта свидетельствуют факты существенного расширения его масштабов: за годы своего существования фестиваль обрел немалое количество последователей. В разных городах России были организованы «младшие братья» — аналоги проекта (в Тольятти, Красноярске, Новосибирске), сохраняющие как название, так и художественное кредо проекта; в Москве — детский фестиваль «Январские вечера», задуманный

как продолжатель традиций «Декабрьских вечеров». Все это говорит не только о перспективности «Декабрьских вечеров», но и о большой необходимости поддерживать подобные фестивали финансово, информационно, кадрово и т. п. Благодаря подобным проектам реализуются задачи культурного просвещения, повышается общий уровень образования людей, что, в свою очередь, влияет на качество жизни и всех ее аспектов, возвращая нас к вопросу развития культуры в глобальном масштабе.

#### Список литературы

1. Антонова И., Прусс И. Декабрьские вечера Святослава Рихтера. М.: Издательство П. Юргенсон, 2005. 323 с.
2. Антонова И., Прусс И. Декабрьские вечера Святослава Рихтера. М.: Издательство П. Юргенсон, 2010. 128 с.
3. Бестужева С. Разговор сердец. Традиция «Декабрьских вечеров» // Советская культура. 1986. 1 января.
4. Вспоминая Святослава Рихтера: Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей: [сборник статей] / Сост. Н. В. Алексенко, И. А. Антонова, Л. Э. Кренкель, И. Е. Прусс. М.: Константа, 2000. 384 с.
5. Золотов А. А. Листопад, или В минуты музыки: Импровизации. Отрывки. М.: Современник, 1989. 395 с.
7. Золотов А. А. Для дружеского круга // Советская культура. 1984. № 34.
8. С. 4.
9. Михайлов Д. Декабрьские вечера // Правда. 1985. 10 декабря.
10. Пастернак Б. Л. Детство Люверс. Охранная грамота. М.: Время, 2018. 256 с.
11. Рихтер С. Т. О музыке: Творческие дневники / ред. Н. А. Алпатова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 767 с.
12. Рязанова В. А., Сергеева А. А. К вопросу о коммуникативном потенциале музейного пространства // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 4. С. 696–702.
13. Свободин А. П. В Белом зале // Советская культура. 1984. 21 января.
14. Снегова Т. Декабрьские вечера // Советская культура. 1986. 4 декабря.

15. Юзефович В. Декабрьские вечера. Встреча с Чайковским // Советская культура. 1986. 23 декабря.
16. Юзефович В. Чайковский, Левитан, Рихтер и другие // Известия. 1987. 2 января.

## References

1. *Antonova I., Pruss I. Dekabr'skie vechera Svyatoslava Rixtera* [December evenings by Svyatoslav Richter]. Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgenson, 2005. 323 p.
2. *Antonova I., Pruss I. Dekabr'skie vechera Svyatoslava Rixtera* [December evenings by Svyatoslav Richter]. Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgenson, 2010. 128 p.
3. *Bestuzheva S. Razgovor serdecz. Tradiciya «Dekabr'skix vecherov»* [Conversation of hearts. The tradition of "December evenings"] // Sovetskaya kul'tura. 1986. 1 yanvarya.
4. *Vspominaya Svyatoslava Rixtera: Svyatoslav Rixter glazami kolleg, druzej i pochitatelej: [sbornik statej]* [Remembering Svyatoslav Richter: Svyatoslav Richter through the eyes of colleagues, friends and admirers: /collection of articles/] / Sost. N. V. Aleksenko, I. A. Antonova, L. E. Krenkel', I. E. Pruss. M.: Konstanta, 2000. 384 p.
5. *Zolotov A. A. Listopad, ili V minuty` muzy`ki: Improvizacii. Otry`vki. Obrazy`*
6. [Fall of leaves, or In moments of music: Improvisations. Excerpts. Images].
7. Moscow: Sovremennik, 1989. 395 p.
8. *Zolotov A. A. Dlya druzheskogo kruga* [For a friendly circle] // Sovetskaya kul'tura. 1984. № 34. P. 4.
9. *Mixajlov D. Dekabr'skie vechera* [December evenings] // Pravda. 1985. 10 dekabrya.
10. *Pasternak B. L. Detstvo Lyuvers. Oxrannaya gramota* [Childhood Grommets. The letter of protection]. Moscow: Vremya, 2018. 256 p.
11. *Rixter S. T. O muzy`ke: Tvorcheskije dnevniki* [About music: Creative diaries]
12. / red. N. A. Alpatova. M.: Pamyatniki istoricheskoy my`сли, 2007. 767 p.
13. *Ryazanova V. A., Sergeeva A. A. K voprosu o kommunikativnom potencie muzejnogo prostranstva* [On the issue of the

- communicative potential of museum space] // Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2017. V. 22. № 4. P. 696–702.
14. *Svobodin A. P.* V Belom zale [In the White Hall] // Sovetskaya kul'tura. 1984. 21 yanvarya.
15. *Snegova T.* Dekabr'skie vechera [December evenings] // Sovetskaya kul'tura. 1986. 4 dekabrya.
16. *Yuzefovich V.* Dekabr'skie vechera. Vstrecha s Chajkovskim [December evenings. Meeting with Tchaikovsky] // Sovetskaya kul'tura. 1986. 23 dekabrya.
17. *Yuzefovich V.* Chajkovskij, Levitan, Rixter i drugie [Tchaikovsky, Levitan, Richter and others] // Izvestiya. 1987. 2 yanvarya.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

**Зайцева Марина Леонидовна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

**Еремеева Юлия Андреевна**, концертмейстер ГБПОУ города Москвы «Колледж музыкально-театрального искусства имени Г. П. Вишневецкой».

#### ABOUT THE AUTHORS

**Marina L. Zaitseva**, Doctor of Art History, Professor, Professor of A. N. Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art).

**Yulia A. Yermeeva**, concertmaster, College of musical-theatre art named after G. P. Vishnevskaya.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.  
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Научный журнал  
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА  
№ 3 / 2025  
Сайт <https://art-magazine.pro>

Учредитель — Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»  
E-mail: [domyakobi@yandex.ru](mailto:domyakobi@yandex.ru)

Издатель — ООО «БОС»  
Главный редактор издательства — О.С. Бурлука  
Сайт <https://bos-press.ru>  
E-mail: [ooobos@list.ru](mailto:ooobos@list.ru)

Контактная информация  
Редакция журнала — факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1  
Тел.: 8 (495) 629-56-05  
Сайт факультета <https://artsmsu.ru>  
E-mail: [info@arts.msu.ru](mailto:info@arts.msu.ru)

Выпускающий редактор М.Ю. Трещалин, профессор факультета искусств  
МГУ имени М.В. Ломоносова  
Переводчик О.В. Сапунова, доцент кафедры семиотики и общей теории  
искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова  
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 14.08.2025. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New  
Roman. Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 100 экз.