

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

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

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 1/2 2020
Issue 1/2 2020

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

И86 Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2020. — 160 с.

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.

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

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2020. — 160 p.

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

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

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



Научный журнал



Издательство «БОС»
2020

© Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2020
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2020
© Издательство «БОС», 2020

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук, профессор
(главный редактор)*

Кошаев В.Б.
*доктор искусствоведения, профессор
(заместитель главного редактора)*

Трушина К.Д.
*кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь)*

Барабаш Н.А.
*доктор искусствоведения, профессор
Брумфилд Уильям Крафт
профессор университета Тулейн,
почетный член Российской академии художеств (США)*

Владышевская Т.Ф.
*доктор искусствоведения, профессор
Заднепровская Г.В.*

*кандидат искусствоведения, доцент
Куриленко Е.Н.*

*кандидат искусствоведения, профессор
Трубочкин Д.В.*

*доктор искусствоведения, профессор
Швидковский Д.О.*

*доктор искусствоведения, профессор
Яйленко Е.В.*

кандидат искусствоведения, доцент

Редакционный совет

Гергиева Л.А.
*народная артистка Российской Федерации
(Академия молодых певцов Мариинского театра)*

Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского университета (Италия)

Ильина Н.А.
доктор филологических наук, профессор (Испания)

Лоруссо Сальваторе
Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)

Степаненко Г.О.
*народная артистка Российской Федерации,
заведующая балетной труппой Большого театра России*

Editorial team

Lobodanov A.P.
*Doctor of Philology,
Academician of the Bologna Academy of Sciences, Professor
(Editor-in-Chief)*

Koshaev V.B.
*Doctor of Art History, Professor
(Deputy Editor-in-Chief)*

Trushina K.D.
*Candidate of Art History
(Executive Secretary)*

Barabash N.A.
*Doctor of Art History, Professor
Brumfield William Craft
Professor at Tulane University,
Honorary Member of the Russian Academy of Arts (USA)*

Vladyshevskaya T.F.
*Doctor of art history, Professor
Zadneprovskaya G.V.*

*Ph.D., associate professor
Kurilenko E.N.*

*Ph.D., Professor
Trubochkin D.V.*

*Doctor of Art History, Professor
Shvidkovsky D.O.*

*Doctor of art history, Professor
Yaylenko E.V.*

Ph.D. in Art History, Associate Professor

Editorial Council

Gergieva L.A.
*People's Artist of the Russian Federation
(Mariinsky Theater Academy of Young Singers)*

Gardzonio Stefano
PhD, Professor at the University of Pisa (Italy)

Ilyina N.A.
Doctor of Philology, Professor (Spain)

Lorusso Salvatore
Emeritus Professor of the University of Bologna (Italy)

Stepanenko G.O.
*People's Artist of the Russian Federation,
Head of the ballet troupe of the Bolshoi Theater of Russia*

Содержание

ПОСВЯЩАЕТСЯ 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

<i>Н.А. Барабаш</i>	
Война как трагедия личности	10
<i>Е.Н. Куриленко</i>	
Тема Великой Отечественной войны в балетных театрах союзных республик: 1945—1990	16
<i>О.С. Крюкова</i>	
Образ Москвы в повести «Убиты под Москвой» Константина Воробьева и в книге «Волоколамское шоссе» Александра Бека	26
<i>Ю.И. Бундин</i>	
Благословение на подвиг защиты Отечества в русской живописи XX века	32
<i>В.В. Оньша</i>	
Советский агитационный плакат в Великой Отечественной войне	48

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>В.Б. Кошаев</i>	
Можно ли обрести в сердце знание искусства	56
<i>Е.В. Яйленко</i>	
«Гроза» Джорджоне и искусство Северного Возрождения ...	95
<i>С.К. Чураков</i>	
Новая урбанистика и N-мерные сетевые структуры	111
<i>М.А. Политова</i>	
Эмиль Галле — реформатор художественного стекла	119

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Чжоу Цзя</i>	
Методические принципы Г. Г. Нейгауза как органичная часть системы китайской фортепианной педагогики	127

ОБЗОРЫ

<i>И.Э. Горюнова</i>	
Международное гуманитарное сотрудничество в эпоху современной глобализации (на примере межкультурных коммуникаций)	139
Список авторов	152
Информация для авторов	154

Content

DEDICATED TO THE 75TH ANNIVERSARY OF THE GREAT VICTORY

<i>N.A. Barabash</i> War as a personal tragedy	10
<i>E.N. Kurilenko</i> Theme of the great patriotic war in the ballet theaters of the union of the republic of 1945—1990.....	16
<i>O.S. Kryukova</i> The image of Moscow in the story "Killed near Moscow" by Konstantin Vorobyov and in the book "Volokolamsk highway" by Alexander Beck.....	26
<i>Yu.I. Bundin</i> Essing on the feat of defense of the Fatherland in Russian painting of the 20th century	32
<i>V.V. On'sha</i> Soviet propaganda poster of the Great Patriotic war	48
THEORY AND HISTORY OF ART	
<i>V.B. Koshaev</i> How to know through the heart art	56
<i>E.V. Yaylenko</i> The "Tempest" by Giorgione and Northern Renaissance art.....	95
<i>S.K. Churakov</i> New urbanism and N-dimensional network structures	111
<i>M.A. Politova</i> Emile Galle — reformer of art glass.....	119

MUSICAL ART

<i>Zhou Jia</i> Methodological principles G.G. Neuhaus as an organic part of the system of chinese piano pedagogy	127
REVIEWS	
<i>I. E. Goryunova</i> International humanitarian cooperation in the era of modern globalization (<i>on the example of cross-cultural communications</i>).....	139
Authors list.....	152
Information for authors.....	154

Посвящается 75-летию Великой Победы

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ВОЙНА КАК ТРАГЕДИЯ ЛИЧНОСТИ

Н.А. БАРАБАШ

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

В статье рассматриваются корни противоречий, приводящих к войне. Как личность реагирует на войну и в чем разрушительность природы войны? Автор стремится ответить на вопрос, каковы истоки возникновения войн, восходя к греческой трагедии, где содержится в абсолютном виде отгадка причин трагической обусловленности мира.

Ключевые слова: мир, война, личность, искусство, экзистенция, противоречие, ценности, гармония.

WAR AS A PERSONAL TRAGEDY

N.A. BARABASH

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

The article discusses the roots of the contradictions leading to war. How does a person react to war and what is the destructive nature of war. The author seeks to answer the question, what are the origins of the emergence of wars, dating back to the Greek tragedy, which contains in absolute form a clue to the causes of the tragic conditioning of the world.

Key words: peace, war, personality, art, existence, contradiction, values, harmony.

В основе нашего понимания о войне, причем в разные исторические эпохи, содержится мысль о противостоянии и неразрешимом противоречии, которое не может быть решено мирным путем. Это не

борьба кланов, как в «Ромео и Джульетте», не месть, лежащая в основе греческих трагедий с их конфликтами, не одна лишь борьба за власть или раздел территорий. В войне как особо опасном и имеющем далеко идущие последствия во времени явлении присутствует явная и скрытая борьба человека с:

- обстоятельствами;
- стремлением сохранить жизнь, а значит — собственное Я;
- массой или конкретным другим индивидуумом.

За что борется человек? Прежде всего, за сохранность внутреннего, осознаваемого субстанционального осмысления своей сущности. За исповедуемые приоритеты, за идею, которая присуща каждому человеку, осознается она или нет. Поисками собственного Я не завершается поиск доминантных высот в личности человека, который присущ личности в мирное время. Напротив, в период войны такие поиски лишь обостряются, и сам процесс только ускоряется. На то есть две причины. Первая связана с противоречием, которое отличает способ проживания человека в войну жизни либо концентрированно и ускоренно, либо, напротив, характеризуется растерянностью, а затем и распадом личности. Совладать с нарушением принятого порядка вещей, который неминуемо есть следствие войны, человек не может. Такой внутренний хаос, разлом есть следствие и непонятных мотивов, связанных с самой необходимостью войны; с тем, что война являет такое новое и неосвоенное поле взаимодействия с собой и с миром, что все больше запутывает человека в его неспособности освоить новый мир по новым же законам, где главным становится отказ от мира — основной составляющей равновесного состояния человека, его экзистенциальной сущности. Разлом и распад — основные характеристики и войны, и ее следствия, ее воздействия на личность, сопрягаются с имманентным желанием личности стремиться к миру и получать от мира удовольствие. Война рушит эти установки, не предлагая ничего конструктивного взамен. Это нарушение стабильности и трансцендентного восприятия мира становится основным условием внутренней трагедии личности, ее неспособности принять войну и жить по ее законам.

А законы у войны весьма противоречивы. Они напрямую связаны с вытеснением человека из пространства созидательного освоения и — опять-таки — присущего человеку «строительства» собственного приватного пространства: дома, семьи, тех ценностей, которые во все времена отличают привязанности человека. Такое нарушение привычных опор создают в человеке предпосылки для прорастания трагического понимания и освоения жизни. Драма личности обусловлена следующими мотивами:

1) крушением идеалов как изначального способа вникания в жизнь и ее освоение;

2) отказом принять новые условия существования как неприемлемые для поддержания жизни и развития личности;

3) невозможностью принять грядущую гибельность, смерть в качестве мирной установки на выживание.

В связи с этим, конечно, бушует в человеке протест. Он создает предпосылки и для отстаивания своей территории, и для сохранения жизни, и для того равновесного начала, которое свойственно человеку, в отличие от энтропийного начала. Освоиться и принять, подчинить себе распад и энтропию не под силу человеческой психике, воле человека и ее стремлению к свободе. То, что рождено человеком в качестве большой, мощной сублимации жизни и что называется искусством, преподносит свои опыты по освоению человеком войны. Она начинается в человеке не с самого даже известия, влекущего страх, а с растерянности и постепенного вхождения в новые «предлагаемые» обстоятельства. Борясь за мир и защищая себя и все, что принадлежит ему и его стране, человек не может не ломать себя. Эти внедрения в свой мир, неравновесность действий по отношению к событию, готовят почву для могучего противоречия в самой личности. Человек начинает увязать в своей попытке правильно сориентироваться и понять, что стало нынешней его сутью и на что он должен быть нацелен. Все опыты искусства рассматривают человека в этот период не как равновесное, гармоничное существо, но, прежде всего, как личность, подверженную хаосу, заблуждениям, заостренному, до гиперболического пика, пониманию ситуации. «В отношении деятельности опыт, по-видимому, ничем не отличается от искусства; мало того, мы видим, что имеющие опыт преуспевают больше, нежели те, кто обладает отвлеченным знанием. Причина этого в том, что опыт есть знание единичного, а искусство — знание общего» [1].

Известные, хрестоматийные примеры из театрального и кинематографического опыта свидетельствуют о поиске человеком, одним конкретным лицом, смысла, логики и конструктива в военном режиме. В пьесе Б. Васильева несколько девушек во главе со старшиной совершают свое трудное важное дело, они не так легко и не так безоблачно понимают, что надо делать, зачем и каким образом. Каждая из них решает для себя собственное понимание правды и веры по-своему. Но каждая становится центром повествования, поскольку разность подходов и понимания своей участи как раз и представляет пример индивидуализации. Трагедия каждой уже в явной обреченности. Потому и пьеса восходит к трагедии, где еще Аристотель высказался внятно о безусловной неизбежности трагического конца для героя. Смерть

становится и оплотом, и рубежом, и тем единственным пристанищем, которое позволяет вычленивать правду.

Греческая «козлиная песнь» (или «песнь козла»), которая обозначает трагедию, по-своему расставляет акценты в преимуществах спора о том, что важнее — выжить или погибнуть. Вопрос в том, за что?! Спора нет — ответ ясен: во главе угла то незыблемое понятие любви к земле и другому человеку, которое и определяет особенности действий. Гибель во имя — вот ответ. Он не смакуется, он не становится полемичным, ясно одно: так надо, и в этом и есть мера патриотизма. Собственно, она не может быть усеченной, она просто есть как данность, но проявляет себя в трагические моменты как подвиг, невозможность поступить иначе, как протест против насилия и несправедливости. «Греки считали, что в мышлении, в понятиях им открывается сама реальность. Мы же считаем, что идеи, понятия — это рабочие инструменты человека, и служат они ему для того, чтобы прояснить его положение в той бездонной и архисмутной реальности, которой является его жизнь», — пишет Ортега-и-Гассет [2].

В такой потребности гибели и состоит проблема самореализации личности. Война — огромное напряжение сил и огромные жертвы. Без понимания социальной природы человека невозможно понять личность, где мера восхождения к мудрости есть критерий уровня ее развития. Можно сказать «нет» обстоятельствам, можно убить, но непременно выстоять морально. Этот мотив реализации себя есть самый действенный и стойкий. Не было бы в войну ни Лени Голикова, ни Антона Ратникова, ни Александра Матросова, ни Николая Гастелло, ни тех генералов и военачальников, которые руководили огромной массой людей войны.

На самом тонком уровне есть вечное безотчетное стремление человека к миру и таким этическим категориям, как любовь, счастье, добро. Нарушение этих ценностных понятий — уже причина и повод для внутренних противоречий и разлада, отсутствие гармонии с собой и с миром.

Гамлет Шекспира не был на военных действиях, однако разлад с самим собой более всего характеризует его натуру. Война и военные действия — вокруг него, почти во всех он видит врагов, не спасают ни любовь, ни друзья, все оказывается нарушенным в его представлениях о мире и чести.

Режиссер И. Э. Горюнова увидела беспощадную горечь столкновения в войне в своем прочтении Окуджавы с молодыми людьми из МГУ. Ее спектакль словно делился на две составляющие — последствия противоречий между личностью и слепой силой, управляющей миропорядком, и представление каждого о мире и гармонии, безотчет-

ном стремлении к ним. Она осваивала со студентами не просто текст трагических законов войны, но сумела рассмотреть крупницы того, что привычно не становилось во главе угла при соприкосновении с творчеством Булата Окуджавы. Ей был интересен поиск вины героя, осознание им миропорядка, нарушение которых вело к неразрешимым противоречиям. И только сама трагедия восстанавливала справедливость через главные свои опоры — страдание и очищение им.

Театр и кино словно взорвался от невиданной долгие годы потребности высказаться о войне. Несколько московских театров, включая «Современник», Театр Наций, МХТ им. Чехова, говорят со зрителем о войне. Но говорят с весьма ощутимым отличием от того стиля, манеры письма и речи, что были свойственны театру в 1970—1980-е гг. В те годы подвиг и вина не были так интересны ни режиссеру, ни зрителям, главное заключалось в освоении патриотической тенденции. Теперь разговор становится все более изысканным и тонким, театр интересуется конкретная личность, как она поведет себя во время войны, что для нее становится приоритетным.

Молодые режиссеры кино все более и более часто отзываются на тему войны, ставя во главу угла не только храбрых мужчин, но и женщин, которые возглавляют взводы и обеспечивают победу собственным примером. При этом опровергается давний тезис, который со времен пьесы «У войны не женское лицо» С. Алексиевич так прочно держался на театральной сцене. У войны лицо разное, оно и женское в том числе. Тому подтверждение — возобновление постановок пьесы Б. Васильева «А зори здесь тихие», которая уже в новых ценностных категориях рассматривает эпизоды войны и участие в ней женщин. Появляется более жесткая интонация вины и ответственности, сопричастности каждого в общем деле борьбы, развала и стремления жить. Даже сама интерпретация приказа здесь претерпевает большие изменения. «Приказ возможен лишь там, где есть кто-либо, обязанный ему следовать. Понимание является здесь, следовательно, моментом отношений между двумя личностями, одна из которых должна приказывать». Цитируемый здесь Гадамер рассуждает о роли и действительности приказа, его истолковании, настаивая на том, как важен смысл его, а не буквальный текст. В пьесе (и ее экранизации) не раз звучит приказ, и его исполнение, что весьма существенно, имеет прямое отношение к словам философа: он осознается как смысл, а не как только слово [3].

Фильмы «Звезда» и «Девятая рота» тоже находят совсем непривычную интонацию рассказа о подвиге и славе, о роли личности отдельно взятого человека, который не просто шагнул из социума в другой жизненный пласт, но не утратил идеалов, не просто стал стрелять по чужим, но сохранил человеческое достоинство даже в таких жесто-

чайших условиях. И потому проблема сохранения в человеке человеческого стоит особенно остро. «Человек не может отказаться от себя. В качестве возможности свободы он либо ее истинное осуществление, либо ее искажение, которое не дает ему покоя... В своем искажении он (человек) противостоит свободе» [4].

Теперь не только взрывы и стрельба становятся органическими красками, присущими войне, но другие, более хрупкие и деликатные понятия, такие как сопереживание чужому горю, чувство вины и ответственности не только за себя, но и за другого.

Философское понятие «Другой» приобретает в связи с этим особую ценность: человек человеку не только другой, но и друг, иногда враг, но не некая стреляющая машина. Стали закрепляться новые, до конца XX в. не опробованные категории, такие как хаос и страх, вседозволенность и наказание. Трагедия личности в связи с этим стала еще более выпуклой и противоречивой.

Заложенное древними греками понимание трагического, воссоздание ими трагедии личности не изменило своей сути спустя иные эпохи, времена, столетия. Война всегда нарушает общепринятый порядок вещей, становясь источником кризиса, почвой для новых завоеваний, построения тоталитарных государств как неизбежное следствие войны. Происходят подчас необратимые последствия и изменения в человеческом существовании, как и в самой личности. Последняя мировая война 1941—1945 гг. явилась такой мощной разрушительной силой, что потери от нее и следствия самого разного плана не могут восстановить баланс между личностью и противоречивым историческим процессом, который и по сей день все мучает и разрушает человечество, становясь незримой силой, могущественной и упрямой, способной подчинить человека.

Список литературы

1. *Аристотель*. Метафизика. М., СПб.: ЭКСМО, 2008. С. 166.
2. *Ортега-и-Гассет Хосе*. Камень и небо. М., 2000. С. 222.
3. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 394.
4. Бодрийяр Ж., Ясперс К. Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2014. С. 160.

References

1. *Aristotel*. Metafizika. M., SPb.: E`KSMO, 2008. S. 166.
2. *Ortega-i-Gasset Xose*. Kamen` i nebo. M., 2000. S. 222.
3. *Gadamer X.-G.* Istina i metod. M.: Progress, 1988. S. 394.
4. *Bodrijiyar Zh., Yaspers K.* Prizrak tolpy. M.: Algoritm, 2014. S. 160.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В БАЛЕТНЫХ ТЕАТРАХ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК: 1945—1990

Е.Н. КУРИЛЕНКО

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: kurilenko-08@mail.ru

Рассматривается проблема создания хореографических постановок, посвященных Великой Отечественной войне в балетных театрах союзных республик в 1945—1990 гг. Анализируются спектакли, в которых авторы нашли новые музыкальные и хореографические выразительные средства, новые жанровые, композиционные и драматургические решения для раскрытия героической темы и многогранного воплощения образов. Раскрывается причина появления балетов, в которых объединяются черты различных видов искусства и литературы.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, балет, хореография, музыка, тема и образ спектакля, взаимодействие искусств в балете, слово, хор.

THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE BALLET THEATERS OF THE UNION OF THE REPUBLIC OF 1945—1990

E.N. KURILENKO

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

The problem of creating choreographic productions devoted to the Great Patriotic War in the ballet theaters of the Union republics in 1945—1990 is considered. Performances are analyzed in which the authors found new musical and choreographic expressive means, new genre, compositional and dramatic solutions to reveal the heroic theme and the multifaceted embodiment of images. The reason for the appearance of ballets, which combine the features of various types of art and literature, is revealed.

Keywords: World War II, ballet, choreography, music, theme and image of the play, the interaction of arts in ballet, word, choir.

Д.Д. Шостакович как-то в разговоре о войне вспомнил ранее услышанную и поразившую его фразу: «Никакая симфония не остановит танк, никакая песня не прервет полет бомбардировщика с бомба-

ми». Фраза громкая, но глубоко не верная, — твердо сказал Дмитрий Дмитриевич, который своим творчеством и, прежде всего, Седьмой симфонией (Ленинградской) доказал свою правоту!

Максим Рыльский — знаменитый украинский поэт — в одном из своих стихотворений, определяя назначение поэзии, писал: «...она — это песня гармонии, душа согласия и мира... Но против хищных поработителей способна поднять меч». Балетный театр — поэзия средствами хореографии — в XX в. показал, что способен воплощать на сцене важные гражданские темы и сюжеты.

Внимание к героико-патриотическим темам и образам было характерной чертой отечественного балетного театра на протяжении всего XX в. Безусловно, важен опыт создания таких балетов 1920—1940-х гг., как «Красный мак» М. Глиэра, «Пламя Парижа» и «Партизанские дни» Б. Асафьева, «Лауренсия» А. Крейна, «Сердце гор» А. Баланчивадзе. Одной из вершин на пути становления жанра героической трагедии стала постановка Ю. Григоровича балета А. Хачатуряна «Спартак».

В послевоенные годы композиторы и балетмейстеры всех союзных республик СССР не раз обращались к волнующей теме победы народа в Великой Отечественной войне. Воплощая темы и образы, связанные с войной, авторы хореографических спектаклей искали пути для воплощения героических образов. Это потребовало освоения новых выразительных средств, новых форм, драматургии, нового музыкально-пластического языка. Были созданы интересные и очень разные по стилю и жанру спектакли.

Первые спектакли оказались «пробой пера», но в них было достигнуто главное — показан современный герой, обладающий высокими нравственными и духовными качествами, верный своему патриотическому долгу. Создавались они в традициях драмбалета с пантомимой как главным средством выразительности, с достоверным показом подробностей быта. Именно этот метод создания музыкально-хореографической драматургии балета преобладал в 1930—1950-е гг. Хореографы стремились как можно «натуральнее» передать драматические ситуации, найти им «жизнеподобное» объяснение. Не избежали этого балеты «Татьяна» А. Крейна (по сценарию В. Месхетели) и «Берег счастья» М. Спадавеккиа (по сценарию Н. Аболимова) в постановке В. Бурмейстера.

Сразу после войны в 1947 г. В. Бурмейстер поставил балет «Татьяна» на музыку А. Крейна. Спектакль был типичным драмбалетом, но в привычное изображение «настоящей жизни» хореограф, предвидя будущие пути хореографии, включил две сцены — боя и допроса, решенные в стиле обобщенной танцевальной образности. В сцене боя

гранатометчиков с фашистами не было точного воспроизведения батального эпизода, не было гранат, винтовок и прочих атрибутов настоящего сражения. Чисто пластическими средствами создавался образ борьбы с врагом.

В противовес «эстетике правдоподобия» Бурмейстер решал, например, сцену допроса Татьяны в гестапо как волнующий танец-борьбу героини с фашистскими палачами. Здесь не было, как у Р. Захарова в «Допросе партизанки» (тоже на музыку А. Крейна), тюремной обстановки со столом, военными картами, связками гранат, не было палачей с дубинками или плетками. Черные фигуры врагов со всех сторон подступали к героине, а ее танец отражал отвагу, протест, негибаемую волю. Это был один из первых опытов, когда содержание балета раскрывалось не пантомимой, не бытовыми сценами, а чистым танцем, и он произвел на Бельского глубокое впечатление.

В противовес «эстетике правдоподобия» Бурмейстер решал, например, сцену допроса Татьяны как волнующий танец-борьбу героини с фашистскими палачами. Не менее своеобразен «танец гранатометчиков». Здесь не было точного воспроизведения батального эпизода. Но постановщик, не разрушая балетной образности, сумел сохранить предельную достоверность действия. Это были первые опыты, когда содержание балета раскрывалось не пантомимой, не бытовыми сценами, а чистым танцем.

Композиторы, балетмейстеры, либреттисты, художники все чаще использовали в своих спектаклях богатый опыт смежных искусств. Так, несомненное влияние на хореографию многих балетов о войне оказала пластика монументальных композиций памятников-мемориалов. Наиболее интересные примеры: балет белорусского хореографа В. Елизарьева «Поэма» на музыку А. Петрова и спектакль «Во имя жизни» киевских хореографов А. Шекера и Г. Майорова, где образ мемориала героям проходит как лейтмотив, особенно в первой части — «Балладе о матери».

«Живое» слово как средство выразительности — не новость для балета. Поэтической увертюрой звучат стихи Р. Гамзатова в хореографической композиции белорусского мастера В. Елизарьева «Поэма»:

*Мне кажется порою, что солдаты,
С кровавых не пришедшие полей,
Не в землю нашу полегли когда-то,
А превратились в белых журавлей!..*

Образ «белых журавлей» как хореографический лейтмотив органично включается в ткань танцевальных эпизодов, насыщенных героическим пафосом. Строгость этого пластического памятника-реквиема отдавшим жизнь в борьбе с фашизмом болью и волнени-

ем откликается в сердце каждого. Но сколько веры в мужество и силу человека сумел вложить постановщик в этот одноактный балет!

Интересом к ритмике поэтического слова продиктован эксперимент постановки танца на «чистый» поэтический текст без музыки в первом эпизоде спектакля «**Озаренность**» на музыку А. Пахмутовой (либретто Н. Добронравова, хореография Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова, Большой театр, Москва).

Естественным стало введение в хореографический спектакль и «ораториальности». Поющий хор и хор «пластический» в балетах «Во имя жизни» и «Альпийская баллада» не только сопереживали героям и комментировали действие, но и усиливали трагедийное звучание событий.

В камерных спектаклях был найден новый метод отображения трагизма и героики событий общенародного масштаба: через личную драму героев, их внутренний мир. К подобным постановкам, например, относятся балеты «Альпийская баллада» и «Ромео, Джульетта и тьма». Чистая, светлая любовь двух юных сердец сталкивается в обоих спектаклях с силами тьмы, ненависти, фашизма.

«**Альпийская баллада**» белорусского композитора Е. Глебова, которого на родине считают классиком XX в., — лирико-драматический балет, написанный по либретто Р. Череховской на основе повести В. Быкова (постановка О. Дадичкилиани). Премьера состоялась в 1967 г. на сцене Белорусского театра оперы и балета. Первый белорусский балет о событиях Великой Отечественной войны стал высочайшим достижением национальной балетной музыки и долгие годы не сходил со сцены.

В балете рассказывается о побеге из фашистского концлагеря советского солдата-белоруса Ивана и итальянской девушки Джулии. Их преследование фашистами, вспыхнувшая любовь и трагическая гибель — основное содержание балета. Конфликт произведения — в противопоставлении бездушной машины смерти (тема фашистов) и мира светлых человеческих чувств (образы главных героев).

Одноактный балет построен как чередование внутренне завершенных сцен: «Побег», «Перевал», «Любовь», которые строятся по принципу драматического нагнетания действия: в первой картине происходит завязка (побег и встреча узников), во второй — развитие действия (взаимоотношения героев и зарождение любви), в третьей — кульминация и развязка (торжество любви, гибель).

По замыслу композитора трагические события балета передаются как бы через мировосприятие главного героя — Ивана. Его тема в музыке наиболее важна. В ней сочетаются два мотива: мужество героя-воина и страстная тоска по свободе. В теме Джулии Е. Глебов ис-

пользует ритмы тарантеллы, что помогает увидеть жизнерадостную, кокетливую и отважную юную итальянку. Иван и Джулия охарактеризованы в балете лирическими и песенно-танцевальными интонациями, истоки которых в белорусской и итальянской национальной мелодике, инструментальные тембры — в основном струнные. Резким контрастом музыкально-пластическим темам Ивана и Джулии звучит зловещий фашистский марш с его механическими интонациями и измененной дробью барабана.

Герои спектакля не сталкиваются лицом к лицу с фашистской погоней (хотя этот образ воплощен и в музыке, и в хореографии). Их «столкновение» и «противоборство» передают музыкальная драматургия и тонкая психологическая нюансировка пластики Ивана и Джулии. Действие балета жестко сконцентрировано, из него ушло все второстепенное.

Широко развитая лейтмотивная система помогла показать образы спектакля в развитии без внешних деталей действия. А общая структура балета воспринимается как одночастная симфония.

Балет **«Ромео, Джульетта и тьма»** композитора Л. Аустер в постановке Юло Вилимаа (Эстония, театр «Ванемуйне») был создан по мотивам одноименной повести чешского писателя Я. Отченашека. В ее основу положен действительный эпизод времени Второй мировой войны, когда любовь, стремление к счастью, сама жизнь были под постоянной угрозой, когда доброта, человечность шли рука об руку с самоотверженностью, героизмом и жертвенностью. Писатель назвал свою повесть «Ромео, Джульетта и тьма», потому что сила чувств его героев — Павла и Эстер — была так же высока, полна такой же безоглядности, страсти и поэзии, как и у героев бессмертной шекспировской трагедии.

В этом балете во всем своем страшном откровении звучит трагическая тема — холокост. Прага. 1942 год. Эстер — молоденькая девушка, еврейка, повстречавшая свою первую любовь, когда, казалось бы, мир рушится. Павел — чех, «почти ариец», человечность которого не позволяет ему пройти мимо одинокой девушки, бросив ее на произвол судьбы. Он спасает ее... Сколько времени было отпущено им? Несколько дней, недель? Достаточно, чтобы понять, что они — единственные друг для друга. И так мало, чтобы вдоволь насладиться своим счастьем, таким хрупким и таким настоящим. Нет зверя страшнее геноцида, страшнее убийства человека человеком. Нет печальнее на свете...

В балете «Ромео, Джульетта и тьма» не было «наглядного» изображения фашизма. Но авторы спектакля дали косвенное, опосредованное его отражение в переживаниях двух молодых людей, охвачен-

ных страхом, тоской, горем и гневом. Каждый образ получает свое музыкально-хореографическое развитие, и именно психологический план действия, его острота и насыщенность, интересует постановщика Юло Вилимаа прежде всего. Война, показанная через внутренний мир двоих, — содержание этого балета.

Союз инструментальной музыки и хореографии вызвал к жизни новые формы музыкальной драматургии балетных партитур: появились хореографические поэмы, хореографические симфонии... Как одночастное симфоническое полотно, построены оба балета В. Успенского — **«Памяти героя»** (Ленинград, театр оперы и балета имени С.М. Кирова), посвященный памяти татарского поэта Мусы Джалиля, и **«Летят журавли»** (Ленинград, Малый театр оперы и балета).

Балетная музыка специфична: с одной стороны, она связана с музыкальным искусством в целом, с другой — впитывает художественные законы сценических искусств, как бы проверяется природой танца. Балет часто сравнивают с поэзией. Балеты второй половины XX в. отличает большая поэтическая условность, философская обобщенность образной структуры, желание вернуть балету его важнейшую специфическую черту, которую М. Иофьев метко определил, назвав балет «искусством поэтических формул».

Хореография, как и музыка и поэзия, воплощает обобщенные эмоциональные состояния, минуя «житейскую» конкретность. Однако поэтические идеи и образы, обретая сценическую жизнь в балете, становятся образами пространственно-временного вида искусства — искусства театра. Литературная лирика, в частности поэма (как вид, не чуждый эпичности), непосредственно выражает эмоции поэта, а балет зримо, сценически воплощает поэтические идеи. Но, как и в драме, в балетном театре даже в наиболее обобщенно-условных постановках непременно существуют сценические герои, характеры.

Авторы хореографических произведений внесли многие новые черты в традиционные жанры. Героико-патриотический спектакль требует драматической и стилиевой точности при выборе выразительных, средств. В противном случае драматургические штампы в сочетании с условными приемами современного балета приводят к эклектике. Хотя создатели балета **«Круг ада»** (композитор Л. Пригожин, балетмейстер Н. Боярчиков, Ленинград, Малый театр оперы и балета) провели своеобразный опыт слияния в едином спектакле разностильных средств выразительности, стремясь воплотить волнующую тему утверждения силы любви над жестокостью и тьмой Дантова ада, но не фантастического, а реального, имя которому — фашизм.

Главным для многих балетов о войне стало стремление философски осмыслить героический путь к победе, дать обобщенный образ

героя-борца, образ народа-победителя, показать истоки общенародного подвига. Интересный пример — спектакль Киевского театра оперы и балета имени Т.Г. Шевченко **«Во имя жизни»** на музыку Б. Лятошинского, Д. Шостаковича, А. Штогаренко.

Три части балета объединены общим названием, общей идеей и воспринимаются как единое целое. Подвиг народа и скорбь Матери-Родины по погибшим сыновьям — первая часть «Баллада о матери», возвращение к мирной жизни солдат-победителей — вторая часть «Возвращение», радость созидательного труда в послевоенные годы — третья «Во имя жизни».

Перед постановщиками стояла сложная, но интересная проблема: найти образно-пластическое и драматургическое решение, используя симфонические произведения, не предназначенные для хореографических постановок. Кроме того, два из выбранных сочинений — «Партизанские картинки» А. Штогаренко и «Поэма Воссоединения» Б. Лятошинского — произведения программные. Возникало опасение: не грозит ли это несоответствием музыкальной и пластической партитур. В «Балладе о матери» такие смысловые «ножницы» могли возникнуть в сцене гибели сыновей, которая ставилась на жанровую музыку эпизода «На привале» из «Партизанских картин» Штогаренко. Но А. Шекера нашел оригинальное решение: фольклорно-танцевальные интонации музыки и пластики раскрывают источник силы и стойкости героев. Отказавшись от жанровости и натурализма, хореограф трактует сцену гибели сыновей как обобщенный образ подвига героев.

Музыкальная программа «Партизанских картин» А. Штогаренко как бы подсказывала постановщику решение, привычное для слушателей сюиты, — иллюстрировать воспоминания бывшего партизана отдельными эпизодами партизанской жизни. Однако хореограф уловил важную особенность музыки композитора: сочетание традиционного принципа сюитности с единой линией музыкального развития. На сцене не воспроизводится какой-то конкретный эпизод, а дан условно-обобщенный образ войны. В скорби матери, потерявшей сыновей, в горе невест-вдов мы видим горе всех матерей, всех невест, не дождавшихся павших в бою.

Опасность возможного несоответствия музыки и хореографии подстерегала Г. Майорова во второй части балета — «Возвращение». Музыка «Поэмы Воссоединения» Лятошинского построена на развитии резко характерных, ярко национальных украинских мелодий. Все это, казалось, требовало фольклорно-жанрового воплощения. Балетмейстер, по его словам, хотел найти такое решение, где бы хореография создала обобщенно-емкий образ, а фольклорные мотивы приобретали более широкий смысл. Не вводя в хореографию элементов фольклора,

Майоров, проанализировав развитие музыкального материала, нашел для каждой темы конкретное образное содержание.

Более обобщенно-условным языком раскрывалась тема созидательного труда послевоенных лет в третьей части спектакля «Во имя жизни» (балетмейстер А. Шекера). Это правомерно, ибо финал Пятой симфонии Шостаковича, включая в себя образы огромной энергии и силы, не носит ярко выраженного программного или изобразительного характера.

Спектакль изобилует массовыми танцами. Его тема, идея, образы решены обобщенно-симфоническими средствами. И тем не менее жанр балета можно определить как «героическая драма», ибо постановщики сумели выстроить драматургически цельный спектакль, выявить конфликтность темы, придать каждой из частей героический пафос, соответствующий изображаемому в них времени.

Среди балетов о Великой Отечественной войне есть удивительный! Он отличается от многих других хореографических постановок тем, что отражает не столько ратные подвиги солдат-героев, сколько подвиг женщин — тружениц тыла, на чьи плечи в военные годы легла тяжесть огромного, порой непосильного для слабых женских рук труда, труда во имя Победы. Весь балет — это гимн женщине-труженице, чье мужество и веру в торжество жизни не смогло сломить даже самое страшное испытание — гибель близких, родных людей.

Балет-оратория **«Материнское поле»** — подлинно национальная эпопея, вершина творчества великих киргизских деятелей искусства — Чингиза Айтматова и композитора Калыя Молдобасанова.

Чингиз Айтматов — это ярчайшее явление не только в киргизской, но и в мировой литературе. Его творчество — это единство философии и стихийно-лирического поэтического повествования.

Повесть «Материнское поле» написана в форме монолога старой женщины, обращенного к Матери-Земле и повествующего о долгой, трудной жизни: о том, как в годы войны она потеряла одного за другим дорогих для нее людей — мужа Суванкула, сыновей Касыма, Майсалбека, Джайнака и юную невестку Алиман. У Айтматова Толгонай — собирательный образ женщины, которая пережила страшную войну, овдовела, потеряла детей. Толгонай — Мать всех людей на земле. Приемом воображаемого диалога между Женщиной-Матерью и Матерью-Землей раскрывается тема гармоничного единства человека и природы, красной нитью проходящая через всю повесть.

В Киргизском театре оперы и балета создатели балета-оратории «Материнское поле» (композитор К. Молдобасанов, либреттисты М. Ахунбаев и М. Баялинов, балетмейстер-постановщик У. Сарбагисhev) сочинили спектакль, обладающий большой выразительной си-

лой. Этот спектакль был поставлен на стыке жанров, что было новым для киргизской музыкальной культуры. В нем соединились в единое целое симфонический оркестр, хор (голос Матери-Земли), солисты (голос одинокой женщины), декламационный речитатив (старая Толгонай), разнообразные хореографические сцены.

Монологи матери, от имени которой ведется рассказ, стали важным драматургическим компонентом. В этом же спектакле интересна попытка синтеза музыкально-хореографических и вокально-хоровых средств. В спектакле три хоровых пролога (лирический, трагический и пафосный) к действиям-воспоминаниям погружают зрителей в атмосферу происходящего на сцене.

В музыке «Материнского поля» ощущается ясность образного мышления, сочетание энергии, динамизма современной оркестровки с национальным своеобразием мелодики. Музыкальная драматургия спектакля построена на противопоставлении светлых, позитивных образов Толгонай, Матери-Земли, Алимана и «злых» образов войны, вестников смерти. Мелодичность, богатство гармонических сопоставлений, колоритность инструментальной подчеркивается яркой пластической образностью спектакля. Пластическая партитура изобилует разными формами: монологи, дуэты, трио, малые ансамбли.

Это сложнейшее музыкально-сценическое произведение вобрало в себя как характерные национальные элементы хореографии, так и классические. Прозвучавшая, живописная музыка была талантливо интерпретирована хореографом Ураном Сарбагишевым. Он сумел придать современное национально окрашенное звучание языку классического танца. Тонко уловленным национальным колоритом пропитан каждый образ, каждый танец.

Специфика хореографической лексики обусловлена не прямым цитированием элементов народной пляски, не воспроизведением тех или иных подлинных этнографических обычаев, а характером самой пластики. Национальные черты проявляются не столько в танцевальном рисунке, сколько в пластической окраске каждого движения. Классические позиции рук и ног заменены так называемыми восточными. Часто встречаются «орнаментальные» положения рук с загнутыми вверх кистями и обращенными на себя стопами.

Разнообразны были по форме, жанровому, драматургическому и стилистическому решению хореографические спектакли о Великой Отечественной войне балетных коллективов союзных республик СССР. И это еще раз подтверждает мысль А. Толстого, утверждавшего: «на сотни лет эта война останется отправной точкой для всех искусств — от эпоей до лирических стансов».

Тема борьбы и подвига народа в послевоенные годы стала одной из ведущих тем в литературе и искусстве. Это не только память о великом испытании, не только история страны. Тема борьбы и победы приобретает важное нравственное, воспитательное значение для новых поколений.

УДК 82
ББК 83.3

ОБРАЗ МОСКВЫ В ПОВЕСТИ «УБИТЫ ПОД МОСКВОЙ» КОНСТАНТИНА ВОРОБЬЕВА И В КНИГЕ «ВОЛОКОЛАМСКОЕ ШОССЕ» АЛЕКСАНДРА БЕКА

О.С. КРЮКОВА

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

В статье анализируются произведения, посвященные битве под Москвой. И у К. Воробьева (повесть «Убиты под Москвой»), и у А. Бека («Волоколамское шоссе») нет описаний московской жизни, но сюжетообразующий образ Москвы присутствует в сознании и военном мышлении большинства персонажей, реальных и вымышленных. Москва в сознании героев этих произведений — это самая большая ценность, наряду с семьей и Домом, и это «чувство Москвы» было более глубинным, чем все неизбежные для того времени идеологические установки на политзанятиях. Именно это чувство и объединяло социально и этнически различных людей в единую надэтническую общность.

Ключевые слова: военная проза, Великая Отечественная война, образ Москвы, творчество К. Воробьева, творчество А. Бека.

THE IMAGE OF MOSCOW IN THE STORY "KILLED NEAR MOSCOW" BY KONSTANTIN VOROBYOV AND IN THE BOOK "VOLOKOLAMSK HIGHWAY" BY ALEXANDER BECK

O.S. KRYUKOVA

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

The article analyzes the works dedicated to Moscow battle. Both K. Vorobyov (the story "Killed near Moscow") and A. Beck ("Volokolamsk highway") have no descriptions of Moscow life, but the plot-forming image of Moscow is present in the minds and military thinking of most characters, both real and fictional. Moscow for the characters of these works is the greatest value, along with the family and Home, and it is this deep "feeling of Moscow" that united both socially and ethnically different people into one supra-ethnic community.

Keywords: military prose, the Great Patriotic war, the image of Moscow, creativity of K. Vorobyov, creativity of A. Beck.

Образ Москвы в повести «Убиты под Москвой» Константина Воробьева и в книге «Волоколамское шоссе» Александра Бека является

сюжетообразующим, хотя действие в этих произведениях, согласно исторической логике, происходит не в Москве, а на фронте, в непосредственной близости от столицы.

Книга «Волоколамское шоссе», чей замысел возник в январе 1942 г., во время командировки автора — военного корреспондента — в дивизию Панфилова, включает четыре повести. Первая из этих повестей была напечатана в 1943 г. в журнале «Знамя», а четвертая — в 1960 г. в журнале «Новый мир». Автор не определил жанровую принадлежность своего произведения (если не считать упоминания в военном дневнике «хроники битвы под Москвой»), но эпическое начало книги «Волоколамское шоссе» очевидно. Уже в конце первой повести намечается широкая панорама эпического масштаба: «Тяжелые бои, страшные испытания мужества — все это было впереди. Великая двухмесячная битва под Москвой лишь начиналась.

В эти два месяца мы, первый батальон Талгарского полка, приняли тридцать пять боев; одно время были резервным батальоном генерала Панфилова; вступали в драку, как и положено резерву, в отчаянно трудные моменты; воевали под Волоколамском, под Истрой, под Крюковым; перебороли и погнали немцев» [1, с. 86].

Повествование в книге «Волоколамское шоссе» начинает автор и сразу же («Человек, у которого нет фамилии») представляет главного рассказчика — Баурджана Момыш-Улы, казаха по национальности: «Я отправился к панфиловцам и, еще не ведая ни имени, ни звания человека, который расскажет историю великой двухмесячной битвы, верил: я встречу его.

И действительно встретил.

Это был Баурджан Момыш-Улы, в дни битвы под Москвой старший лейтенант, а теперь, два года спустя, гвардии полковник» [1, с. 9].

В повести К. Воробьева (впервые опубликована в 1963 г. в журнале «Новый мир»), которая охватывает несколько трагических эпизодов битвы под Москвой, действие происходит в ноябре 1941 г. Учебная рота кремлевских курсантов направляется на фронт, который новоиспеченному лейтенанту Алексею Ястребову представляется вначале чем-то внушительным: «Рота шла вторые сутки, минуя дороги и обходя притаившиеся селения. Впереди — и уже недалеко — должен быть фронт. Он рисовался курсантам зримым и величественным сооружением из железобетона, огня и человеческой плоти, и они шли не к нему, а в него, чтобы заселить и оживить один из его временно примолкших бастионов» [2, с. 84—85]. На самом деле фронт был совсем не таким, каким он представлялся вначале кремлевским курсантам: «Тут был центр ополченской обороны и пролегал противотанковый ров. Косообрывистый и глубокий, он тянулся на север и юг —

в бескрайние, чуть заснеженные дали, и все, что скрывалось впереди него, казалось угрожающе-таинственным и манящим, как чужая неизведанная страна. Там где-то жил фронт. Здесь же, позади рва, были всего-навсего дальние подступы к Москве, так называемый четвертый эшелон» [2, с. 87]. Повествование в повести Константина Воробьева ведется от третьего лица, поэтому внутренние монологи главного героя даются в форме несобственно-прямой речи, вмещающей в себя как авторское, так и персонажное сознание.

Близость Москвы для лейтенанта Алексея Ястребова — новая, пугающая реальность, не поддающаяся логике: «Все его существо противилось тому реальному, что происходило, — он не то что не хотел, а просто не знал, куда, в какой уголок души поместить хотя бы временно и хотя бы тысячную долю того, что совершалось, — пятый месяц немцы безудержно продвигались вперед, к Москве... Это было, конечно, правдой, потому что... потому что об этом говорил сам Сталин. Именно об этом, но только один раз, прошедшим летом. А о том, что мы будем бить врага только на его территории, что огневой залп нашего любого соединения в несколько раз превосходит чужой, — об этом и еще о многом, многом другом, непоколебимом и неприступном, Алексей — воспитанник Красной Армии — знал с десяти лет. И в его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны» [2, с. 89].

Собственно географических названий в повести Константина Воробьева мало: Красные Дворики, Клин, «населенный пункт Таксино, что в 37 километрах западнее Клина» [2, с. 126] и, наконец, Москва. В связи с воздушным боем капитан Рюмин упоминает, по аналогии, Испанию. Подмосковные локации обозначены очень скупо: скирды клевера, лес, поле, деревня, которая «в северной части» «оканчивалась заброшенным кладбищем за толстой кирпичной стеной, церковь без креста и длинным каменным строением» [2, с. 87]. Церковь без креста — это и реальная примета безбожного времени, и ориентир на местности, и овеществленная метафора, связывающая в единый смысловой ряд и «спецотряд войск НКВД», и самоубийство капитана Рюмина.

В этой повести нет ни описаний Москвы, ни подробных рассказов о довоенной жизни, если не считать упоминания о распорядке дня в военном училище, ни хроники московской жизни. Москва присутствует только в названии повести и в сознании «кремлевских курсантов». «Москва, Кремль» — этот образ складывается из неофициального названия военного училища и из географического названия в заглавии. Образ более исторически емкий, чем сюжетные соответствия географических реалий. Образ, сужающийся до точки в пространстве и расширяющийся до масштабов России...

Как и в повести Константина Воробьева «Убиты под Москвой», в книге Александра Бека «Волоколамское шоссе» нет описаний московской жизни, но образ Москвы присутствует в сознании и военном мышлении большинства персонажей, реальных и вымышленных.

Через все произведение рефреном проходит тезис военностратегического значения: «Волоколамское шоссе — прямая дорога на Москву». Эта мысль подчеркивается автором и при топографическом описании местности («За рекой виднелась черная мокрая дорога, исчезающая в недалеком лесу. Взбегая по береговому подъему, она — эта дорога, отмеченная телеграфными столбами, — пересекала линию батальона и мимо темных от дождя домиков села, мимо кирпичной приземистой церкви вела туда, куда стремился враг, — к Волоколамскому шоссе, к Москве» [1, с. 106]), и при описании передвижений батальона («На каком-то перекрестке — кажется, там, где стоял регулировщик, — мостовая сменилась асфальтовым покрытием: в этой точке начиналось Волоколамское шоссе, прямым по широкому гладкому асфальту ведущее к Москве» [1, с. 235]).

Наиболее развернутые рассуждения о значении Москвы в жизни человека, причем из иноэтнической среды, автор вкладывает в уста героя-рассказчика, от лица которого ведется повествование: «Для чего я живу? Для чего воюю? Ради чего готов умереть на этой размытой дождями земле Подмосковья? Сын далеких-далеких степей, сын Казахстана, азиат — ради чего я дерусь здесь за Москву, защищаю эту землю, где никогда не ступала нога моего отца, моего деда и прадеда? Дерусь со страстью, какой ранее не знал, какую ни одна возлюбленная не могла бы во мне возбудить. Откуда она, эта страсть?»

Казахи говорят: «Человек счастлив там, где ему верят, где его любят».

Вспоминаю еще одну казахскую поговорку: «Лучше быть в своем роду подметкой, чем в чужом роду султаном». Советская страна для меня свой род, своя Родина.

Я, казах, гордящийся своим степным народом, его преданиями, песнями, историей, теперь гордо ношу звание офицера Красной Армии, команду батальоном советских солдат — русских, украинцев, казахов.

Мои солдаты, обязанные беспрекословно исполнять каждый мой приказ, все же равные мне люди. Я для них не барин, не человек господствующего класса. Наши дети бегают вместе в школу, наши отцы живут бок о бок, делят лишения и горе тяжелой годины.

Вот почему я дерусь под Москвой, на этой земле, где не ступала нога моего отца, моего деда и прадеда!» [1, с. 304—305].

В этом внутреннем монологе — и констатация старой и новой национальной и социальной идентичности, и отражение мощного па-

триотического подъема, охватившего всю страну, и центр, и национальные окраины. Здесь же и содержится ответ на вопрос о значении Москвы в жизни гражданина большой многонациональной страны. Ответ на этот вопрос приходит к герою не сразу. Этим размышлениям предшествуют неуклюжие попытки бойцов объяснить на политзанятии понятие «Родина»:

«— Ты знаешь, что такое Родина?

— Знаю, товарищ комбат.

— Ну, отвечай...

— Это наш Советский Союз, наша территория.

— Садись. А ты?

— Родина? Это наше Советское правительство... Это... Ну, взять, скажем, Москву... Мы ее вот сейчас отстаиваем. Я там не был... Я ее не видел, но это Родина...

— Значит, Родины ты не видел?

Он молчит.

— Так что же такое Родина?» [1, с. 32]

Современному читателю может прийти на память песня В. Баснера на слова М. Матусовского «С чего начинается Родина?» (из кинофильма «Щит и меч», 1968 г.), так же, как и приведенный выше эпизод, отразившая элементы «коллективного бессознательного» в массовом сознании.

Таким образом, при всем различии жанровых задач рассмотренных выше произведений Александра Бека и Константина Воробьева образ Москвы является важнейшим лейтмотивом, создавая, если воспользоваться известным выражением из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», ту самую «скрытую теплоту патриотизма», которая помогла выстоять и победить огромному многонациональному народу. Москва в сознании героев этих произведений — это самая большая ценность, наряду с семьей и Домом, и это «чувство Москвы» было более глубинным, чем все неизбежные для того времени идеологические установки на политзанятиях. Именно это чувство и объединяло социально и этнически различных людей в единую надэтническую общность.

Список литературы

1. Бек А. Волоколамское шоссе // Бек А.А. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. литература, 1975. С. 7—582.

2. Воробьев К. Убиты под Москвой: повести. СПб.: Амфора, 2015. С. 5—18.

3. Елисеев Н. Три жизни Константина Воробьева // Воробьев К. Убиты под Москвой: повести. СПб.: Амфора, 2015. С. 5—18.

4. Хусаинова А.Х. Метафизика событий Великой Отечественной войны в искусстве слова «сороковых роковых» // Исторические, философские, политические и

юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 5-1(55). С. 208—212.

Reference

1. Bek A. Volokolamskoe shosse // Bek A.A. Sobr. soch.: v 4 t. M.: Xudozh. literatura, 1975. S. 7—582.

2. Vorob`ev K. Ubity` pod Moskvoy: povesti. SPb.: Amfora, 2015. S. 5—18.

3. Eliseev N. Tri zhizni Konstantina Vorob`eva // Vorob`ev K. Ubity` pod Moskvoy: povesti. SPb.: Amfora, 2015. S. 5—18.

4. Xusainova A.X. Metafizika soby`tij Velikoj Otechestvennoj vojny` v iskusstve slova «sorokovy`x rokovyx» // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki. 2015. № 5-1(55). S. 208—212.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

БЛАГОСЛОВЕНИЕ НА ПОДВИГ ЗАЩИТЫ ОТЕЧЕСТВА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

Ю.И. БУНДИН

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

На основе анализа произведений известных советских живописцев, посвященных теме Великой Отечественной войны, раскрываются особенности образных решений мотива благословения на подвиг защиты Отечества и использованных при этом композиционных приемов. Показывается, что советская живопись о Великой Отечественной войне преодолевает рамки обычного героико-батального жанра и поднимается на уровень онтологического обобщения преемственности русской духовной традиции воинского служения как свет памяти мучеников, «положивших души своя за други своя».

Ключевые слова: война; живопись; воинское служение; духовная традиция.

ESSING ON THE FEAT OF DEFENSE OF THE FATHERLAND IN RUSSIAN PAINTING OF THE 20TH CENTURY

YU.I. BUNDIN

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

Based on the analysis of works by famous Soviet painters devoted to the theme of the Great Patriotic War, the features of the figurative solutions of the blessing motive for the feat of protecting the Fatherland and the compositional techniques used in this are revealed. It is shown that Soviet painting about the Great Patriotic War overcomes the framework of the usual heroic-battle genre and rises to the level of the ontological generalization of the continuity of the Russian spiritual tradition of military service, as a light to the memory of martyrs, who put their souls for their friends.

Keywords: war; painting; military service; spiritual tradition.

Война для русского человека, когда она случалась, по своим смыслам была оборонительной и освободительной, всегда имела особое духовное измерение, являла собой жертвоприношение во имя победы — «смертью смерть поправ» и была делом всего народа, а не только специально отобраных, вооруженных и обученных

формирований. Поэтому и велась всем миром, и имела особое духовное измерение.

Развиваясь в указанном историческом контексте, формировались, укреплялись и утверждались отличительные для русского национального характера культурные архетипы, те самые духовные традиции, которые обрели исторический статус цивилизационных констант и нашли свое выражение в воинской культуре Древней Руси — России. Победы на полях сражений обеспечивались не только и не столько мощью фортификационных сооружений, уровнем вооружений и военной техники, мастерством рядовых воинов и умом полководцев, сколько и прежде всего силой русского духа, массовым героизмом защитников Отечества. «Православное учение о бессмертии личной души, о повинении высшим властям за совесть, о христианском терпении и об отдаче жизни “за други своя”, — писал в своем известном Манифесте русского движения И.А. Ильин, — дало русской армии все источники ее рыцарственного, лично-бесстрашного, беззаветно послушного и всепреодолевающего духа» [1, с. 326—327]. «Ибо не от множества войска бывает победа на войне, но с неба приходит сила» [2].

Церковь, благословляя воинов на ратную защиту, всегда обращает внимание на заповедь Божию, в которой сказано: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13). При этом необходимо помнить, что к Иоанну Крестителю, проповедовавшему в пустыне, приходили воины, и он не осуждал их за род деятельности, но лишь призывал: «Никого не обижайте, не клеветите и довольствуйтесь своим жалованием» (Лк. 3: 14)». То есть жертвенное служение Отечеству всегда было делом бескорыстным.

Из церковной истории широко известен факт благословения преподобным Сергием Радонежским великого князя Димитрия Иоанновича на битву с татарским ханом Мамаем на Куликовом поле, а также двух иноков обители Живоначальной Троицы (ныне Троице-Сергиева лавра) — Александра Пересвета и Андрея Асляби. «Тебе, господине княже, — говорил игумен Сергий, — следует заботиться и крепко стоять за своих подданных, и душу свою за них положить, и кровь свою пролить, по образу Самого Христа, Который кровь Свою за нас пролил» [3, с. 153—154]. Инокам же повелел старец-игумен в замену лат и шлемов возложить на себя схимы, украшенные изображением креста Христова. «Вот вам, дети мои, оружие нетленное, да будет оно вам вместо шлемов и щитов бранных» [3, с. 155—156].

Советское государство, атеистическое по организации общественного устройства, отлучило церковь от деятельного участия в духовном обеспечении воинского служения, однако не сумело прервать «времен связующие нити», глубоко укоренившуюся в душе народа

традицию жертвенного служения Родине. Тема благословления на подвиг защиты Отечества нашла свое выражение в искусстве, прежде всего изобразительном, в жанре исторической картины.

Во всем многообразии картин на тему войны не случайно особое место занимает тематика ее начала, по своей глубинной сути — благословления на подвиг защиты Отечества, — выражающая ее смыслы через мотивы прощания — проводов на фронт. На ее значимость как общечеловеческой универсалии, как узловой точки фронтовой жизни солдата, как начала его крестного пути служения Отечеству обращают внимание многие авторы [4, с. 397]. Благословляющая сторона в них представлена женским образом в различных сюжетных решениях матери, жены с ребенком, сестры, дочери, сквозь которые явно прочитывается образ Божьей матери, отдающей своего сына на заклание во имя спасения рода человеческого.

Необходимо отметить, что образ Божьей матери как заступницы земли русской начал формироваться еще в языческие времена задолго до официального принятия христианства. История свидетельствует, что впервые с чудесным явлением Покрова Богородицы в 910 г. столкнулись княжеские дружины Аскольда и Дира, которые по этой причине потерпели сокрушительное поражение и не смогли покорить Константинополь. Именно это событие способствовало особому почитанию русскими Богоматери, которая стала покровительницей русского воинства, а праздник Покрова, посвященный ризам Богоматери, — праздником, который до XIX в. праздновался только в России. Объясняя этот парадокс, Д.С. Лихачев пишет: «Наказание божие, с точки зрения человека того времени, — это знак особой заботы бога о наказываемом. Наказывались русские язычники, победа же над ними греков-христиан была победой правоверных над неверными. Религиозные различия были для средневекового сознания важнее различий национальных. Все это позволяет понять особое “военное”, “защитное” значение Покрова» [5]. И сегодня образ Покрова Богородицы считается покровительницей русского служивого сословия, особенно среди казачества. Возрожденный обряд посвящения юношей в казаки совершается на день этого святого праздника 14 октября по новому стилю.

Предтечу библейским мотивам благословления на подвиг мы находим еще в античной истории. Исследователи возводят его к фрагменту из сочинения древнегреческого историка Плутарха «Изречения спартанских женщин»: спартанка, вручая сыну щит, внушала ему: «или с ним, сын мой, или на нем» [6, с. 327]. Позднее, уже в Новое время, античный фразеологизм стал звучать с прямым упоминанием щита: «со щитом иль на щите», означавшим «победа или смерть». Данный

речитатив оказался очень органичен русской духовной традиции защиты отечества. Война для России, в отличие от западноевропейских стран, не была промыслом, не преследовала экономических целей материального обогащения, а выступала моментом истины, мгновением исторического выбора между «быть и не быть». Как отмечает наш современник, историк В.М. Никонов, срединное положение Руси между Востоком и Западом обрекло ей историческую судьбу евро-азиатского щита, первым принимающего на себя основной удар агрессора, с какой бы стороны он ни шел. И перед русскими народами испокон веков стоял выбор: пасть в рабство или принять смерть на миру. Русский человек выбирал второе, поэтому и защита Отечества была для него личным вкладом во всенародное дело, от которого он себя никогда не отделял [7, с. 235].

Сокровищница советской живописи на тему войны являет нам разительные примеры раскрытия тематика благословления на подвиг. Не претендуя на полное и исчерпывающее описание всего историко-художественного наследия, обратим внимание на наиболее известные, ставшие поистине классическими в этом жанре произведения изобразительного искусства, которые, на наш взгляд, наиболее показательны в части анализа авторских подходов к раскрытию этой основной, судьбоносной темы, использованных композиционных приемов и живописных техник. Речь идет о картинах Г.М. Коржева «Проводы», А.А. Мильникова «Прощание» и Б.С. Угарова «Мать. Год 1941». Эти работы, вне всяких сомнений, следует отнести к шедеврам советского изобразительного искусства. Рассмотрим картины в их тематически-сюжетной последовательности, с акцентом на особенности творческого кредо автора.

Плоскостное изобразительное решение картины Г.М. Коржева «Проводы» сближает ее с плакатной живописью. Однако, в отличие от агитационно-пропагандистского характера последней, предусматривающего мгновенное восприятие — считывание основной идеи, — работа Г.М. Коржева, напротив, требует напряженного созерцательного осмысления, глубокого чувствования всех деталей, за которыми возникает множество мыслительных обертонов, звучащих, во всей их композиционной целостности, гудящим набатом: «Вставай, страна огромная. Вставай на смертный бой!»

Тема жертвенности иносказательно выражена путем плотной компоновки холста, мощной лепки ее крупных статичных форм, игры пропорций и масштабов, виртуозным использованием символики цвета. При этом цветовые акценты расставлены по существу, и — каждый в отдельности и в совокупности — они оплодотворяют своими оттенками общую идею картины. Собственно говоря, основные роли в раз-

вертывании драматургии холста играют оттенки двух цветов — красноватого жертвенного и зеленоватого тленного. Дом на заднем плане, светящийся алой кровью, ассоциируется с непреодолимой в своей ипостаси крепостной стеной с отблесками бойниц, как фрактальное множество единой жертвенной судьбы защитников Отечества, готовящихся принять «смерть на миру».

Коричнево-багряные оттенки лица солдата и сложенных вместе пальцев, сомкнутые губы и опущенные веки вызывают аллюзию нетленного тела святого мученика. Он уже «погиб подо Ржевом», как и все те братья по жертвенной крови, за зияющими пустотами остеклевенных окон. Его уже нет в живых, а прижавшаяся к нему, как к кресту на могиле, женщина, все еще ощущая тепло объятий, оплакивает убиенную душу, которая уже отлетела на небеса, а фактическая гибель тела — дело времени. Она физически ощущает и это, и то, что в следующее мгновение, вслед за винтовкой, указывающей направление, солдат оттолкнется от ее тела и откинется в небытие.

На картине нет лица женщины, как нет лиц в проемах окон дома напротив. Жизнь уже ушла с холста. Это подчеркивает холодная, леденящая тональность военной формы и черное дуло винтовки. Контраст черного ствола орудия убийства и багряного лица мученика говорит нам о непреодолимом противоречии войны: быть убитым или стать убийцей.

Трагичность момента зацементирована в квадратной плоскости холста крупным планом фигур сцены прощания, физически ощутимой тяжестью симметричной композиции из пирамидальных солдата, женщины, винтовки, вещевого мешка и перевернутого острием, соскальзывающего вниз профиля головы в пилотке. Эта тяжесть давит и стеной дома, готового вывалиться на зрителя под ударами немецких фугасов, и заупокойным мерцанием бликов на стеклах окон, усиленным ритмикой их шеренги как аллегории готовых кладбищенских могил. Трепетным контрапунктом, подчеркивающим драматизм композиции, выступает колористический нюанс — такое мирное, ситцевое и цветастое платишко героини сюжета.

Использованные композиционные приемы уводят зрителя из иллюзорной реальности мирного бытия и поднимают общую эстетическую характеристику картины на уровень вселенского обобщения духовной традиции воинского служения.

По-другому тема жертвенности воинского служения решена в известной работе А. А. Мыльникова «Прощание». В картине представлена сцена расставания матери с сыном, уходящим на фронт. Нетрудно видеть, что в основу сюжета положен библейский мотив Голгофы, который организует композиционное единство живопис-

ного полотна. Аллюзия скорой жертвенной смерти сына выражается зримой пространственной близостью Голгофы, показанной горным безжизненным рельефом и тремя телефонными столбами как аллегорией крестного пути. Общая выразительность темы достигается применением лексико-семантических омонимов в их изобразительных формах. Особенно звучен омоним оборванного телефонного провода, метафорично говорящего о разорванных проводах — безвозвратных расставаниях-прощаниях.

Драматургия мизансцены разыгрывается контрастом вдруг постаревшего лица и уже иссохшего тела матери, противопоставленного затемненному в отблесках зарницы лицу сына, чья душа готова воспарить на небеса, и его тела, враз увеличившегося в масштабах и уже не принадлежащего ему. В лице матери и строе ее фигуры удивительно сочетаются и надежда на скорое возвращение сына, и скорбь о нем, уже положившем душу на алтарь Отечества. Образ сына подан несколько более условно, что подчеркивает однозначность и неотвратимость его судьбы.

Прекрасный колорист А.А. Мыльников выписывает холст различными оттенками черно-темно-коричневых и зеленовато-желтых красок, которыми создает иллюзию восприятия стенающего болью материнского сердца, узревшего скорую крестную смерть сына. Тема прощания как бы уходит вглубь художественной ткани картины, таясь в пластике фигур, в ритме, колорите, фактуре, насыщая полотно мыслью о неотвратимости жертвоприношения.

Вся композиция организована вокруг восходящей слева направо диагонали, указывающей путь солдата. Три столба, в которых зримо угадываются оголенные кресты с разрезанными привязями снятых безжизненных тел, молчаливо свидетельствуют нам, что жертвоприношение фактически состоялось, и мать, прощаясь, уже оплакивает сына: она знает волю Отца Небесного. И если мысленно продолжить диагональ вправо и вверх, за границы холста, она приведет нас в горний мир.

В картине использован прием неравновесной композиции. Ее акцент — собственно сцена прощания — смещен влево вниз от геометрического центра и усилен темным фоном, который сам по себе притягивает взгляд. Затем глаз зрителя начинает двигаться по естественной восходящей линии от темного к светлому, вправо вверх, где на светлом фоне изображены силуэты телефонных столбов-крестов, показывая тем самым крестный путь героя. По мере созерцания картины медленно нарастает ощущение неотвратимого приближения жертвоприношения. Это чувство достигает кульминации, когда взгляд соскальзывает обратно, вниз, и останавливается на высвеченном лице

матери, раскрывая искреннюю патетику произведения. Таким образом, художник разворачивает сюжет в пространстве и времени, делает его динамичным, превращает в типичный хронотоп войны.

Тема жертвенности здесь, как и в картине Г. Коржева, надрывно гудит набатом, но с использованием иных, свойственных этому художнику живописных форм и изобразительных инструментов, через реминисценцию библейской истории. Всмотриваясь в прошлое, художник оказался способным запечатлеть много раз виденное в гармоничной монументальной форме.

Раскрывая подходы к композиционному решению темы благословения на жертвенную смерть, следует обратить внимание на картину, в которой вторая сторона — провожаемая — присутствует неявно, подразумевается, включает в себя зрителя, делая его соучастником события, что многократно усиливает эмоциональное воздействие произведения. Речь идет о живописном полотне Б.С. Угарова «Мать. Год 1941». Здесь нет присущей рассмотренным картинам Коржева и Мыльникова постановочной сценографичности, композиционной усложненности повествовательными деталями, призванными подчеркнуть общую этическую атмосферу события. Напротив, композиция проста и естественна, исполнена в духе традиций русской реалистической живописи, где особое значение в решении пространства картины придается изображению природы. Б. С. Угаров считается признанным мастером деревенского пейзажа [9]. Одним из любимых у художника выступает мотив деревенской околицы, границы между бранным миром сельской жизни и сущим простором, как аллегорией русской души. Именно этот мотив избран в качестве основного, в контексте которого разворачивается сюжет материнских проводов на войну. Виртуозно владея изобразительной техникой, Б.С. Угаров наполняет мотив околицы драматизмом проводов на войну за счет живописных пластических и колористических решений. Нежданное материнское горе и непреходящая, всепроникающая и всепобеждающая материнская любовь поданы через красоту простоты родного края — такие знакомые с детства деревенскую околицу, толпу односельчан, старенькую городину и огромное, уходящее за горизонт деревенское поле, которые все, вместе с матерями, провожают своих сыновей на фронт. Сам художник считал, что изобразительное искусство, в отличие от литературы, «должно уметь показать, а не рассказать, художник должен пластически остро выразить задуманный им образ» [8, с. 436]. А чтобы картина получилась, «нужно возродить в себе событие так, чтобы в него поверил зритель» [8, с. 429].

Если полотно Г.М. Коржева «Проводы» исполнено в духе колористического символизма, характерного для московской художествен-

ной школы, работа А.А. Мыльникова «Прощание» носит типичный для ленинградской живописи классический академический стиль, то произведение Б.С. Угарова «Мать. Год 1941» являет нам традицию реалистической живописи «Союза русских художников», с их острой лирического переживания, побуждающей зрителя домыслить, довыявить, договорить, дооформить предложенный автором сюжет. Пасмурный, клонящийся к ночи зимний день. Краина деревни, где еще толпится провожатый народ. У деревенской старенькой городины одинокая отдельно стоящая фигура женщины в черном платке, с горестно вздетыми к лицу руками. Порывы колючего морозного ветра выдувают ее старенькие одежды, рисуя сгорбленный силуэт страдающей матери. А она, готовая пасть лицом прямо в растаявшую под ногами перемешанную со снегом землю, но стараясь удержаться на ветру, все смотрит и смотрит, как в снежной дали тает тонкая цепочка новобранцев. И чувство одиночества, неумолимо вываливающееся из заснеженной дали и леденящее тело, заполняет все пространство холста и передается зрителю через сочетания пластических форм и колористических оттенков цветовых решений композиции.

Простота и незатейливость сюжета покоряет отсутствием повествовательной мудрости, утомляющей сложности восприятия. Художественные образы пространства картины — деревенской околицы, составляющие многоплановую композицию, ясны и понятны: поле, уходящее за горизонт, край улицы с линейкой домов, группа односельчан, женщина, проводившая сына, оголившаяся в снегу старая городина на первом плане, как сюжетный центр, задающий своей пластикой остроту события. Образы скомпонованы, как кинокадр, разворачивающий событие во времени. Многоплановая композиция делает пластические формы подвижными, текущими во времени. Скоро провожатые разойдутся по своим домам. Мать еще долго будет стоять в одиночестве, пока окончательно не стемнеет, но и она потом уйдет в свой стыло опустевший дом. Околица обезлюдеет, погаснет свет в домах, и только колья городины останутся, вонзая свои островерхие ровные грани в потяжелевшее от материнских слез тело бессонной ночи. Четкая профильная ясность перечисленных художественных образов, увязанная в единую композицию переплетением своих смыслов, являет нам материнское сердце, страдающее нарастающей болью за сына. Таким образом, преодолевая грани видимого мира, художник увлекает зрителя в мир незримый, к доступной лишь искусству цели, раскрывая вечные ценности жертвенного бытия человека.

Существенную роль в прочтении образа имеет композиционный нюанс — исчезающая вдаль, уходящая за границу рамы группа новобранцев, которая помещена в правый край холста, за которой — не-

зримый картиной мир. Колорит картины таков, что зритель видит сюжет словно сквозь дымку катящихся из глаз матери слез, индевеющих на морозном ветру и покрывающих печальной ледяной коростой пустеющую снежную даль. Тяжесть цветовых форм левого края холста как бы выворачивает вверх левую высветленную часть, закручивает восходящую слева направо диагональ, олицетворяя уже начавшееся восхождение на небеса святых солдатских душ. Образная цельность холста обеспечивается действенностью пространства ритмической структуры. Горизонтальные ритмы картины удерживаются вертикальными и диагональными, делая композицию устойчивой. Вынесенный на первый план и акцентированный цветом на светлом фоне один их ключевых элементов композиции — городина — делает ее обращенной к зрителю, вовлекая его в событие сюжета, состояние сопричастности напряженности момента. Фактурно выполненный передний план и сильный тональный контраст общей темной среды позволяют приблизить к зрителю фигуру главной героини.

Элементы воздушной перспективы раскрывают возможности самоговорящего пространства: кромка горизонта, где чернеющие снега смыкаются с зеленовато-тленным небом, необъятный простор уходящего за горизонт поля, едва заметная в общей группе призывников исчезающая вдаль фигура сына. Героиня отделена от общей группы, что подчеркивает как общее для всех, так и ее личное, внезапно нахлынувшее материнское одинокое горе. Предельно выразительна пластика тела женщины, одиноко стоящей на дороге, которая еще хранит теплоту ног ушедшего на фронт сына. И обнаженные в снегу колья старого забора подчеркивают и вторят леденеющему сердцу в иссыхающей груди матери. Очень русское само пространство картины, где нет лишних нарративных деталей. Вся трагичность момента, вся скорбь и безутешность материнского сердца выражена в ее фигуре, подчеркнута филигранной тональностью цветовых решений и оттенена живым ритмом отдельно стоящей группы на фоне линейки деревенских домов. И здесь мы видим авторский, сугубо личный стиль живописи о войне, блестяще представленный Б. С. Угаровым в его знаменитой «Ленинградке (В сорок первом)».

Важнейший творческий принцип художника — концентрация темы в целостном обобщенном художественном образе с его запоминающейся, западающей в душу выразительностью [9]. Чтобы создать истинное произведение живописи, надо было увидеть, понять, осмыслить и душою поверить в величие содеянного. Рожденная сильным непосредственным чувством, работа эта вызывает предельно человеческое ответное чувство зрителя. Тонально-колористическая цельность создает ощущение не только завершенности живописи, но и глубиной

самостоятельной жизни произведения, исключительной достоверности того, что мы видим. Ощущение, что все это действительно было: и сельская околица, и толпа провожатых, и уходящий вдаль по заснеженному полю строй новобранцев. В картине нет полагавшегося в таких случаях пафоса торжественности момента, формально-ложного по своей сути, не отражающего внутреннего переживания героини, что подтверждается отсутствием красного цвета. Напротив, доминантой цветовой композиции выступает черный материнский платок. С другой стороны, отказ от красного цвета, с учетом традиций русской символики — цвета жертвенности, на фоне общего ненапряженного колорита вселяет надежду, что сыновья вернуться живыми. И это делает картину особо проникновенной.

Фигура матери доминирует в картине, является ее психологическим центром. Но не случайно она своим вертикальным ритмом соединяет две половины холста, разрезанные восходящей слева направо диагональю на уходящую светлую и остающуюся темную части холста как символ разделения мира «до» и «после», и мы воспринимаем холст в целом, впитываем в себя промозглый зимний воздух, всматриваемся в такой близкий каждому русскому человеку деревенский ландшафт как символ страны, соборная духовная мощь которой преодолет врага.

Это очень конкретный рассказ о зиме сорок первого года. Это та же «Ленинградка», только поставленная в иные условия действия. Картину отличают благородство колорита, строгая гармония цветовых созвучий, красота формы, обобщенной, но лишенной модного огрубления. Композиция предельно естественна и создает атмосферу доверия. Кажется, невозможно по-другому увидеть деревенскую сцену проводов на фронт в ее непоказной, естественной ипостаси. Равноправным участником события выступает сама деревенская природа с ее удивительной безыскусственностью пространства, где единственным «украшением» является старая покосившаяся городина, две-три избы на краю деревни и огромное поле, исчезающее за линией горизонта. Такая непарадная экспозиция величайшего духовного напряжения.

Изысканная игра тепло-холодных оттенков, тончайшие градации светлого и темного, характерное для творчества Б.С. Угарова постоянное стремление к одухотворению краски, которая, становясь цветом, превращается «то в предмет, то в красоту» [9], делает понятным впечатление утонченности, производимое картиной. Это — настоящая живопись, живая и конкретная. Не иллюстрация к историческим фактам, не их театрализация, не техническая фиксация, а то самое выражение незримого духа через изображение зримой материи. Драма-

тизм проводов передан через общий колористический строй картины, краски которого буквально печалют своими иссиня-лиловыми и зеленовато-серыми оттенками. Каждая деталь картины — от остроколой городины на первом плане до подслеповатых окон седеющих изб околицы — подчеркивает драматизм момента. Чувство матери очерчено сокровенно и разительно. В картине чувствуется особая петербургская прозрачность и строгость, которая свойственна художникам-академистам ленинградской школы живописи. Картину, как и многие другие работы художника, отличают «благородство колорита, строгая гармония цветовых созвучий, красота формы, обобщенной, но лишенной модного огрубления. Он хранитель традиций отечественной школы живописи» [8, с. 438].

В сценическом искусстве самое сложное — держать паузу, в музыке особое значение имеет цезура — миг тишины, который выражает самое существо драматического момента. Вспоминая войну и свою службу в качестве артиллериста-наводчика, художник рассказывал об особом состоянии инобытия, пронзительном ощущении мира и себя в нем — мгновении, которое наступает после оружейного выстрела, «когда слышишь, как звенит воздух». Мы все знаем, как глубоко выразительна минута молчания перед началом торжественного парада на Красной площади, когда слышим лишь трепет знамен на ветру и биение собственного сердца. Или пронзающий сердце блокадный стук ленинградского метронома. Проникновенность рассмотренных художественных образов благословления на подвиг как раз и обеспечена тем, что и Г.М. Коржев, и А.А. Мыльников, и Б.С. Угаров силой своих талантов сумели изобразить этот миг печально-возвышенной тишины. И каждая из картин красноречиво молчит памятью — монументом жертвенного подвига советского народа в Великой Отечественной войне («Проводы»), реквиемом «Покой вечный даруй им, Господи» («Прощание»), или сказом — преданием, с особой, почти фольклорной интонацией, восходящей к глубинным традициям русской духовной культуры («Мать. Год 1941»).

Подводя итог проведенному анализу, необходимо отметить, что для всех рассмотренных картин характерны необыкновенная сила художественного проникновения в историческую суть событий, богатая гамма чувств и их образных решений, которые глубоко и предельно точно отразили эмоциональное напряжение мужества, доблести и отваги защитника Отечества. В необычайно ярких и сильных художественных формах в картинах выражена для внешнего мира самая основная жизненно-практическая истина Евангелия о смирении, ведущем к истинной любви как исцеляющей, возрождающей и всепобеждающей силе, и его основной мотив, связанный с христианским

осмыслением русской духовной традиции воинского служения. И сделано это всей силой таланта советских живописцев.

Отличительным качеством рассмотренных картин является их особое «сердечное звучание», заложенный в них универсальный семиотический код — коммуникативный архетип — мотив благословления на жертву, который по силе своего эмоционального воздействия гораздо сильнее и глубже действует на душу человека, нежели традиционный батальный жанр. Война, как альтернатива мирной жизни, выступает совершенно иным состоянием бытия, в котором обнаруживаются подспудно таящиеся необыкновенной силы человеческие возможности — физические, психические, интеллектуальные. Она являет и требует предельной концентрации человеческих резервов. Выразить все это средствами живописи чрезвычайно сложно. Здесь необходимы и глубокое чувственное осмысление проблемы, и виртуозное владение живописным мастерством. Именно их сочетание продуцирует тот самый плодотворный момент, о котором очень точно сказал известный советский композитор Д.Д. Шостакович: «ни в одной национальной культуре война не рождала столько колоссального взлета художественного творчества» [10, с. 5]. И это характерно для всей советской художественной летописи военной истории страны.

Основу послевоенной школы русской живописи составили художники-фронтовики. Как вспоминал Б.С. Угаров, «война предопределила нам всем цену жизни. Художники, пройдя через четыре года боев, словно получили бесценную премию — жить и творить» [8, с. 438]. Именно их кисти суждено было решить «квадратуру круга» живописной памяти о войне, которую очень точно сформулировал известный петербургский искусствовед М.Ю. Герман применительно к творчеству народного художника В.И. Рейхета: природа изобразительного искусства, устремленного к зримой красоте, взыскует радости как неперемного условия самореализации. Судьба души воевавших и победивших — это мучительная изнанка Победы. И речь не просто о горьких сюжетах, речь о том, что прорывалось редко, о драме глубинной, словно бы невольно проступившей из скрытых «слов» картины [11]. Именно живопись, благодаря своей уникальной способности зримо выражать незримое, дала, в отличие от литературы и других искусств, наиболее полное представление о божественной красоте духовного подвига русского народа в Великой Отечественной войне, на деле осуществив восхождение от абстрактного к конкретному. В творчестве советских художников на тему войны, изображающих самые страшные ее эпизоды жертвоприношения, мы имеем дело с живописной репрезентацией известной русской половицы «на миру и смерть красна», которая испокон веков выражала

смысл библейской заповеди «нет больше той любви, если кто положит душу своя за други своя».

«Тема войны, как бы того ни хотелось, никогда не перестанет быть актуальной в изобразительном искусстве, ибо война во всех ее силовых и мировоззренческих проявлениях несет в себе угрозу, в первую очередь угрожая разрушением Образу — Бога, мира, человека, а следовательно, и самой изобразительности. Художник всеми силами противопоставляет войне как безобразной мерзости запустения мир светлых, полных жизни образов» [12, с. 145]. Тема войны есть способ защиты внутренней жизни народа, воплощенной в его искусстве, сохранение того стержня, возле которого, по словам преподобного Серафима, «спасаются тысячи, потому что он непреодолим и всепогодителен».

Список литературы

1. Ильин И.А. Основы борьбы за национальную Россию [Спутник русского христианина-националиста] // Ильин И.А. Собр. соч. Т. 9—10. М.: Русская книга, 1999. 512 с.
2. Библия. Ветхий завет. Первая книга Маккавейская. Глава 3. Стих 19 // [Электронный ресурс] // URL https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/1ma/3-7_
3. Житие преподобного Сергия Радонежского. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2014. 224 с.
4. Шаманькова А.И. От прощания — к возвращению: мотивы «крестного пути» солдата в произведениях художников-академистов на военную тему // «Война, беда, мечта и юность!» К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне: Сб. статей. По материалам междунар. научн. конференции. (Санкт-Петербург, 2015) / отв. ред. С.М. Грачева. М., 2015. С. 397—403.
5. Лихачев Д.С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского кремля: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 17—23.
6. Плутарх. Изречения спартанцев // Застольные беседы. Дополнения. Л.: Наука, 1990. 592 с.
7. Никонов В.А. Код цивилизации. Что ждет Россию в мире будущего? М.: Эксмо, 2015. 672 с.
8. Долгополов И.В. Мастера и шедевры: в 3 т. Т. III. М.: Изобраз. искусство, 1988. 784 с.
9. Борис Сергеевич Угаров: [альбом] / В.А. Лентяшин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 192 с.
10. Шостакович Д.Д. Музыка и время. Заметки композитора // Музыка и современность. Вып. 10. Сб. статей / сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. М.: 1976. С. 5—16.
11. Герман М.Ю. Виктор Рейхет: «Другая жизнь» [Электронный ресурс] // URL: <https://sovjiv.ru/articles/66/>.
12. Медведев А.В. Новое небо. Петербургский текст в литературе и искусстве. СПб.: ООО «Сезам-Принт», 2012. 176 с.

References

1. Il'in I.A. Osnovy` bor'by` za nacional`nyu Rossiyu [Sputnik russkogo xristiani-na-nacionalista] // Il'in I.A. Sobr. soch. T. 9—10. M.: Russkaya kniga, 1999. 512 s.
2. Bibliya. Vetxij zavet. Pervaya kniga Makkavejskaya. Glava 3. Stix 19 [E`lektronny`j resurs] // URL: https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/1ma/3-7.
3. Zhitie prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo. M.: Izd-vo Sretenskogo monasty`rya, 2014. 224 s.
4. Shaman`kova A.I. Ot proshhaniya — k vozvrashheniyu: motivy` «krestnogo puti» soldata v proizvedeniyax xudozhnikov-akademistov na voennuyu temu // «Vojna, beda, mechta i yunost`!» K 70-letiyu Pobedy` v Velikoj Otechestvennoj vojne: Sbornik statej. Po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. (Sankt-Peterburg, 2015) / отв. red. S.M. Gracheva. M.: 2015. S. 397—403.
5. Lixachev D.S. Gradozashhitnaya semantika Uspenskix xramov na Rusi // Uspenskij sobor Moskovskogo kremlya: Materialy` i issledovaniya. M.: Nauka, 1985. S. 17—23.
6. Plutarx. Izrecheniya spartancev // Zastol`ny`e besedy`. Dopolneniya. L.: Nauka, 1990. 592 s.
7. Nikonov V.A. Kod civilizacii. Chto zhdet Rossiyu v mire budushhego? M.: E`, 2015. 672 s.
8. Dolgopolov I.V. Mastera i shedevry`: v 3 t. T. III. M.: Izobraz. iskusstvo, 1988. 784 s.
9. Boris Sergeevich Ugarov: [al`bom] / V.A. Lenyashin. L.: Xudozhnik RSFSR, 1984. 192 s.
10. Shostakovich D.D. Muzy`ka i vremya. Zаметki kompozitora // Muzy`ka i sovremennost`. Vy`pusk 10. Sbornik statej / sost. i obshh. red. D.V. Frishmana. M.: 1976. S. 5—16.
11. German M.Yu. Viktor Rejxet: «Drugaya zhizn`» [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://sovjiv.ru/articles/66/>.
12. Medvedev A.V. Novoe nebo. Peterburgskij tekst v literature i iskusstve. SPb.: ООО «Sezam-Print», 2012. 176 s.

УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

СОВЕТСКИЙ АГИТАЦИОННЫЙ ПЛАКАТ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

В.В. ОНЬША

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

Агитационные плакаты сыграли существенную роль в деле мобилизации населения СССР на борьбу с гитлеровской Германией. По сравнению с другими средствами пропаганды плакаты имели ряд преимуществ — оперативность, универсальность, технологичность. Статья посвящена истории и роли советского агитационного плаката в Великой Отечественной войне. Показаны истоки советского плакатного искусства, проанализирован вклад наиболее известных советских авторов в агитационную работу, названы основные количественные показатели, связанные с выпуском плакатов в годы войны, кратко описана технология их изготовления. Сделаны выводы об обоснованности и эффективности использования плакатов в пропагандистских и агитационных целях в 1941—1945 гг.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, пропаганда, агитация, плакат, «Окна ТАСС».

SOVIET PROPAGANDA POSTER OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

V.V. ON'SHA

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

Propaganda posters played a significant role in mobilization of the population of the USSR to fight Nazi Germany. Compared to other means of propaganda, posters had a number of advantages — responsiveness, versatility, adaptability. The article is devoted to the history and role of the Soviet propaganda poster in the Great Patriotic War. The origins of Soviet poster art are shown, the contribution of the most famous Soviet artists and writers to sensitization work is analyzed, the most important poster production numbers during the war are provided, and the technical process of poster production is briefly described. Conclusions are drawn on the validity and effectiveness of the use of posters for propaganda purposes in 1941—1945.

Keywords: the Great Patriotic War, propaganda, agitation, poster, "TASS Windows".

Истоки советского плакатного искусства

Первый период расцвета советского политического плаката приходится на время гражданской войны (1918—1921). Влияние на развитие плакатного жанра оказали народный лубок (ксилография), иконопись и сатирические карикатуры начала XX в. Однако своей популярностью и жизнеспособностью после 1917 г. плакат во многом обязан энтузиазму и оригинальности стиля небольшой группы художников, в частности Александра Апсита, Дмитрия Моора (Орлова), Виктора Дени (Денисова), Эль (Лазаря) Лисицкого, Михаила Черемных и поэта Владимира Маяковского. Жанр достиг своего апогея как эстетически, так и в отношении эмоционального посыла в годы неопределенности, хаоса и политических метаний населения, выживавшего в условиях тотальной гражданской войны. Прямота и простота языка плаката использовались для придания «черно-белого» характера проблемам ведущейся борьбы, с целью убедить огромную массу колеблющихся крестьян, рабочих, обывателей в искреннем желании большевиков построить светлое будущее для простого народа. Руководители молодого советского государства сознавали важность визуального сообщения во всех его формах для страны, где большинство населения все еще было неграмотным или малограмотным. Отсюда усилия, прилагаемые к организации рейсов агитационных поездов и пароходов, а также к привлечению к агитации художников, сочувствующих советской власти. В 1920-х г., когда непосредственная военная борьба была выиграна, сложность драматизации менее однозначных проблем, с которыми столкнулась страна, а также растущий контроль над индивидуальной творческой инициативой привели к временному застою в жанре, к снижению роли плаката в политической и общественной жизни [7, с. 123].

Советские плакаты в Великой Отечественной войне

Начиная с 22 июня 1941 г. и в течение двух последующих лет советский народ находился в такой же отчаянной ситуации, в какой он был в самые острые периоды гражданской войны, в ситуации, когда цельная «черно-белая» пропаганда убедительно проецировалась всеми средствами массовой информации, создавая предельно простую и четкую картину: мирная страна подверглась вероломному нападению со стороны агрессивной державы, исповедующей идею расового превосходства над коренным населением страны-жертвы и имеющей притязания на ее территорию. Это объясняет возродившуюся силу и

искренность советского плакатного искусства в годы войны, особенно в ее начальный период: в это время сама жизнь настолько превзошла все фантазии, что чем ближе был к ней художник, тем глубже он мог проникнуть в подлинную романтику героизма; сама по себе красота подвига была настолько велика, что не требовала дополнительного убранства или преувеличения [1, с. 146].

В это время продолжали работать несколько выдающихся художников гражданской войны — Михаил Черемных (автор идеи «Окон РОСТА»), Виктор Дени и Дмитрий Моор. Но появились и новые фигуры: Ираклий Тоидзе, Виктор Иванов, Алексей Кокорекин, Виктор Корецкий и др. Уже широко известное на тот момент трио карикатуристов Кукрыниксы (Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов) обсудило идею плаката во второй половине дня 22 июня [6, с. 17]. Их знаменитый плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» появился на улицах Москвы 24 июня. На нем был изображен боец РККА, поражающий штыком уродливого звероподобного Гитлера, разорвавшего Договор о ненападении между СССР и Германией.

Печать плакатов выполнялась государственным издательством «Искусство» в Ленинграде и Москве. Самым ярким и популярным из них стала исполненная героизма работа Ираклия Тоидзе «Родина-мать зовет!» Спустя всего лишь неделю после начала войны плакат целиком покрывал фасад одного из зданий на улице Горького. Творение Тоидзе оказалось чрезвычайно успешным и было напечатано миллионными тиражами, на всех основных языках страны [6, с. 18] Дмитрий Моор использовал идею своего знаменитого плаката 1919 г. «Ты записался добровольцем?», трансформировав призыв в вопрос «Ты чем помог фронту?» Плакат Виктора Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» появился 5 августа 1942 г., когда Красная Армия отступала на юге, и исход войны оставался неясным. Фигура молодой матери с пылающими ненавистью глазами, с ребенком на руках, занимает почти весь плакат. Заголовок красного цвета выглядит так, будто он написан кровью, стекающей с лезвия немецкого штыка, угрожающего матери и младенцу. Подчеркивающий страдания гражданского населения во время войны, этот плакат был одним из наиболее драматичных произведений искусства того периода.

В 1943 г. трагическая тема агитационных материалов сменилась темой надежды, радости, душевного подъема, поскольку ход войны начал меняться, и страна регулярно праздновала освобождение все новых городов. Красная Армия приближалась к государственной границе СССР. Радость освобождения родной земли сочеталась с растущей жадной мести. С одной стороны, это привело к дальнейшему развитию темы страданий мирных советских людей в произведениях

плакатного искусства, с другой — привносило в радостную тему освобождения ноту горечи [1, с. 171].

В 1944 г. произошло новое кардинальное изменение ситуации: война была перенесена на территорию Германии. Глядя на образы плакатов этого периода, одновременно с ужасом, внушаемым нацизмом, и жадной мести, советский зритель ощутил новое чувство — гордость от того, что он оказал великую историческую услугу человечеству [1, с. 174] Однако война заканчивалась, и необходимо было направить энергию народа уже на восстановление разрушенной территории. Задача пропагандистов усложнялась также необходимостью поддерживать в народе военно-патриотический импульс даже после того, как страна была очищена от врага — с целью добиться его полного поражения. Солдат Красной Армии, проходивший через различные страны Восточной и Западной Европы, сравнивал жизненный уровень и уклад местного населения со своими (что косвенно выражалось, например, в активном вывозе из побежденной Германии предметов обихода и бытовой техники в качестве «трофеев»), и борьба с ошибочными идеями и выводами, по мнению советских идеологов, требовала еще большей бдительности. Особого внимания со стороны пропагандистов требовала значительная часть советских граждан, годами живших в оккупированных областях. Это же касалось населения как недавно присоединенных к СССР территорий Западной Украины и Западной Белоруссии, так и стран Балтии. В 1944 г. наиболее яркие эмоциональные плакаты призывали к освобождению народов Европы от нацизма и к восстановлению страны. К концу 1944 г. главной темой стала уже несомненная предстоящая победа. Но в то время как ужасы нацистского режима были очевидны, акцент, делавшийся авторами плакатов на внешнем враге и опасности его выживания с помощью различных ухищрений, помог отвлечь внимание населения от более объективного анализа опыта войны против Германии.

«Окна ТАСС»

Основным видом агитационного политического плаката во время Великой Отечественной войны были «Окна ТАСС». Они представляли собой большие, яркие плакаты, исполненные вручную, путем нанесения клеевых красок на бумагу через трафарет. «Окна ТАСС» выпускались сравнительно небольшими тиражами до 1000 экземпляров. Изображения обычно сопровождались дидактическим текстом или стихотворением. «Окна ТАСС» были прямыми идейными наследниками «Окон РОСТА», выпускавшихся во время гражданской войны

и называвшихся так потому, что выставлялись они в пустых витринах магазинов. Как и РОСТА, ТАСС был центральным информационным телеграфным агентством своего времени, и целью объединения пропагандистских задач с информационными возможностями крупнейшего агентства было не только создание визуальной военной хроники, но и обеспечение мгновенной реакции на все важные события как на фронте, так и в международных отношениях.

Ведущими художниками серии стали Кукрыниксы. Михаил Черемных, в свое время инициировавший создание «Окон РОСТА», сыграл большую роль и в организации выпуска «Окон ТАСС». 24 июня 1941 г. оргкомитет Союза художников СССР учредил коллектив «Окон ТАСС», и первый плакат появился уже 27 июня 1941 г. [2, с. 13—14]. Выпуски серии имели сквозную нумерацию, последний, вышедший в июне 1945 г., имел номер 1485. В течение нескольких месяцев на рубеже 1941—1942 гг. «Окна ТАСС» помечались датами, а не номерами, как в Москве, так и в Куйбышеве, в который была эвакуирована часть творческого коллектива. Поэтому в наше время существуют сомнения в том, что были сохранены и учтены абсолютно все номера, выпущенные с момента организации выпуска «Окон» и до его завершения. Некоторые из первых плакатов были выпущены в единственном экземпляре. По конец декабря 1941 г. тиражи ограничивались 120 экземплярами. Количество копий плакатов одного выпуска было увеличено до 300—600 к концу 1942 г., а в 1943—1945 гг. временами превышало тысячу. Плакаты, по своей сути подобные «Окнам ТАСС», выпускались в Ленинграде, Куйбышеве, Горьком, Перми, Кирове, Казани, Чебоксарах, Туле, Пензе, Саратове, Свердловске, Мурманске и других городах. К сожалению, мало что было сделано для их сохранения после войны [2, с. 13]. Во Фрунзе, столице Киргизской ССР, оформление плакатов было стилизовано под местные народные художественные мотивы [2, с. 35].

В средствах массовой информации СССР широко освещался значительный вклад авторов «Окон ТАСС» в общую победу над врагом. На совещании художников и руководства мастерской «Окон ТАСС» 19 декабря 1942 г. председатель Президиума Верховного Совета СССР Михаил Калинин отметил: «Когда люди будут изучать эпоху Отечественной войны, они не пройдут мимо «Окон ТАСС», как не пройдут мимо «Окон РОСТА». И серьезный историк, и будущий художник, касаясь эпохи Отечественной войны, обратятся к этому материалу» [3, с. 187]. Плакаты серии отправляли на фронт, на фабрики и в колхозы, встречались сообщения о том, что они загадочным образом появляются в оккупированных городах, таких как Витебск, Воронеж и Харьков [2, с. 33—34].

Небольшой тираж выпусков «Окон ТАСС» предполагал довольно ограниченный круг аудитории, особенно это касалось ранних выпусков,

состоявших из единственного экземпляра. Даже 1000 копий быстро растворялась среди многомиллионного населения страны. Однако многие из плакатов серии ТАСС, отражавшие важные события, впоследствии были с высоким качеством отпечатаны в нескольких десятках тысяч экземпляров. «Окна ТАСС» воспроизводились также на кассетных пленках серии «Последние известия» (светобюллетенях), а с марта 1943 г. они стали выпускаться в виде слайд-фильмов. Большое число плакатов было изготовлено по технологии шелкографии [2, с. 35].

С начала 1942 г. коллективом мастерской «Окон ТАСС» было изготовлено более миллиона литографических копий уменьшенного размера. Однако темпы производства новых плакатов были неравномерными. В первый год войны было выпущено более 500 выпусков «Окон ТАСС», но выпуск следующих 500 занял почти 2 года. Юбилейный 1000-й номер датирован 6 июня 1944 г. [4, с. 445]. Николай Пальгунов, генеральный директор ТАСС с июня 1943 г., сравнивал влияние серии на мораль с воздействием Седьмой симфонии Шостаковича и знаменитой песни «Священная война» [2, с. 10—11]. Плакаты были также известны за рубежом. Отдельные копии, а иногда и целые выставки отправлялись в Великобританию, США, Китай, Австралию, другие страны. В некоторых случаях с целью пропаганды в этих странах они переводились на иностранные языки. В конце войны выставки были организованы в странах Восточной Европы, освобожденных советскими войсками [2, с. 15—16, 38—39; 1, с. 179—180].

Московский творческий коллектив «Окон РОСТА» выпустил около 1600 «Сатирических окон» в период с сентября 1919-го по 1922 г. За пределами Москвы — в Одесском и Петроградском филиалах — вероятно, было произведено более 1000 штук. Таким образом, объем выпуска за сопоставимый период, по крайней мере в случае с Москвой, был не меньше, чем 20 лет спустя для «Окон ТАСС». Коллектив «Окон ТАСС» не смог достичь уровня выпуска 200 различных «Окон» за один месяц, как это сделал коллектив «Окон РОСТА» в октябре 1920 г. [7, с. 68]. Но «Окна РОСТА» воспроизводились только в 40—50 экземплярах, тогда как тираж «Окон ТАСС» во второй половине войны достигал более 1000—1200 копий, без учета других форм распространения. Поэтические тексты «Окон ТАСС» были ориентированы в первую очередь на грамотное население, поэтому они, несомненно, оказывали большее влияние на городское население по сравнению с сельским. «Окна РОСТА» были в основном сатирическими. «Окна ТАСС» были одновременно и сатирическими, и героическими, при этом героический аспект материалов неизменно увеличивался в ходе войны.

Тема и текст каждого «Окна ТАСС» сначала согласовывались с руководителем творческого коллектива, затем — с руководством

ТАСС, строго контролировавшимся партией. Большинство плакатов изготавливалось в течение 24 часов, мастерская работала в три смены. После того как художник завершал изображение, плакат разрезался на части, и в соответствии с каждым цветом, использованным в композиции, вырезались трафареты. Изготовление самых сложных плакатов требовало до 60 трафаретов. Затем трафареты отправлялись в копировальную комнату, где каждая часть копировалась на литографической машине с помощью водостойких масляных красок — сначала изготавливалось несколько копий, а затем весь тираж полностью. Когда все необходимые цвета были нанесены на каждую область трафарета, отдельные части склеивались, чтобы получить законченный плакат. Отдельной операцией добавлялся текст [2, с. 17—18].

Почему использовался данный метод, а не прямая печать? Во-первых, опыт работы с зарекомендовавшими себя «Окнами РОСТА» оказал влияние на такие ключевые фигуры, как Черемных, который продолжал работать над агитационными материалами в 1941 г. Идея, возникшая в результате отчаянного кризиса 1918 г., естественно, сразу пришла ему в голову во время кризиса 1941 г., поскольку уже прошла проверку войной. Во-вторых, существовали определенные преимущества в подобном методе изготовления «Окон ТАСС» — он позволял реагировать на любое событие в течение очень короткого периода времени, не более 24 часов. Новые плакаты появлялись почти каждый день. У трафаретной техники было еще одно достоинство — она позволяла воспроизводить изображение в гораздо более ярких и впечатляющих цветах, чем можно было это сделать в то время при печати, и ее можно было применять в других городах, где были довольно примитивные типографии.

Помимо художников-ветеранов (Дени, Черемных, Моор) и уже известных на тот момент молодых мастеров (Кукрыниксы, Ефимов, Тоидзе, Иванов) в мастерской «Окон ТАСС» трудились менее известные художники, многие из которых не имели отношения к плакатному жанру. Они с энтузиазмом работали в коллективе «Окон ТАСС», видя в этом прямой способ повысить моральный дух бойцов на фронте и тружеников в тылу, разоблачить врага. 129 художников внесли свой вклад в «Окна ТАСС», в том числе Павел Соколов-Скала (176 выпусков), Александр Бубнов (25), Петр Шухмин (40), Михаил Мальцев (15) и Федор Антонов (16).

Аналогичным образом, более 70 поэтов и писателей стремились внести свой вклад в дело Победы — с помощью коротких, острых и ярких стихов и лозунгов. Прецедент был создан в свое время Маяковским, написавшим более 600 текстов для «Окон РОСТА», а также участвовавшим в выпуске серии в качестве художника. Поэт Демьян

Бедный (Ефим Придворов), имевший ценный опыт работы над «Окнами РОСТА», несмотря на свое слабое здоровье (он умер в 1945 г., накануне Победы), настоял на возвращении в Москву из Казани в конце 1941 г., чтобы участвовать в работе мастерской. Демьян Бедный обеспечил текстами и стихами 113 выпусков «Окон ТАСС» за время войны. Самуил Маршак, поэт, плодовитый переводчик английской литературы на русский язык, в военный период опубликовал много сатирических стихов в газете «Правда», сотрудничал с Кукрыниксами, написал тексты для 108 военных тиражей «Окон ТАСС». Поэт-песенник Василий Лебедев-Кумач также имел большой опыт работы в редакции «Окон РОСТА», на момент начала Великой Отечественной войны он пользовался всеобщим признанием, будучи автором стихов для песен популярных советских музыкальных фильмов 1930-х гг. «Веселые ребята», «Цирк», ряда патриотических песен, из которых наиболее сильной была «Священная война». Лебедев-Кумач написал тексты для 92 выпусков «Окон ТАСС». Очень плодотворно работали над текстами агитационных плакатов серии также поэты Алексей Машистов (136 текстов) и Александр Жаров (95 текстов).

За время войны мастерская выпустила около 1250 плакатов трафаретным способом, светобюллетеней «Последние известия» — 74 737, плакатов, сделанных методом шелкографии, — 25 748, литографических плакатов — 1 050 130. Кроме того, выпускались диафильмы с тематически подобранных плакатов. Среди них наиболее популярными были «Народные мстители», «Советская женщина в Отечественной войне» и др. Некоторые «Окна ТАСС» выходили в виде открыток и красочных диапозитивов, которые развешивались в железнодорожных вагонах [4, с. 445—446].

Архив «Окон ТАСС» в целом виде не сохранился. Наиболее значительные собрания плакатов сосредоточены в следующих хранилищах: Российская государственная библиотека (трафареты), Государственный исторический музей (оригиналы, трафареты), Государственная Третьяковская галерея (оригиналы, трафареты), Государственный литературный музей (трафареты), Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге (трафареты), Музей современной истории России (трафареты), Центральный музей Вооруженных Сил (трафареты). Сводный каталог, содержащий библиографическое описание «Окон ТАСС», опубликован в книге «Труды Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (т. VIII. М.: Книга, 1965).

Плакатный жанр имел особое значение для пропаганды и агитации в СССР по причине своей простоты и доходчивости. Быстрота реакции на происходящие на фронте и в мире события, мгновенное воздействие на умы основной массы населения ввиду отсутствия высоких требований к степени грамотности и подготовленности аудитории, элементарность технического исполнения — все эти достоинства делали политический плакат важнейшим инструментом поднятия боевого духа советского народа в его борьбе с агрессией нацистской Германии. Важной особенностью советской изобразительной агитации была возможность оперативного изменения общего посыла всей массы выпускавшихся плакатов. В 1941 г. общей тенденцией было внушение населению уверенности в своей правоте и мощи, в скорой победе. В 1942 г., после военных катастроф под Харьковом и в Крыму, появилось много плакатов, отчаянно призывавших советского бойца защитить мирное население оккупированных территорий. В 1943 г. общим духом военной наглядной агитации становится ощущение неизбежности победы, явные признаки которой уже видны. 1944 г. приносит новую тенденцию — плакаты акцентируют внимание аудитории на огромной роли СССР и Советской Армии в освобождении народов Европы. И, наконец, плакаты 1945 г. являются отражением триумфа народа-победителя, вызывая гордость аудитории достойным, закономерным финалом трагического четырехлетнего пути страны и народа к великой Победе.

Плакаты, выпускавшиеся в годы Великой Отечественной войны, подразделялись по направлениям — в зависимости от их целевой аудитории. Выпускались материалы, рассчитанные на военнослужащих, на тружеников тыла, на партизан и т.д. Тот факт, что партизаны, уходя в опасные рейды в тылу вермахта, брали с собой наравне с оружием, боеприпасами и запасом еды агитационные плакаты для расклеивания их в оккупированных населенных пунктах, является ярким свидетельством чрезвычайной эффективности советского плакатного жанра в военное время.

Список литературы

1. Демосфенова Г.Л., Нурок А.Ю., Шантыко Н.И. Советский политический плакат / под общ. ред. Ф. Калошина; Академия художеств СССР, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. М.: Искусство, 1962.
2. Денисовский Н.Ф. Окна ТАСС 1941—1945 / Н.Ф. Денисовский. М.: Изобразительное искусство, 1970.
3. Калинин М.И. Об искусстве и литературе. М.: Гослитиздат, 1957.

4. Острое перо. Стихи советских поэтов в центральных «Окнах ТАСС» / предисл. и публ. Т.Н. Конопацкой и Л.Э. Медне // Литературное наследие. Т. 78. Кн. 1. М.: АН СССР, 1966.

5. Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М.: РОССПЭН, 2006.

6. Шумаков А.В., Алеев Р.Г. Плакаты Великой Отечественной. 1941—1945. М.: Планета, 1985.

7. White S. The Bolshevik poster. New Haven: Yale University Press, 1988.

References

1. Demosfenova G.L., Nurok A.YU., Shantyko N.I. Sovetskij politicheskij plakat / pod obsh. red. F. Kaloshina; Akademiya hudozhestv SSSR, Nauchno-issledovatel'skij institut teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv. M.: Iskusstvo, 1962.

2. Denisovskij N.F. Okna TASS 1941—1945 / N.F. Denisovskij. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970.

3. Kalinin M.I. Ob iskusstve i literature. M.: Goslitizdat, 1957.

4. Ostroe pero. Stihi sovetskih poetov v central'nyh "Oknah TASS" / predisl. i publ. T.N. Konopackoj i L.E. Medne // Literaturnoe nasledie. T. 78. Kn. 1. M.: AN SSSR, 1966.

5. Senyavskaya E.S. Protivniki Rossii v vojnah HKH veka: evolyuciya "obraza vraga" v soznanii armii i obshchestva. M.: ROSSPEN, 2006.

6. Shumakov A.V., Aleev R.G. Plakaty Velikoj Otechestvennoj. 1941—1945. M.: Planeta, 1985.

7. White S. The Bolshevik poster. New Haven: Yale University Press, 1988.

Теория и история искусства

УДК 7.01
ББК 1

МОЖНО ЛИ ОБРЕСТИ В СЕРДЦЕ ЗНАНИЕ ИСКУССТВА

В.Б. КОШАЕВ

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

В статье рассматриваются аспекты искусства, не определенные в природе самого художественного события, — это неразличение функций искусства и художественной культуры и неразделение их как понятий. Это важно в отношении и общей теории искусства, и его практических перспектив. Решению этой проблемы может способствовать уточнение объектно-предметной структуры художественных феноменов. Объект художественной культуры и искусства обобщен. Предметы различаются. Соответственно должно понять соединяющее их целевое основание и разные задачи двух феноменов. Художественная культура вполне себе текст. Она оценивается в социокультурной функции, исторической эволюции изображений, специфике пространственного перцепта, тематических и морфологических контекстов, стоимости произведения, и даже категории эстетики и т.д. Искусство же — это духовное чувственное «вещество» жизни — культурный исторический код и свободный выбор. И именно оценка искусства как объекта возможна через соотношение онтологических координат, неподвластных человеку, но которым человек должен соответствовать, и предметных задач с преимущественно феноменологической редукцией понимания художественного опыта художником и зрителем.

Ключевые слова: искусство, художественная культура, объект и предмет исследования, онтология и феноменология искусства.

HOW TO KNOW THROUGH THE HEART ART

V.B. KOSHAEV

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

Article considers aspects of art that have uncertain nature as artistic event — functional similarity between art and culture as notions. This is important in relation to the general theory

of art and its practical perspectives. The refinement of the object-subject structure of artistic phenomena can contribute to the solution of this problem. Cultural and artistic object is the same but subject can vary. Consequently it is necessary to understand their target basics and different tasks of two phenomena. Culture is quite a text. It is evaluated in its sociocultural function, historical evolution of images, specificity of spatial perception, thematic and morphological contexts, the value of the works, and even categories of aesthetic significance, etc. Art, on the other hand, is a spiritual sensorial “substance” of life — a historical code and free choice. And it is precisely that evaluation of art as an object is possible through the understanding of ontological coordinates that are not subject to man and objective tasks with mainly phenomenological reduction of understanding of artistic experience by the artist and audience.

Keywords: art, artistic culture, object and subject of research, ontology and phenomenology of art.

Пролог

Под искусством обычно понимают форму творчества — «способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.)». Особенность творческого процесса в искусстве видят «... в нерасчлененности его субъективно-объективной обусловленности...» [10]. Также искусство отождествляется с художественным творчеством, мастерством исполнения и др. Есть иные оценки, свидетельствующие о многообразии формулирования искусства, его интерпретации как эстетической категории.

В общем же виде нужно отметить, что практически во всех случаях в определениях отсутствуют основания для дефиниции цели и описания идей, которым служат искусство и художественная культура. Почему важна *нерасчлененность субъективно-объективной обусловленности*, а, например, не соотношение *объектно-предметной характеристики* искусства. Субъективность — при всей симпатии к ней — не может быть основанием оценки объективной действительности, поскольку в ее основе лежит категория «кажущегося», имеющая множество *фильтров восприятия* (социальных, психологических, возрастных, дисциплинарных и т.д.). И *действительная объективность* подвержена аберрации и, следовательно, она не объективна. Так, с точки зрения типологии народного искусства искусство классическое не отвечает идеям космогенеза. А живописной классике XIX в. противостоят и бубноволалетчики, другие течения, например, авангардная предметность формы.

Предметный же план — это условие инверсии объективного содержания в актуальных, жизненно важных обстоятельствах, что и позволяет верифицировать объект в нашем случае искусства в законах

преодоления сопротивления материала для достижения цели, которой тождественны и общи все виды искусства и все действительно талантливые произведения.

Постановка проблемы

Поэтому нужна иная когерентность формулировки.

Чтобы сформулировать определение, важно отметить его общее значение как нечто, что, например, Аристотель именуется *энтелихия* — как потенция, которая в общем виде означает условие целостности, как то, что предопределено началом — *из грецкого ореха вырастает дерево*, а мы добавим, что не вырастает дуб.

Поэтому, чтобы искусство прообразовало целостность, оно должно быть понято как орех — условие свободы. Целостность — само древо — сознание человека. То есть **доказательством искусства является свобода человека, а доказательством свободы — потребность в искусстве. И искусство как свобода — это изначальное свойство реализации сознания человека и общества.** Остается решить вопрос свободы как свободы совести, используя для этого формулу, предложенную апостолом Павлом: «все мне позволительно, но не все полезно» (1 Кор. 6: 12). По сути, так апостол заложил тему свободы — в соотношении эгоцентризма — *абсолютной субъектности*, которая в искусстве часто гипостазируется в «целое», особенно в искусстве нашего времени; и свободы, устроенной на культурных кодах национальной идентичности, с тем чтобы *быть* частью своего народа и Бога, — это с одной стороны, и понимании на этой основе законов художественной формы в соответствии с конкретным временем — с другой.

Так, можно отделить, в частности, мир искусства, предстающий пред нами в нездоровье личных, психически детерминированных ощущений, вытекающих из *позволительности* того, что апостол Павел именуется телесным *блудом и чревоугодием*, но речь у него о страстях вообще. Апостол уточняет при этом, что «тело же не для блуда, но для Господа, и Господь для тела», когда «ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6: 13). Так, *свобода быть* оснуется как искусство в полноте исторической правды этноса, народа, духовного первоначала, любви.

Несложно проследить, что линия «телесного блуда», существующая сегодня в самых разных формах, сформировалась в языческой античности, где очень часто великолепная телесная трактовка служила именно *распутной* искусительности изображения. Что же касается философских контекстов гуманитарной мысли в отношении свободы

плоти, то сегодняшние представления об именно субъектных характеристиках свободы вполне отчетливо вытекают из идей априорности И. Канта, и, наверное, философ был бы удивлен, что сформулированный им *априорный принцип — принцип целесообразности без представления о ее цели* [12, с. 222—240], может когда-то вылиться во внеэтические обстоятельства выбора. С этим коррелируется теория психоанализа К. Юнга, экстраполирующая психические сбои в организме для характеристики культуры, в том числе критериев искусства на основе тезиса о «коллективном-бессознательном». Это, конечно, безрассудно, и проблема здесь в вопросе манипуляции сознанием, что не может являться основанием для установления координат бытия культуры, но только как инструментов воздействия на человека. Культура зиждется на условиях коллективного-мифологического, общинного, где культура — суть денотат культа. Поэтому психоанализ как методика психиатра не может быть экстраполирована на общие законы культуры и искусства.

Например, культурный процесс 2-й половины XX в. — это не следствие медицинских сбоев, а тема личного выбора той или иной части оппозиции, по апостолу Павлу в вопросе «позволительности»: «полезности» или «неполезности». И вне личного выбора этических координат будущего нет и самого будущего. Не медицинские показания оснужают проблему гигантского роста народонаселения с 940 млн человек на земле до 7,5 млрд жителей планеты в начале XXI в.

В связи с этим *тема выявления сути искусства остается открытой*. Все вопросы искусства — его истории, сюжеты, темы, символической и семантической осознанности, изобразительной задачи, языков и средств художественной выразительности и т. д., существуют, так или иначе, как почва для зерна, как вода для питья и умывания, как дрова для огня, как мост для проезда и тому подобное, т. е. в раздельности условий и цели материального осуществления как физического начала и естества, питающего дух творчества. И условие выявления этого различия одно — осознание по апостолу Павлу того, что «пища для чрева, и чрево для пищи; но Бог уничтожит и то и другое» (1 Кор. 6: 13). И не будет возможности исправить формы причуд, предлагаемых и очаровывающих неподготовленных зрителей тем, что к искусству имеет в лучшем случае опосредованное гештальт-содержание как материал формы, вне отношения к этому семиотики искусства.

Тогда вопрос художественной культуры — это важное искомое обстоятельство координат исторического процесса, но не цель самого искусства. Объекты художественной культуры могут быть повторены или уничтожены. Искусство же — функция того, что неуничтожимо. А неуничтожимы только душа и дух.

В XX в. искусствоведение существенно продвинулось в оценке законов искусства и художественно-образной систематики, найдя место, прежде всего, явлениям, которые когда-то существовали лишь на периферии художественных понятий. Сделано это было через новое понимание художественного масштаба прикладного искусства и области технического конструирования, названного впоследствии дизайном. Теоретики художественного конструирования, прежде всего идеологи двух школ художественного проектирования — русской и немецкой, создали почву нового понимания художественной структуры произведения, отвечающей естественным и социальным потребностям человека и общества. Г. Вельфлин — автор пяти контрастных пар понятий формы — создал теорию *формального анализа*, которую раздвинули теоретики советского дизайна. И практические опыты авангардной предметности в средствах изображения и выражения существенно повлияли на художественный процесс XX в., изменив художественно-образное содержание не только изобразительного искусства, но также способствовали авангардным тенденциям в музыке, театре, кино, мультимедиа, перформансе и т. д. Создание авангардных языков формы изменило отношение к средствам колористики и контрастам цветов, фактурам и текстурам, приемам нанесения красочного слоя, эффектам единства и борьбы линейных и живописных начал формы, динамическим и статическим состояниям, своеобразию и красоте лессировочных наслоений и т. д. и т. п. Единственно, что омрачает этот процесс, — монетизация не образа, а навязываемых зрителю модных толкований образа и, значит, несвобода человека и, следовательно, того, что предлагается как искусство, но искусством не является. Яд расхожих стереотипов, когда смысловой подтекст искусства и его формы вынесен в поведенческую легенду автора «произведения», уничтожает в массовом сознании достоинства художественно-образной целостности. На первое место выдвигаются гештальт-фактуры, важные, но не целевые обстоятельства формы искусства, которыми именуют то, что на самом деле существует в лучшем случае как навязанный зрителю некий (модный) знак события.

Тогда общую канву искусства в понятиях науки об искусстве можно представить в нескольких позициях: а) *что выступает объектом искусства*; б) *в каком отношении в онтологии искусства может быть понята объектно-предметная связь в искусстве*; в) *каковы различия функций сущности и явления искусства*; г) *как, соответственно, связаны между собой методы онтологии и феноменологии искусства*.

Что выступает объектом искусства

В принципе, все вопросы искусствоведения обозначил и решил Платон, создав завершённую онтологическую модель бытия, и вместе с тем бытия искусства, что можно осознавать как высшую точку всей античной философии — «идея-эйдос-вещь». Это достижение античности есть интеллектуальный прорыв философии за пределы метафизики греческой культуры, в область мегафизики культуры Вселенной. Искусство и здесь, и везде — функция чувственно-религиозного опыта, благодаря чему происходит установление правил выражения модели онто / бытия. Модель в общем виде как бы оформила представления о бытии античности, но, по сути, в их монотеистическом предзнаменовании, и греческая античность в ее философских формулировках сделала шаг в следующий этап культуры, подготовленный в иудаизме и основавший эпоху *нашего времени* в христианстве.

Отметим, что во времена Платона (429/427—347 до н. э.) шло уже третье тысячелетие Завета, заключенного Единым Богом с Авраамом и евреями, и есть указания, например, что в Египте Платон встречался с пророком Иеремией [25, с. 258—265]. Не исключают влияния на греческую философию идей Моисея, и есть ряд других подтверждений о знании Платоном ветхозаветных истин [21]. То есть гениальные прозрения в части «общего и единичного», «бессмертия Души», предзаданной «Идеи» как источника всех вещей, категории всеобщей «Красоты», имеют и научное и духовное сопряжение с монотеизмом. Эта сторона не давала покоя философам Нового времени, и уже в нашу пору официальная, скажем так, позиция философии *избегает* богословской парадигмы в формулировках современных словарных статей об искусстве.

Но отчего языческая античность рухнула, если философия времени наметила принципиально новый путь знания о мире? Очевидно, исчерпав себя как частная метафизическая норма идеологии и политического устройства, не могущая дать новые правила жизни. Но ее лучшие художественные, философские, юридические, лингвистические достижения востребованы и сегодня. Почему? В силу справедливости некоторых внутренних установок, таких как «деятельности души в полноте добродетели» (по Аристотелю). Так, греческая античность соприкоснулась через искусство и философию с сущим — образом Творца Вселенной. Через искусство и философию. Но ограниченная мифопоэтическим и ритуальным многобожием, сладострастьем, часто распущенностью и, главное, из-за жертвенной модели «другим за свое благо», античная культура оказалась

не способной на продолжение и исчерпалась. Вне равенства людей завтра нации неисполнимо.

Наследие высших достижений Греции — духовная страна Афон. Но это другая страна — где Бог.

Новые правила жизни родились в прозрении жертвенного служения «себя — за другого» — по образу Невинного, Восшедшего на Крест. Только так и с помощью вмешательства Творца через откровение и жертву в развитие сотворенного им плода сформирована перспектива общественной трансформации, свидетелями и носителями которой мы сегодня являемся. С наибольшей полнотой онто реализовано в живых и реальных отношениях в культуре Средневековья — «Бог — жертва / Иисус — человек». В остальных случаях формула читается в обратную сторону — «человек — жертва — Бог / боги».

Домонотеистическое и монотеистическое воззрения получили оценку в богословии как идейно противостоящие. И античная культура, несмотря на ее религиозный в целом характер, тем не менее оценивается часто в философии как основание для атеистической трактовки — и античных идей, и воззрений современных. Конечно, это глобальное лукавство, поскольку в истории человечества нерелигиозных обществ никогда не существовало. В вопросе религиозности бытия есть две позиции, характеризующие суть онтологической характеристики. Первая — субъектное содержание, ориентированное на противопоставление человека и окружающего мира. Вторая — субъектно-объектное, где человек не противостоит, но обнаруживает себя неотъемлемой частью мира, и на него распространяются все законы Мира, в том числе и те, которые выступают как условия управления религиозным сознанием. У Мерло-Понти: «Что хотят сказать, когда говорят, что нет мира без бытия в мире? Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже в действующем мире. В целом же, таким образом, истинно, что существует природа — не такая, какой ее представляет наука, а такая, какой ее показывает восприятие, и что даже свет сознания — это, как говорит Хайдеггер, *lumen naturale* <Естественный свет>, данный самому себе» [16]. И первое, и второе несут признаки религиозности по факту того, что в любой религии существует идея, начало, цель, сверхцель, и сверхцель требует абсолютной самоотдачи — жертвенности служения цели.

В современной методологии искусствоведения *объектом* принято считать *художественное произведение* — условие бытия искусства — хранящее всю палитру его значений. Но в языке древних греков бытие именуется онто / онтос, что связано с древ-

негреческим *ὄν*, род. п. и *ὄντος* — сущее, сущий¹. Соответственно, художественное произведение как результат искусства должно быть охарактеризовано из природы сущего. Но, призванная, как кажется, к изучению / пониманию / раскрытию сущего, дисциплина онтология в справочниках отнюдь не наука о сущем, а предмет, изучающий *бытие как таковое* [18]², т. е. некую «реальность», «существующую независимо от сознания». Но возможно ли, чтобы реальность не зависела от сознания человека? Однозначно нет. Сама природа — суть ресурс для жизни, и мы являемся свидетелями этого воздействия, например, в решении проблем экологии и правил использования «даров» природы. Или создания новых источников энергии и т. д.

Если это не так, то возникает проблема понимания самого сознания и причин, почему реальность не зависит от сознания? Но, может быть, сознание созависимо реальности? Здесь снова вопрос: сознание³ — что это? Это со-знание? И если да, то кого с кем? По горизонтали — человека с человеком и людей с людьми? Или условно по вертикали: людей с одухотворенным Сознанием Вселенной? По Ю. В. Рождественскому, знание происходит от *знак, знамение* [23], соответственно сознание — это совокупная целостность постигнутого бытия как реальности? И тогда знание не разорвано с метафизической сакральной пуповиной одухотворенного мира, что находит, кстати, свое место в текстах многих философов, в различных религиозных учениях и духовных практиках, и в полноте — христианском учении? То есть речь идет о чем-то независимом от сознания (человека), но с чем человек, тем не менее связан и сам зависит от этой связи, и более того — формирует эту связь, оказывая на нее давление в пределах этических (но и квази-этических) координат бытия? И если качества этой связи человек все же предопределяет, но тогда реальность зависит от человека? И сущее познаваемо, и объект онтологии — это и есть *само сущее*? Тогда что же означает *бытие как таковое*, которое тиражируется в формулировках определений в разных словарях как не зависящее от субъекта и его непосредственной деятельности?

¹ Сущий (Я есмь, Который есмь) — одно из имен Божиих, выражающих самобытность, вечность и неизменяемость существа Божия. См.: Иегова/Библия. Ветхий и Новый заветы. Синодальный перевод. Библейская энциклопедия арх. Никифора. [Электронный ресурс] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/biblerus/67159/Сущий> (дата обращения: 20.01.2020).

² Онтология — это раздел философии, стремящийся составить наиболее общее представление об устройстве мира и его закономерностях.

³ Сознание — многообразие различий и их различий (первичный опыт), а также предпочтений (выделение того или иного элемента различаемого в качестве переднего плана) и идентификаций различного.

В этом месте можно начинать рыдать: *какое такое?* Это бытие с маленькой буквы — бытие-мир двух природ: 1-я — живая, на которую человек смотрит через оптический прицел; и 2-я — предметно-пространственная искусственная среда, созданная человеком? Или это совокупное Бытие-Мир с большой буквы, *supernatural genesis*, метафизическая пространственно-внепространственная и временная-вневременная реальность, на которую зрит человек в телескопы и микроскопы и в которую впаян и сам человек в его земной юдоли и духовном возвышении, которое всегда цель художника и богослова и часто ученого и философа? Реальность и искусство, как предзаданная человеку жизнь в формах творчества, дающая возможность обнаружения себя целостным, бесконечным, радостным через тленную материю, преобразованную *искусством* слова, действия, изображения, запаха, вкуса, звука, тактильности, что в итоге означает сретение в творческом состоянии с самим собой истинным, и Своим источником? И понимание себя равным Вселенной и вселенскому Духу? И даже потенциально большим, нежели Вселенная, поскольку человек — это образ и подобие Божие (пусть тварное и согрешившее), но тем не менее, и следовательно способен влиять на Вселенную? И тогда вновь вспоминаем Афанасия Великого: «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом».

Бытие не как сущее, а как отглагольное «сущность» вошло в моду в период индивидуализации мышления и намечающейся утраты общинного сознания, когда распознавание законов мира породило интерес личности к самому мышлению. Это по ряду причин привело к постепенной замене объектно-онтологической сути мира его субъектно-феноменологическим описанием. Но мир и восприятие мира человеком — это разные реальности, как молния и страх молнии. Переживание молнии не дает знания молнии. Необходимо ее научное объяснение. Тем не менее подмена произошла, и она укоренилась в философии ввиду поглощения экзистенциальным созерцанием метафизического целого и восхитило человека быть в этой способности самим по себе. И бытие стало «бытием как таковым». И это грустно, но это реальность.

Сегодня категория *сущности* трактуется предельно обще — как «внутреннее содержание предмета, выражающееся в устойчивом единстве всех многообразных и противоречивых форм его бытия» [24]. Возникает много вопросов. Если предмета, то какого предмета? Физического вещественного? Или его понятийного эквивалента? Са-

мого человека? Или мысли человека о предмете и о самом себе? Общества? Бога? Всего сразу? И тогда встает вопрос: все-таки предмета или объекта? Вещи или идеи? То есть определение звучит предельно общо, вне уточнения цели и инструментов достижения цели.

Исторически эта понятийная вуаль, за которой — огромный шлейф прозрений, но и неточностей, поиска правды в многообразии интересных личностных суждений в философии, но и отсутствия границ их действия. Сегодня философии по-прежнему сложно понудить себя в ослаблении плотности этой вуали и сосредоточиться на проблеме функциональной и структурной четкости своих определений, которые образуют каркас исторического самоосознания человека, вне чего философия перестает работать.

Образно говоря, наступило время, когда красота философских текстов как необходимый для дыхания воздух, сжатый и закачанный в баллоны разных размеров, с надписями на разных языках, маркировкой времен, состава примесей, из внутреннего дела самой философии, должен быть выпущен для всеобщего *свободного дыхания*, и тогда станет ясно: где состав годится для жизни, а где в нем превышение ядовитых компонентов. Для этого важно понять — как и почему *объект* оказался втиснутым в прокрустово ложе *предметных* характеристик с «отрублением» некоторых специфических частей мышления (сознания), которые не вписываются в интеллектуальную аргументацию субъектности ощущений.

Преобладание субъектности в отношении самых разных категорий — очевидная нелепость философии, начинается условно с И. Канта. Например, введенное И. Кантом определение искусства как «продукта способности суждения», «суждения вкуса» трактуется фактически вне онтологических критериев объекта. Вкусовые характеристики — суть феноменологические обстоятельства. Нет внятных объяснений самих причин этого и фактически придуманными обстоятельствами понятийного поля, и вне достаточных для этого оснований, в философии исключается из рассмотрения онто-объект в его всеобщем значении необходимого (в искусстве красоты как космоса), а вместе с тем и духовной истины.

Возможно, с этим связано то, что ни в одном словаре мы не встретим касательства культа и культуры. Культура как функции своего имени, как вторичное имя (денотат) культа, не связывается с сущностным содержанием порождающего ее объекта. А далее культура, выступающая по правилам семиотики десигнатом-эквивалентом всех модальностей или десигнатов-синонимов (культура инженерная, педагогическая, народная, художественная, профессиональная и т.д. — культурологи насчитывают более пяти сотен определений), противо-

поставлена своему денотату в виде «субъективного образа», которая формулируется как «предметная область, референтная данному имени»[8]⁴, которая принимает на себя смысл целого.

Очевидно, что вопрос связан с трактовкой разделенного Г. Гегелем общественного сознания в Новое время на три составные формы: философию, религию и искусство. Но если природа субъектности в религии, в отношении которой искусство было, а по сути и остается, функцией религии, не отрывается от своего источника — онто / объекта в единстве общего смысла бытия, то в философии потребность формализации понятий самим человеком не сразу, но приводит вначале к отчуждению, а затем замещению объекта его субъективным аналогом — *кажушимся*. Но почему субъектное определение вещи заменило саму вещь — непонятно. Можно предположить, что концентрация в новом времени на идеях, связанных с огромным значением естественно-научного опыта для жизни, вывело саму идею религиозности из сферы актуальных тем гуманитарного знания, но итогом замены стала ничем не обоснованная магия философии, которая *взяла власти сколько хотела* и привела даже со временем к философскому позитивизму, распространив свое влияние на объяснение человеческого общества, также устройства мира в целом и к тотальным ошибкам мышления в частности. Речь о том, что уже К. Маркс полагал даже достаточными диалектический и исторический материализм, а саму философию можно упразднить. И это вместо того, чтобы уточнить и обеспечить интеллектуальную оценку смежных форм общественного сознания — религии, искусства и науки. То есть философия сосредоточилась на внутренних проблемах себя как дисциплины, подгоняя под некоторые кажущиеся сейчас сомнительными конструкции научное постулирование, которыми пользоваться невозможно. Если для философского цеха естественно понимать плюсы и минусы истории самой философии, ее концептов, то для нефилософской среды это неприемлемо.

В результате это не могло не привести к тому, что искусство (и искусствоведение) и естественные науки в основном научились обходиться без философии, что, как кажется, философия не может им простить этого. Религия же (богословие), как мать философии, в принципе не нуждается в философии и понятийном разборе, так как слово — само по себе источник всех понятий. Все это было бы не так важно, если бы некоторые идеи философии Нового времени не реализовались в XX в. в политической системе «СССР» на условиях внерелигиозного объяснения мира и общества и жестких конструкций, вытекающих уже из

⁴ Десигнат (лат. *designatio* — обозначение) — идеальный объект, обозначаемый данным именем, в отличие от денотата — предметной области, референтной данному имени.

политических целей учения Маркса — Энгельса — Ленина о классовой борьбе. В сложной и, по сути, сугубо феноменологической конструкции философия вновь приняла вид субъектной точки зрения на мир, ее центром стал человек и люди, а конфликт классовых интересов стал движущей силой развития общества. Но феноменология, повторим, только часть философии, не могущая заменить ее полностью. Акцент на проблемах «кажущегося» человеку справедливого или несправедливого мира привел даже к деструкции выбора, что выливалось в идеологические и политические направления искусства, отрицательные эффекты которых в произведении преодолевались в советское время только благодаря внутрицеховым законам художественного процесса. Сегодня же в искусстве возникли коллизии, которые даже философия не может оценить объективно и содержание ее идей не предваряют художественные объекты, а следуют за «художественной» модой, сменяясь каждые несколько лет, в частности в американском ее варианте.

Сегодня именно феноменология искусства обеспечивает интересы арт-бизнеса, и эта часть специфического понятийного полотна достаточно внушительна, и «вдохновение» черпается не в идее духовного видения мира, а в чувственных реакциях, некоей «чистой формы», природа которой в психологии ограничена, можно сказать, *занимательной геометрией, психическими реакциями и визуальной казуистикой восприятия*. С другой стороны, психологию художественного творчества характеризуют *осознаваемыми и неосознаваемыми стимулами, сознательным намерением художника*, описывают через такие понятия, как *потребность, побуждение, склонность, влечение, стремление* и т.д., рождающими *непроизвольную активность* и др. Далее нет ничего, что могло бы сдерживать кого-то от забвения очень простых и важных вещей, что смысл искусства не может быть основан на насилии, на конфликте, поведенческом эпатаже — иных способах продвижения на рынке искусства. Драматургии — да. Поиске новых технологий формы — да. Законов экстраполяции выразительности одних видов искусства в другие — да. Синтезе разрозненных парадоксальных элементов в логике соответствующей идеи, концепта — да. Но не субъектности только...

Теперь зададим вопрос. А способен ли человек перешагнуть прясло трактовок земных физических стереотипов в ощущении «быть» и обнаружить себя образом Вселенной, подобием Божиим — главной составной осуществленного результата Творения? Вопрос риторический и ответ очевиден — всё религиозно-историческое полотно культуры и даже в сегодняшнем паллиативе веры свидетельствует, что не только способен, но более того — встреча с сущим неизбежна. И хотя *Бога без Бога человеку познать невозможно*, но без желания

встречи с ним *вообще недостижимо*, хотя дух жизни и в этом случае человека иногда не оставляет. И тогда сто раз прав Федор Михайлович, *Ибо тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить*. И он же — *Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества*. Это он о жертвенности бытия. Жертвенность не объясняется физическими потребностями жить в удовольствии, но любовью. Это и есть разговор об онтологии. Все остальное второстепенно.

Тогда объектом искусства в варианте духовного бытия выступает само духовное начало. В античном варианте — это красота, как синоним Космоса, в религиозном отношении — Дух жизни, в светской эстетике — полнота духовного совершенства. И поскольку жизнь человека свершается в условиях устройства духовно-материальных условий жизни, то произведения искусства и вся предметно-пространственная среда, скажем так, самотождественны этому началу. Вопрос преодоления сопротивления «вещества» по формуле «пища для чрева, и чрево для пищи» и постижение законов вещи и их особого духовного значения через категорию целостности тождественно искомому результату преодоленного вещества как искусства.

В каком отношении к онтологии может быть понята объектно-предметная связь в искусстве

Справочные определения сообщают нам, что *объект* (от лат. *objectum — предмет*) — в самом широком смысле это то, «на что направлено индивидуальное или коллективное сознание. Когнитивным, или эпистемологическим, объектом является всё, что воспринимается, воображается, представляется или мыслится; объект может быть реальным, вымышленным или даже галлюциаторным. После И. Канта объектом часто называют то, что противостоит субъекту, его сознанию как часть внешнего мира, т.е. реальный объект. Волевым объектом является все желаемое, избегаемое или притягивающее» [18].

Нам не хотелось бы включаться в обсуждение подобной формулировки. Но отметим одно поразительное обстоятельство, из-за которого происходит полная девальвация высказывания. Действительно, аспект *восприятия, воображения, представления, мышления* может быть объектом, но только не *противостоящим субъекту, а принадлежащим субъекту*, который, собственно, воспринимает, воображает, представляет, мыслит. И в приведенной формулировке это не онтологическая, а феноменологическая проблема.

Соответственно, в энциклопедическом словаре определение «объект» в лучшем случае — интенциональная ипостась, гуссерлевское феноменологическое указание, что нечто может быть нашим интересом и рассматриваться и иметь отношение, например, к проблеме психологии художественного творчества. Тогда действительно можно говорить о «когнитивности» и «эпистемологичности», но только не объекта, а самого мышления и чувственных реакций по поводу процесса восприятия чего-либо. **Объект же постигается не фактом воображения, вторичного переживанию, а в функциях его действительных качеств, необходимых для жизни.** И, да: «предметы опыта никогда не даны сами по себе: они даны только в опыте и помимо него вовсе не существуют» [11], но сам опыт в его онтологической интерпретации — это установленные целеполагающие правила *жизне-сохранения*. Вся культура всех времен и народов свидетельствует, что жизнеосуществление строится на основе обрядовых структур как правил самообнаружения его, человека, в сакральности бытия. Это есть в культуре древних цивилизаций, античности, всей культуры Средневековья. Этому предшествуют и это наследуют законы народной культуры, изложенные Арнольдом ван Генеппом в понятии *обряды перехода* в отношении жизненному циклу [7]. Обряды перехода устанавливают собственно схему и структуру действий, с помощью которых определяется сама цель — соответствие онто / объекту. И искусство есть четкая, морфологически обусловленная норма его в обрядово-танцевальной, оберегово-декоративной, сакрально-предметной, фольклорно-сказочной, календарно-производственно-пространственной и других формах. Духовная причинность не исчезает в Новое время, и академическое искусство есть суть духовный топос, опосредованный модальностью этических истин, тождественных заповедям скрижалей и сообщению Нагорной проповеди. Это сохраняется и в XX в. Изменяются программные значения онто / объекта, расширяются или сужаются границы *национальных* территорий его действия, вместе с тем внутренние характеристики формы, но не цель — нравственная целостность образа.

Соответственно, функции действительных качеств объекта, необходимых для жизни, — это то, что важно для субъекта в обнаружении себя целостным в мире. А то, как «реальный» объект соотносится с «вымышленными» или «галлюциаторными» ощущениями — это не проблема искусства, но вопрос отношений пациента с психиатром, как это изложено в теории психоанализа и закреплено категорией «коллективного-бессознательного». Последнее ведет вновь к феноменологической девальвации понятия культуры. Культура и ее объект / сущее имеет иные основания: коллективно-мифологические, общинные,

коллективно-духовные, коллективно-профессиональные принципы существования человека и встречной инспирации его как физической категории с миром метафизическим, с Богом-личностью, как условия духовного жизненного устройства.

Поэтому нельзя не видеть, что объектное представление о мире «в функциях его действительных качеств, необходимых для жизни», есть у всех народов, и оно реализуется в трех позициях онтологии и, соответственно, сущности искусства. Для самых разных этно-национальных и исторических ситуаций онтологическая модель общая: а) мир был сотворен; б) мир имеет первоначало как первообраз, или всеобщее целое; в) полнота человеческого существования достигается в условиях связи его с первоначалом встречной инспирацией: приносимой человеком жертвы (в христианстве Бога-человека) и откровением со стороны Творца. Так оснуется условие целостности сознания.

В истории искусства это реализуется в последовательности типологических конструкций художественной культуры. Например, в изобразительном искусстве образы жертвенных особей (птиц и зверей) сопровождают человека, во всяком случае с эпохи Верхнего палеолита. В послеледниковое время они сохраняются, но преимущественно становятся частями схем мироздания. С периода мезолита мир в прикладном искусстве показывается как сакральная всеобщая космологическая данность, и наиболее ранним и, пожалуй, самым убедительным артефактом является «Шигирский идол» из лиственницы (найден при разработке Шигирского торфяника в окрестностях города Невьянска в России в 1890 г.), последние датировки которого определили его возраст в 11,6 тысячи лет. Он представляет собой четкую вертикальную антропоморфную модель мироздания (пространства). Из более поздних примеров можно назвать неолитическую керамику андроновской культуры, в которой намечено пространство в уровнях декора; также пермский, скифский металл, где детализируются подробности вертикального и горизонтального членения пространства. В некоторых композициях показана идея цикличности. Эти модели и лежат в основе декоро- и формообразования в образах народного искусства. С принятием христианства, а также в исламе, народное искусство пересоздает свое аутентичное наследие через содержание идей монотеизма.

Только в Средневековье обнаруживаются исходные условия единого сотворенного мира и складывается его богословское изложение. Развитие научного аппарата искусствоведения в его связи с богословием позволяет отметить полную исчерпывающую онтологическую модель бытия искусства в топосах художественного мира — в ветвях

монотеизма, но также и в причудливых формах монизма, в котором сохранились прежние демонические (языческие) формы.

Тогда нельзя не отметить, что онтология искусства преобразует две морфологические линии художественной формы: *символ первообраза* в народном искусстве представлен преимущественно символической декоративной и орнаментальной детализацией рода, со Средневековья — иконической — Творца и святых; и *образа действия* — обрядовых структурах как литургии — во взаимодействии с Троицей и соединением с Иисусом Христом в Евхаристии. Третья морфологическая причина — *практическая функция и законы построения вещи*. Три характеристики фактически преобразуют всю морфологию искусства в истории человечества: изобразительное искусство; искусство действия; искусство музыкальных гармоний; искусство предметно-пространственной среды; но прежде, конечно, искусство слова, которое порождает семиотический тезаурус порядка жизни, и фактически основа всех видов художественно-творческой деятельности.

Соответственно, изобразительное искусство как морфологическая данность предопределено необходимостью изображения священных, духовных объектов, также графем мироздания, функции которых шире идеи жертвенности, и они моделируют в мифологическом этнонациональном эквиваленте общую идею мира. И поскольку освоение этого мира предполагает особую последовательность действий, с помощью чего устанавливаются реальные именно духовные отношения с онто / объектом, то образ действия и есть первоначально религиозная, а впоследствии театральная, оперная, балетная, музыкальная сущность творчества.

Длительное время эта модель реализуется, а у малочисленных народов существует и ныне как тема связи с предком рода в конкретной этносреде, в соответствии со спецификой жизни в условиях климата проживания, географическими особенностями, количеством населения, уровнем развития производительных сил и производственных отношений, типов отношений мужчины и женщины и т.д. В наиболее системных основаниях онтологическая модель искусства представлена в монотеизме.

Тип *образа действия* и материальное воплощение *первообраза как единого духовного начала* заповедана прежде еврейскому народу, и за примерно три тысячи лет на ее основе подготовлен следующий шаг, сделанный Творцом к человеку, когда наступила пора, именуемая полнотой времен. Пришествием Мессии и его Крестного Распятия зачат новый отсчет — установилось наше «среднее время».

Готов ли сам человек к правилам христианской интенции — или в целом монотеистической, или монической? Или его выбор будет

иным, и он найдет если не больничные коридоры и палаты, то некое психическое «галлюцинаторное состояние» своего бытия?

Или это будет чистый рассудок, как у гения Льва Николаевича Толстого, когда писатель отрицал очевидные для верующего человека вещи, что в конечном итоге тоже есть род безумия, но уже *безумия разума*? И жизнь Льва Николаевича стала своего рода индикатором духовных сбоев в предшествии наступающих кровавых времен, раны от которых не зажили и сегодня. И в этой своей функции гений писателя именно безумно-разумен, он индикатор, фиксирующий духовный кризис на сломе эпох.

Объект же безумия — само безумие, нейропсихические нарушения мышления и распад личности. На этом можно построить представление о медицинских показаниях в психиатрии, психологии, социологии. И это сделано и отчетливо базируется на превалировании субъектности сознания, которое начало учреждаться с сугубо формальной, неverified, «всебевещной» кантовской модели объекта, а закончилось психоанализом, претендующим на поглощение субъектом всеобщности представлений о мире, в психоанализе с помощью категории «бессознательного».

То есть в определении *объекта* как того, «на что направлено индивидуальное или коллективное сознание», действительная природа объекта в научных признаках самого объекта не формулируется. Какова же степень объективности «реального, вымышленного или даже галлюцинаторного» абсурда определения, если философия долгое время, во всяком случае до Ф. Лосева, избегала использовать мифологию как принадлежащий ей инструмент?

Научный мир бережно и даже трепетно относится к наследию античности, в частности Платона, который сформулировал мысль о существовании бытия, не данного нам непосредственно, назвал его «идеей» и заложил фундамент, на котором стоит и будет стоять философия. Гениальность открытия в том, что предзаданное бытие по Платону непознано и неизменно, но не в смысле застывшего *всебевещного* начала, которое невозможно познать, а как всеобщей закономерности источника всего бытия и знания и физического и метафизического. Признав существование реального и независимого от сознания человека, т.е. объективного идеального бытия, Платон учредил на этой основе *теорию общего* как закона для *единичного факта*, теорию необходимых и вечных закономерностей природы и общества, которую А. Ф. Лосев охарактеризовал как «противостоящую их фактическому смешению и слепой нерасчлененности» [15, с. 57]. Это единое изначально и совершенно, но попытка найти ему понятийный аналог вылилась

кантовской априорностью, ничего не решающей в понимании именно сути всеобщего.

Платоновскую Идею с большой буквы можно именовать истинной мира, которая проецируется на интеллектуальный экран сознания каждого человека и всего общества. В православии, например, это любовь, порождающая добро, красоту неизменную и плодотворную, силу большей всех сил, дающую жизнь. И единичных экранов много, столько же, сколько народов, людей, профессий на земле, и каждый факт, как искра света, несет в себе многозначность своего источника, подобно тому, как каждая точка линзы фотоаппарата рисует всю развернутую пред фотографом панораму.

В этом смысле можно говорить, что идеи Платона не могут быть преобразованы в формальную текстовую, понятийную систематику, и попытки вписать платоновские идеи, как отмечает Т. В. Васильева, в некую систему просто невозможны: «Дело в том, что последняя, запредельная истина платоновской философии, которая есть вечное, неизменное и незыблемое, именуется у Платона Единым (Еу), неделимым (огоцоу) и вне-логичным (<xХоуоу), а тем самым оказывается и внесистемным, а следовательно, системы философии как статической сложно-составной истины у Платона просто не может быть, поскольку бытие не подвластно логосу, словесному выражению, тогда как путь логоса, познания (эпистеме) может и должен быть систематически определен, но система применительно к процессу представима лишь как алгоритм движения, как “динамическая система”» [3].

Для понимания искусства отмеченное Т. В. Васильевой чрезвычайно важно, так как прекрасные вещи, по Платону, являются предметом не понятий (ткань философии), а впечатлений (ощущений искусства). Этому соответствует соображение Иоганна Вольфганга Гете, назвавшего искусство посредником того, «чего нельзя высказать». Источником искусства является собственно прекрасное, или, по Платону, «идея прекрасного». *Прекрасное как идея и есть центральный онтологический объект искусства и любого художественного произведения*. И поскольку им может быть только бытие идеи, не данной нам непосредственно — или *собственно прекрасное*, — это и есть то, чему соответствует понятие «целостность художественного образа» или просто «художественный образ». Предметом же искусства являются *специфические законы и средства художественно-образной презентации идеи прекрасного в произведении*. Именно этот план искусствознание подразумевает в объекте исследования — художественном произведении и его предмете — истории, структуры, стилистики, художественных закономерностей, индивидуальных особенностей и т.д.

Когда же в Новое время *научный мир* очаровался темой субъектности мышления, то платоновская всеобщность и предзаданность *онто-объекта* перестает осознаваться как первооснова мышления, мира и его познания, и философия погрузилась в изучение действия мышления. Местом онтологии завладевает гностика / агностика. Именно тогда сущее заменяется отмеченным выше обстоятельством априорности — *принципом целесообразности без представления о ее цели* (по И. Канту), что сегодня само по себе кажется безрассудным, поскольку нет никаких подтверждений, что априорность как формальная модальность является объектом. Априорен сам объект — сущий; априорен, т. е. подтвержден сам человек, как производный от Бога (образ и подобие), но не априорна априорность — это тарабарщина.

Тем не менее в поисках определения искусства появляется детализация и эстетизация земного быта и вместо исследования прежних отношений с Всеобщим как религиозным наука настаивает на субъектном ощущении предметной эстетики, бытовой среды, образов природы. Обратная и ортогональная перспектива изображения, которая позволяла человеку обнаружить себя в связи с всеобщим, меняется на центральную, служащую объяснению того, что человек зрит. Вселенский перцепт исчезает. Зато появляются и ширятся реальные красоты природы. Но это еще не разрыв с онто / объектом, а особая форма его ощущения. Разрыв происходит тогда, когда понятие объекта отрывается от онто-источника и привязывается к субъекту. Искусство становится текстом, вне определения его прямых функций связи с сущим. Текст же может *конструироваться* и *деконструироваться* из кажущихся логическими оснований, дефиниции которых как фрагменты оторваны от породивших их онтологических начал, что и происходит в XX в. Но и здесь искусство в ритмах и смыслах поэтической строфы воссоздает свой онтологический источник. Борис Пастернак написал и, кажется, *вынул* из себя то, что для многих есть собственное внутреннее ощущение:

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.
Всё время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.*

*О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.
О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.
Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.
Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.
В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.
Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, роц, могил
В свои этюды.
Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.*

Борис Пастернак, 1956

Неужели это не то же самое онто, чем является и что совершает сам творец в мироздании...

Соответственно, ткань понятий может либо учитывать, либо отказывать искусству как условию и методу реализации онтологической модели бытия. Последнее происходит ввиду нарастающих желаний именно субъектной оценки. Это ведет к отказу от неподвластного человеку содержанию объекта. Так, в отношении наследия Дерриды отмечают, что «в контексте дерридианства мы являемся свидетелями постоянного умирания, истощения, ослабления “Бога метафизики” ... Благодаря процедуре “ослабляющей герменевтики” (по аналогии с *rensiere debole* Джанни Ваттимо) Бог перестает быть объективной метафизической структурой» [13, с. 21].

Желаемое здесь на уровне субъектных и сугубо феноменологических представлений побеждает действительное.

Скажем теперь, что это есть то, что Дж. Остин определил как **перформатив** [20]⁵. Сегодня перформатив часто используют в переустановке предметных отношений на объектные. В частности, это отмечено выше в отношении введенного И. Кантом определения искусства как «продукта способности суждения», «суждения вкуса», что выводит на первый план аспект феноменологической редукции и низводит до несущественных состояний тему онтологических критериев объекта. Нет внятных объяснений самих причин этого. Так, фактически придуманными обстоятельствами понятийного поля, и вне достаточных для этого оснований, в философии исключается из рассмотрения *онто-объект в его всеобщем значении необходимого, в искусстве красоты как космоса, а вместе с тем и духовной истины*. Это ведет в разные периоды к размытию представлений и о действительных целях искусства, и пониманию самого искусства, и к тому, что ряд современных течений отказываются от духовных правил, и вместе с этим от этических и эстетических целеполаганий «бытия как такового».

Взамен онтологии предлагается возможность или невозможность самого процесса познания (кантовский аспект гностики), и объект онтологии меняется алгоритмической или методической манипуляцией как некоторым представлением. Это действие И. Канта именно перформативно, так как замещает объект одной из его предметных характеристик, т. е. не имеет достаточного обоснования необходимости самой акции замещения.

Кульбит И. Канта выводит проблему онтологии из актуального поля когерентности и переводит ее в плоскость текстового изложения. И поскольку теперь речь идет о внутренних закономерностях мышления и объект изучения сводится к тому, как формулируются задачи мышления по его оценке, например, с помощью антиномий, то актуальной оказывается именно структура антиномий, но не цели, которым должны служить сами антиномии (пояснения в следующем разделе) — не самому Объекту.

То есть если антиномии имеют отношение не к объекту изучения, а психологическому гештальту, как методическому приему,

⁵ Перформатив (от ср.-лат. *perfor-mo* — действую) — это высказывание, эквивалентное действию, поступку, свойство некоторых языковых выражений, описание которых первым дал английский философ Джон Лэнгшоу Остин в работе «Слово как действие». Перелог субъектности в объектность основан на том, что нечто не требует подтверждения истинности, в нашем случае образа искусства, если сам человек это называет искусством, хотя уже Дж. Остин уточнял, что перформатив должен быть верифицирован.

обусловленному свойствами нашего мозга структурировать процесс мышления на основе дипластических законов сознания, то гештальт не может быть целью, но только средством. Но, главное — отсутствие в априорности целевого дискурса ступшевывает этическую сторону бытия. Антиномии формы в искусстве — это средства выразительности: статика-динамика, черное-белое, быстрое-медленное, нежное-грубое, ритмическое-аритмическое, статическое-динамическое, цвето-контрастное (красное-зеленое, желтое-синее и др.), устойчивое-неустойчивое, контрастное-нюансное и т. д. — это гештальт-условия (антиномии) выразительности формы. В искусстве они не являются сами по себе целью, но только средством. В классическом варианте это очевидно. Но и в неклассическом тоже. Интерес ученого или художника, как это наблюдаем у Василия Васильевича Кандинского, касается одновременно его идей, которые он интерпретирует своими холстами. «О духовном искусстве» — есть собственно вынесенный из холстов драматургический контрапункт, знание которого проливает свет на содержание самой *иллюстрации*. И это, по сути, не искусство, но особый философский продукт.

Но не наоборот. И поскольку В. В. Кандинский сообщил нам обстоятельства нового языка одним из первых, то и книга его, и композиции ценятся и будут цениться высоко. Так же действует графический дизайн, обретший в XX в. морфологическую самостоятельность. Но также сказывается любая книжная иллюстрация, которая в полноте объяснима только содержанием литературы: эмоции графического сопровождения ассоциативны тексту.

Развитие идей В. В. Кандинского и отчасти А. Матисса можно увидеть в работах Маркуса Яковлевича Ротковича (Ротко), который сам замечал, что его работы интересны только как «выражение основных человеческих эмоций: трагедии, экстаза, отчаяния и так далее. И тот факт, что многие люди вдруг теряют себя и раздражаются рыданиями перед моими картинами, означает, что я могу общаться с этими основными человеческими эмоциями» [22]. Это значит, что в сознании человека запакованы такие ощущения личного опыта, что для их распределения нужно найти особые визуальные структуры. Ротко это сделал. Цвет, пятно, размерности, соотношения теплоты-холодности цвета, *игра* тональностей, возникающая напряженность края пятна в отношении к другому пятну или краю композиционного поля и т. д. каким-то непостижимым образом касаются глубинных и потаенных переживаний зрителя. При этом следует отметить, что технологическая сторона холстов Ротко невероятна по свето- и цвето-тональным эффектам, которые действительно порождают ощущение большой художественной формы. Тончайшие переходы и колебания,

завершенность в границах и касаниях пятен, краевой эффект, до предела обостряющий переживание формы, размерность холстов — все объединено многочисленными наслоениями лессированных покрытий, тончайших пленок, чарующим образом отражающих падающий на холст свет, и в результате создается волшебный и таинственный по эмоциональному воздействию *образ нетварного света и цвета*. Сам Ротко по этому поводу отмечает: «Никакие комментарии не в состоянии объяснить живопись. Все объяснения должны исходить из завершенного опыта переживания между картиной и ее наблюдателем» [22].

Но... есть одно обстоятельство, без которого само искусство Ротко существовать не может. Это обстоятельство — вся жизнь человечества, которая, по разным оценкам, длится миллионы лет, и сам Ротко, непостижимым образом уловивший психические модули ментальных свойств сознания человека, не смог, как полагаем, понять эту свою уникальную особенность. Возможно, это послужило причиной случившейся с ним трагедии.

Ротко вторит Эдвард Мунк: «Объяснить картину невозможно. Она и возникает-то именно от неспособности художника найти иной способ выражения. Все, что здесь можно сделать, — это слегка подтолкнуть зрителя в правильном направлении, намекнуть на ход мысли художника» [17].

Но это соответствует и соображению Константина Коровина, которого его друг Федор Шаляпин называл «Паганини в живописи», что вся тональная раскладка картины должна укладываться в три тона. То есть, помимо эмоциональной эстетики линейно-плоскостных решений, светотеневой характеристики лица и другого, в картине существует подуровень тональной и цветовой эстетики, реализованной в Новое время, но на самом деле существовавшей еще раньше, уже в иконе и монументально-декоративном искусстве Средневековья. А если говорить о свойствах перцепта вообще, то и в народном искусстве, и далее... глубже в историю искусства. И разные художники умудрились создать «воспоминание» об изображении, которое сформировало ментальные ощущения «правды» изображения в христианстве на протяжении полутора — двух тысяч лет, в России — тысячи лет. В Новое время эта особенность оказалась внутренней логикой и основой сюжетно-тематической живописи. Далее индустриальный мир, строящийся уже на новых законах эстетической формализации промышленных объектов, фактически повторяет средневековый опыт тональных и пространственных перцептов уже на иной идейной (индустриально-технологической) основе. Это было сделано интуитивно руками Александра Родченко, Александры Экстер, Казимира Малевича,

ча, Эля Лисицкого, Василия Кандинского, Владимира Татлина, Пита Мондриана, Любови Поповой и другими. И в силу действительной актуальности авангарда в *лексиконе визуального перцепта формы* в XX в. укоренилось то, что сформулировал Вельфлин в формальном анализе, и что, как оказалось, позволило интенционально расширять ресурсы восприятия искусства вплоть до нашего времени.

Итак, в интерпретации Г. Гегеля *объект и в нашем случае* — *объект искусства* выглядит так: «**Познание духа есть самое конкретное и потому самое высокое и трудное**» (выделено нами. — В. К.) [6, с. 29]. Следовательно, объект искусства — это всегда само центральное обстоятельство — духовное начало — онто-бытие. И хотя сущее как первооснова не может быть однозначно понято человеком ввиду ограничений критического познания, тем не менее онто познается, во-первых, *при личной встрече с Богом*, такова особенность откровения и такова специфика художественной интуиции, естественно, веры; во-вторых, средствами *каждого действительно творческого действия*, где поиск духовного начала сконцентрирован на целостности, устремленной к жизнесохранению; а в-третьих, и это главное, — *онтологическим механизмом*, который представляет собой отношение мира физического и мира метафизического на *условиях жертвенности и откровения*.

Важно то, что так снимается ограничение субъектности в трактовке бытия. Сама субъектность не исчезает, но идея жертвенности как удостоверение объекта онтологии снимает проблему всеобщей претензии субъекта на исчерпание феноменологией объекта. Онтологический механизм позволяет нам определиться в отношении: 1) вытекающего из жертвенной ипостаси объективного условия связи человека и онто; 2) цели приносимой жертвы — светлой или темной стороне жизни; 3) но важнее, что так осознается сама онтологическая структура в функциях социокультурного семиозиса, использующего жертвенную ипостась и духовное постижение формы средствами искусства в общественном бытии. Тогда картина М. Врубеля «Поверженный демон» — это, скорее, религиозно-философская парадигма, а «Следы войны» Г. Коржева — это вселенское религиозное событие в образе одноглазого солдата, который как общее умер и воскрес, был убиваем, но «стал быть», знаменуя торжество жизни в полноте ее жертвенной драматургии и готового умереть, но победившего народа.

Здесь мы должны отметить, что попытки как-то переиначить и уточнить узкие места онтологии, вырастающей из нововременного опыта ее осмысления, в границах дискурса феноменологии не дают результата и возможности вывода ее на новый уровень. Так, тезис Н. Гартмана *о введении «новой онтологии»* как попытке на основе по-

нтия «естественной системы мира», структуру которой можно найти в феноменах, «установить так закономерность своего строения» [5], не может быть принят, поскольку онтология в ее жертвенном предопределении не верифицируется однозначно феноменологической субъектностью восприятия. Жертва — алогическое событие, ведущее к смерти, но сохраняющее жизнь.

Онтология, кстати, может быть интерпретирована средствами статистики, объемом вероятных предпочтений, социологическими оценками сумм ощущений, прозрения, видения, т. е. в модальностях восприятия, но не модальности оснует имя онтологии. Только наоборот. И каждое средство остается феноменологическим актом в отношении к целому, целостности, и в психологии, социологии, статистике, гуманитарных задачах этнографии, археологии, других дисциплинах, выступает в общем виде как необходимая информация. То есть при том, что единичное несет признаки общего и ввиду функциональных задач повседневности оно предполагает онтологический источник, но обратное движение невозможно. Общее не может быть описано его «дисциплинарным» фрагментом. Вещь может быть понята из функций вещи, но не может раскрыть нам источник всех вещей. Философия позволяет создавать текстовое изложение онто во времени, но, чтобы уточнить категориальные установки философии, в частности онтологии и феноменологии, мы должны увидеть и отделить специфику категорий — сущности и явления.

Различия функций сущности и явления соответственно цели методов онтологии и феноменологии искусства

Вышеприведенные противоречия в трактовке объекта сходятся в точке онто-феноменологической специфики искусства. Если для Средневековья этой проблемы не стояло, поскольку интеллектуальный опыт богословия был внутренним свойством средневекового мировоззрения, с этим связаны тексты откровений, деяний и посланий апостолов, то для Нового времени нет более жгучего вопроса. Однако интеллектуальный опыт напоминает новое изобретение известных устройств в их наивно логической фактуре. Это можно увидеть у Канта, например, в его схеме познавательного процесса — достаточно простой, но очень настойчивой:

а) внешний мир первоначально осуществляет воздействие на органы чувств человека;

б) органы чувств человека принимают образы внешнего мира в виде ощущений;

в) человеческое сознание приводит полученные органами чувств разрозненные образы, ощущения в систему, в результате чего в человеческом разуме возникает целостная картина окружающего мира;

г) картина окружающего мира, возникающая в разуме на основании ощущений, есть лишь видимый разумом и чувствами образ внешнего мира, который не имеет ничего общего с реальным миром;

д) реальный мир, образы которого воспринимают разум и чувства, является «вещью в себе» — субстанцией, которая абсолютно не может быть понята разумом;

е) человеческий разум может лишь познать образы огромного множества предметов и явлений окружающего мира, но не их внутреннюю сущность.

Шесть пунктов «познавательного процесса» — это чистой воды феноменологическая субъектность, не могущая сама по себе раскрыть вещь, и Кант признается в этом. Но здесь нет никакого мистицизма, поскольку онтологичность мира — это свойство мира, а феноменологичность — свойство субъектного видения мира. Механизм связи онтологии и феноменологии должен быть опосредован не поиском их понятийных различий, а по отношению к модели жертвенного бытия.

Даже с точки зрения логики «схема познавательного процесса» очень уязвима. Во-первых, пункт «г» противоречит самой формулируемой идее, поскольку «незнание реального мира» не может ни соответствовать, ни не соответствовать «видимому разумом и чувствами» «образу внешнего мира». Здесь спутаны категории познания, которые определяются прежде не в абсолютных, но в относительных величинах — осмыслением их достаточности для жизнесохранения, благодаря чему и определяются механизмы выявления и употребления законов самого мира. И если не с чем сравнивать, то нет оснований предложенной формулировке. Во-вторых, нельзя не заметить, что знание есть не только уловление человеком закономерностей материи «органами чувств», но также способность систематического, интеллектуального, научного, идейного выявления и построения закономерностей материи из ее физических свойств и из потребностей общества жить. И, соответственно, в параметрах знания вещи *всёбесущность* вещи некорректна.

Следовательно, человеку дано знание вещи *в опыте и цели ее создания или преобразования, но так же и знаменном предопределении знания вещи*. И философские категории призваны не к утверждению или отрицанию сакральности и религиозности этого мира, что читается в философском концепте И. Канта, но к установлению закономерностей самого являемого сознанию в отношении трактовок онто.

В этом смысле философия изотопична своему источнику — богословию с той разницей, которая проявляется в вопросах раскрытия причин этого мира (субъектных, феноменологических — против объектных, онтологических), но не их оценки. Сама идея субъектности познания мира существовала и будет существовать всегда, но она не может заместить собой познаваемый субъектом источник, поскольку человек есть не замкнутая в себе самой сторона познания, но одна из сторон в отношении связей (*по горизонтали*) между людьми и знаменых законов (*по вертикали*) как встречной духовной инспирации человека и духовного мира.

Соответственно, и пункт «д» сформулирован некорректно с точки зрения субъективного значения. Субъективность не может сопоставляться с «вещью в себе», но только с «вещью во мне» в той мере, в которой человек осваивает природные проявления, формирует идейно-нравственные законы жизни, формирует предметно-пространственную среду в ее антропологической привязке, т. е. под себя, свой род, народ, нацию и все народы. И благодаря знанию вещей сам человек управляет ими в нужной для продолжения жизни форме.

Это, полагаем, очевидно и не требует объяснения. Стол, как и идея стола, — это не «вещь в себе», это «вещь для жизни», функция которой размерно антропологична, конструктивно технологична, а физические характеристики поняты и освоены и опытным путем, и расчетами сопротивления материалов по отношению к его использованию. Но такова природа не только материальных объектов. Вся структура представлений также есть «вещь для жизни». И только если возникают причины, например резкое увеличение численности народонаселения, и сложившиеся схемы в факторах управления обществом перестают отвечать вызовам времени, трансформируется и понимание содержания бытия как матрицы жизни. Его структура в трех координатах: *природопроизводственные отношения, типы социоорганизационного устройства, этнорелигиозные аспекты сознания* существует и будет существовать, но наполняется новыми смыслами и новыми задачами по мере накопления в них важного для *общественной жизни* потенциала. И эта особенность относится к вопросу уже не только онтологии и феноменологии, но типологии, которой пока мы не касаемся.

Здесь же вновь отмечаем производность идей Канта от неразрушаемых позиций Платона о вещи как единичном факте всеобщей идеи, наделенной признаками целого. И, в отличие от средневековой философии, философия Нового времени весьма неуклюже формулирует понятийные конструкции — неверифицированные, двусмысленные, часто квазилогические, которые существуют часто в противополо-

ставлении знанию, оставленному нам Платоном и неоплатониками. И это действительно не онтологическое, но антиномическое свойство мышления — философские гештальты явлений, не могущие сами по себе сконструировать целостность знания, но обращенные к инструментальному составу мышления. Спеленное дерево было и остается спеленным деревом, хотя свалить дерево можно топором, ручной или электрической пилой, лазером, наконец, зубами. Оно может быть свалено человеком, бобром, ветром. Но смысл сваленного дерева объясняется не тем, каким способом оно свалено, а для чего. В этом значении человек и бобер близки общей цели — для нужд жизни, в отличие от ветра — стихийного последствия, хотя и последнее можно интерпретировать более сложно. Жизнеполагание всегда онтологично как модель жизнеосуществления через жертву, а способ как сделано — всегда средство. Само средство может быть объектом, но только объектом второго (технологического) плана, ценного, например, проблемой уменьшения затрат на достижение цели.

То есть различие *объекта и предмета* философии (объекта и фиксированных позиций предмета) принимает вид различия *объекта и субъекта* как отношения мира идей и мира вещей — это различие и есть суть внутреннего по отношению к внешнему, желаемого — к объективному, единичного — к всеобщему и тому подобных антиномий как основы всякого познания. Не бывает субъекта без объекта, а субботы без воскресения, хотя объект может существовать в потенции сам по себе. Соответственно, не бывает и предмета без объекта, поскольку предмет — суть модальность объекта, способствующая установлению некоторых представлений об объекте.

То есть объект первичен, и хотя он не может быть познан полно, но в нем уже заложен в том числе сам субъект, о чем высказывание Мерло-Понти, которое мы выше приводили: «Что хотят сказать, когда говорят, что нет мира без бытия в мире? ... Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже в действующем мире...» Тогда проблема связи феноменологии и онтологии такова: онтология обращена к сущему, феноменология — к образу сущего, «вид» которого зависит от содержания представлений во времени, специфики жизненных позиций — матрицы бытия. И образ сути не может быть самой сутью, а только ее подобием (в типах) бытия, устроенного человеком способа существования.

Интересно, что проще схему познавательного процесса сформулировал Владимир Ильич Ульянов (Ленин). Он сообщает, что сознание формируется «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины,

познания объективной реальности» [14]. То есть у Ленина вещи и реальны, и познаваемы, и значит, не являются вещами в себе.

Но и соображения Канта, и мнение Ленина есть только методический дискурс, достаточно тривиальный на сегодня, с внутренними ограничениями, поскольку сам механизм реакций, даже в его субъектном выражении, должен оставаться целостным. Его можно структурировать в логических цепочках, но структурирование не может принимать на себя функции цели как целостности, поскольку целостность — результат синтеза, принципиально иное свойство сознания, как это часто формулируется в философии, правда, без объяснения того, почему «целое больше суммы своих частей»⁶.

Пример. *Абстрактная композиция* в авангарде направляет ощущение и в сторону *живого созерцания*, и в *практику творчества* в индустриальном мире, т. е. оперативного творческого управления функциями абстракций. По этой причине ценны находки авангарда в языках авангарда. То есть речь не об этапах процесса сознания (от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике), но рождения самих абстракций как языков, с помощью которых *описываются* потребности времени — индустрия исторична. Первичны же язык, слово и их укорененность в сознании человека.

И действительно, с раннего детства сознание человека формируется от «практического действия» и «живого созерцания», но это вовсе не означает, что «абстрактное мышление» не возникает в момент, когда живое созерцание производит в сознании — мышлении эффект необходимости. Практика освоения законов мира антропологична, и только это условие соединительным эффектом практики и абстракции позволяет достичь нужного эффекта освоения мира на любой стадии развития человека. Живое созерцание потому только существует, что оно призвано обеспечить достоверность абстрактного мышления.

И хотя само абстрактное мышление определено степенью широты сенситивного опыта как практического, и это пусть называется абсолютной программой бытия, то относительная зависит от разных факторов, например геоклиматических и демографических. Но точно так же предопределены условия абстракций в народном искусстве, как своеобразном наследнике искусства неолита и палеолита. Народное искусство отличается степенью символического означивания событий и объектов реального мира, которые составляют основу семиозиса

⁶ У Аристотеля в «Метафизике» речь идет о неразделенности материи и формы, буквально так: «Целым называется то, у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы, а также то, что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно...» В наше время упоминают идеи целостности, которые излагал Сэмс Ян Христиан в категории холизма.

бытия в социальном пространстве (по горизонтали) и отношениями метафизическими (условно по вертикали). Практика в народном искусстве не следует за процессом абстрагирования, поскольку само абстрагирование — это инструмент по управлению всем объемом смыслов для достижения цели существования. Так, сцены охоты в палеолите (абстракция предстоящего события) предшествуют практическому *положительному* результату, но только потому, что вообще существует сама охота как первичная цель. «Вера Мамонтова» кисти Серова — *абстрактный* опыт пластической программы *художественных средств* — утверждает в новой живописной материи саму потребность духовного человека XIX в., созерцание которого первично не как начало, но как окончательная цель.

Ритуальные вещи и события в народной культуре имеют семантические, синтаксические и прагматические функции и собственно в прагматике сакральной абстракции заложена первичность благополучия предстоящего исхода действия и его пролонгирование на перспективу. Объекты изображения: сакральные образы живой природы, графемы представлений о структуре мироздания, формальные средства выражения — все обусловлены прагматикой целеполагания и жизнесохранения. Но этим же озабочено и искусство Нового времени, ищущее образы критического реализма для установления социальной справедливости в темах сюжетно-тематического строя, в портретах современников (несвятых), метафизики природных состояний и устанавливающее так этические программы *справедливости в формах реалистической достоверности*.

Тогда соображение Лейбница, что перцепция предшествует апперцепции справедливо только ввиду дидактической способности самого человека связывать последовательность событий. Если же в основе лежит интуитивная устремленность к цели, то перцептивно-апперцептивные законы не самодостаточны и одновременны (и в этом дидактичны), поскольку картина мира — суть двойное разворачивание образа в одновременности его интуитивного схватывания и практического распрямечивания в формах, соответствующих потребности человека и времени. И апперцепция — это механизм научения. Она — внутреннее свойство сознания, ментальное условие, но не следствие, она первична по сути, *a priori* предустановлена всему практическому *мышлению* как сама способность объяснять мир: с одной стороны, действительно из *субъектных рефлексов психофизиологии*, но с другой — *программ знакообмена из их социокультурных функций*. И было бы странным не понимать, что пользование законами природы, например, распадом атома или ядра для получения энергии, — это не распрямечивание человеком всебещного содержания мира, о чем еще П. Фло-

ренский говорил: «Разрушая материю, человек разрушает не просто вещество, а вещество, сотворенное творцом, “проработанное” духом человека по образу и подобию Божия творческого акта и вовлеченное в круговорот духовной культуры»⁷.

Эпилог

Невозможно, не зная дерева, из которого сделана табуретка, говорить о дереве. Невозможно простым наблюдением в капле морской воды увидеть кашалота. Наблюдаемые процессы в нервно-психических структурах, относящихся к феноменологической, но не онтологической оценке не могут определить *объект* философии, но только некоторые условия восприятия. И именовать объектом изучения нейрорпсихическую реакцию возможно в нейрофизиологии, психиатрии, психологии, социологии, но не философии, для которой *кажущееся* — не объект, а предмет. Такая формулировка, если на ней кто-либо настаивает, соотносима именно с условиями восприятия, и идея субъектности самой по себе трещит по швам, и в кантовском изложении субъектность есть предметная (частная) характеристика платоновской объектности.

Соответственно, все, «на что направлено индивидуальное или коллективное сознание», не имеет отношения к онтологии, но имеет к феноменологии. Тем не менее, несмотря на очевидный феноменологический крен, это существует как данность и бесконечно тиражируется в одних и тех же словосочетаниях.

Отметим, что онтологические понятийные бреши феноменологии шпаклюются разными растворами, например, понятием *идеализированный объект*, в котором угадываем отблеск платоновского «бытия идеи», но только получившим субъектную инверсию: «...объект, составляющий объем понятия, полученный в результате акта идеализации. Примерами таких объектов в науке являются: точка, прямая линия — в геометрии; материальная точка — в механике; идеальный газ, абсолютно черное тело — в физике; идеальный раствор — в химии. Введение такого рода фиктивных, несуществующих и неосуществимых в действительности объектов в качестве предмета научного исследования оправдывается тем, что, являясь предельными случаями определенных реальных объектов, они служат основой для построения теорий, которые в конечном счете оказываются способны описать закономерности реальной действительности. Это обстоятель-

⁷ Цит. по: Андроник. Обо мне не печальтесь...: жизнеописание священника Павла Флоренского. М., 2007. С. 92.

ство является вместе с тем критерием, который отличает указанные идеализированные объекты от пустых, бессодержательных фикций» [9]. И еще: идеальный объект «обозначает мысленную конструкцию, которая создается посредством идеализации и связано с введением в содержание образуемого понятия признаков, в принципе не могущих принадлежать его денотату (отсутствие размеров у такого ИО, как “математическая точка”, например, или отсутствие трения при движении по “абсолютно гладкой поверхности”). Мысленный эксперимент над ИО и их системами позволяет зафиксировать закономерности, недоступные при изучении реальных объектов в многообразии их эмпирических свойств. Развитие представлений об ИО в той или иной науке свидетельствует об определенном уровне ее теоретичности, выявленности эмпирического арсенала средств познания»[9].

Вывод любопытный, но дело в том, что перечисляемые точка, прямая линия — в геометрии; материальная точка — в механике и т.д. вовсе не *фиктивные, несуществующие и неосуществимые в действительности объекты*, они, как идея, все имеют в природе вещественные аналоги и, конечно, они не суть мыслимые денотаты, но эмпирика формы. Линия — это контур объекта или граница пересечения поверхностей / плоскостей или стихий — океана и неба — вполне себе физическое основание, которое может обозначаться и как совокупность условных точек в линейном отношении. Точка — место пересечения двух линий или равноудаленная координата от точек окружности, пересечение диагоналей прямоугольника — центр круга и иной симметричной фигуры. В конце концов точка — это слеза ребенка, в которой отражен весь чувственный мир. Соответственно, абстрактное понятие точки имеет свой аналог в мире материальных эмпирик. Также и пятно — это двухмерный перцепт любой проекции любого объекта. Цвет — физическая величина, длина волны — не поглощенная поверхностью, отраженная от нее. Все эти и другие элементы фиксируются нашим сознанием как соответствующие материальные понятия: линия, точка, пятно с вполне определенной целью в искусстве — как средство изображения. И только стремлением к систематизации практического опыта бытия перцептивно-апперцептивными свойствами мышления, строящего идейно-теоретический аналог мира, они становятся идеальным объектом, но так строится любая теория, цель которой в построении системы одоления вещества и создания для из этого методик использования.

Но, во-первых, эти средства специфично денотативны к задачам разных дисциплин и понятий десигнатов, а во-вторых, они существуют не как абстракции приписываемых им свободно языковых значений, а в системе контекстов и функций. Например, цвет — это

не только физическая величина, но ментальная характеристика эмоции, символически привязанная к сакральной функции — цвет как определенный символ слова. «Красное», например, происходит от *KP*, отсюда — «кровь», где *K* в славянском варианте есть *Како* — душа, а *P* — *Рцы*, энергия. Соответственно, кровь — энергия души, и красный цвет есть духовный маркер бытия, причем в его именно жертвенном варианте. И подобные связи — это неотъемлемая часть *вещей*, и их понимание в отношении сакральности крови говорит об успешном освоении самих *вещей* в необходимых, достаточных связях человека как онтологического обстоятельства с миром.

Еще раз отметим: *всебевещный мир* может существовать как понятие бытийного плана, но понятие не равносильно всебевещному миру, если только это не всеобъемлющее понятие онто, которое есть *всё*, в том числе и сам человек со своими представлениями о возможном и невозможном. И онтологический объект в категориях *красота, целостность, любовь, Бог*, другие модальности целого архетипа бытия — *отец, мать, судьба, Родина* — не противостоят субъекту, ибо сам человек является их носителем и их неотъемлемой частью, и более того — ими самими. Объект одновременно и необходимое, и условие, и цель самообнаружения человека. Почему ныне столь популярно сэлфи на каком-либо фоне и с кем-то известным? Нет противопоставления — нет инверсии, нет обнаруженного объекта. Антиномии нужны не для утверждения каких-то идей, а как инструмент мышления. В этом значении антиномии как свойства сознания объясняют не мир, но дипластический механизм мышления, осваивающего мир через обнаружение себя в мире.

Важнейшим аспектом темы онтологии искусства является то, что Новое время породило преимущественное феноменологическое мышление как функцию субъектности знания. Субъектность привела к разработке и детализации знания, но одновременно к утопичности мышления в представлениях, оторвавшихся от идеи метафизической целостности и одухотворенности мира. Нет более яркого свидетельства ограниченности субъектной системности, нежели завершившийся ныне эксперимент с советским строем. Сегодня актуальна идея коннотации с найденными в средневековом опыте жизни равновесия личности, связанной с сущим через общинное сознание. Н. Н. Бердяев, может быть, наиболее близок к идеям Платона, когда он говорит: «Только личность и может вмещать универсальное содержание, быть потенциальной вселенной в индивидуальной форме. Это универсальное содержание не доступно никаким другим реаль-

ностям природного или исторического мира, всегда характеризуемым, как часть. Личность не есть часть и не может быть частью в отношении к какому-либо целому, хотя бы к огромному целому, всему миру. Это есть существенный принцип личности, ее тайна» [2]. Но эта тайна была сообщена уже высказыванием по этому поводу одного из упомянутых выше греческих Отцов Церкви, принадлежавших к Александрийской школе патристики, — Афанасием Великим (др.-греч. Ἀθανάσιος, ок. 295—373), что каждый человек — «это икона Бога, но грехами образ Божий в нас затемнен, как иная икона копотью и грязью. Однако Бог не бессилён восстановить Свой образ, поэтому и является на землю Спаситель: «прииде взыскати, и спасти погибшего» (Матф. 18: 11).

Искусство призвано к прочтению этой тайны, чем оно успешно занимается всю историю человечества, и может быть здесь более чем уместна средневековая философская мысль, высказанная Августином Аврелием (Блаженным) в раннем христианстве: «...восприимчивость к форме есть некоторое благо; а потому творец всяческих благ, давший форму, сам дал и возможность и существовать в форме» [1, с. 599], а открытия Платона, сформулированные задолго до христианства, идеально предзаданы этой мысли.

Из этого следует простой вывод, что дальнейшее развитие искусствоведения нуждается, с одной стороны, в уточнении функций онтологии и феноменологии искусства, как сущностных и являемых характеристик, а с другой — определению человеком типа существования: осознания условий формообразующих тенденций в субъектно / объектном отношении идеи целостности.

Резюме этого текста

Искусство — термин в ходу многих дисциплин, но смысл трактовок, например, в этнографии, археологии, социологии, психологии и даже в ряде случаев эстетики, философии, культурологии, обусловлен внутренними потребностями дисциплин и чаще всего характеризует искусство как некую идеальную эстетическую данность, что свидетельствует о ментальном, глубинном осознании источника, функцией которого искусство всегда являлось. Речь об общем контексте некоего совершенства вне понимания природы совершенства. Но и искусствоведение в трактовках своих идей часто рассматривает материально-исторический смысл идеалов времени, не пытаясь увидеть идеальный ключ, которым уже Иоганн Вольфганг Гете определил искусство посредником того, «чего нельзя высказать». Ближе всех, как представля-

ется, смысл искусства сформулировал А. Дюрер, увидевший в искусстве «способ различения добра и зла».

Скажем, что искусство — это способность или неспособность быть в художественном впечатлении, и чувство искусства принадлежит человеку, с человеком рождается и с человеком умирает. Если понятия философии сохраняют интеллект времени как феномен мышления в текстах, то чувственный опыт восприятия искусства пересоздается в каждом поколении заново через объекты художественной культуры, которые тоже есть своеобразный текст. Текст же прочитывается на протяжении жизни неодинаково. Искусствоведение формулирует понятие природы чувственного бытия, призванное одновременно пребывать в нем. Тогда только суждения искусствоведения обретают степень достоверности, и, по сути, именно в искусствоведении есть шанс создать особую феноменологическую панораму, через обращенное к интенции онто художественного чувствования, но только при одном условии: в семиотической парадигме структуры объектов и представлений, которая *объективна* в отношении исторических функций знаков и знаковых систем. Представляется, что последнее на сегодня — важнейшая задача теории, без решения которой философия будет пребывать в странных реакциях по поводу создаваемых ею текстовых картин, впрочем, как и искусствоведение.

Ввиду сложностей трактовки искусства, за редким исключением, понятия о его сути в словарях очень пространны и *определенно неопределенны* и трактованы по-разному: искусность, мастерство, виды художественной деятельности, сами произведения, художественное творчество и др. Ближе к сути искусство в церковно-славянском языке «искусство», ст.-слав. «искоусь» — это опыт, испытание. Добавим: искушение возможностью воссоздания полноты человека, утраченной в грехопадении.

Одно из наиболее приемлемых объяснений дает статья «Искусство» Энциклопедического словаря (под редакцией А.А. Ивина, 2004). Но в центральном пункте текста вновь очевидна главная несогласованность. Когда говорят, что искусство «способно удовлетворять художественную потребность, лишь когда выступает не в качестве средства, а в качестве цели...» и оно способно «к глубокой культуросозидательной роли — восполнению нецелостности человеческого бытия», это верно только в том случае, если понятие инверсивно красоте мироздания и его источнику — онто (греч. сущее). Искусство в этом смысле может быть только в отношении того, что имел в виду Платон в диалоге «Федр», где он говорит о «первичном, главном образце», «первообразе», как подлинной сущности души человека. В диалоге «Пир» у философа сказано, что начало — «само по себе, через себя самое, всегда одинаковое». Некоторые специфические стороны этого «всегда одинакового» в том, что «разновидности... причастны... таким образом,

что они возникают и гибнут, а ее (речь идет о красоте) не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий она не испытывает». То есть априорное обстоятельство искусства в целостности, а нецелостность — суть порушенное совершенство, доставшееся человеку от первочеловека — Адама. Только в этом случае можно говорить о восстановлении целостности человека художественными средствами в самом себе и через себя, и только с помощью Духа жизни.

В искусстве одновременно сплавляются технологическое мастерство, образы, к которым обращается художник, композиционное мышление. Искусство может волною захлестывать человека и зависит от индивидуальных свойств сознания художника и зрителя, культурной ментальности, социально детерминированной специфики художественной среды, художественно-чувственных знаний, полученных в процессе образования и воспитания, что в общем виде определяет способность или неспособность постижения человеком духовного опыта в содержании произведения. Искусство — это свойство человека к художественному существованию, актуальное и целесообразное во времени, реализованное в произведении и чувственно-эстетически воспринятое и понятое зрителем, читателем, слушателем.

Но это справедливо только в том отношении, с которого мы начали настоящую статью — со слов апостола Павла: «Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6: 12). Слова апостола по смыслу напоминают ответ великого французского скульптора Огюста Родена на вопрос: в чем состоит искусство скульптора? «Взять глыбу мрамора и отсечь от нее все лишнее», — ответил мастер. Апостол Павел, этот великий «ваятель», спасающий души, также использует похожий принцип отсекающего ненужного. Он полагает два условия свободы человека. Первое — всякое дело должно совершаться с пользой для спасения моего и ближнего. Второе — человек должен быть господином своих желаний, но не рабом.

Соответственно, прерогатива *научной* оценки искусства принадлежит семиотике, искусствоведению и богословию. Но если философия хочет участвовать в уточнении природы искусства, а это сегодня необходимо, то, во-первых, дисциплина должна соотнести свою природу и цель как науки не с *любовью к мудрости*, а с *родовой мудростью*, поскольку одно из значений, полагаем, центральное у *фил* на греческом — *род*, и, следовательно, философия несвободна от сакральных установок. Тогда только эстетика сможет преодолеть заполнившую ее ныне абсолютную феноменологическую субъектность. И знаковая система, рассматриваемая в ракурсе художественного синтеза, будет иметь основания к оценке достоверности искусства, но только через объективизацию в объекте онто.

Список литературы

1. *Августин Аврелий*. Об истинной религии, XVIII // Антология мировой философии в 4 т. Т. 1. Ч. 2. М., 1969.
2. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики. Париж: YMCA-Press, s.d. [1939]. 224 с. URL: <https://dbs-lin.ruhr-uni-bochum.de/personalitaet/pdf/300.pdf>. С. 2—3.
3. *Васильева Т.В.* Платоновский корпус и система философии Платона: дис. ... д-ра философ. наук. М., 1999. URL: <http://cheloveknauka.com/platonovskiy-korpus-i-sistema-filosofii-platona> (дата обращения: 02.01.2020).
4. *Волчков А.С.* Постструктурализм и перспективы христианской метафизики // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 19. Вып. 2. С. 181.
5. *Гартман Н.* Старая и новая онтология // Историко-философский ежегодник. 1988. М., 1988.
6. *Гегель Г.* Философия духа // Гегель Г. Собр. соч. в 14 томах. М., 1956. С. 26.
7. *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. М., 1999.
8. *Десигнат* // Новейший философский словарь. 2012.
9. Идеализированный объект // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976c6614a176c0458b2c9> (дата обращения: 22.12.2019).
10. Искусство // Философская энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО (дата обращения: 17.02.2020).
11. *Кант И.* Критика чистого разума. Раздел шестой: Антиномии чистого разума: Трансцендентальный идеализм как ключ к разрешению космологической диалектики. URL: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt18.htm#5> (дата обращения: 02.01.2020).
12. *Кант И.* Сочинения в шести томах. Т. 5 М., 1966. С. 222—240. (§ 10—17).
13. *Коначева С.А.* Секулярный мир и новый человек в современном западном богословии // Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право. 2015. № 4 (36). (С. 19—26). С. 21.
14. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. в 55 томах. Т. 29. М., 1958. С. 152—153.
15. *Лосев А.Ф.* Жизненный и творческий пути Платона // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. I.
16. *Морис Мерло-Понти.* Временность // Онтология. Тексты философии / ред.-сост. В. Кузнецов. М., 2012. С. 122.
17. *Нэсс Атле.* Эдвард Мунк. Биография художника. М., 2007. 584 с. URL: <https://imhoart.livejournal.com/56588.html> (дата обращения: 09.01.2020).
18. Объект // Философия: Энциклопедический словарь. М., 2004.
19. Онтология // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae870519c2e6689cb55> (дата обращения: 22.12.2019).
20. Перформатив // Энциклопедия языкознания. URL: <http://jazykoznanie.ru/466/???history=0&pfid=1&sample=1&ref=1> (дата обращения: 02.01.2020).
21. *Поздняков С.Л.* Ветхий завет и учение Платона о бессмертии души // Вестник СамГУ. 2010. № 1 (75). С. 11—17.
22. *Ротко Марк.* № 207 (Красный на темно-синем поверх темно-серого). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poststrukturalizm-i-perspektivy-hristianskoy-metafiziki/viewer> (дата обращения: 13.01.2020).
23. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. М., 2005. С. 38.

24. Сущность и явление // Новая философская энциклопедия: в 4 т. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about> (дата обращения: 16.01.2020).
25. *Шахнович М.М.* Происхождение греческой философии и восточная традиция: проблема влияний // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г. Серия «Symposium». СПб., 2001. Вып. 12. С. 258—265.

References

1. *Augustin Avreliy.* Ob istinnoy religii, XVIII // Antologiya mirovoy filosofii v 4 t. T. 1. CH. 2. M., 1969.
2. *Berdyaev N.A.* O rabstve i svobode cheloveka. Opyt personalisticheskoy metafiziki. Parizh: YMCA-Press, s.d. [1939]. 224 s. URL: <https://dbs-lin.ruhr-uni-bochum.de/personalitaet/pdf/300.pdf>. С. 2—3.
3. *Vasil'yeva T.V.* Platonovskiy korpus i sistema filosofii Platona: dis. ... d-ra filosof. nauk. M., 1999. URL: <http://cheloveknauka.com/platonovskiy-korpus-i-sistema-filosofii-platona> (data obrashcheniya: 02.01.2020).
4. *Volchkov A.S.* Poststrukturalizm i perspektivy khristianskoy metafiziki // Vestnik russkoy hristianskoy gumanitarnoy akademii. 2018. T. 19. Vyp. 2. С. 181.
5. *Gartman N.* Staraya i novaya ontologiya // Istoriko-filosofskiy yezhegodnik. 1988. M., 1988.
6. *Gegel' G.* Filosofiya dukha // Sobr. soch. v 14 t. M., 1956. S. 26.
7. *Gennep A. van.* Obryady perekhoda. Sistematicheskoye izucheniye obryadov / per. s fr. Yu.V. Ivanovoy, L.V. Pokrovskoy. M., 1999.
8. *Designat* // Noveyshiyy filosofskiy slovar'. 2012.
9. Idealizirovanny ob'yekt // Novaya filosofskaya entsiklopediya . Elektronnyaya biblioteka IF RAN URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976c6614a176c0458b2c9> (data obrashcheniya: 22.12.2019).
10. Iskustvo // Filosofskaya entsiklopediya. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ISKUSSTVO (data obrashcheniya: 17.02.2020).
11. *Kant I.* Kritika chistogo razuma. Razdel shestoy: Antinomii chistogo razuma: Transtsendental'nyy idealizm kak klyuch k razresheniyu kosmologicheskoy dialektiki. URL: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt18.htm#5> (data obrashcheniya: 02.01.2020).
12. *Kant I.* Sochineniya v shesti tomakh. T. 5. M., 1966. S. 222—240. (§ 10—17).
13. *Konacheva S.A.* Sekulyarnyy mir i novyy chelovek v sovremennom zapadnom bogoslovii // Kontury global'nykh transformatsiy: politika, ekonomika, pravo. 2015. № 4 (36). (S. 19—26). S. 21.
14. *Lenin V.I.* Poln. sobr. soch. v 55 tomakh. T. 29. M., 1958. S. 152—153.
15. *Losev A.F.* Zhiznenny i tvorcheskyy puti Platona /| Platon. Sobr. sochineniy: v 4 t. M., 1990. T. I.
16. *Moris Merlo-Ponti.* Vremennost' /| Ontologiya. Teksty filosofii / red.-sost. V. Kuznetsov. M., 2012. S. 122.
17. *Ness Atle.* Edvard Munk. Biografiya khudozhnika. M., 2007. 584 s. URL: <https://imhoart.livejournal.com/56588.html> (data obrashcheniya: 09.01.2020).
18. Ob'yekt // Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'. M., 2004.
19. Ontologiya // Novaya filosofskaya entsiklopediya. Elektronnyaya biblioteka IF RAN URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae870519c2e6689cb55> (data obrashcheniya: 22.12.2019).

20. Performativ // Entsiklopediya yazykoznaniya URL: <http://jazykoznanie.ru/466/?history=0&pfid=1&sample=1&ref=1> (data obrashcheniya: 02.01.2020).
21. *Pozdnyakov S.L.* Vetkhiy zavet i ucheniye Platona o bessmertii dushi // Vestnik SamGU. 2010. № 1 (75). S. 11—17.
22. *Rotko Mark* № 207 (Krasnyy na temno-sinem poverkh temno-serogo). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poststrukturalizm-i-perspektivy-hristianskoy-metafiziki/viewer> (data obrashcheniya: 13.01.2020).
23. *Rozhdestvenskiy YU.V.* Filosofiya kul'tury.
24. Sushchnost' i yavleniye // Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about> (data obrashcheniya: 16.01.2020).
25. *Shakhmovich M.M.* Proiskhozhdeniye grecheskoy filosofii i vostochnaya traditsiya: problema vliyaniy / Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Sankt-Peterburg, 18 maya 2001 g. Seriya «Symposium». SPb., 2001. Vyp. 12. S. 258—265.

УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

«ГРОЗА» ДЖОРДЖОНЕ И ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Е.В. ЯЙЛЕНКО

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

В статье исследуется проблематика культурных связей между художественной школой ренессансной Венеции и германским искусством начала XVI в. Анализируя изображение пейзажа в картине Джорджоне «Гроза», автор приходит к выводу о значительном влиянии художников так называемой Дунайской школы на творчество венецианского мастера. Выработанные ими приемы построения пространства и живописную трактовку природных форм сыграли важную роль в становлении пейзажного жанра в итальянском искусстве Возрождения.

Ключевые слова: Возрождение. Венецианское искусство. Джорджоне. «Гроза». Дунайская школа. А. Альтдорфер. Рулант Фрюауф Младший.

THE “TEMPEST” BY GIORGIONE AND NORTHERN RENAISSANCE ART

E.V. YAYLENKO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: eiailenko@rambler.ru

The article deals with the investigation of the artistic relationships existing between Venetian Renaissance art and the early 16-century German painting. Taking the depiction of landscape in the Giorgione's “Tempest” as a basic point of references the author shows how important was the influence of the so called Danube School on the fantasy of this Venetian painter. The German principles of depiction of the landscape played an important role in the development of the landscape in the Italian Renaissance art.

Key words: Renaissance. Venetian art. Giorgione. “Tempest”. Danube School. A. Altdorfer. R. Frueauf the Younger.

В исторической ретроспективе главным результатом творческой деятельности Джорджоне, которая, несмотря на кратковременность, имела огромное значение для венецианской школы, представляется

сложение оригинальной типологии станковой картины на светский сюжет, обладающий индивидуально-неповторимым характером авторского замысла. В ее рамках в первом десятилетии века осуществилось оформление художественных принципов нового для ренессансного искусства живописного жанра пейзажа. При этом обращает на себя внимание синхронность зарождения пейзажного жанра в ренессансной Венеции и в искусстве германского Возрождения. Его сложение в обеих национальных школах произошло на протяжении периода деятельности одного поколения художников, дебютировавшего в начале века, причем именно воздействием со стороны германцев во многом объясняется отличие пейзажной концепции Джорджоне от работ венецианских предшественников. Это принципиально важное обстоятельство определяет собой постановку исследовательской задачи при рассмотрении картины из Галереи Академии, известной как «Гроза». Анализируя ее пространственное построение, мы попытаемся точнее установить, в чем заключаются конкретные точки соприкосновения венецианского искусства Высокого Возрождения с германской художественной традицией начала XVI в. Однако предварительно нам следует хотя бы в краткой форме предложить читателю короткий историографический обзор искусствоведческой проблематики, связанной с интерпретацией знаменитой картины Джорджоне.

Она обычно датируется временем около 1507 г., когда творчество мастера из Кастельфранко окончательно вступило в зрелую фазу своего развития и потому может рассматриваться как эталонная для характеристики творческой манеры Джорджоне [2, с. 301—302; 5, с. 93—99; 8]. В обширной историографии «Грозы» при разрешении вопроса о возможном ее содержании чаще всего прослеживается тенденция к подбору в качестве иконографического ключа какой-то определенной сюжетной коллизии, почерпнутой из литературного источника, где присутствовали бы основные изобразительные мотивы картины (юноша, обнаженная женщина с ребенком, город и молния вдали). Вот некоторые гипотезы: миф о Ясоне и Церере, показанной с их сыном Плутосом (в виде молнии является Юпитер); Парис, нимфа Энона и их сын Кориф; Агарь и ангел в пустыне; набор сцен из жизни Ромула, где он показан как младенец на руках жены пастуха и во взрослом возрасте, вдали — Рим. Однако ни одна из них в итоге так и не снискала всеобщего признания, поэтому со временем попытки поиска *одного* определенного литературного сюжета в качестве содержательной основы картины сменились иной тенденцией, когда исследователи стали рассматривать «Грозу» как аллегорию, т. е. произведение со значительно более широким охватом смыслового пространства. В качестве удачных примеров иносказательного прочтения укажем на гипотезу Э. Винда, полагавшего, что в картине представ-

лена «пасторальная аллегория», соединяющая в идиллическом пейзаже персонификации моральных добродетелей Силы (юноша) и Милосердия (женщина с ребенком), которые необходимо проявлять перед лицом неблагоприятной Фортуны (гроза) [10].

И, словно устав от продолжения бесплодных попыток найти сюжет картины, историки искусства предложили версию о «бессюжетном» характере ее содержания, позволяющем видеть в ней своего рода игру ума, *capriccio* [4, с. 84—97], что, однако, закономерно вызывает вопрос: где еще в искусстве венецианского чинквеченто встречаются подобные примеры? Нигде, и поэтому в качестве ответной реакции на мнение о «беспредметности» содержания «Грозы» можно рассматривать обозначившиеся еще в историографии 1980-х гг. попытки ее интерпретации в духе строгого историзма, осуществляемые в контексте изучения общественно-политической ситуации в Венеции в первом десятилетии века. В подобном ракурсе отдельные изобразительные мотивы картины трактуются как намеки на эпизоды войны с Камбрейской лигой вроде катастрофического по своим последствиям поражения в битве при Аньяделло в 1509 г. (Д. Ховард) [6, с. 271—289] или героической обороны Падуи летом того же года (П.Х.Д. Каплан) [7, с. 405—427]. Вид правдоподобия последней гипотезе придает интересная деталь — схематизированное изображение на фасаде одного из домов (того, к которому ведет мост) телеги, *carro*, служившей в качестве герба семейства Каррара, *Carrara*, правившего в Падуе с 1337-го по 1405 г., когда город вошел в состав Венецианской республики. При отсутствии других зацепок этот конкретный мотив служит едва ли не единственным реальным указанием на Падую или другой город на Терраферме как на вероятное место действия в картине, приоткрывая завесу над ее сюжетом. Были даже предприняты попытки точнее установить связь архитектурно-пейзажной ведуты дальнего плана с особенностями исторической топографии города и тем самым привязать содержание к комплексу падуанских преданий о древнем его происхождении.

Можно скептически относиться к некоторым версиям интерпретации содержания картины Джорджоне, однако необходимо признать, что прочные основания для появления «мифологии “Грозы”» в западной, а ныне — и в отечественной науке об искусстве были заложены еще в пору появления самого первого упоминания о ней в XVI в. Тогда, в 1530 г., искусствовлюбивый патриций Маркантонио Микиэль отметил в записках, что видел в венецианском собрании Габриэля Вендрамина, делового человека и утонченного ценителя искусств, среди прочих художественных сокровищ, бережно собранных в семейном дворце, одну остановившую его внимание картину. То был «маленький пейзаж на холсте с грозой, цыганкой и солдатом, выполненный рукой Джорджо да Кастельфранко», *el paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato fu de mano de Zorzi*

da Castelfranco [3, с. 218]. По-видимому, содержание «Грозы» составляло загадку для Микиэля, вообще не очень-то и интересовавшегося подобными вопросами и более ценившего достоинства кисти, нежели игру тонкого ума, такую же точно загадку, как для Вазари полвека спустя — смысловое значение росписей Джорджоне на фасаде Германского подворья, в итоге названных им просто «фантазиями». (Художник, по его мнению, трудился над этой работой исключительно «по своему усмотрению», *secondo la sua fantasia*, ибо «не преследовал иной цели, как писать там фигуры, исключительно следуя своей фантазии, дабы показать искусство», *non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte*) [9, с. 315]. Составляя часть выдающейся коллекции замечательных артефактов, подобранных с любовью и большим пониманием дела, «Гроза», несомненно, таила в себе какой-то особый, глубоко личный смысл, который по неизвестным нам причинам остался недоступным для Микиэля, но, несомненно, был ясен заказчику в пору общения с художником. (Именно в этом отношении как заслуживающее особого внимания выглядит наблюдение Д. Андерсона, что изображенный на картине юноша — ровесник самого Вендрамина и так же, как он, мог быть членом сообщества молодых неженатых патрициев, *Compagnie della Calza*; Габриеле так никогда и не связал себя узами брака) [2, с. 302].

Рискнем высказать мнение, что поиск ответа на вопрос о точном значении сюжета «Грозы» в сложившемся положении не имеет вовсе никакого смысла, поскольку в нашем распоряжении просто нет достаточного количества фактических сведений, чтобы ответить на него. Время существования той изысканнейшей и утонченной духовной культуры, в которой когда-то вызрел и оформился оригинальный замысел произведения Джорджоне, завершилось вместе с окончанием жизненного пути заказчиков и первых обладателей его картин, и сохранилось слишком мало документальных данных, чтобы можно было на их основании хотя бы приблизительно реконструировать ее. Поэтому необходимо отказаться от точного определения сокровенного сюжета картины, попросту невозможного в условиях скудной источниковой базы, взамен попытавшись очертить более широкие контуры содержания, и такой подход, заключающий в себе основание строгого историзма, также способен пролить свет на вопрос о значении изображенного на картине пейзажа.

Историки искусства давно обратили внимание на тот факт, что в кратком описании Микиэля особое значение придано определению жанровой природы картины Джорджоне как «маленького пейзажа». Действительно, она представляет собой важнейшее явление в истории

сложения и последующего развития нового живописного жанра, основной предмет которого составляет изображение природы, поскольку здесь впервые в венецианском искусстве оно занимает место, сопоставимое по своему значению в картинной композиции с изображением человеческих фигур. Именно в этом смысле состоит своеобразие изображения природы у Джорджоне по сравнению с работами Джованни Беллини и его многочисленных последователей, которое проявляется в том, что в «Грозе» художником бессознательно или, хочется полагать, вполне осознанно, были воссозданы основополагающие черты *пасторального мироощущения*. Главная из них состоит в восприятии сельского пейзажа как соединенного незримыми нитями с областью внутреннего мира благодаря таинственной способности природы воздействовать на него, устанавливая незримый духовный контакт, когда каждому поступку, даже каждой мысли находится отзвук в естественном окружении. У историков литературы такое представление о едином согласованном ритме жизнедеятельности человека и природы обозначается английским словосочетанием *pathetic fallacy*, «трогательное заблуждение». Своим неуловимо-зыбким характером световые эффекты в «Грозе» воссоздают образ природы, находящейся в состоянии постоянного изменения, никогда не пребывающей в покое и оттого удивительно точно отвечающей меланхолической неопределенности душевного склада героев. Образ изменчивой и неуловимо-сложной эмоциональной стихии выявлен в картине уже на уровне живописной стилистики с ее мягко проступающими из таинственного полумрака лицами и размытыми контурами, матово отсвечивающими приглушенными красками в модуляциях общего живописного тона. Построенная на тончайших колористических переходах красочная гамма игрой бесчисленного множества нюансов словно отображает зыбкую ткань скрытых от глаз переживаний и неуловимых ощущений, лишь угадываемых, но никогда не прочитываемых со всей отчетливостью в поведении героев.

Схожим образом трактованы особенности композиционного построения картины, воспроизводящего типичный для пасторальной поэтики контраст двух начал, природного и искусственного, за счет противопоставления сельского убежища на ближнем плане и трудностей городской жизни, символически выражаемых в мотиве бушующей над городом бури. Оба одиноких героя предстают взгляду вдали от житейской суетности на узкой площадке у картинного края, словно в некоем подобии природного «зеленого кабинета». Пустынность сумрачного пейзажа, его тишина и покой ощущаются отчетливее при сравнении с повествовательными картинами позднего кватроченто, работами Джентиле Беллини и Мансуэти с их изображениями колоссальных зданий и заполненных разноликими толпами простор-

ных площадей. По контрасту с ними мир «Грозы» как лирического в своей основе произведения еще отчетливее обнаруживает присущие ему качества живописной идиллии. Джорджоне отдает предпочтение показу пейзажа девственно дикого и нетронутого, необустроенного руками человека, т. е. такому, что сохраняет высокую степень первозданной естественности и оттого обладает более выраженной способностью пробуждать непосредственный эмоциональный отклик. В нем не видно ни следов хлопотливого труда крестьян, ни пастухов с их стадами. Когда-то он, по-видимому, был обитаем, и здесь еще до сих пор возвышаются руины классической виллы, однако теперь заброшенный ландшафт служит местом отдыха для случайно забредшего сюда путника или обиталищем богов-покровителей плодоносных сил природы. Какой разительный контраст с пейзажными фонами картин Джованни Беллини, где всегда заметны следы преобразующей человеческой жизнедеятельности, отложившиеся в рассеянных повсюду приметах цивилизации: сетке дорог, горизонталях мостов, лоскутном одеяле распаханых участков земли, строгий порядок чередования которых выражается в геометрически ясной композиционной организации беллиниевских картин! У Джорджоне, напротив, сельская природа воспринимается как девственно-дикая, предвечная и оттого не-сопричастная системе координат человеческого времени, но живущая по собственным законам, с которыми соотносится жизненный ритм тех, кто иногда появляется здесь ненадолго, чтобы найти покой среди густых зарослей кустарников и древесных крон.

Смена художественных предпочтений в изображении пейзажа отразилась у Джорджоне и в заметном видоизменении иконографии природных мотивов, источником которых послужили образцы искусства германского Возрождения.

Художественное влияние! Призрак, с обстоятельностью Кентервильского приведения посещающий воображение историка ренессансного искусства, пытающегося установить «источники воздействия» или «стилевую близость» и невольно сводящего к избитым фигурам речи неописуемую сложность зарождения и развития каждой новой художественной идеи, каждого замысла, тем более отличающегося столь редкой самобытностью, как в «Грозе». Наш скепсис вполне понятен: представляется совершенно очевидным, что сам по себе факт соприкосновения с кругом чужих инвенций еще ничего не означает, ведь можно равнодушно пройти мимо любого, даже самого выдающегося проявления чужих созидательных усилий, если только оно не находит отклика в твоём собственном разуме. Поэтому важно иное: то, насколько готовым окажется к встрече с иными творческими мирами воспринимающее сознание, подготовленное к ней опытом всей предшествующей худож-

нической деятельности, и каким будет значение вынесенных впечатлений для оформления собственной оригинальной стратегии, когда они откликнутся повторением сюжетных ходов и композиционных схем, старательным копированием стилистических приемов. Ключевое слово здесь — оригинальной: речь идет не о стилизации, несущей в себе опасность рабского подражания вплоть до полной утраты самобытности, как у маньеристов или в позднем неоклассицизме XIX в., но, напротив, о безусловном сохранении собственной идентичности, способной постоянно обогащаться в соприкосновении с иными художественными Вселенными. Так, когда нидерландские живописцы второй трети XV в. вроде Петруса Крестуса или Дирка Боутса начали вслед за итальянцами старательно воспроизводить в своих картинах приемы построения перспективного пространства, они не утратили самобытности, оставшись, как и прежде, принадлежащими традиции искусства *ars nova*. И точно так же, в свою очередь, «Поклонение пастухов» Доменико Гирландайо, написанное вослед «Алтарю Портинари» Гуса, при всех легкоопознаваемых нидерландских приметах стиля и иконографии все равно остается одним из самых ярких и характерных образчиков искусства позднего флорентийского кватроченто.

В обоих случаях заимствованные мотивы и новые стилистические приемы оказались наложенными на индивидуальный творческий субстрат, не изменив его сущностной природы, но обогатив ее. Однако даже на таком фоне случай Джорджоне выглядит совершенно уникальным. Сумев, как никто другой из венецианцев (за исключением Лотто), почувствовать своеобразие художественного языка германского искусства и его достижений в области пейзажа, он смог с редкостной органичностью примирить заимствованные стилистические обороты с собственным опытом изучения природы и с тем, что вслед за Вельфлиным обозначим как «итальянское чувство формы». Итогом осуществленного им синтеза разных национальных традиций стало изображение сельского пейзажа в «Грозе».

Связь с искусством Северного Ренессанса выдают в ней две взаимозавязанные особенности изобразительного строя: новый для венецианской школы тональный колорит и приемы построения пространства, также отличающиеся необычностью из-за отсутствия типичной для картин итальянской школы ясной пространственной структуры с последовательным чередованием планов сообразно с правилами линейной перспективы. Обычному для живописи кватроченто всевластию перспективы пришел конец, поскольку эффект глубины в картине теперь достигается исключительно за счет колористического решения, основывающегося на тщательно продуманном распределении красочных зон. Постепенными переходами живописного тона об-

разовано развитие от темно-коричневого цвета (в левом нижнем углу) к зеленому в изображении крутого подъема берега, достигающего наиболее высокой ноты в окраске водного потока. Однако далее его яркий цвет гасится глухой непрозрачной тенью, падающей от моста, чья горизонталь фиксирует границу колористических планов картины. Прямо за ним, а вернее — над ним, вновь обретая активное звучание, загораются зеленые тона в изображении листвы, вспыхивают дополнительными им бледно-розовыми оттенками стены далеких зданий, и, вторя изменчивой поверхности воды, насыщенным ярко-синим цветом откликается пасмурное небо с разрезом молнии. Под воздействием оптического контраста с более теплыми оттенками ближнего плана его холодные тона энергичнее отступают в глубину, усиливая пространственный эффект, и только здесь, на уровне границы, разделяющей две зоны цвета, наконец, возникает сетка перспективных линий в изображении архитектуры, своими ракурсами подхватывающей движение в глубину, умело намеченное тончайшими колористическими отношениями. Свою роль также играют и яркие светлые акценты белил на ближнем плане (в изображении драпировки, наброшенной на плечи женщины, рубашки юноши и колонн за его спиной). Отчетливо выделяясь на затененном фоне, который под воздействием оптического контраста отступает в глубину, они усиливают пространственный эффект, особенно хорошо ощутимый с небольшого удаления, когда в проеме между деревьями и архитектурными фрагментами, имеющем форму латинской буквы *U*, взгляду открывается убегающая вдаль панорама построек, тесно столпившихся на берегу небольшой реки.

Такие приемы живописного построения были вновь для венецианского пейзажа раннего чинквеченто, основывавшегося преимущественно на достижениях Джованни Беллини и его последователей, а также нидерландских художников *ars nova*, однако в равной мере не выглядят они и бездумным повторением творческих поисков германцев. Концепция пейзажа у Джорджоне представляется новаторской и совершенно оригинальной. В том, что касается пространственной композиции «Грозы», то в ее порядке обнаруживаются проявления итальянского художественного гения с его инстинктивным тяготением к синтезу, умением видеть отдельные мотивы как взаимосвязанные элементы целого, когда значение каждого фрагмента определяется его ролью в живописно-колористическом ансамбле картины. Изображение деревьев с готически стилизованным переплетением ветвей выглядит похожим на то, как показаны они в пейзажных зарисовках германских художников, однако их листва предстает взгляду в виде крупных пластических масс, компактно построенных и зрительно связанных густыми пятнами тени. Вместе с такими же внушительны-

ми массами архитектурных строений и природных форм они, взаимно уравновешивая друг друга, образуют подобие обрамления, сквозь которое открывается далекий вид. В его трактовке также проступает тенденция к обобщению формы природных явлений и упрощению порядка взаимосвязей между ними, сводимых к ясным композиционным схемам, образованным геометрическими линиями и ровными плоскостями. Горизонталь моста и тень от нее (она лежит строго посередине картины на равном удалении от верхнего и нижнего края рамы) связываются вертикалями деревьев в единую живописную конструкцию, устойчивость которой усиливается изображением сдвоенных колонн, включенных в порядок пространственных связей между ними. Фланкирующие башни (справа) и остов полуразрушенного здания слева зрительно укрепляют обозначившуюся композиционную структуру. Отсюда ведет свой отсчет порядок композиционного движения в глубину, развивающегося по диагональной траектории, которая намечена в перспективном сокращении стен городских башен и домов. Они уводят взгляд к линии горизонта, где выглядывает высокое здание с куполом, фиксирующее конечную точку композиционной траектории, начало которой отмечено изображением сломанных колонн, а середина — направленным перпендикулярно к ней настилом моста.

Однако анализ композиционной структуры «Грозы», выявляющий характерно итальянский рационализм ее пространственного построения, не заслоняет следы внимательного изучения доступных в ту пору в Венеции произведений Северного Возрождения. Их диапазон достаточно широк: ими могли быть картины нидерландских художников, включая Иеронима Босха, нидерландские же миниатюры XV — раннего XVI в., живопись и графика германских мастеров, от Шонгауэра до Дюрера и Кранаха. Однако именно влиянию со стороны германцев принадлежала определяющая роль в оформлении концепции венецианского пейзажа раннего чинквеченто и сложении его изобразительной типологии [1, с. 332—339]. Благодаря изучению их работ итальянцы заново открывали для себя искусство наблюдения за состояниями атмосферы и способы их живописного воплощения, учились мастерству воспроизведения сложных по характеру строения природных мотивов наподобие густых древесных крон. Важным стимулом творческих поисков служило знакомство со сложившимся в германском искусстве особым типом картины кабинетного формата, включавшей изображение небольших по размеру фигур среди густо заросшего деревьями пейзажа и, по контрасту, эффектных далеких видов.

Берлинская «Семья сатира» Альбрехта Альтдорфера является наиболее удачным примером композиции такого типа, к тому же практически синхронным «Грозе» по времени возникновения (она датирована

1507 г.), тем более что содержательная основа этой гуманистической аллегории близка замыслу Джорджоне в качестве панегирика примитивно-простой жизни среди природы. Исследователями делались попытки и более точного определения возможного авторства картин или рисунков, которые могли бы оказаться в руках Джорджоне в пору сложения замысла венецианской картины; среди возможных кандидатур обычно звучат имена Альбрехта Дюрера и германских художников — представителей так называемой Дунайской школы. Что касается Дюрера, на протяжении полутора лет находившегося в Венеции (1505—1507), то, оставляя в стороне вопрос о его творческих взаимосвязях с Джорджоне и возможном взаимном влиянии, отметим, что оттуда венецианец мог почерпнуть изобразительный мотив дерева с напряженно изогнутым стволом и компактным объемом густой кроны. Оно встречается в ксилографиях конца 1490-х гг. («Геркулес», 1496—1497, листы из цикла иллюстраций к «Апокалипсису», 1498), иногда соединяясь с мотивом города у реки, чтобы потом снова возникнуть в пейзажном фоне написанного позднее в Венеции знаменитого «Праздника четок» (1506, Прага, Национальная галерея). Иначе обстояло дело с художниками Дунайской школы, в ряду которых наибольшую близость Джорджоне в плане изображения природы и построения сцены в пейзаже обнаруживает искусство Альбрехта Альтдорфера.

Уроженец Регенсбурга, бывший несколькими годами моложе венецианца (он родился около 1480 г.) и начинавший свою деятельность как художник-гравёр, сложившийся под сильным влиянием Дюрера и Кранаха, этот крупный германский мастер с самого начала ярко проявил себя преимущественно как искусный художник-пейзажист, умевший почувствовать своеобразную поэзию дикого необитаемого ландшафта. Он фигурирует в качестве основной изобразительной темы небольших картин Альтдорфера на религиозные или мифологические сюжеты, отличающихся миниатюрными размерами, тщательной проработкой деталей и притом овеянным настроением волшебной сказки. Правда, самые ранние из них датируются 1507 г., когда мастерство Джорджоне-пейзажиста уже достигло полной творческой зрелости, что исключает постановку вопроса о возможном влиянии на него со стороны германского живописца, однако для нас теперь принципиально важно установить близкое сходство принятых у обоих художников изобразительных приемов. Впрочем, вопрос о влиянии выглядит далеко не однозначным, ведь наиболее ранние произведения Альтдорфера, его пейзажные рисунки, датируются временем еще первой половины — середины 1500-х гг., и что особенно интересно, среди них попадаются зарисовки с изображениями пары, мужчины и женщины, в пейзаже, вероятно, обладающие морализирующим значением. Таков ранее приписывавшийся Кранаху

лист 1504 г. из собрания берлинского Кабинета гравюр, в котором показаны двое любовников в природном окружении, и впоследствии мотив этот периодически возникает у Альтдорфера в его рисунках и гравюрах, чье существование делает предположение о знакомстве с ними автора «Грозы» достаточно правдоподобным. В графике Альтдорфера также встречаются художественные приемы построения природного ландшафта сродни тем, что мы отметили у Джорджоне. Таков, например, мотив далекого вида с потоком и расположившимися на берегу постройками, открывающегося между трактованными наподобие кулис двумя деревьями (рисунок из Альбертины времени 1520—1525 гг.), или моста, соединяющего обе части пейзажной композиции с горной цепью вдалеке («Моление о чаше», перо и белила, 1509, Берлин, Кабинет гравюр).

Но особенный интерес в этом плане представляют небольшие, напоминающие миниатюры своими размерами и техникой выполнения (масло на пергаменте, наклеенное на дерево) пейзажные картины германца, густо заполненные изображением плотной густой листвы, в проемах между которой открываются полосы ярко-синего неба или, нарисованные наподобие ярких миражей, — далекие перспективы таинственных скал и городов («Пейзаж с городом», 1520—1530, Мюнхен, Старая Пинакотекка; «Пейзаж с мостом», 1516, Лондон, Национальная галерея). Их трактовка в качестве ранних образчиков «чистого» пейзажа, где нет места человеческим фигурам в качестве мотивации для показа природного вида, порой вызывает сомнение (в мюнхенской картине различимо крохотное изображение человека, возможно, характеризующее ее в качестве разновидности «морализованного пейзажа»), равно как и тезис о топографически точной передаче какой-то конкретной местности. Однако при взгляде на историю становления нового живописного жанра их значение в качестве отправной точки его развития представляется бесспорным, так же как и роль в нем «Грозы», с которой особенно много общего у маленькой картины из Лондона, хронологически отделенной от нее всего лишь небольшим временным интервалом приблизительно в десять лет.

Как и у Джорджоне, основным организующим началом в построении пространственной композиции служит здесь изображение шаткого мостика, соединяющего крупный массив поросшего деревьями холма с внушительным монолитом какого-то древнего здания, в то время как между опорами моста взгляду открывается далекая панорама с набором привычных мотивов: изгибами дороги, строениями, скалами. Это — один из серии сравнительно поздних пейзажей Альтдорфера, обладающих близкими приметам композиционного ансамбля, где трактованные наподобие кулис массивы исполинских деревьев (или башни, как в лондонской картине) образуют обрамление для далекого

го вида, захватывающего зрительское внимание движением стремительно убегающей в глубину по диагональной траектории дороги или упругими изгибами реки. Пейзажное пространство у германца нередко бывает заполнено изображениями деревьев, одиноко возвышающихся среди равнин или, наоборот, плотно сгруппированных в густые заросли древесной чащи, а также городов и замков, горных цепей, однако сравнительно низкий горизонт оставляет много места для неба, зрительно разгружая композицию и снимая ощущение тесноты. В этом смысле очень многое напоминает в лондонской картине о «Грозе», в том числе — манера передачи листвы, с отчетливым и каким-то орнаментально-причудливым каллиграфическим рисунком пышной кроны, приемы проработки которой выдают навыки умелого рисовальщика и гравера. Обращаясь к изображению каждого из природных элементов, в первую очередь — деревьев как главных протагонистов натурального спектакля, художник с невероятной тщательностью воспроизводит их облик, повторяя структуру строения, с поистине портретной тщательностью передавая поверхность густых крон и стволов.

В стилистически очень близкой манере, вплоть до живописной проработки отдельных листов аккуратными прикосновениями кисти, оставляющей на поверхности холста крохотные точки чуть подцвеченных белил, показаны деревья в «Грозе». Однако сильнее всего сходство между обеими картинами проступает в свойственной им способности навевать романтическое настроение элегической созерцательности, которое иногда посещает вместе с раздумьями о прошлом, когда оказываешься в местах, давно оставленных человеком, но все еще хранящих едва заметные приметы его присутствия среди наступившей заброшенности и запустения. Ветхий мост и покинутая старинная постройка кажутся последними островками необратимо исчезающей цивилизации посреди готовой окончательно поглотить их природной стихии, обозначая своим присутствием, как и руина в «Грозе», зыбкую грань между миром человеческой жизнедеятельности и необустроенным ландшафтом.

Наблюдательный читатель, конечно, давно заметил, что произведения германского художника в большинстве своем хронологически отстоят от «Грозы» на расстоянии в десять-пятнадцать лет, однако намечившаяся аналогия все равно важна, поскольку позволяет точнее установить направление, в котором следует осуществлять поиски первоисточников пейзажной концепции Джорджоне. Для этого необходимо внимательнее приглядеться к тем южногерманским мастерам, чье искусство, все еще тесно связанное с позднеготической художественной традицией, обычно рассматривается в качестве стилистически ранней фазы в развитии Дунайской школы, а значит — как отправная точка для

сложившейся под его влиянием пейзажной концепции Альтдорфера. Среди них наше внимание привлекло к себе творчество Руланта Фрюауфа Младшего, по-видимому, уроженца Зальцбурга (он появился на свет в 1470 г.), который не позже 1497 г. обосновался в Пассау (Верхняя Австрия). Его первые работы, относящиеся еще к 90-м гг. XV в., сопричастны традиции позднеготической живописи, хотя в них и присутствуют определенные следы влияния нидерландского искусства *ars nova*. Что касается его зрелого творчества, то в нем выделяется как главное произведение цикл из четырех картин, на правах боковых крыльев входивших в состав Алтаря святого Леопольда (1505, Клостернойбург, Музей монастыря), показывая различные эпизоды из легендарной истории основания этого богоугодного заведения.

Небольшие работы эти задуманы и выполнены преимущественно как пейзажи. Они содержат изображения многофигурных сцен, неизменно разворачивающихся в пространственном окружении сложных архитектурных композиций («Возведение церкви») но чаще всего — среди природы. Правда, позднеготическому художнику пока еще не знакомо чувство реальной пространственной среды, разные планы живописного пространства предстают у него как слабо связанные и композиционно, и в отношении масштаба, да и само пространство нередко выглядит затесненным то упруго изгибающимся подъемом холма, то монолитом исполинской скалы («Выезд святого Леопольда»). Довершая общее впечатление декоративности его ландшафтов, силуэты природных форм — рощ, скал, отдельных деревьев, охватываются очертаниями в виде упруго изгибающихся стилизованных линий, и даже строение земной поверхности получает напряженный изгиб благодаря резкому излому линии горизонта («Охота на кабана»). Однако германскому художнику нельзя отказать в умении тонко почувствовать экспрессию пейзажных мотивов, оживающую в исключительном богатстве колорита, в тончайшей красочной разработке листвы, зеленый цвет которой попеременно вбирает в себя желтоватые и коричневатые оттенки, в градациях светотеневых отношений. И есть нечто от кропотливого искусства миниатюриста в том усердии и тщательности, с какой прорисованы все особенности строения листвы, хотя в равной степени ее изображению присущи качества органической жизненности, отчего она кажется пронизанной внутренней энергией, чем вообще отмечены природные формы у Фрюауфа, удачно вторящие напряженной динамике сюжетного рассказа.

Сохранилось совсем немного произведений этого самобытного южногерманского художника, и мы никогда не сможем уверенно утверждать, что какие-то из них различными путями попадали в Венецию времени Джорджоне. Однако такая возможность существовала, в

чем убеждает присутствие ясно различимых отзвуков его оригинальной стилистики в венецианских картинах, объединяемых условным обозначением «школа Джорджоне». Самая «германская» из них — это «Испытание Моисея» из Уффици, иногда приписываемое Джорджоне, с его характерными для северного искусства мотивами деревьев на среднем плане или ландскнехта в причудливом шлеме. Узнаваемо германским представляется и пространственное построение в картине, отличающееся своеобразным фрагментирующим видением природной панорамы, когда каждый элемент в ней увиден словно бы по отдельности, а также выбор необычного для повествовательной сцены вертикального формата. Его появление иногда объясняют воздействием со стороны ранних резцовых гравюр Дюрера с пейзажными фонами («Геркулес», около 1498 г.). Но вот что здесь выглядит совершенно необычным в сравнении с работами нюрнбержца, — это совсем небольшого размера фигуры, композиционно подчиненные ландшафту с его пасторальной атмосферой, благодаря которой драматической сцене сообщается едва ли не идиллическое звучание. Для Дюрера, уже в конце 1490-х гг. глубоко озабочившегося проблемой пластически убедительного воспроизведения обнаженного человеческого тела, совершенного по своему анатомическому строению и пропорциям, такое решение выглядело нехарактерным, однако оно находит аналогию в работах Фрюауфа, заполненных множеством небольших подвижных фигурок, суетливо снующих среди природного приволья.

Об искусстве мастера из Пассау в «Испытании Моисея» также напоминает один оригинальный композиционный прием, суть которого состоит в том, что позади фигурной сцены у него обычно размещается группа деревьев, наподобие исполинской декорации отделяющая ее от остального пейзажа, дабы отчетливее выявить порядок композиционных взаимосвязей в закрытом пространстве ближнего плана. Однако заданный древесной кулисой ритм размещения параллельных пространственных планов сознательно нарушен динамично изгибающимися волнообразными очертаниями холмов и дорог, по диагонали постепенно уводящих зрительский взгляд в глубину пейзажного пространства, как и в «Алтаре Леопольда».

Впрочем, в самые первые годы века автор «Испытания Моисея», был ли им Джорджоне или, скорее всего, еще какой-нибудь неведомый нам венецианский или же падуанский художник, оказался отнюдь не единственным, чье воображение пленили формулы изобразительной экспрессии, подсмотренные в картинах или гравюрах германцев. Следы их внимательного изучения встречаются также у Лоренцо Лотто в работах тех лет, причем как на религиозные, так и на светские сюжеты: в двух вашингтонских аллегориях («Аллегория добродетели и поро-

ка», 1505, и так называемом «Сне девушки», выполненном годом-двумя позднее), парижском «Святом Иерониме». В качестве главного стимула работы его творческой фантазии в области изображения пейзажа обычно называют гравюры Дюрера и его венецианские картины. Однако нам представляется необходимым добавить к ним произведения кого-то из художников Дунайской школы, в схожей стилистической манере воспроизводивших, например, деревья с их пушистыми кронами или использовавшими идентичные композиционные приемы при расчете масштабных соотношений между фигурами и пейзажем.

Редкостная изощренность живописного выполнения вашингтонской «Аллегории» характеризует ее как одну из лучших работ художника, выполнившего ее в качестве картины-покрытия, или наружной створки, для им же написанного портрета Бернардо де Росси, епископа Тревизо (1499—1527), чей герб с изображением вставшего на дыбы льва помещен на щите в самом центре композиции. Типичная ренессансная аллегория на тему выбора жизненного пути, она показывает обе моральные альтернативы в виде симметрично размещенных контрастирующих пар разных изобразительных мотивов, группирующихся вокруг изображения путто с геометрическими инструментами слева и упившегося до бесчувствия фавна, окруженного опрокинутыми сосудами, с противоположной стороны. Соответствующим образом композиционно выстроен пейзажный фон, в изображении которого опознаются приметы *paysage moralisé*, где добродетельному образу жизни соответствует мотив круто поднимающейся вверх дороги (неоплатоническая аллегория освободившегося от земных страстей ищущего творческого духа), а первобытной дикости фавна — густая чаща, за которой видна сцена кораблекрушения на море, символизирующая крах жизненных устремлений. Однако типичная для пейзажей кватроченто композиционная схема орнаментирована у Лотто столь же легкоузнаваемыми германскими мотивами природного мира, источником которых принято считать гравюры Дюрера, хотя ими также могли быть случайно попавшие в Венецию работы кого-то из его соотечественников.

В равной мере могли они повлиять и на творческую фантазию Джорджоне, с их помощью осуществившего смелый творческий эксперимент по созданию новой художественной типологии небольшой станковой картины, важнейшим компонентом изобразительного строя которой является пейзаж. Ее сложение оказалось исходной точкой для последующего развития искусства живописной передачи ландшафта в деятельности его учеников и последователей в первой трети XVI в., когда усилиями Тициана и других художников венецианская школа окончательно и надолго заняла первенствующее положение в развитии пейзажного жанра в итальянском искусстве.

Список литературы

1. *Aikema B., Martin A.J.* Crosscurrents with Germany: The Spread of the Venetian Renaissance/Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian / ed. B. Aikema, B.L. Brown. London: Thames and Hudson, 1999. P. 332—339
2. *Anderson J.* Giorgione. The Painter of “Poetic Brevity”. Paris; New York: Flammarion, 1997. 392 p.
3. Der Anonimo Morelliano. (Marcanton Michiel’s “Notizia D’opere del disegno”) / hrsg. T. Frimmel. Wien: G. Graeser, 1896. 126 p.
4. *Eisler C.* La “Tempesta” di Giorgione: il primo “capriccio” della pittura veneziana // *Arte Veneta*. 2002. № 59. P. 84—97.
5. *Eller W.L.* Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung. Petersberg: Imhof, 2007.
6. *Howard D.* Giorgione’s “Tempesta” and Titian’s “Assunta” in the Context of the Cambrai Wars // *Art History*. 1985. № 8. P. 271—289.
7. *Kaplan P.H.D.* The Storm of War: The Paduan Key to Giorgione’s “Tempesta” // *Art History*. 1986. № 9. P. 405—427.
8. *Paoli M.* La “Tempesta” svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la “Vecchia”. Lucca: Maria Paccini Fazzi Editore, 2011. 212 p.
9. *Vasari G.* Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese. Vol. 4. Firenze, 1879. 566 p.
10. *Wind E.* Giorgione’s “Tempesta”. With Comments on Giorgione’s Poetic Allegories. Oxford: Clarendon Press, 1969. 50 p.

УДК: 75.03
ББК:85.103(2)6, 143(2)6

НОВАЯ УРБАНИСТИКА И N–МЕРНЫЕ СЕТЕВЫЕ СТРУКТУРЫ

С.К. ЧУРАКОВ

Научно-образовательный центр «Урбанистика»
Московского архитектурного института (МАРХИ),
улица Рождественка, д.11, г.Москва, Россия
E-mail: churakov55@yandex.ru

Практические задачи аналитической работы с территориями связаны с проблематикой прогнозируемого развития и неизбежно выходят на вопросы отображения и влияния этнокультурной составляющей на их пространственные и пластические характеристики. Новая парадигма пространственного развития формируется на стыке положений социоестественной истории о исторических типах освоения вмещающего ландшафт и современной математике, изучающей N-мерные сетевые структуры с нефиксированной иерархией.

Актуальный проектный подход к развитию территорий основан на оперировании сложными гуманитарными смыслами, являющимися, в привычных терминах, «grado-» и «формообразующими» факторами формирования сетевых структур пространства жизнедеятельности. При этом динамическая совокупность элементов таких сетей находится в неустойчивом равновесии со спонтанно меняющейся иерархией.

Ключевые слова: этнокультурная идентичность, N-мерные сетевые структуры, информационная избыточность, функциональный город.

NEW URBANISM AND N-DIMENSIONAL NETWORK STRUCTURES

S.K. CHURAKOV

The Moscow Architectural Institute, Rogdestvenkast.11, Moscow, Russia

Practical tasks of analytical work with territories are connected with the problems of predicted development and inevitably lead to questions of displaying and influencing the ethno-cultural component on their spatial and plastic characteristics. A new paradigm of spatial development is formed at the intersection of the provisions of socio-natural history about historical types of development of the enclosing landscape and modern mathematics, which studies N-dimensional network structures with an unfixed hierarchy.

The current project approach to the development of territories is based on the operation of complex humanitarian meanings that are, in familiar terms, “grado” and “formative” factors in the formation of network structures of the space of life. At the same time, the dynamic set of elements of such networks is in unstable equilibrium with a spontaneously changing hierarchy.

Keywords: ethno-cultural identity, N-dimensional network structures, information redundancy, functional city.

У современных российских обжитых территорий, включающих в том числе города, есть одна общая черта — перманентное негативное состояние как результат применения системы расселения, основанной на отраслевом принципе. Эта система закладывалась и реализовывалась в индустриальную эпоху и, естественно, отвечала целеполаганиям, свойственным этому хозяйственному укладу. По инерции и сегодня используются приемы и методы проектирования, относящиеся к прошедшей эпохе и в целом не отвечающие вызовам сегодняшнего дня.

Так или иначе, но все современные пространственные модели в своей основе имеют концепцию функционального города, восходящую к идеям и планировочным схемам Сент Элиа, Тони Гарнье и Эбенизера Говарда конца XIX — начала XX вв. Причем содержательно с течением времени эти схемы не стали ни сложнее, ни осмысленнее. Строго говоря, они так и остались предельно упрощенными схемами, воплощенными «в материале» в так называемом современном городе или «на бумаге», например, в принятой недавно «Стратегии пространственного развития России».

В советском градостроительстве и современной урбанистике это выражалось и выражается в агломерационной или в лучшем случае конурбационной модели. По сути, это вертикально интегрированные функциональные схемы с транспортными коридорами, обеспечивающими, в теории, связность территории страны, региона или города — все зависит от масштаба рассматриваемой схемы.

Новая парадигма пространственного развития формируется на стыке положений социоестественной истории об исторических типах освоения, вмещающих ландшафт, реализующих в первую очередь этнокультурную идентичность в конкретных пространственных моделях и объемно-планировочных решениях, и современной математики, изучающей *N*-мерные сетевые структуры с нефиксированной иерархией. Особенности таких сложных сетевых структур применительно к территории заключаются в их структурных свойствах, и прежде всего — в динамичной совокупности отношений между всеми элементами сети, находящимися в неустойчивом равновесии.

Иначе говоря, современный подход к развитию территорий основан на оперировании сложными гуманитарными смыслами, являющимися, в привычных терминах, «градо-» и «формообразующими» факторами формирования сетевых структур пространства жизнедеятельности. Формируясь исключительно в эмоционально-чувственных образах, они воплощаются во вполне материальные объекты, имеющие свою геометрию, функционал и пространственное выражение.

Собственно, в этом и заключается «новый традиционный» тип обживания пространства социумом. Культура здесь становится глав-

ным носителем законов развития территории, уже опосредованно отображающейся в пространстве экономическими или управленческими моделями, градостроительными приемами или объемно-планировочными решениями, например, в типологии жилищного строительства.

Последнее по времени фундаментальное упрощение законов развития территории имело место перед Первой мировой войной. Сейчас на излете концепции функционального города, реализовавшейся в своем экстремуме в уродливую схему мегаполиса — агломерации — конурбации, встает вопрос даже не о примитивности этой схемы. В большей степени речь уже идет о глобальном разрушении пространства жизнедеятельности человека. Гигантские ресурсы, сконцентрированные в руках небольшого числа апологетов примитивного функционализма, как бы он ни назывался — неолиберальная экономика или традиционное градостроительство, — сводятся к упрощению восприятия и оценки территории обживания людьми, или в иных терминах — этнокультурного, исторически сложившегося типа освоения вмещающего ландшафта. И, соответственно, упрощения самих людей — носителей культуры, низводя их до уровня функциональных биологических объектов с ограниченным потребительским набором.

Все теории внутри функционализма были основаны на методике перевода проблем на уровни простой суммы отраслевых знаний. До сегодняшнего дня такая методика была достаточно успешной, поскольку имела дело всегда максимум с суммой простых элементов, не включавших культуру как градообразующий фактор внутри локальной территории. Физический масштаб таких территорий и объектов, находящихся на ней, был таков, что позволял адаптировать их внутри традиционной культуры. Индустриальный тип освоения территории и, соответственно, индустриальный тип мышления сломал это неустойчивое равновесие. Такое «новообразование», как спальные районы, не только разрушили этноориентированный тип обживания жилого пространства, но и самого города как феномена человеческой цивилизации. В своем экстремуме это привело к появлению явления мегаполиса, представляющего антитезу и городу, и сельскому поселению. Внутри мегаполиса прекращают существовать все традиционные типы освоения вмещающего ландшафта, реализующие этнокультурную идентичность. Собственно, разрушается и ландшафтная идентичность, от микроландшафта до вполне масштабных природных образований, и природно-климатическая, поскольку индустриальный тип мышления оперирует типовыми проектами и типовыми экстенсивными технологическими решениями.

Однако, как кажется, уже сложилась ситуация, когда стало понятно, что всем предыдущим проектным схемам не хватает по-

нятийной сложности в отображении действительной ситуации. Моноцентрические или полицентрические модели должны уступить сетевым N -мерным моделям, где N — неопределенно большое количество информационных составляющих существования «места жизнедеятельности» со спонтанно меняющейся иерархией. Подобно биологическим или экологическим, такие сетевые структуры не поддаются отраслевому упрощению в принципе. Более того, они включают в себя в качестве составных частей и биологические, и экологические, и социально-экономические системы, и другие уже как подсистемы сети. Принципиальное отличие таких сложных систем — в их структурных свойствах, заключающихся, прежде всего, в динамичной совокупности отношений между всем набором компонентов системы.

В конечном итоге так или иначе все они воплощаются во вполне материальных объектах, даже если это поведенческие стереотипы или философия мировосприятия. Подобными объектами изначально занималась архитектура, воплощая их в материале, но сейчас архитектуре не хватает компетенций, поскольку по своей сложности объект «проектного осмысления» превосходит всё, с чем архитектура имела дело до сих пор. Градостроительство в прошлом и урбанистика в настоящем не оперируют многими смысловыми и информационными слоями, составляющими основу территории как содержательно целым. В лучшем случае эти области знаний обеспечивают лишь более-менее успешное технологическое функционирование.

Прикладная сложность заключается в необходимости синтезировать огромный массив информации, относящийся к различным областям знаний. Более того, эта информация часто, если не как правило, пребывает в «рассеянном» виде. Но если ее просто собрать и статистически обработать, это еще ничего не значит. Эта информация сама по себе также ничего не значит, необходима ее интерпретация. А вот это уже из области искусства, где приходится опираться на интуицию и личный опыт. Естественно-научные знания создают лишь иллюзию понимания, поскольку не имеют дела с иррациональным — людьми, находящимися в бесконечно сложных, все время изменяющихся эмоционально-чувственных отношениях.

Но опираться исключительно на личный опыт и предпочтения в области, имеющей жизненно важное значение для огромной массы людей, наверное, неправильно.

В таком случае возможно ли сформулировать «проектный метод», который нужно применять для корректной интерпретации всего массива знаний, например, о городе? Речь ведь должна идти не об отраслевом функционале, не о технологических основах «жизни» того

же города, а о формулировании философии жизни, воплощенной во вполне материальные объекты. Здесь целеполагания находятся не в количественных, а в качественных понятиях, базирующихся в своей основе на этнокультурных идентичностях, находящихся одновременно в прошлом, настоящем и будущем.

Если говорить о самом главном «технологическом» свойстве освоения человеком вмещающего ландшафта, то это его связность. Связность как фундаментальное свойство включает различные способы реализации. От основной — ментальной, проявленной в пространстве освоения, до вполне понятной связности — территориальной или транспортной. Для пространства связность является системообразующей силой, физически группирующей множество локальных территорий в единую сетевую структуру. Именно она позволяет систематизировать и соединить отдельные территории в осмысленное и осмысляемое целое.

Структурные свойства компонентов сетевых структур зависят от того, каким образом части системы соединены вместе и как одни части влияют на действия других. Для урбанизированных структур важной оказывается сама геометрия взаимодействия, поскольку она часто связана с культурными аспектами пространствосприятия. Соответственно, получается либо симбиоз, либо антагонизм культурных, технологических, управленческих, экономических и иных системных компонентов полученного нового целого.

«Системы из разных областей и контекстов могут иметь общие **структурные свойства**, заставляющие их вести себя одинаково»¹.

При использовании количественных методов оценки сетевых структур выделяются общие «поведенческие» аспекты различных проявленных в ней систем. И тогда один принцип может объяснить, как «ведут» себя содержательно разные явления. Природа их функционирования и взаимодействия становится более понятной и управляемой. Исторически степень осмысления такого целого (сетевой структуры) постоянно усложнялось и в историческом контексте принимало формы и модели от предельно упрощенных идеальных городов эпохи Ренессанса до достаточно сложных агломерационных, например, как Большое Торонто или Рурский бассейн. В последнем варианте определяющую роль приписывают теме транзитных транспортных коридоров, одновременно играющих роль и вектора движения, и пространства развития. Транспортные коридоры прокладываются по линиям наименьшего сопротивления: ландшафтного, климатического, политического и т. д. и втягивают в себя все виды активности с прилегаю-

¹ Benjamin Allen, Blake C. Stacey, Yaneer Bar-Yam, An Information-Theoretic Formalism for Multiscale Structure in Complex Systems. Science News Article, September 16, 2014.

щих территорий. Поскольку эти «коридоры» в принципе не содержат гуманитарную составляющую (прежде всего это касается исторических типов освоения вмещающего ландшафта в их культурно осмысливаемых и визуально воспринимаемых границах), то и последствия для территорий с их историей и традициями, через которые они проходят, весьма печальны. Современный город, или, точнее, уже сверхурбанизированная территория, находится на грани исчезновения в их идентичности как таковой.

Говоря о *N*-мерных сетевых структурах, необходимо отметить главную проблему. Она заключается, как кажется, в очень широком диапазоне масштаба структур, составляющих сеть, и в принципиальной одинаковости их значимости. Невозможно говорить о любой иерархии, когда она является «величиной непостоянной». Существующие приемы управления территориями игнорируют масштаб, культурные и физические условия в которых одновременно проявляются поведением системы. При этом системы демонстрируют различное поведение в разных масштабах и в разных условиях.

Например, реализация Закона о местном самоуправлении (№ 131-ФЗ) на разных территориях — в центральных районах России и на Крайнем Севере — приводит к существенно разным результатам. Также как античная гипподамова система или классицистическая трехлучевая планировочная схема по-разному работают в условиях равнинного и горного ландшафта, не говоря уже о социально-политических условиях.

Эффективный проектный подход требует понимания пространственных сетевых структур в одновременном считывании многомасштабного контекста. Такой подход не был развит ни в теории градостроительства, ни в традиционной урбанистике. Прежде всего, это касается историко-культурного аспекта существования города. В сложившихся методиках город не воспринимается как феномен культуры, а лишь как технологически функционирующий организм, где культура является второстепенным элементом по сравнению с технологическими сетями. Город существует в независимых, параллельных, зафиксированных в проектной документации масштабах. При этом в реальной жизни он существует во всех масштабах одновременно.

Вполне очевидно, что осмысленный проектный подход возможен только при понимании важности этого феномена, что технологически требует одномоментности рассмотрения жизнедеятельности разных систем. Только при таком подходе возможно учесть сложность *N*-мерных сетевых структур в реальном пространстве и времени. В свою очередь, это требует создание динамической многофакторной модели, функционирующей (живущей) территории на основе истори-

ко-культурного генетического анализа, технологии *bigdata* и в режиме *online*.

Каким образом реализовать эту схему?

У нас есть *N*-мерная сетевая структура, существующая как совокупность информационно нетождественных компонентов в динамическом взаимодействии. Эти взаимодействия определяют факт обмена информацией между компонентами и то, какое воздействие оказывается при этом на них. На практике это означает принципиальную возможность оказания воздействия на один компонент сети для получения предсказуемой реакции у другого. Оно определяет поведение даже в случае разных масштабов ее компонентов, т. е. инерция более масштабного элемента сети становится не критическим фактором. Например, воздействуя в микропространстве города, можно получить реакцию мегапространства — города как целого, например, «градоразвивающий» эффект пешеходной улицы и «градоразрушающий» эффект крупного ТЦ.

Необходимо понимать, что компоненты сети имеют различный уровень сложности и внутренней логики. В крайних выражениях это системы с жесткой формализованной иерархией взаимосвязанных элементов, при потере любого из них такая система рискует быстро потерять жизнеспособность; открытая система, состоящая из независимых элементов, связанных логикой смысла. Это чрезвычайно устойчивые системы, которые в экстремальных условиях легко заменяют утраченные элементы, перераспределяя внутри себя «властные полномочия». Чем сложнее система, тем она устойчивей. Как пример — реакция системы местного самоуправления в России XVII в. на коллапс государственного управления.

Поведение жестко формализованных систем легко предсказуемо, и для прогноза их реакции требуется меньше информации, чем для систем «открытых». Это означает, что чем более «функционально» спроектирована территория (город), тем она менее устойчива в условиях динамически развивающегося общества. И наоборот, чем более идеологически статично общество, тем больше ему соответствует «функциональный» подход. Как пример — реконструкция Парижа Османом, проекты 1920—1930-х гг. — план Вуазен, линейный город, дома коммуны или проекты периода модернизма — Бразилиа, новые города в СССР 1960-х гг. и т. д. Собственно, здесь имеет место проявление основного закона архитектуры, сформулированного К. А. Ивановым, — закона соответствия среды процессу.

Информационная избыточность города является тем свойством, которое делает его не только чрезвычайно устойчивой системой, но собственно городом как феноменом культуры. Именно поэтому ни

«города антиохов», ни новые советские и несоветские города не были городами в полном значении этого слова. Они стали ими только тогда, когда добавили избыточные функции, усложнили планировочную структуру и в конечном итоге приобрели «дух места» — стали более информативными, приобрели компоненты, способные к спонтанным изменениям. Город из закрытой системы (например, «функциональный город» — Бразилиа, или город, созданный на основе римского военного лагеря, — Тимгат) становится открытой, приобретая устойчивость в условиях разнообразных кризисов. Избыточная информативность включает, по А.Д. Панову, механизм «иерархических компенсаций», который позволяет не уничтожать старые компоненты развивающихся сетевых структур, а перемещать их на периферию, сохраняя общий уровень сложности.

Таким образом, можно считать, что «информативность» сетевой структуры (территории, города) и является количественной характеристикой ее качества, позволяющей ей быть устойчивой, в том числе с точки зрения культурной идентичности. Разумеется, возникает сложность методологического характера: насколько корректно можно описать компоненты сети, оперируя ограниченным объемом информации? Как определить необходимый и достаточный как количественно, так и качественно объем информации? Тем не менее кажется, что это путь, на котором возможно создать действенный инструмент, позволяющий работать не с фрагментами целого, а с самим целым.

УДК 748
ББК 85.125

ЭМИЛЬ ГАЛЛЕ — РЕФОРМАТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА

М.А. ПОЛИТОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
факультет искусств; 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1.
E-mail: m.a.politova@yandex.ru

Статья посвящена истории творчества французского художника эпохи модерна Эмиля Галле в области стеклоделия и является обзором достижений мастера в производстве и декоре художественных изделий из стекла. В статье рассматриваются периоды творческой деятельности художника, его основные достижения в области организации стекольного производства и образования школы Нанси. Эмиль Галле знаменит, прежде всего, внедрением новых технологий в производстве стекла, поэтому значительная часть исследования посвящена основным технологическим достижениям Галле в обработке и декорировании многослойного стекла. Искусство Эмиля Галле характеризуется использованием достаточно традиционных форм, но с множеством вариаций за счет декора и особенностей технологии обработки стекла, применяемой для достижения того или иного визуального эффекта, что также является одной из частей настоящего исследования. Кроме того, в статье рассматриваются основные флоральные мотивы, которые характерны для творчества Галле как в стеклоделии, так и в других видах декоративно-прикладного искусства, и в целом значение раздела «ботаника» в деятельности Галле и его учеников и сподвижников, которые прославили школу Нанси как выдающееся явление художественного мира рубежа XIX—XX вв.

Ключевые слова: художественное стекло, многослойное стекло, технология изготовления стекла, стиль модерн, история декоративно-прикладного искусства, декоративно-прикладное искусство Франции, школа Нанси.

EMILE GALLE — REFORMER OF ART GLASS

M.A. POLITOVA

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

The article is devoted to the history of the French art nouveau artist Emile Galle in the field of glassmaking and is a review of the master's achievements in the production and decoration of artistic glass products. The article considers the periods of the artist's creative activity, his main achievements in the field of glass production and organisation of the Nancy school. Emil Galle is famous, first of all, for the introduction of new technologies in the production of glass, so much of the research is devoted to the main Galle's technological achievements in the processing and decoration of multilayer glass. Emile Galle's art is characterized by using traditional forms, but with many variations due to the decor and features of glass processing technology used to achieve a particular visual effect, which is

also one of the parts of this study. In addition, the article examines the main floral motifs, which are characteristic for Galle's creativity in glassmaking and other types of decorative art and, in general, the value of "botany" in his activities and for his students and associates, who made the school of Nancy as an outstanding phenomenon in the art world of the turn of XIX—XX centuries.

Keyword: Art glass, multilayer glass, glass manufacturing technology, art nouveau style, history of decorative art, decorative and applied art of France, Nancy school.

Эмиль Галле родился 8 мая 1846 г. в городе Нанси, в Лотарингии, и прославил этот дивный край своим именем, связал впечатление о местности с непревзойденным искусством многослойного стекла. Впоследствии в Нанси работали лучшие художники многослойного стекла, такие как Братья Дом и Баккар.

Выбор художественной деятельности не был для Галле судьбоносным — он родился в семье предпринимателя Шарля Галле, который производил стекло и керамику, и априори продолжил дело отца. Правда, ни он сам, ни окружение даже не подозревали об ошеломляющем творческом успехе юного Галле, который вскоре был очевиден всему миру искусства.

На предприятиях отца Галле получил блестящую практику в методах стеклоделия, но этому способствовали годы обучения в Университете архитектуры и художественной промышленности тюрингского города Веймара, постижение основ рисования и стеклоделия. Особенно Галле увлекался ботаникой, на изучение которой не жалел сил и времени, что впоследствии позволило ему создать неповторимый «стиль Галле», основанный на знаниях растений. А придать миру природы загадочность поэзии в декоративно-прикладном искусстве Галле помогли увлечения философией, размышления о душе природы, которой овевана даже самая невзрачная травинка.

Основоположник стиля модерн в стекле, реформатор представлений мира искусства о том, каким должно быть стекло, разрушитель привычных границ возможностей стекла — Эмиль Галле скончался в родном городе Нанси 23 сентября 1904 г., вскоре после смерти своего отца.

Творческая биография

Активная художественная деятельность Галле началась сразу после возвращения из Веймара, когда он приступил к работе в мастерской отца по изготовлению фаянса в Сен-Клемене. У отца будущий маэстро стекольного дела начал работать еще в 1865 г. и продолжил

после 1867-го — за это время он приобрел бесценный опыт работы с керамикой, который в дальнейшем использовал в своей мастерской, будучи маститым профессионалом.

В эти же годы Галле в качестве волонтера был участником деятельности стекольной мануфактуры *Burgun, Schverer & Co* в городе Майзентале, Лотарингия. В стенах этого завода он узнает больше о методах обработки стекла, экспериментирует с его декоративными эффектами и постепенно начинает разрабатывать собственные проекты для серийной продукции завода, которую продолжают выпускать по его моделям вплоть до конца столетия [5].

Окончив обучение в Майзентале, Галле попытался наладить собственное производство — открыл мастерскую, в которой мечтал воплощать свои технические и художественные изыскания в области декорирования стекла и керамики. Этот же год обозначен «выходом в свет» произведений Эмиля Галле, которые он впервые представил публике на Всемирной Парижской выставке.

Далее история деятельности Галле переносит нас на десятилетие вперед, в 1877 г., когда он встает во главе семейного дела, заменив на этом посту отца. А в следующем году молодой Галле снова едет на Всемирную выставку в Париж и получает высокую оценку публики за свои изделия из стекла, которые уже тогда имели отличный от других мастеров стиль. Это признание дает Галле уверенность в своем мастерстве и правильности выбранного пути, после чего он начинает маркировать свои произведения.

Впереди были годы молниеносного развития деятельности, совершенствования технологии, достижения художественного идеала в рамках собственного стиля. В 1884 г. бывший волонтер завода *Burgun, Schverer & Co* Эмиль Галле заключает договор с руководством завода о производстве стекла по собственным эскизам. В дальнейшем данное стекло поступало в мастерскую Галле, где он доводил его художественное достоинство до совершенства. Продолжалось это продуктивное сотрудничество вплоть до 1896 г.

Знаменательным годом в работе Галле стал 1889-й, когда он представил свои эксперименты с декорированием стекла эмалевыми красками на Всемирной выставке в Париже. Здесь виртуозность мастерства Галле и художественное своеобразие его произведений были удостоены Гран-при, а сам художник получил орден Почетного легиона. Главное, что восхитило публику и критиков, — это нестандартность форм привычных вещей. Например, Д. В. Сарабьянов, рассуждая об искусстве Галле того периода, писал, что формы ваз уподоблены растительным и как будто наделены способностью расти и обретать новые черты, подвергаться причудливым метаморфозам [3].

Впрочем, то же можно сказать и об их создателе, который стремительно развивался и выросал в непостижимые для себя масштабы.

В 1894 г. Галле расширяет свою деятельность, купив стекольное предприятие на знаменитой впоследствии улице Ла Геренн. С этого времени расширяется и ассортимент, который представлен тремя позициями: серийная и малосерийная продукция, а главное — эксклюзивные авторские произведения, которые создавались самим маэстро в единичном или нескольких экземплярах.

Апогеем деятельности Галле стал рубежный 1900 г., когда он вновь представил свое творчество на Всемирной выставке в Париже изделиями из многослойного стекла, визитной карточкой своего стиля. Кроме стекла публика увидела еще одну грань таланта художника — мебель с неповторимым декорированием в «растительном» стиле Галле. Заслуги мастера были вновь удостоены Гран-при и золотой медали, а Галле стал командором ордена Почетного легиона.

Но, к сожалению, эта триумфальная выставка стала последней для мастера, на которой он самостоятельно представлял свои произведения и лично собирал лавры художественного победителя, — Галле скончался в 1904 г. в расцвете своего художественного Гения.

Унаследовала предприятие жена Галле — Генриетта Галле-Гримм, а после ее смерти в 1914 г. их четыре дочери — Тереза, Лусиль, Женестьева и Клод. Первая мировая война вынудила потомков великого художника прекратить продолжение его дела на долгих четыре года [1]. Но в 1918 г. производство возобновилось, хотя уже и не в тех масштабах в связи с колоссальными финансовыми трудностями, основанными на перенесении акцентов жизни общества из мира прекрасного в необходимости житейских будней.

В 1925 г. наследницы Галле приняли решение организовать акционерное общество из предприятий отца, чтобы поправить финансовое состояние и обеспечить вливание новых средств. Естественно, главными акционерами были сестры, а вот управление больше было сосредоточено в руках их мужей, которые решали политику и стратегию развития предприятий. Но и эта мера не привела к успеху в производстве: впереди ожидал кризис 1929 г., который разрушил компании великих магнатов, не говоря уже об области искусства. В итоге в 1931 г. деятельность фирмы семейства Галле была сосредоточена на декорировании изготовленных в предыдущие годы заготовок стекла. В целом, с чего началась деятельность художника Галле, тем она и закончилась при его приемниках, так как в 1936 г. на данном этапе художественного развития фирмы было принято решение о ее закрытии, после чего всё имущество знаменитой компании ушло с молотка аукциона.

Мастерская технологий

Эмиль Галле известен, прежде всего, как художник, работавший в технике многослойного стекла. Но его деятельность была полна технологических экспериментов, которые становились определенной вехой не только в истории стеклоделия, но и направления в искусстве.

Прозрачное стекло — именно с технологий декорирования бесцветного стекла начинаются изыски художественных приемов в работе Галле, которую он начал еще в Майзентале. Будучи философско-поэтической личностью, Галле называл данный вид «стекло лунного света» за счет доведения его до оттенка топаза. Позднее он прибегает к декорированию бесцветного стекла эмалевыми красками, технологию которого описала Е. Долгих: «На поверхность тонкой кисточкой наносилась сепия как основа рисунка, на сепию накладывалась цветная эмаль с последующим обжигом на малом огне. Нередко контур сепии сохранялся как элемент росписи, иногда его подчеркивали золотом» [5, с. 3]. Работать с данной техникой, несмотря на всемирное признание художественного достоинства его произведений из многослойного стекла, Галле продолжал до окончания своей деятельности в 1904 г.

Многослойное стекло — визитная карточка творчества Галле, материал, давший направление целому стилю в истории декоративно-прикладного искусства. Мастер пришел к этой технологии, известной с Античности, под влиянием возродившегося в пору его деятельности интереса к восточному искусству среди теоретиков и практиков искусства [4]. Галле решает усовершенствовать данную технологию с целью расширения художественной выразительности формы и декора изделий. В итоге все возможности, заложенные в многослойном стекле, находят воплощение: Галле «вводит между слоями стекла металлическую фольгу, добавляет в стеклянную массу окислы металлов... обращается к технике маркетри» [1, с. 17]. Что удивительно — данный вид работы со стеклом Галле применяет не только в авторской единичной продукции, но и запускает в серийное производство, возводя свое имя на еще больший пьедестал почета среди качества продукции.

Маркетри де верр — апогей технологических изысков в работе Галле со стеклом. Данная техника была использована мастером в стекле по аналогу с мебельным искусством, которое было не просто хорошо знакомо Галле, а в не меньшей мере, чем стекло, любимо. «Глубоко эмоциональная связь Галле с животворными силами природы и его любовь к символизму нашли отражение в чрезвычайно оригинальной мебели, исполненной невероятной фантазии и ощущения

внутренней жизни» [2, с. 356]. Увлечшись техникой маркетри де верр в мебели, Галле виртуозно применил ее в стекле, характеризуя ее как «вышивка стеклом, или стеклянная интарсия» [1]. Художественный результат подобной техники выглядел как своеобразная мозаика из небольших кусочков стекла, распределенная по поверхности предмета. С точки зрения технологии это необычайно сложный процесс, многократные нагревания и охлаждения массы, включенные небольшие фрагменты стекла или же целые фрагменты с изображением. Но результат оправдывал трудоемкость процесса и баснословную стоимость подобных произведений искусства, характерных для категории авторских изделий в единственном экземпляре.

В отличие от техники маркетри в стекле, другие не менее трудоемкие и эксклюзивные технологические приемы в обработке стекла использовались не только для уникальной продукции. Например, техника суффлажа, которая соединяет в себе выдувание в форму с литьем, использовалась на малосерийном производстве. Для массовых изделий применяли также сложную технику многослойного стекла камео, на разработку которой Галле вдохновило искусство резьбы китайских мастеров. Естественно, в стекле данная технология получила новое художественное «звучание» и стала широко применяться в производстве за счет текстурной выразительности и сравнительно быстрого процесса обработки.

Конечно, это далеко не все технологические эксперименты великого мастера, основателя Школы Нанси — центра развития искусства французского модерна. Галле постоянно находился в состоянии эксперимента, основанного на усовершенствовании технологии для созидания нового художественного образа формы и декора произведений из стекла.

Формы изделий

Определенно, обобщая разработки Галле в области форм изделий из стекла, можно сказать, что они были немногочисленны по количеству названий форм, чего не скажешь о вариации данных форм в рамках одного наименования. Структурировать и классифицировать формы продукции Галле достаточно просто, но описать многообразие, например, ваз и ее составляющих — тулова, горловины, постаментов, ручек и прочего — практически невозможно, порой даже в тиражной продукции.

Визитной карточкой в области формы стекла для творчества Галле является ваза. Правда, и современники, и последователи, и

ценители Галле часто сходятся во мнении, что большинство произведений лишь условно напоминают форму вазы в привычном ее понимании — как в функциональном, так и в эстетическом. Размеры ваз Галле варьируются от миниатюрных до монументальных, и, пожалуй, это единственное, что можно четко сказать о данной форме. Конструктивно вазы Галле поражают то своей прихотливостью, то невероятной простотой. Но главное, что форма каждой вазы идеально соотносится с точки зрения эстетики с ее декором. Выделяются среди основных форм вазы с колбообразным основанием и невероятно узкой и высокой горловиной, а также вазы в форме трапеции с ровным или причудливо волнообразным ободом. Как правило, вазы Галле не имеют ручек, хотя бывают и такие исключения. Достаточно часто в вазах использовались изящные постаменты и обводка по краю вазы серебром. Еще один элемент ваз — крышки — являлись, естественно, лишь декоративным дополнением и очень часто имели значительную смысловую нагрузку в общем декоративном решении вазы.

Флаконы для духов или туалетной воды также числятся в ассортименте продукции, выпускаемой Галле. Хотя эти предметы не так часто встретишь на выставках, аукционах или антикварных салонах, всё же они имеют место быть как еще одно свидетельство неповторимого гения Галле. Формы и декор флаконов были решены в стилистике ваз, но с обязательным функциональным дополнением — пробкой, которая всегда соответствовала не только эстетике декора самого флакона, но и предназначаемому аромату.

Среди малых и средних форм, приближенных к тематике ваз, следует отметить отдельные предметы, а также те, которые входили в составы небольших туалетных сервизов, — это лотки, ладьи, стаканы, бонбоньерки и пр. Декор подобных предметов полностью вписывается в понятие «стиль Галле» (созданных в технике многослойного стекла). Также чайные пары можно отметить как одно из направлений производства Галле. В основном они представлены в технике прозрачного стекла в ранний период творчества мастера.

Осветительные приборы также были под пристальным художественным вниманием Галле — по преимуществу это настольные лампы и люстры. Главным элементом для Галле были плафоны, которые он создавал в основном из многослойного стекла. Дополнением служили изящные постаменты и монтировки из металла. Но все же более широкое применение данные формы нашли уже среди последователей Галле — в производстве братьев Дом — и стали еще одним символом эпохи модерна в стекле.

Художественная ботаника

Основой декоративных изысканий Галле стал мир цветов и растений — неисчерпаемый источник вдохновения, визитная карточка самого мастера, а также созданного им направления. Для Галле форма и ее декор были едины, но впечатление, которое остается в памяти, о котором сам мастер рассуждал в своих теоретических работах [1], в его произведениях создавали, конечно же, знаменитые флоральные мотивы. Причем достойными воплощения могли оказаться и простой чертополох, и невзрачная увядающая травинка, и достаточно яркий по своей красоте полевой цветок. Но излюбленным мотивом воплощения на стекле и своеобразным официальным растением стиля ар-нуво стала дикая лотарингская орхидея. Этот цветок имеет странную форму, необычное созвездие колористических мотивов, а также определенный налет некой сокровенной тайны. Такие же слова можно отнести в целом к творчеству Галле, который привычное в стеклоделении довел до совершенства высокого искусства, подчинившего себе направление, эпоху, время.

Список литературы

1. Лотарингские орхидеи. Искусство Эмиля Галле и Братьев Дом. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1999. 176 с.
2. *Миллер Д.* Мебель. Все стили от древности до современности. М.: АСТ; Астрель, 2011. 559 с.
3. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М., 1989. 294 с.
4. Стекло и глина. М.: Бук Хаус, 2006. 296 с.
5. Эмиль Галле: стеклянная рапсодия. Каталог выставки. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царьцыно». М., 2013. 96 с.

References

1. Lotaringskie orxidei. Iskuststvo E`milya Galle i Brat`ev Dom. [Lorraine orchids. The art of Emile Galle and Brothers Daum] Katalog vy`stavki. SPb.: Izd-vo Gosudarstvennogo E`rmitazha, 1999. 176 p.
2. *Miller D.* Mebel'. Vse stili ot drevnosti do sovremennosti. [Furniture. All styles from ancient to modern]. M.: AST; Astrel', 2011. 559 p.
3. *Sarab`yanov D.V.* Stil' modern. [Art nouveau] M., 1989. 294 p.
4. Steklo i glina. [Glass and clay] M.: Buk Xaus, 2006. 296 p.
5. E`mil' Galle: steklyannaya rapsodiya. [Emile Galle: glass rhapsody] Katalog vy`stavki. Gosudarstvenny`j istoriko-arxitekturny`j, xudozhestvenny`j i landshaftny`j muzej-zapovednik «Czaricyno». M., 2013. 96 p.

Музыкальное искусство

КОД УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Г. Г. НЕЙГАУЗА КАК ОРГАНИЧНАЯ ЧАСТЬ СИСТЕМЫ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

ЧЖОУ ЦЗЯ

Тяньцзиньская консерватория, Китай
E-mail: zhoujia@tjcm.edu.cn

Статья посвящена становлению китайского национального фортепианного искусства в XX в. и ключевой роли в этом процессе на первом этапе русских педагогов, работавших в крупнейших музыкальных учебных заведениях. О влиянии принципов исполнительской школы Г. Г. Нейгауза на содержание и развитие китайской фортепианной педагогики.

Ключевые слова: процесс интеграции, европейская традиция, межкультурные различия, музыкальное мышление, фортепианная школа, инновационные методики.

METHODOLOGICAL PRINCIPLES G.G. NEUHAUS AS AN ORGANIC PART OF THE SYSTEM OF CHINESE PIANO PEDAGOGY

ZHOU JIA

Tianjin Conservatory, China

The article is devoted to the establishment of the Chinese national piano art in the 20th century. and the key role in this process at the first stage of Russian teachers who worked in major music schools. On the influence of the principles of the performing school of G.G. Neigauz on the content and development of Chinese piano pedagogy.

Key words: integration process, European tradition, intercultural differences, musical thinking, piano school, innovative techniques.

В условиях интенсивного сближения китайской и российской цивилизаций в экономической, образовательной и культурной сферах

все больше возрастает интерес к взаимному изучению художественно-творческого, в том числе и музыкального, наследия стран, постижению своеобразия национальных традиций. В связи с этим особую актуальность приобретает исследование влияния русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы.

На нынешнем историческом этапе созрела необходимость обобщения опыта, прогнозирования дальнейшего развития фортепианного искусства и образования в китайской высшей школе, со всей остротой обозначилась проблема освоения достижений зарубежных исполнительских школ. Огромный научно обобщенный опыт в этой области заключают в себе российское искусствознание и музыкальная педагогика.

Современная российская фортепианная педагогика в вопросах теории и методики обучения опирается на традиции отечественных пианистических школ. Одной из них является школа Г.Г. Нейгауза, выдающегося пианиста и педагога, воспитавшего целую плеяду известнейших музыкантов. Среди его учеников — С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, А. Ведерников, Е. Либерман, А. Наседкин, В. Крайнев, В. Горностаева, Т. Гутман, В.М. Тропп и др.

Процесс становления фортепианного искусства в Китае протекал в условиях все более нарастающего взаимодействия двух очень разных на идейном и эстетическом уровнях культур — европейской и китайской.

Здесь речь шла уже не только о столкновении разных традиций в музыкальном искусстве, но и о гораздо более фундаментальном и сложном типе контакта — столкновении различных социальных устоев, различных мировоззренческих систем, принципов коммуникации в социальном пространстве.

Китайская национальная музыкальная культура является одной из древнейших в мире. Ее возраст насчитывает уже более пяти тысяч лет. За время своего существования она прошла через сложнейшую эволюцию, включавшую множество этапов, на каждом из которых она обладала различным индивидуальным обликом, различными жанровыми системами, различным идейным обоснованием. В IV—III вв. до н. э. характер музыкального искусства, как, впрочем, и большинства сфер китайского социума определялись базовыми положениями конфуцианства — философского этического учения, наиболее авторитетного в стране и по сей день.

В конфуцианстве музыка рассматривалась как своего рода воплощение в звуках вселенского мироустройства, воплощение, которое могло влиять на оригинал. Благополучное устройство мира, как

утверждает конфуцианство, может быть построено только на упорядоченности жизни во всех ее проявлениях и строгом соблюдении морали. Центральными идеями установления порядка и моральных норм являются идея принципиальной важности иерархизированности социума и идея служения высшим моральным ценностям как смысл жизни любого человека. При таких идеях важнейшими функциями музыкального искусства становятся воспитание личности и совершенствование ее духовной сферы. И так как в поведении человека и укладах общества всегда есть определенные вещи, которые находятся под строжайшим запретом, поскольку их реализация может привести и к гибели личности, и к гибели общества, так и в музыкальном искусстве, с точки зрения конфуцианства, недопустимыми являются многие приемы, как при создании музыкального текста, так и при его исполнении. В этом плане конфуцианством были установлены очень жесткие эстетические критерии, которые были равнозначны критериям этическим. С точки зрения конфуцианства «неправильная музыка» являлась причиной социальных, экономических, военных и даже природных катастроф. Отсюда музицирование являлось самодостаточным ритуалом, что очень сильно отличало китайскую культуру от европейской, где музыка была зачастую только частью культа.

В совершенно отличном от европейского русле формировался в азиатских странах (и в том числе в Китае) тип музыкального мышления, определяющий совокупность и логику используемых выразительных средств, т. е. музыкальный язык. Китаец изначально настроен на слуховое созерцание тона, в то время как европеец — на восприятие движения тонов. Именно этим обусловлен проникший в мировую культуру стереотип о преимущественно созерцательном характере китайской музыки. Отчасти этот стереотип обусловлен также и тем, что основными ладами в китайской народной музыке являются пентатонические, в которых тяготения между тонами носят гораздо менее выраженный характер.

В гармонии в китайской музыке отсутствует привычная для европейской традиции организация тонов в созвучия, а следовательно, отсутствует и типичная палитра тонов, и не столь важна функция в организации движения. Можно сказать, что в китайской музыке более важна краска, которую создает аккорд, и важна она сама по себе, вне контекста, вне аккордовой последовательности.

Ведущие позиции в интеграции музыкального академического искусства европейского типа в китайское общество заняло фортепианное, вокальное исполнительство и искусство композиции. Проникновение фортепианного искусства в Китай реализовывалось за счет двух факторов. Первый фактор — это фортепианное исполнительство

в среде русских и европейцев, живших на постоянной основе в Китае. Так, к началу XX столетия в китайском городе Харбине русское население составляло примерно половину от общего числа.

«Огромную роль в европеизации музыкальной культуры сыграли русские эмигранты после Октябрьской революции. ... В мае 1921 г. была открыта первая в Харбине музыкальная школа во главе с выпускником Санкт-Петербургской консерватории скрипачом В. Трахтенбергом. В 1925 г. известный скрипач В. Гольдштейн и его жена, пианистка В. Диллон, организовали Высшую музыкальную школу им. А. Глазунова... Все эти заведения работали, естественно, по программам консерваторий России и Российского Музыкального Общества», — пишет Сюй Бо [5, с. 47]. Второй фактор — это деятельность китайской интеллигенции, получившей образование за рубежом, стремившейся осознанно привнести европейское музыкальное искусство в Китай.

Так, важнейшую роль в развитии китайского фортепианного исполнительства и, как следствие, всего академического искусства сыграл Сяо Юмей (1884—1940), фактически первый пианист-виртуоз Китая, и блестящий организатор, усилиями которого была создана первая в истории Китая консерватория. Это произошло в 1927 г. в Шанхае. Именно Сяо Юмей сыграл важнейшую роль в процессе активного приглашения русских музыкантов на преподавательские должности.

В известном смысле становление академического искусства, в частности фортепианного в Китае, повторило путь, пройденный Россией двумя столетиями ранее, когда в стенах первого аналога высшего музыкального учебного заведения, Санкт-Петербургской придворной капеллы, обучение осуществлялось преимущественно иностранцами по методикам и лекалам, принятым в итальянских, германских и французских учебных заведениях. Однако процесс интеграции академического искусства в китайскую культуру в XX в. носил гораздо более сложный характер.

На основании изучения современной научной исторической литературы можно сделать вывод, что если брать за точку отсчета создание Сяо Юмеем первой в истории Китая консерватории, то последующий процесс развития академического искусства можно разделить на три достаточно больших этапа.

Первый — 1927—1960 гг. (начало Великой культурной революции). В этот период формируется методологический базис обучения академическому исполнительскому искусству, а также в Китае постепенно формируется система музыкальных учебных заведений разного уровня. Ведущие позиции занимают русские (советские) педагоги. Второй этап — 1960-е — середина 1980-х гг. — начало формирования оригинальной исполнительской фортепианной школы в Китае, обрече-

тение китайскими исполнителями оригинальной техники и репертуара. Третий этап — середина 1980-х — настоящее время. Новый виток развития фортепианного искусства, радикальное методическое обновление фортепианной педагогики, активное сотрудничество Китая с европейскими, российскими и американскими учебными заведениями, появление первых пианистов-китайцев мирового уровня, превращение фортепианного искусства в Китае в массовое.

Первый этап был, безусловно, наиболее сложным с точки зрения адаптации китайских учащихся к стандартам европейской музыкальной культуры. Говоря о развитии фортепианного искусства в Китае, С.А. Айзенштадт выделял два уровня влияния русской фортепианной школы на китайскую — методологический и стилевой [1]. Собственно, выделить эти два уровня можно в отношении любой исполнительской школы, которая, помимо русской, оказывала влияние на китайскую, например, уже во второй половине XX в. Под методологическим уровнем следует понимать интеграцию в китайскую музыкальную педагогику общих принципов и конкретных способов профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. Стилевой уровень предполагает обретение учащимися некоторых общих черт в своем исполнительском мастерстве, в своей манере, которые наследуются ими от их педагогов.

Методология, стиль и психологические принципы музицирования, привнесенные европейскими и русскими пианистами в китайское общество, оказались практически полностью чуждыми учащимся.

Соответственно, первый этап был наиболее тяжелым и наименее результативным, если считать результатом появление новых талантливых исполнителей. В 1950-е гг. в Китае фактически было подготовлено только два-три исполнителя, которые смогли обрести международное признание. Один из них — выдающийся китайский композитор и пианист Дин Шандэ, второй — пианист-виртуоз Хэ Лутин.

Полноценное принятие и усвоение методологии возможно только при полном культурном соответствии ей учащегося, чего не могло быть у первых поколений студентов. Именно поэтому процесс осуществлялся в наиболее простой своей форме — копировании, абсолютном и детальном, только лишь наиболее понятного и наглядного — технических приемов. Однако важность этого процесса трудно переоценить, поскольку он стал своего рода ступенью, находясь на которой китайские учащиеся смогли осваивать более обширный и сложный репертуар, привыкать к нему и в итоге усваивать стандарты европейского музыкального мышления.

В рамках второго этапа, что отчасти было обусловлено внешними объективными обстоятельствами, в частности, провозглашением в

стране курса на отдаление от западной культуры, впервые проявились зачатки оригинальной китайской исполнительской фортепианной традиции. Они стали результатом наконец свершившегося синтеза элементов двух разных культур. В творчестве целого ряда композиторов и исполнителей сформировалось восприятие фортепиано как инструмента, на котором можно имитировать, играя на клавишах, звучание струнно-щипковых инструментов, в частности гуцина, добиваясь при этом совершенно новой артикуляционно-тембральной палитры.

Третий этап, который начался в 1980-е гг., ознаменовал собой мощное методологическое обновление, расширение и усложнение системы музыкального образования в Китае, появление в нем новых фортепианных стилей, техник, концепций. Существенное обогащение претерпел оригинальный репертуар в творчестве таких композиторов, как Чжао Сяошен, Тан Дун, Чен Циган и др. Элементы национальной музыкальной культуры синтезировались с элементами самых разных — классических, романтических, авангардных — направлений европейской, российской и американской музыкальной культур. Академическое музыкальное искусство Китая становится все более разнообразным, в нем стала доминировать общемировая тенденция — выраженная индивидуализация исполнительского стиля. Это свидетельствует уже и о достаточно серьезных изменениях на психологическом уровне китайских музыкантов, на уровне восприятия сущности искусства и собственной роли в нем.

Таким образом, за XX в. отечественное академическое музыкальное искусство и, прежде всего, фортепианное прошло грандиозный путь своего развития, начав с трудного процесса интеграции совершенно чуждых китайцам норм и стандартов музыкального мышления и исполнительства, и все более обретая самобытные и оригинальные черты, становясь органической частью китайской культуры. В обеспечении успешности этого процесса огромную роль сыграли русские и советские педагоги.

Традиционно начальный этап становления фортепианной педагогики в Китае связывают с именем Бориса Степановича Захарова (1887—1943). Б. С. Захаров обретал свое профессиональное мастерство в классе Санкт-Петербургской консерватории, который возглавляла одна из ведущих исполнительниц своего времени (начало XX в.) Анна Николаевна Есипова. Впоследствии он совершенствовал свое мастерство под руководством Леопольда Годовского в Вене. Собственно, этим и могла быть обусловлена схожесть педагогических принципов Б.С. Захарова и Г.Г. Нейгауза, поскольку последний также был учеником Л. Годовского. Известно, что Б.С. Захаров входил в русскую музыкально-исполнительскую элиту, хотя мнения о его мастерстве су-

щественно различались. В частности, сам Г. Г. Нейгауз характеризовал исполнительскую манеру Б. С. Захарова как очень холодную [1, с. 25].

Захаров в процессе обучения тем более следовал принципам обучения своего педагога, особенно подчеркивая необходимость тренировки пальцев. Он использовал упражнения для пальцев Ганона и этюды ор. № 299 и 740 Черни [6, с. 529].

В то же время очень мало известно о других базовых принципах преподавания, которых придерживался Б. С. Захаров. По воспоминаниям одного из лучших его учеников Дин Шандэ, Б. С. Захаров отличался предельной дисциплинированностью и системностью работы, а также требовал безоговорочного выполнения от учащихся своих рекомендаций. Этого, впрочем, не трудно было добиться от китайских студентов, для подавляющего числа которых дисциплина до сих пор является одним из главных личностных качеств в обучении.

Рассуждая о влиянии русской фортепианной школы на становление китайской фортепианной педагогики и исполнительства С.А. Айзенштадт указывал, что важнейшая благотворная роль, которую сыграли русские пианисты, работая с китайскими студентами, заключалась в том, что они стремились раскрыть творческое музыкальное воображение учащихся и привить им эмоциональность исполнения: «В этом отношении благотворное воздействие русской школы выступило чрезвычайно отчетливо... Сам художественный облик российского пианизма, проявляемый не только в педагогике, но и в исполнительстве, явился мощной преградой на пути формализации начального музыкального образования Дальневосточного региона, представ средоточием и символом яркого эмоционального начала, искренности, непосредственности музыкального выражения» [1, с. 25].

В 1935 г. по приглашению Сяо Юмея свою преподавательскую деятельность в Шанхайской консерватории начал видный русский композитор и пианист Александр Николаевич Черепнин (1899—1971). Его вклад нельзя рассматривать исключительно в контексте развития фортепианной педагогики. Важнейшая заслуга А.Н. Черепнина состояла в том, что он одним из первых обратил внимание на необходимость создания оригинальных фортепианных произведений, в которых был бы отражен национальный колорит китайской музыкальной культуры.

Наряду с упомянутыми русскими педагогами Б.С. Захарова и А.Н. Черепнина можно отнести к первой волне влияния российского фортепианного искусства на отечественное, в результате которого было создано одно из оснований для последующего развития китайского национального искусства — представления о звуке, о тембровом спектре фортепиано, о виртуозной технике. В большей степени речь идет о слуховых представлениях, а также о чистых, фактически

оторванных от музыкального искусства, технических навыков, однако без этого базиса невозможным было бы и формирование музыкального мышления нового типа. Кроме того, китайские студенты наблюдали мощную, эмоциональную манеру исполнения русских пианистов, индивидуальность их исполнительского облика. Перенять это на тот момент удавалось единицам, но наличие самого примера для подражания уже было важнейшим фактором последующего развития.

«Вторая волна» началась во второй половине 1940-х гг. с момента образования Китайской Народной Республики, в начальный период существования которая активно взаимодействовала на экономическом, военном и культурном уровнях с Советским Союзом. Руководство КНР активно приглашало советских педагогов, и в их числе наиболее заметными фигурами были А.Г. Татулян, Д.А. Серов, Т.А. Кравченко, работавшие в китайских высших музыкальных учебных заведениях в 1950-е гг. Ни один из них не был формально учеником Г.Г. Нейгауза, однако свойственные всей русской пианистической школе эмоциональность исполнительской манеры и индивидуальность исполнительского облика транслировались ими уже в подготовленную Б. С. Захаровым, А. Н. Черепниным и их единомышленниками «почву».

В 1950-е гг. помимо организации приезда советских педагогов руководство КНР стремится к обогащению теоретико-методологической базы профессиональной подготовки пианистов и активно переводит и распространяет по учебным заведениям ключевые методические пособия русских педагогов. Наиболее важным из этих трудов становится книга «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога» Г.Г. Нейгауза.

Эта книга распространяется по всем консерваториям и музыкальным институтам, становясь фактически обязательной к прочтению всеми студентами. В этом труде сформулированы не только принципы фортепианного исполнительства, но и принципы функционирования музыкального мышления исполнителя, сформулирована взаимосвязь между мышлением и постановкой исполнительского аппарата.

Учитывая, что в 1960-е гг. в силу определенных обстоятельств отношения КНР и СССР временно ухудшились и, как следствие, русская фортепианная школа временно утратила свое влияние на китайскую, поскольку советские педагоги уже не могли продолжать преподавание, возможно, что именно теоретический труд Г.Г. Нейгауза сыграл ключевую роль в том, что в тот период в Китае появляется плеяда совершенно самобытных пианистов и композиторов.

Во всяком случае, та новая техника фортепианного исполнительства, которая проявилась в творчестве Ван Цзянчжуна, Лао Чжи-

чена, Сяо Шусяня и других является одновременно и прекрасной иллюстрацией того, как музыкальное мышление, сформированное «на стыке» двух совершенно разных культур, влияет на исполнительский аппарат музыканта на реализацию им выразительных возможностей инструмента. Важно понимать, что ритмика, гармония и интонационный словарь, характерные для китайской национальной музыкальной культуры, совершенно неуместны для реализации в выразительных возможностях фортепиано в рамках европейской и русской исполнительских школ. Попробовав претворить элементы национальной культуры в своей музыке, композиторы 1960-х гг. сформировали совершенно новый ряд слуховых образов, вернее, эстетических рамок, который тут же потребовал и коррекции исполнительской техники. В этом плане получила свое подтверждение позиция Г.Г. Нейгауза, согласно которой именно музыкальное мышление и формируемые им слуховые представления обуславливают исполнительскую технику.

В 1980-е гг., когда политическая ситуация изменилась, Китай начал активно наращивать межкультурное взаимодействие и с СССР, и со странами Западной Европы и США, что незамедлительно сказалось на новом витке развития фортепианной педагогики, обогащении ее методического инструментария. Тем не менее даже в такой ситуации исполнительская школа Г.Г. Нейгауза не потеряла своей актуальности. В новых учебных пособиях этот труд учитывался и упоминался. Безусловно, многие принципы, сформулированные и примененные Г.Г. Нейгаузом, были адаптированы к особенностям национального менталитета китайцев. Так, безусловно, одним из наиболее ярких представителей этой школы в ее адаптированном варианте является Чжао Сяошен, один из крупнейших современных пианистов и композиторов. Стоит отметить, что особенно ярко «нейгаузовские принципы» работы над слухом пианиста, над «ясностью» осознания музыкального текста и мастерства слушания самого себя проявились в методах его работы именно над сочинениями И. С. Баха. В свете школы Чжао Сяошена методы дополняются необходимыми дисциплинарными рамками, а также постоянным постулированием необходимости духовного совершенствования исполнителя в процессе освоения им фортепианного искусства [9].

Таким образом, китайская фортепианная педагогика испытывала последовательное и постепенное влияние со стороны русской традиции. Ее ключевые компоненты касательно методов технической подготовки и формирования музыкального мышления были успешно восприняты китайскими музыкантами и адаптированы к условиям их музыкальной культуры. Теоретические работы русских педагогов и, прежде всего, фундаментальный труд Г.Г. Нейгауза «Об искусстве

фортепианной игры» сыграли важную роль в становлении самобытной китайской национальной пианистической школы.

Проблема существования межкультурных различий, мешающих обучению китайцев музыкальному искусству европейского типа, существует до сих пор: «В Китае не сложились единые методические принципы и отсутствуют программы, учебные планы, нацеленные на конечный результат образования. В одних случаях педагоги самостоятельно разрабатывают методики обучения студентов, в других ориентируются на старые европейские подходы, например метод пальцевой игры при неподвижных руках. Немало преподавателей ограничивают репертуар студентов лишь упражнениями и этюдами, развивая учеников лишь технически», — пишет С. Хэн [4, с. 111].

И вряд ли эта проблема может быть решена полностью — интегрированность в собственную музыкальную культуру по-прежнему остается одним из важнейших элементов национальной самоидентификации для современного китайца. Полностью же преодолеть различия можно лишь, только не имея с ней контакта, что невозможно и не нужно.

Поэтому цель создания инновационных методик заключается в том, чтобы не преодолеть различия, а сделать музыканта восприимчивым к разным музыкальным культурам.

Ярким примером подобного интегративного подхода является методика Ню Яцяня, подробно описанная в его диссертационном исследовании «Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход» [3]. Основываясь на изучении практики преподавания фортепианного искусства в Китае и в России, Ню Яцянь приходит к выводу о необходимости включения в интегративный подход наиболее прогрессивных, наиболее эффективных методов разных школ, их адаптацию друг к другу и превращение в единый методический комплекс.

Примечательно, что его авторская методика строится в том числе и на базовых положениях школы Г.Г. Нейгауза. Он выделяет как общие для всей русской фортепианной педагогики следующие принципы: «принцип “художественности”, заключающийся, прежде всего, в том, что в репертуар ученика включаются произведения, имеющие высокие художественные качества; следующий принцип, близкий по смыслу первому, это принцип “содержательности” исполнения, которого стремятся достичь педагоги в процессе занятий с учениками; принцип “фортепианного интонирования”, по сути дела, конкретизирующий предыдущий принцип; означает необходимость осмысленного «произнесения» каждой музыкальной интонации. Существенным для российской педагогики является принцип “творчества”. Он про-

является в следующем: педагог должен выявлять “творческое лицо” ученика, побуждать его к творческим поискам в области содержания музыки, а также к самостоятельным поискам необходимых приемов игры, в конструировании упражнений и т. д.» [4, с. 173]. Также Ню Яцянь в качестве базовых выделяет принцип «верности авторскому тексту» и принцип «верности стилю». Вместе с тем, называя их характерными для русской фортепианной педагогики, не следует забывать, что наиболее полно они были сформулированы и обоснованы именно в теоретических работах Г.Г. Нейгауза. Все эти четыре принципа включаются Ню Яцянем в его экспериментальную методику.

В устном выступлении исполнительская школа Нейгауза в своем «чистом виде» не может быть использована в условиях китайской музыкальной культуры, однако же многие ее составляющие, фундаментальные компоненты, вполне могут входить в синтезированные методики.

Позиция Ню Яцяня отражает общую тенденцию в современной фортепианной педагогике Китая. Так, преподаватель консерватории Тайшаньского университета Лян Сяомей утверждает, что именно поиск интегративной методики в настоящее время является приоритетной целью современных китайских преподавателей по классам фортепиано. Все большую и большую значимость на осознанном уровне приобретает не только поиск способов эффективного технического, но и художественного и общекультурного развития учащихся, развития его музыкального мышления и чувства стиля. В этом плане методические принципы Г.Г. Нейгауза стали органичной частью системы фортепианной педагогики Китая. В методических разработках современных китайских педагогов-пианистов, таких как Фэн Деган [7], Чжоу Чженмао [9], Ин Шичжень [2], посвященных преимущественно профессиональной подготовке исполнителей в вузе, работы Г. Г. Нейгауза всегда упоминаются в теоретической базе, и принципы обучения, им созданные, так или иначе всегда используются, особенно в разделах, посвященных развитию слуха и работе над полифоническими произведениями.

Современная китайская фортепианная педагогика активно развивается, преодолевает ключевые трудности, связанные с принципиальными различиями между национальными музыкальными культурами. Ее дальнейшее изучение, определение методологических базовых компонентов, определяющих ее облик, имеет огромное значение с точки зрения обретения более объективного восприятия процесса развития фортепианного искусства в мировом масштабе, его основных тенденций, стилевой эволюции, актуальных проблем.

Список литературы

1. *Айзеништадт А.С.* О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3 ч. Ч. I. С. 22—27.
2. *Ин Шичжэнь.* Методика преподавания фортепиано. Пекин: Народная музыка, 1990. 87 с.
3. *Ню Яцянь.* Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. педагогич. наук. М., 2009. 197 с.
4. *Се Хэн.* Проблемы фортепианной педагогики в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. № 1. С. 109—113.
5. *Сюй Бо.* Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX—XXI веков: дис. ... канд. искусств. Ростов н/Д, 2011. 149 с.
6. *Хуан Пин.* Борис Захаров (1888—1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 74-1. С. 528—531.
7. *Фэн Дэган.* О расширении содержания учебных программ и системы предметов для обучения на фортепиано в педвузах. Пекин, 2000.
8. *Чжао Сяошен.* Пути к постижению фортепианной игры. Хунан, 1991.
9. *Чжоу Чжэнмао.* Основные пути совершенствования фортепианной подготовки специалистов в вузах КНР. М., 2008.

References

1. *Ajzenshtadt A.S.* O roli ruskoj fortepiannoј shkoly v processe hudozhestvennogo formirovaniya pianisticheskogo iskusstva Kitaya i Yaponii // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2015. № 3 (53): v 3 ch. Ch. I. S. 22—27.
2. *In SHichzhen'.* Metodika prepodavaniya fortepiano. Pekin: Narodnaya muzyka, 1990. 87 s.
3. *Nyu Yacyan'.* Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyj podhod: dis. ... kand. pedagogich nauk. M., 2009. 197 s.
4. *Se Hen.* Problemy fortepiannoј pedagogiki v Kitae // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. 2016. N 1. S. 109—113.
5. *Syuj Bo.* Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX—XXI vekov: dis. ... kand. iskusstv. Rostov n/D, 2011. 149 s.
6. *Huan Pin.* Boris Zaharov (1888—1943) i ego rol' v stanovlenii kitajskoj fortepiannoј shkoly // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. 2008. N 74-1. S. 528—531.
7. *Fen Degan.* O rasshirenii soderzhaniya uchebnyh programm i sistemy predmetov dlya obucheniya na fortepiano v pedvuzah. Pekin, 2000.
8. *CHzhao Syaoshen.* Puti k postizheniyu fortepiannoј igry. Hunan, 1991.
9. *CHzhou CHzhenmao.* Osnovnye puti sovershenstvovaniya fortepiannoј podgotovki specialistov v vuzah KNR. M., 2008.

Обзоры

УДК 7.072.2
ББК 87.8: 85

**МЕЖДУНАРОДНОЕ
ГУМАНИТАРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО
В ЭПОХУ СОВРЕМЕННОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**
(на примере межкультурных коммуникаций)

И.Э. ГОРЮНОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (факультет искусств), 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: ieg15@yandex.ru

В статье анализируется динамика процесса международного гуманитарного сотрудничества в контексте особенностей современного этапа международных отношений, который характеризуется активным развитием глобализации в различных областях жизнедеятельности человека, в том числе культурной. Гуманитарное сотрудничество рассматривается как ключевое направление в современной системе международных отношений. Глобальные перемены в области развития мировых культур рассматриваются в контексте деятельности крупнейших международных организаций, таких как ЮНЕСКО и Россотрудничество. Анализируется культурная политика в сфере межкультурных коммуникаций и гуманитарного сотрудничества. Приводятся конкретные примеры культурных программ и проектов межкультурного обмена в рамках международного гуманитарного сотрудничества.

Ключевые слова: международное гуманитарное сотрудничество, глобализация, ЮНЕСКО, УНИТВИН, Россотрудничество, культурные коммуникации, культурная политика, культурный диалог, культурное наследие, культурная ассимиляция, креолизация культуры, вестернизация.

**INTERNATIONAL HUMANITARIAN COOPERATION IN THE
ERA OF MODERN GLOBALIZATION**
(on the example of cross-cultural communications)

I. E. GORYUNOVA

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

The article analyzes the dynamics of the process of international humanitarian cooperation in the context of the features of the modern stage of international relations, which is characterized by the active development of globalization in various areas of human life, including cultural. Humanitarian cooperation is considered a key area in the modern system of international relations. Global changes in the development of world cultures are considered in the context of the activities of major international organizations such as UNESCO and Rossotrudnichestvo. The article analyzes the cultural policy in the field of intercultural communications and humanitarian cooperation. Specific examples of cultural programs and projects in the framework of intercultural exchange in the framework of international humanitarian cooperation are given.

Key word: *International humanitarian cooperation, Globalization, UNESCO, UNITWIN, Rossotrudnichestvo, cultural communications, cultural policy, cultural dialogue, cultural heritage, cultural assimilation, creolization of culture, westernization.*

Культура — это огромное целостное явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из протонаселения — народом, нацией.

Д.С. Лихачёв [1]

Введение

Актуальность выбранной темы определяется особенностями современного этапа международных отношений, который характеризуется активным развитием глобализации в различных областях жизнедеятельности человека, в том числе культурной.

Гуманитарное сотрудничество всегда оставалось ключевым направлением в современной системе международных отношений. Глобальные перемены в области развития мировых культур сегодня не могут рассматриваться в отрыве от политического контекста, который в современную эпоху приобретает ярко выраженную этническую и религиозную окраску.

Новые политические вызовы и масштабные задачи в области международных отношений в условиях глобализации резко повышают роль культуры в международном гуманитарном сотрудничестве. Самостоятельная роль и универсальная значимость культурного фактора в мировой политике сегодня не оспаривается практически ни одной политологической школой.

Одними из первых проанализировать глобальные процессы в культурной сфере попытались К. Ясперс и Ф. Бродель. Так, в своей теории «осевого времени» К. Ясперс пришел к выводу, что синхро-

низация политических и культурных процессов в той или иной мере присутствовала на всех этапах развития человечества¹.

В последнее десятилетие культура становится все более активным проводником национальных и политических интересов. В условиях нынешнего политического и гуманитарного кризиса важнейшее значение приобретают коллективные усилия по налаживанию культурного диалога. Между тем еще какие-то десятилетия назад культуру либо не учитывали при анализе международных проблем, либо упоминали вскользь, исходя из ее второстепенной важности. Недооценка культуры как важнейшего элемента формирования мирового политического пространства представляется незаслуженной. Причем, как справедливо отмечает в своем исследовании «Глобализация в мировой истории» английский политолог и историк А. Хопкинс, глобализация, включая ее культурно-политический аспект, присутствовала на всех исторических этапах существования человеческой цивилизации, оказывая значимое влияние на политические процессы. Просто ученые долгое время «отдавали предпочтение политике и экономике в оценке глобальных явлений, но от этого влияние культуры никогда не становилось меньшим» [2].

В сегодняшнем политическом контексте все острее встают не только проблемы сохранения и приумножения культурного наследия внутри страны, но и более активного использования ресурса культурно-коммуникативного обмена на внешнеполитической арене. От успешного решения этой задачи во многом зависит укрепление международного авторитета нашей страны.

В связи с этим попытаемся раскрыть феномен глобализации с позиции современной социально-культурной реальности и международного культурного сотрудничества, а также проанализировать особенности современного процесса межкультурных коммуникаций и культурного обмена, оценить роль международных организаций и международных структур Российской Федерации в этом ключевом направлении международного гуманитарного сотрудничества.

¹ Карл Ясперс (1883—1969) — немецкий философ (представитель экзистенциализма), историк. Культурфилософские взгляды Ясперса отражены в таких его произведениях, как «Духовная ситуация времени», «Философия», «Разум и экзистенция», «Истоки и цель истории», «Атомная бомба и будущее человечества», «Надежды и заботы» и др. В своих произведениях К. Ясперс предлагает оригинальное видение культурно-исторического процесса, основой которого является постоянная универсализация культурно-исторических связей, объединяющих человечество.

Глава 1. Культура в международном гуманитарном сотрудничестве. Современные доминанты

Стоит вспомнить, что еще на рубеже XIX — первой Половины XX вв. политико-культурные аспекты стремились проанализировать М. Вебер, О. Шпенглер, А. Тойнби, Б. Рассел, Н.А. Бердяев, П. Сорокин, Н.Я. Данилевский и др. Своими рассуждениями о всеобщей истории и культуре, мировом правительстве, космополитизме и гуманизме они приблизили политико-философскую мысль к пониманию взаимозависимости мировых процессов и солидарной ответственности человечества за свою судьбу.

В первой четверти XXI в. глобализация стала абсолютной социальной реальностью. В связи с этим главным условием межкультурной коммуникации этносов стали выступать особенности их ценностных миров, соотношение между ценностными системами.

В современном мире, с его все нарастающими тенденциями к интеграции, вопрос о полноценном понимании друг другом людей, представляющих различные культуры мышления, ценностей и поведения, вопрос кросс-культурной коммуникации — это вопрос о конфликте идентичностей [3].

В связи с этим особую значимость приобретают феномены, определяющие координаты ценностных систем в современном мире: геокультура, глобальная культура, межкультурные коммуникации, XX в. дал многочисленные примеры культурной изоляции и самоизоляции отдельных стран, регионов, политических блоков. Различные средства *политической изоляции* («санитарные кордоны») или *культурной самоизоляции* («железный занавес») использовались в целях сохранения социальных систем и защиты против «внешних и внутренних врагов». *Изоляционные тенденции* в наступившем столетии породили культурный и религиозный фундаментализм, националистические движения, приход к власти авторитарных и тоталитарных режимов, которые прибегли к ограничениям информационных и гуманитарных контактов, свободы передвижения, ужесточили цензуру, ввели внутренние политические ограничения.

В то же время нынешний этап глобализации культурной сферы международного сотрудничества в значительной степени отражает интересы западного сообщества. Космополитическая и коммерциализированная по своему характеру западная культура активно внедрилась в массовое сознание, что оказало крайне негативное влияние на традиционные поведенческие, культурные и моральные ценности и все сильнее воздействует на *формирование унифицированного облика мирового сообщества*. Именно культурно-гуманитарная проблемати-

ка оказывает всевозрастающее воздействие на *процессы формирования современной полицентричной системы глобального управления*, задает направление ее развития. [4]

Для России, кардинально поменявшей в 1991 г. свой исторический и политический ракурс развития и как следствие — место в мировом культурном пространстве, — формирование национально ориентированных подходов в международном культурном сотрудничестве представляет особую актуальность. Расширение открытости России привело к усилению ее зависимости от *доминирующих в мире культурно-информационных процессов*, прежде всего таких, как:

- *культурная ассимиляция* (общепризнанно, что последние два десятилетия прошедшего века ознаменовались торжеством идей западного либерализма, и актуальностью тезиса Ф. Фукуямы о «конце истории» гласил: «вестернизации», как последовательному подчинению — через постоянно расширяющуюся систему мировых рынков — западным ценностям и западному образу жизни всех экономически активных слоев населения Земли, — альтернативы нет) [5];
- *глобализация культурного развития и культурной индустрии;*
- *коммерциализация культурной сферы;*
- *сближение «массовой» и «элитарной» культур;*
- *развитие современных информационных технологий и мировых компьютерных сетей;*
- *стремительное увеличение объема информации и скорости ее передачи;*
- *снижение национальной специфики в мировом информационно-культурном обмене.*
- *нарастание конфронтации* в процессах межкультурного обмена. Областью целеопределения этой сферы оказываются интересы «политических верхов».

Таким образом, *культурная гибридизация* становится к концу XX в. основным вектором развития межкультурных коммуникаций. Она оказывает влияние на такие процессы, как *креолизация* культуры, которая традиционно вела к образованию новых этнических общностей [6]. В процессе глобализации культуры «креолизация» превращается в одну из ведущих доминант, формирующих способы существования современных культур. *Интенсификация* коммуникаций и межкультурных взаимодействий, развитие информационных технологий способствуют дальнейшей *диверсификации* многообразного мира человеческих культур.

Все эти *современные доминанты* в сфере кросс-культурного взаимодействия предопределяют с одной стороны — *создание глобальной конкурентной среды*, способствующей взаимообогащению различных культур и цивилизаций, с другой — демонстрируют усиливающуюся опасность использования западной цивилизацией *силового фактора* воздействия на локальные культурные сообщества.

Глава 2. Международная культурная политика в контексте глобализации.

Практика международного культурного обмена

Культурный обмен между народами является неотъемлемым условием развития человеческого общества. Ни одно, даже самое могущественное в политическом и экономическом отношении, государство не в состоянии удовлетворить культурно-эстетические запросы своих граждан без обращения к мировому культурному наследию, духовному достоянию других стран и народов. Вместе с тем следует учитывать, что культурный обмен имеет две взаимосвязанные стороны: *сотрудничество и соперничество*. Соперничество в области культурных связей, несмотря на его завуалированность, нередко проявляется даже в более острой форме, нежели в политике и экономике. Для государства важно сохранить и расширить влияние, прежде всего, своей культуры, использовать в собственных интересах достижения других культур.

Заметим также, что мировой опыт свидетельствует об устойчивом развитии именно тех экономик, где приоритетными являются межкультурные коммуникации и культурная индустрия.

В условиях разрушительного воздействия глобализации ключевая международная организация ЮНЕСКО (Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры) декларирует, что является действенным средством *сохранения культурного разнообразия планеты* и утверждения принципов равноправия и творческого сотрудничества между культурами. ЮНЕСКО является единственной в системе ООН профильной межправительственной организацией в сфере международного культурного сотрудничества. Основными направлениями ее деятельности в решении глобальных проблем развития мировых культур является разработка и *реализация стратегий по сохранению Всемирного культурного и природного наследия*. ЮНЕСКО стремится укрепить нормативную базу, направленную на защиту самобытности культур, через привлечение к соответствующим конвенциям как можно большего числа участников, а также разработ-

ку новых нормативных актов. Главными документами в этой области являются Конвенция об охране Всемирного культурного и природного наследия (1972), а также Конвенция об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения (2005).

Работа по реализации положений Конвенции 1972 г. включает составление Списка Всемирного культурного и природного наследия (около 850 объектов в 135 странах), мониторинг этих объектов, а также поддержку государственных и неправительственных проектов по их реставрации, правовой защите и т. п. Все объекты представляют собой наиболее яркие примеры исторической, культурной и цивилизационной самобытности, отражают культурное наследие народов, либо подвергаются серьезной угрозе исчезновения. Масштабные усилия ЮНЕСКО на этом направлении отражает деятельность по восстановлению культурных памятников Афганистана, Ливана, Косово, Сирии и др.

Огромное внимание ЮНЕСКО уделяет защите нематериального культурного наследия (языки, устные традиции, создание предметов материальной культуры, исполнительские виды искусства).

В последнее десятилетие усилилось направление работы ЮНЕСКО по созданию *справедливой среды* для развития мировых культур, которое реализуется в поддержке издательской деятельности, музыкальной и мультимедийной индустрии прежде всего экономически слабых государств. Содействие им оказывается через предоставление грантов, стипендий, присуждение международных премий в области культуры, экспертную помощь в защите авторских прав. В целях привлечения дополнительного финансирования этих стратегий с 2001 г. успешно реализуется инициатива по формированию *Глобального альянса за культурное разнообразие*.

Главная роль в устранении противоречий, свойственных глобальному процессу взаимопроникновения культур, принадлежит в современном обществе *культурному и научному обмену, межкультурным коммуникациям* как важнейшим элементам международного гуманитарного развития.

В системе образовательных обменов значимую роль играют *кафедры ЮНЕСКО* — *основная часть «Всемирного плана межвузовского сотрудничества и академической мобильности»*, — принятого на 26-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО в 1991 г. [7] На сегодняшний день программа УНИТВИН / кафедры ЮНЕСКО насчитывает около 800 кафедр ЮНЕСКО и сетей УНИТВИН в 126 странах. Итоги работы за прошедшее десятилетие дают основание утверждать, что эти программы — одна из наиболее плодотворных инициатив ЮНЕСКО, они играют важную роль в обмене опытом, знаниями и

информацией по всему комплексу вопросов, относящихся к высшему образованию и развитию науки, обеспечивают вхождение российских вузов и научных учреждений в действующую всемирную систему многостороннего межвузовского и научного сотрудничества. В России кафедры ЮНЕСКО открыты по четырем направлениям. По направлению *культура и коммуникации* работает всего девять кафедр (лишь одна из них в МГУ имени М.В. Ломоносова на факультете журналистики). В контексте данной темы нельзя не отметить, что факультет искусств МГУ в течение последнего десятилетия активно развивает программы международного научного и учебного сотрудничества. В программу обучения внедрены учебная и ознакомительная практики в лучших европейских, американских и китайских вузах, заключаются двусторонние договоры о сотрудничестве, проводятся мастер-классы, международные научные конференции и т.д.

Современное международное культурное сотрудничество включает связи в области культуры и искусства, науки и образования, средств массовой информации, молодежных обменов, издательского, музейного, библиотечного и архивного дела, спорта и туризма, а также общественных групп и организаций, творческих союзов и отдельных групп граждан.

Основу связей в области культуры составляют *артистические и художественные обмены* в их традиционных формах гастрольно-концертной деятельности. Высокий авторитет и уникальность отечественной исполнительской школы, продвижение на мировые подмостки новых национальных талантов обеспечивают стабильный международный спрос на выступления российских мастеров.

В этом контексте современная культурная политика России определяется как комплекс мер, предпринимаемых различными социальными институтами, направленных на формирование субъекта творческой деятельности, определение условий, границ и приоритетов в сфере творчества, организацию процессов отбора и трансляции создаваемых культурных ценностей и их освоение обществом [8].

К *субъектам* культурной политики относятся: государственные органы, негосударственные структуры, в том числе общественные организации и деятели самой культуры (причем последние являются и ее субъектами, и объектами). Кроме деятелей культуры к *объектам* культурной политики относится сама сфера культуры и общество — как совокупность потребителей создаваемых и распространяемых культурных ценностей.

Как известно, в последние десятилетия в стране изменилась система международного культурного сотрудничества. Россия получила возможность по-новому определять свою внутреннюю и внешнюю

культурную политику, разрабатывать нормативно-правовые основы международного культурного взаимодействия, заключать соглашения с зарубежными странами и международными организациями, формировать механизм их реализации. *Демократизация международных связей* проявилась, прежде всего, в возможности профессиональных и самостоятельных художественных коллективов и учреждений культуры самостоятельно налаживать зарубежные контакты. Право на существование обрели различные стили и направления литературы и искусства, в том числе те, которые раньше не вписывались в рамки официальной идеологии. Заметно увеличилось количество государственных и общественных организаций, принимавших участие в культурных обменах. Выросла доля негосударственного финансирования мероприятий, проводимых за пределами страны (коммерческие проекты, средства спонсоров и т. д.). Развитие зарубежных связей творческих коллективов и отдельных мастеров искусства на коммерческой основе содействовало повышению международного престижа страны, а также позволило зарабатывать значительные валютные средства.

В качестве примера государственной политики культурного обмена можно привести деятельность Россотрудничества — Федерального агентства по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству (до 2008 г. Росзарубежцентр).

Основной задачей данной организации является установление и развитие информационных, научно-технических, деловых, гуманитарных, культурных связей России с зарубежными странами через систему своих представительств и центров науки и культуры (РЦНК). В настоящее время Россотрудничество представлено в 81 стране мира 98 представительствами: 74 российских центра науки и культуры в 62 странах, 24 представителя Агентства в составе посольств в 22 странах.

Основу межкультурного обмена составляют артистические и художественные обмены в их традиционных формах проектной и гастрольно-концертной деятельности. Высокий авторитет и уникальность отечественной исполнительской школы, продвижение на мировые подмостки новых национальных талантов обеспечивают стабильный международный спрос на выступления российских мастеров.

Россотрудничество является главным союзником Комиссии России по делам ЮНЕСКО: во-первых, в отношении сотрудничества по линии гражданского общества, во-вторых — как сетевой партнер, готовый предоставлять свою зарубежную инфраструктуру в качестве опоры для осуществления совместных с Комиссией крупных имиджевых мероприятий. Кроме того, Россотрудничество во взаимодействии

с Российской ассоциацией международного сотрудничества (РАМС), куда входят ассоциации и общества дружбы России с более чем 60 странами, а также десятки ведущих неправительственных организаций, начало развивать контакты с зарубежными партнерами в сфере культуры и социальных наук.

В этой области Россия располагает одним из своих главных резервов глобального масштаба — *это русскоговорящее пространство*, «русский мир», включающее в себя не только соотечественников, чье расселение сегодня по планете подвержено влиянию как гуманитарных, так и экономических факторов глобализации.

Таким образом, на нынешнем историческом этапе — в условиях набирающих силу процессов глобализации перспектива наращивания международного гуманитарного сотрудничества через межкультурные коммуникации открывается не только через международно признанные сети культурного сотрудничества, в частности в партнерстве с ЮНЕСКО и Россотрудничества, других межправительственных структур, но и ведущие международные неправительственные организации. В связи с этим полагаем, что на нынешнем политическом витке международного кризиса направление *народной культурной дипломатии* должно получить более активное развитие и поддержку государственных структур.

Заключение

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что эпоха глобализации в культурном аспекте несет в себе минимум две тенденции: с одной стороны, это изменение традиционного культурного уклада жизни человека, с другой — стимулирует адаптационные защитные механизмы культуры, этот процесс порой приобретает остро конфликтный характер. Но ошибочно считать, что культурная глобализация является только распространением западной массовой культуры. Навязывание стандартов западной культуры в тех национальных государствах, где особенно сильны историко-культурные традиции, приводит к этнокультурному подъему, который рано или поздно выражается в усилении национально окрашенных общественных идеологий. Что мы и наблюдаем в настоящее время. Взаимодействие локальной и глобальной культуры в конечном итоге происходит по пути переработки культурных новаций цивилизационной системой и традиционализмом данного общества. А в тех случаях, когда речь идет о высокоадаптивных культурах, например, японской, корейской, отчасти китайской, процесс модернизационных преобра-

зований происходит, как правило, не просто безболезненно, но даже с известным ускорением.

В силу особенностей исторического развития российской культуры ее отличает «всечеловечность»², т. е. открытость и восприимчивость к культурам других стран и народов. Накопленный веками богатейший духовно-культурный потенциал России предопределяет уникальное место нашей страны в мировом культурном пространстве.

Однако, несмотря на внимание государства к вопросам культурного обмена, следует подчеркнуть, что в последние годы сфера культуры находится в жестких рамках рыночных отношений. И это существенно сказывается на процессе межкультурных коммуникаций. Резко снизились (и в процентном, и в абсолютном значении) бюджетные вложения в культуру, большинство принятых органами власти нормативных актов, регулирующих отношения в этой сфере, не выполняются. Резко ухудшилось материальное положение как отрасли культуры в целом, так и творческих работников в частности. Все чаще учреждения культуры вынуждены заменять бесплатные формы работы на платные. В процессе потребления предоставляемых обществу культурных благ начинают преобладать домашние формы; как следствие, происходит снижение посещаемости публичных культурных мероприятий [9].

Реализация объявленного государством курса на формирование многоканальной системы финансирования культуры на практике осуществляется слабо в силу недостаточной правовой проработанности в системе налоговых льгот для спонсоров и частных предпринимателей. Гарантируемые налоговым законодательством льготы являются односторонними, так как касаются в основном только государственных организаций культуры. В результате снижается стимул к производству культурной продукции различных жанров отечественного производства, возникает однообразие вкусов и содержательного наполнения культурной жизни, что также не способствует развитию межкультурного обмена [10].

В связи с активным процессом *вестернизации* — насаждения в обществе ценностей западной (прежде всего американской) цивилизации, что находит свое отражение в резком увеличении доли продуктов западной массовой культуры, — происходит резкое снижение традиционных для российской ментальности ценностей, культурного уровня общества, особенно молодежи.

² Термин, введенный в оборот Ф.М. Достоевским в знаменитой «Пушкинской речи» Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 129—149.

Все это требует от деятелей культуры, от политического руководства страны и от всего международного сообщества активизации аналитической и практической деятельности по формированию новых подходов к сфере международного гуманитарного сотрудничества, в рамках которого культура была заявлена генеральным директором ЮНЕСКО Ириной Боковой «новым гуманизмом», формирование которого проходит через «культурное разнообразие и диалог между культурами и в котором происходит примирение различных политических систем» [11].

Список литературы

1. Лихачев Д.С. Русская культура // Новый мир. 1994. № 8.
2. Hopkins A.G. Globalization in World History. London: Pimlico, 2002. 352 p.
3. Ярмахов Б.Б. Межкультурная коммуникация: аспект социальной идентичности // Материалы международной научно-практической конференции «Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах» — «Коммуникация-2002» (Communication Across Differences). Ч. I. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2002. С. 183.
4. Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / пер. с англ. П.М. Кудюкина; под общ. ред. канд. полит. наук Б.Ю. Кагарлицкого. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 208—226.
5. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2004.
6. Pieterse J.N. Globalisation as hybridization // Intern. sociology. L., 1994. Vol. 9, N 2. P. 161—184.
7. Программа УНИТВИН / кафедры ЮНЕСКО [Электронный ресурс] <http://unesco.ru/ru/?module=news&action=theme&id=90>.
8. Наточий В.В. Культурная политика России: проблемы и перспективы: автореферат дис. ... канд. полит. наук. Уфа, 2001.
9. Наточий В.В. Культурная политика в условиях рыночных отношений // Евразийское ожерелье. Оренбург, 2001. С. 132—138.
10. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001. С. 571—573.
11. Речь Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой по случаю присуждения ей звания почетного профессора Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова на тему «Новый гуманизм и защита мира в XXI веке» Москва, 9 сентября 2011 г. [Электронный ресурс] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000211694_rus.

References

1. Lihachev D.S. Russkaya kul'tura // Novyj mir. 1994. № 8.
2. Hopkins A.G. Globalization in World History. London: Rimlico, 2002. 352 p.
3. Yarmahov B.B. Mezhhkul'turnaya kommunikaciya: aspekt social'noj identichnosti // Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Kommunikaciya: teoriya i praktika v razlichnyh social'nyh kontekstah" — "Kommunikaciya-2002" (Communication Across Differences) CH. I. Pyatigorsk: Izd-vo PGLU, 2002. S. 183.

4. Vallerstajn I. Analiz mirovyh sistem i situaciya v sovremennom mire / per. s angl. P.M. Kudyukina; pod obsh. red. kand. polit. nauk B.YU. Kagarlickogo. SPb.: Universitetskaya kniga, 2001. S. 208—226.
5. Fukuyama F. Konec istorii i poslednij chelovek. — M.: Izdatel'stvo AST, 2004.
6. Pieterse J.N. Globalisation as hybridization // Intern. sociology. L., 1994. Vol. 9, N 2. P. 161—184.
7. Programma UNITVIN / kafedry YUNESKO [Elektronnyj resurs] <http://unesco.ru/ru/?module=news&action=theme&id=90>.
8. Natochij V.V. Kul'turnaya politika Rossii: problemy i perspektivy: avtoreferat dis. ... kand. polit. nauk. Ufa, 2001.
9. Natochij V.V. Kul'turnaya politika v usloviyah rynochnyh otnoshenij // Evrazijskoe ozherel'e. Orenburg, 2001. S. 132—138.
10. Pochepcov G.G. Teoriya kommunikacii. M.: Refl-buk, K.: Vakler. 2001. S. 571—573.
11. Rech' General'nogo direktora YUNESKO Iriny Bokovoj po sluchayu prisuzhdeniya ej zvaniya pochetnogo professora Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta im. M.V. Lomonosova na temu, «Novyj gumanizm i zashchita mira v XXI veke» Moskva, 9 sentyabrya 2011 g. [Elektronnyj resurs] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000211694_rus.

Список авторов

Барабаш Наталия Александровна

доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Бундин Юрий Иванович

кандидат юридических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, действительный государственный советник Российской Федерации 3 класса, член Союза писателей России, член Международной ассоциации искусствоведов.

Горюнова Ирина Эдуардовна

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Кошаев Владимир Борисович

доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики.

Крюкова Ольга Сергеевна

доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Международного общества Достоевского.

Куриленко Елена Николаевна

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Оньша Виктор Викторович

руководитель отдела аспирантуры факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Политова Марина Алексеевна

преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, заведующая художественной лабораторией факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Чжоу Цзя

преподаватель Тяньцзиньской консерватории, Китай.

Чураков Сергей Константинович

доцент Московского архитектурного института (Государственная академия) — МАРХИ.

Яйленко Евгений Валерьевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте *mtreschalin@mail.ru* (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт Times New Roman, формат страницы А4. Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое — 2 см.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

2. *Структура статьи* должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы строчными буквами (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500—1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы строчными буквами, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация

и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

– через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 11, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см (5 знаков), автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту **только** угловые, кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);

– через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается..., используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ..., рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены..., дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка.**

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части

электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Применяется одна система транслитерации по ГОСТ (см. Интернет).

*Внимание! В тексте все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

5. *Оформление ссылок.* Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г.) А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: ¹См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898—1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15—25 [1]). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff, ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 – Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел

(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ТАБЛИЦЫ

12. Все таблицы должны иметь наименование (заголовок) и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

13. При подготовке таблиц следует учитывать, имеет ли журнал техническую возможность изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместящихся на полном развороте журнального формата. Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуются представлять в отдельных документах.

УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

14. Уравнения и формулы следует набирать либо с использованием штатного плагина MS Word — Equation, либо программы MathType, либо редактора формул в пакете OpenOffice Math. Уравнения и формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Выше и ниже каждой формулы или уравнения должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если уравнение не уместается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (-), умножения (\times), деления ($:$) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

15. Пояснение значений символов и числовых коэффициентов следует приводить непосредственно под формулой в той же последовательности, в которой они даны в формуле. Формулы в отчете следует нумеровать порядковой нумерацией в пределах всего отчета арабскими цифрами в круглых скобках в крайнем правом положении на строке.

Пример:

$$A = a : b, \quad (1)$$

$$B = c : e. \quad (2)$$

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

Порядок изложения в публикации математических уравнений такой же, как и формул.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

16. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

17. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией регулярно принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук,
профессор*

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2020. Вып. 1/2

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 30.03.2020. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru