



---

*С е р и я* Теория и история искусства

---

---

*Редакционная коллегия*

---

*доктор филологических наук, профессор*

**А. П. Лободанов** (*главный редактор*),

*доктор искусствоведения, профессор*

**Б. А. Зурабов** (*заместитель главного редактора*),

*доктор искусствоведения, профессор*

**В. Б. Кошаев** (*заместитель главного редактора*),

*доктор филологических наук, профессор*

**О. С. Крюкова** (*ответственный секретарь*),

*доктор искусствоведения, профессор* **Д. В. Трубочкин**,

*доктор искусствоведения, профессор* **Н. А. Барабаш**,

*доктор искусствоведения, профессор* **Т. Ф. Владышевская**,

*доктор культурологии, профессор* **Г. В. Зубко**,

*кандидат искусствоведения, доцент* **Г. В. Заднепровская**,

*кандидат культурологии, доцент* **О. А. Зиновьева**,

*кандидат исторических наук* **А. А. Мухутдинов**,

*кандидат филологических наук, доцент* **И. Л. Великодная**,

*PhD, профессор* **Стефано Гардзонио** (*Италия*),

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

*доктор исторических наук, профессор* **А. К. Левыкин**,

*доктор философских наук, профессор* **Н. Н. Никитина**,

*PhD, профессор* **Джон Райдер** (*Азербайджан*),

*Народная артистка России* **Г. О. Степаненко**,

*PhD, профессор* **Роберт Хауэлл** (*США*),

*Народный артист России* **С. Ю. Филин**

Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова  
Факультет искусств



*С е р и я*

**ТЕОРИЯ**  
**и история**  
**искусства**

*Выпуск 1*

Основная тема выпуска:

**Ломоносов**  
**и искусство**



Издательство Московского  
университета  
2012

УДК 7.01; 7: 001. 8; 7.03; 7:001.12

ББК 87.8; 85

Т78

**Теория и история искусства. Выпуск 1 / Отв. ред. А.П. Лободанов.** – М.: Издательство Московского университета, 2012. – 208 с.

ISBN 978-5-211-06489-8

Сборник, открывающий серию публикаций факультета искусств МГУ, включает материалы юбилейных Ломоносовских чтений 2011 г., а также статьи профессоров, преподавателей и аспирантов факультета. Основная тема 1-го выпуска серии: Ломоносов и искусство.

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

*Ключевые слова:* искусство, искусствоведение, история, теория, литература, архитектура, театр, хореография, музыка, музыковедение, живопись, философия, семиотика, знак.

УДК 7.01; 7: 001. 8; 7.03; 7:001.12

ББК 87.8; 85

**Theory and History of Art. Issue 1 / Ed. by A.P. Lobodanov.** – Moscow: Moscow University Press, 2012. – 208 p.

This collected volume, which opens a book series of Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University, includes proceedings of the Conference of 2011 dedicated to the tercentenary of Mikhail Lomonosov as well as the articles by professors, teachers and postgraduate students of the Faculty on actual problems of history and theory of art. The main subject of the 1<sup>st</sup> issue of the series is *Lomonosov and art*.

Intended for specialists, students in humanities and a wide range of readers.

*Key words:* art, history of art, theory, linguistics, philology, poetry, literature, architecture, theater, creativity, music, history of music, painting, philosophy, mythology, semiotics, epistemology.

ISBN 978-5-211-06489-8

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2012

© Издательство Московского университета, 2012

# СОДЕРЖАНИЕ

## I. К 300-летию М.В. Ломоносова

<i>Лободанов А.П.</i> К проблеме хореографической театрализации малых стихотворных форм (хореографическое воплощение одного стихотворения Ломоносова).....	6
<i>Крюкова О.С.</i> Вклад Н.А. Некрасова в создание биографического мифа о М.В. Ломоносове.....	34
<i>Наумова Е.С.</i> Латинский язык в трудах М.В. Ломоносова .....	42
<i>Политова М.А.</i> Имя М.В. Ломоносова в истории русского фарфора .....	47

## II. Вопросы истории искусства

<i>Барабаш Н.А.</i> Театр как поэтическая игра-загадка .....	54
<i>Борисова Л.Н.</i> Жанровый синтез в опере С.В. Рахманинова «Франческа да Римини» .....	73
<i>Заднепровская Г.В.</i> «Братья Карамазовы»: интерпретация романа Ф.М. Достоевского в опере-мистерии А.П. Смелкова.....	78
<i>Куриленко Е.Н.</i> Симфонизм в балете: миф или реальность? .....	84
<i>Лебедев С.Л.</i> Соотношение «видения» и «изображения».....	103
<i>Зубкова А.Ю.</i> Символика цвета в Библии: культура, традиции, искусство, язык .....	110
<i>Ананьева С.В.</i> Памятный Пушкинский календарь – одна из страниц Казахстанской Пушкинианы.....	123

## III. Вопросы теории искусства

<i>Никитина Н.Н.</i> Место искусства в философской системе Канта ....	132
<i>Кошаев В.Б.</i> Метаморфема, онтология и пластические <i>события</i> в искусстве и искусстве ислама .....	148
<i>Зубко Г.В.</i> Цивилизационные эры в мифах.....	177
<i>Мухутдинов А.А.</i> Христианско-языческий синкретизм – особенность русского православия .....	195
<i>Сведения об авторах</i> .....	205

# И. К 300-ЛЕТИЮ М.В. ЛОМОНОСОВА

**А.П. Лободанов**

## **К ПРОБЛЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ МАЛЫХ СТИХОТВОРНЫХ ФОРМ**

(хореографическое воплощение одного стихотворения  
Ломоносова)

Сценическая история произведений М.В. Ломоносова скудна. Ломоносову-драматургу принадлежат две пятиактные пьесы, предназначенные для постановки на сцене: «Тамира и Селим» (1750) и «Демофонт» (1751), «писанные громкими стихами, наполненными важностью»<sup>1</sup>, – в жанре стихотворной трагедии, свойственной эстетике классицизма. Первая пьеса, поставленная кадетами Сухопутного шляхетского корпуса, игралась при дворе лишь дважды: 1 декабря 1750 и 9 января 1751 г.<sup>2</sup>; на этом история ее постановок заканчивается. Вторая пьеса вопреки ожиданиям поэта никогда не шла на сцене: «Естьли и не представляема сия трагедия на театрах, то сие не иначе, как за трудностию для актеров», – сказано в «Драматическом словаре»<sup>3</sup>.

По прошествии более полутора веков, в 1920-х гг., одно из произведений великого поэта легло в основу сценической постановки: это стихотворное сочинение Ломоносова «Вечернее размышление о Божьем величестве при случае великого северного сияния» (1743), послужившее импульсом к созданию хореографического спектакля под названием «Ода» – последнего балета хореографа Леонида Федоровича Мясина (1895–1979), поставленного им в труппе С.П. Дягилева в 1928 г.

### 1

Театрализация малых стихотворных форм – явление редкое. Возникновение этого феномена в русской сценической традиции

---

<sup>1</sup> Драматический словарь. М., 1787. С. 44.

<sup>2</sup> Трагедия тотчас же была отпечатана в Академии наук отдельным изданием (650 экз.), которое разошлось почти сразу после выхода в свет. После смерти Ломоносова она вошла в собрание сочинений поэта, вышедшее в типографии ИМУ в 1778 г.

<sup>3</sup> Драматический словарь. С. 45. Эта трагедия была впервые напечатана в Академии наук в 1752 г.

1820-х гг. было обусловлено, с одной стороны, скудостью репертуара музыкального театра той поры, а с другой – ширящейся популярностью молодого Пушкина, чье стихотворение «Черная шаль» (1820)<sup>1</sup> дважды при жизни поэта переносилось на сцену. Первым его положил на музыку А.Н. Верстовский (1799–1862); музыкально-драматическая инсценировка этого стихотворения шла на сцене Большого театра (в исполнении тенора Петра Александровича Булахова), а с 1824 г. – на сцене Малого театра (в исполнении трагика Павла Степановича Мочалова). Известно описание представления «Черной шали» в Большом театре, содержащееся в письме А.Я. Булгакова от 1823 г. из Москвы своему брату в Петербург: «Ты верно читал романс или песню молдавскую “Черная шаль” молодого Пушкина. Некто молодой аматер Верстовский сочинил на слова сии музыку. Занавес поднимается, представляется комната, убранная по-молдавски; Булахов, одетый по-молдавски, сидит на диване и смотрит на лежащую перед ним черную шаль; ригурнель печальную играют, он поет: “Гляжу, как безумный, на черную шаль” и пр. Музыка прелестна, тем же словом оканчивается; он опять садится и смотрит на шаль и поет: “Смотрю, как безумный, на черную шаль, и нежную душу терзает печаль!” Занавес опускается...»<sup>2</sup>.

Второе сценическое воплощение «Черной шали» было в форме балета. 11 декабря 1831 г. в московском Большом театре представили «Черную шаль, или Наказанную неверность»<sup>3</sup> – «новый большой пантомимный балет в I действии, взятый г. Глушковским из известной молдаванской песни А.С. Пушкина, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдавскими, арабскими и валахско-цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов и аранжирована г. Нейтвихом»<sup>4</sup>. Либретто этого балета историк Большого театра В.И. Зарубин излагает так:

«Князь Муруз [«молдаванский князь». – *А.Л.*] узнает об измене жены. На берегу Дуная Олимпия [«его жена, гречанка». – *А.Л.*] ждет своего возлюбленного Вахана [«армянин». – *А.Л.*]. В разгар свидания

<sup>1</sup> Стихотворение было опубликовано в апреле 1821 г. в «Сыне Отечества» (ч. 69, № 15) и перепечатано в мае того же года в «Благонамеренном» (ч. 14, № 10).

<sup>2</sup> Русский архив. 1901. № 5. С. 30–31.

<sup>3</sup> Балетмейстер Адам Павлович Глушковский (1793 – ок. 1857), художник Иосиф Карлович Браун, дирижер Дмитрий Панфилович Карасев.

<sup>4</sup> Афиша приводится по кн.: *Дурьлин С.Н.* Пушкин на сцене. М., 1951. С. 18.

появляется Муруз. В схватке он смертельно ранит Вахана. Олимпия убегает, за ней устремляется Муруз. Возвратившись с черной шалью Олимпии, он вытирает ею окровавленный меч. Невольники выбрасывают тела Олимпии и Вахана в Дунай. Мурузу становится страшно от своего поступка. Он видит черную шаль, обгавленную кровью, вспоминает о красоте Олимпии, о своей любви к ней и в отчаянии падает на руки приближенных»<sup>1</sup>.

Танцы этого балета имели преимущественно дивертисментный характер и не соотносились с развитием драматического действия, отмечают как историки русской хореографии<sup>2</sup>, так и современники постановки. Так, рецензируя премьеру «Черной шали», анонимный обозреватель журнала «Молва» (1831, ч. 2, № 50) сетует, что «на нем лежит печать творчества г-на Глушковского. Ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями. Танцы, нечего сказать, были прекрасны<sup>3</sup>: особенно последняя группа, с шарфами, очень живописна и занимательна. Но панафидная процессия, которою для вещего эффекта г-н Глушковский заключил свое создание, произвела самое неприятное впечатление<sup>4</sup>. Эти два гроба, покрытые черными покрывалами, брошенные при свете факелов в намалеванный Дунай, были зловещим предсказыванием участи, приготовляемой сердитою будущностью новому балету»<sup>5</sup>.

Исследователь театральных постановок пушкинских произведений С.Н. Дурылин подчеркивал, что «театр насильственно делал Пушкина драматургом тех театральных жанров, которые были в духе и во вкусе времени; вот почему поэмы и повести Пушкина в процессе театрализации превращались в романтические драмы,

---

<sup>1</sup> Зарубин В.И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М., 1998. С. 32. См. оригинальное либретто: Черная шаль, или Наканунная неверность. М.: Тип. Степанова при Императорских театрах, 1831.

<sup>2</sup> См., например: *Слонимский Ю.И.* Адам Глушковский // А.П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940. С. 46; *Зарубин В.И.* Большой театр. С. 32.

<sup>3</sup> Исполнители: Муруз – Никита Андреевич Пешков (1810–1864), Олимпия – Татьяна Ивановна Глушковская (1800–1857), Вахан – Жозеф Ришар (1788–1867), Аспазия – Фелицата Гюллень-Сор (1805 – ок. 1850), Зеида – Екатерина Ивановна Лобанова (1798–?). См.: *Зарубин В.И.* Большой театр. С. 32.

<sup>4</sup> Финал балета, по замыслу Глушковского, переведил на язык хореографии следующие пушкинские стихи: «*Мой раб, как настала вечерняя мгла, / В дунайские волны их бросил тела*».

<sup>5</sup> Привожу по: *Петров О.А.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М., 1982. С. 108.

мелодрамы и комедии, в сценарии романтических пантомим и волшебных балетов»<sup>1</sup>.

Популярность «Черной шали» как сюжета для сценических постановок не утрачивается и на протяжении последующих десятилетий XIX в., но романтический дух этого произведения воспринимается иронически: так, Л.П. Гроссман отмечает, что в 1866 г., живя летом на даче в Люблине под Москвой, «Достоевский устраивает с молодежью шуточные инсценировки, например “Черной шали” Пушкина...»<sup>2</sup>.

В истории литературных стилей и, шире, в истории стилевых течений в искусстве ирония в отношении предшествующего мироощущения, воплощаемого в том или ином стилевом движении, – диагностический признак того, что данное направление, в нашем случае – романтическое мировосприятие, отжило свой век<sup>3</sup>.

## 2

С той же проблемой хореографической театрализации одного стихотворения столкнулась и труппа Русского балета. Внимание Дягилева, цепко державшего в поле зрения свежие музыкальные силы из России, Франции, Италии, привлек тогда еще никому не известный композитор Николай Дмитриевич Набоков (1903–1978), начавший музыкальные занятия у В.И. Ребикова (1866–1920), но в 1919 г. покинувший Россию для продолжения образования в консерваториях Штутгарта и Страсбурга, в Академии музыки в Берлине (у Ферруччо Бузони) и с 1923 г. в парижской Сорбонне. Весной 1927 г. Дягилев знакомится с незаконченной кантатой молодого композитора на слова Ломоносова<sup>4</sup>. Результатом этого знакомства

<sup>1</sup> Дурьлин С.Н. Указ. соч. С. 40.

<sup>2</sup> Гроссман Л.П. Материалы к биографии Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1958. С. 579.

<sup>3</sup> В свое время я показал, как в первом опыте раннефранцузской художественной прозы переосмысливается предшествующий эпический стиль благодаря иронической ретроспекции в отношении лиро-эпического мировосприятия. См.: Лободанов А.П. Метафора боя в книге «Сто Новых Новелл» (1432) // Риторика и стиль. М., 1984. С. 122–135.

<sup>4</sup> Этот эпизод описан в кн.: Набоков Н.Д. Багаж: Мемуары русского космополита / Пер. с англ. Е. Большепаловой и М. Шерешевской; вступ. ст. М. Ледковской. СПб., 2003. С. 183–184. На прослушивании кроме автора и Дягилева присутствовали С.С. Прокофьев, В. Нувель, Б. Кохно и С. Лифарь. «Ну... Думаю, Набокову не следовало показывать кантату, пока он ее не закончил. Сейчас трудно судить, что она собой

стал замысел балета, сценарий к которому написал Б.Е. Кохно<sup>1</sup> (1904–1990), а постановка была поручена Мясину, возвратившемуся осенью этого года после недолгого отсутствия в труппу Русского балета. В одном из интервью 1927 г. Дягилев анонсирует постановку балета, «который, по всей вероятности, будет называться “Ода” – “Ода” Ломоносова. Музыка написана начинающим композитором Н.Д. Набоковым. Это его дебют. Он очень талантлив. Конечно, он еще идет ощупью, но в нем уже чувствуется большая индивидуальность – для начинающего даже исключительная»<sup>2</sup>. Позднее сам композитор вспоминал: «...хотя ему [Дягилеву] нравилась вся пышная сторона “Оды”, <...> некоторые части совсем не удовлетворили его; он нашел их слабыми и несовместимыми со всей остальной музыкой и пожелал, чтобы я изменил их, введя три новых танцевальных движения во второй акт. Само собой разумеется, что я внес все изменения и написал новые части как можно быстрее...»<sup>3</sup>. В интервью от 3 июня 1928 г., накануне открытия выступлений его труппы в Париже, Сергей Павлович так характеризует произведение Набокова: «С музыкальной точки зрения “Ода” – произведение обширное, задуманное для большого оркестра, для хора с певцами, ораториального характера. Музыка здесь определенно русская, хотя и без искания народных мотивов, оркестровка – звучная, без излишних изломанных приемов. Хоры написаны чрезвычайно “трудно”, с расчетом на большие вокальные эффекты»<sup>4</sup>. По замыслу, как его изложил сам композитор, «Ода» «не должна была быть балетом, а неким сложным представлением с декламацией и хореографией. По просьбе Дягилева я предоставил мою музыку для балета. Я рад был

---

представляет, – отрезал Прокофьев. Как ни странно, – продолжает автор, – именно эта кантата стала первым и единственным моим произведением, вызвавшим интерес Дягилева» (С. 184). «В целом, – отмечает В. Юзефович, – отношение Сергея Сергеевича к творчеству Набокова оставалось настороженно-недоверчивым. В 1927 он писал, что хотя сам мало знаком с его сочинениями, но, “судя по отзывам, музыка его довольно легковесна” <...>. [В 1931 г.] <...> писал об Увертюре Набокова как о “живой, в меру лирической, но не очень самостоятельной”». См.: Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953. М., 2011. С. 288.

<sup>1</sup> См. программу балета «Ода» в кн.: *Beaumont C.W. The Diaghilev Balletin* London. London, 1940. P. 323.

<sup>2</sup> [Интервью о балете С.С. Прокофьева «Стальной скак» и о других новых постановках] // Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 247–248.

<sup>3</sup> Привожу по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 479.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 249–250.

идти навстречу желаниям Сергея Павловича. В духе ломоносовском, “лабораторном” и постарались создать на мою музыку балет»; однако, признается композитор, «получилось произведение, точной формы которого я не могу определить»<sup>1</sup>.

Хореограф спектакля Мясин приступил к работе над балетом в начале 1928 г.<sup>2</sup>, испытывая определенные затруднения. Как передает сам балетмейстер, «хотя [он] и восхищался этим созерцательным гимном природе, но не мог достаточно наглядно представить, как перевести его в балетную форму. Но я изучал стихотворение в течение некоторого времени, – продолжает Мясин, – слушал музыку Николая Набокова, и в моем воображении начали вырисовываться и обретать форму определенные образы»<sup>3</sup>. В июньском интервью 1928 г. Сергей Павлович так характеризует жанр нового балета: «Это – балет с хором, навеянный одой “На величие божие” Ломоносова. “Ода” – балет аллегорический; аллегория, типичная для 18-го века: природа – Натура и ее ученик. Натура показывает ученику чудеса Вселенной: воду, планеты, все световые отражения и, как последнее чудо, коронационное празднование времен Елизаветы Петровны. Ученику завязывают руки, чтобы он не двигался, не пытался прикоснуться к чудесам. Но под самый конец, когда он видит перед собой Северное сияние, символизирующее императрицу, ученик не выдерживает, разрывает веревки и бросается вперед. Натура, представленная в начале сцены в виде монумента, снова превращается в камень и уж не уступит больше мольбам ученика <...>. Балет навеян одой Ломоносова. Но только навеян. Буквально из Ломоносова взяты лишь слова для хора, изумительные, чеканные стихи, например:

*Как может быть, чтоб мерзлый пар  
Среди зимы рождал пожар»<sup>4</sup>.*

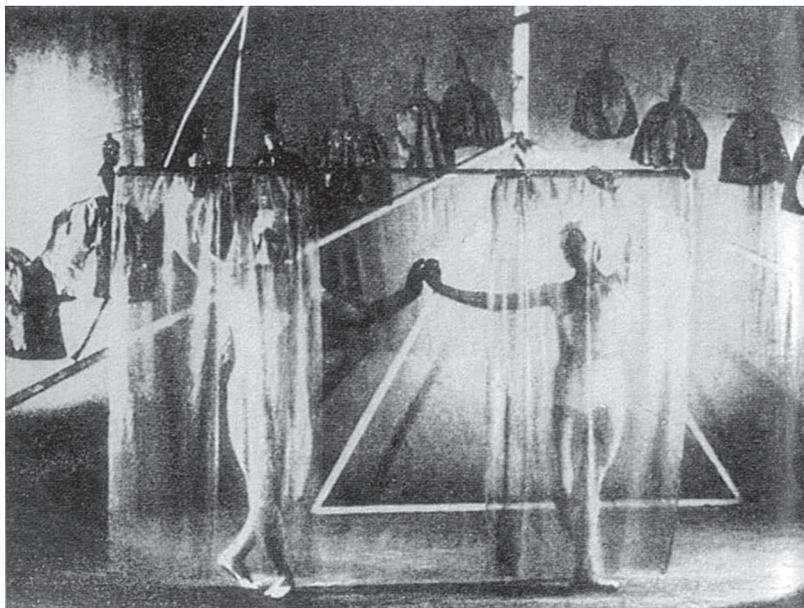
---

<sup>1</sup> Там же. Т. 1. С. 478. Позднее, в 1930 г., по совету дирижера С. Кусевицкого (1874–1951) написать произведение для оркестра без солистов Набоков создал Лирическую симфонию для струнных и ударных; исполненная в Бостоне, она имела большой успех у американской публики. См.: Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка. С. 245.

<sup>2</sup> Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 177. См. также в письме С.С. Прокофьева Н.К. Кусевицкой от 31 января 1928 г.: «Видал... композитора Набокова, “Оду” которого на текст Ломоносова Дягилев ставил балетно» // Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка. С. 238.

<sup>3</sup> Мясин Л. Указ. соч. С. 177–178.

<sup>4</sup> Премьера «Оды». [Интервью] // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 249.



Сцена из балета «Ода» в декорациях П.Ф. Челищева

Процесс начавшегося осмысления балетмейстером стихотворного и музыкального текстов и поиска художественно-хореографических форм их сценического воплощения был «нарушен» приглашением художника Павла Федоровича Челищева (1898–1957, в 1918 г. бравшего уроки в киевской студии А.А. Экстер) для создания костюмов и декораций<sup>1</sup>. Исследователь сценографии мирового театра В.И. Березкин справедливо отмечает, что «замысел балета, каким он возник у Дягилева, поначалу, казалось бы, ни в чем не предвещал то фантастическое зрелище на тему мироздания, которое предстало на премьере. Дягилев намеревался показать – в духе мирискуснической традиции – русский XVIII век <...>. Однако когда в работу над спектаклем включился Челищев, он предложил совсем иное видение балета. Вместо мирискуснической ретроспективной стилизации – философско-поэтическая версия сюжета о мироздании, выраженная в изобразительных образах. Они проходили перед зрителями в качестве сценического действия, в котором участвовали и актеры в персонажных костю-

<sup>1</sup> См.: *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского зарубежья. 1917–1939: биографический словарь. Доп. тираж с испр. СПб., 2000. С. 600–602.

мах, танцующие хореографию Мясина [«Ученик» в исполнении Лифаря был одет в костюм французского аббата XVIII в. – *А.Л.*], и дублирующие их куклы, и проекционно-световые средства сценографической выразительности»<sup>1</sup>.

Челищев сумел заставить балетмейстера принять свое видение постановки. «Он был заядлым рассказчиком, – вспоминал впоследствии Мясин, – и так увлекался собственными идеями, что собеседник почти мог представить воображаемые им формы и рисунки, о которых он так страстно говорил. Он решил, что в качестве заднего плана в балете нужно использовать марионеток, наряженных в костюмы того периода и подвешенных на нитках. Еще он предложил протянуть через сцену толстые веревки, которыми мы манипулировали во время танца. Чтобы создать зримый контраст между марионетками и танцовщиками, я одел последних в плотно облегающие костюмы и сочинил серию танцевальных геометрических узоров, выразивших смысл стихотворения Ломоносова»<sup>2</sup>.

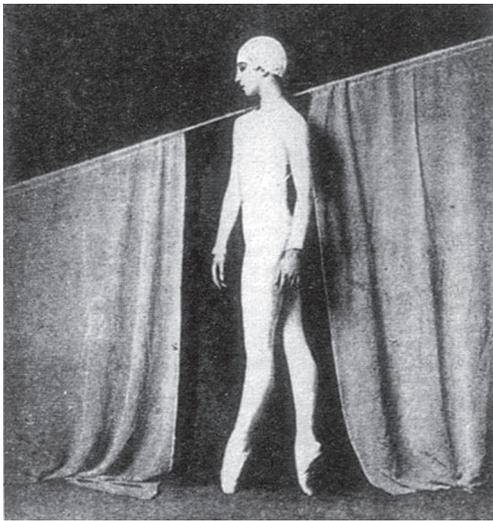
Облегающее фигуру танцовщика трико телесного цвета стало несомненным новшеством, внесенным балетмейстером и подхваченным впоследствии многими хореографами, обращавшимися к воплощению на сцене абстрактных балетов на тему мироздания, будь то и спектакль в сатирическом ключе, как, например, балет В.Ю. Василёва и Н.Д. Касаткиной на музыку А. Петрова «Сотворение мира» в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова (1971).

Введение же художником геометрических узоров для символизации строения мироздания, ставшее в 1920–1930-х гг. общим местом в оформлении сценического пространства для хореографии, претендовавшей на «современное» видение и, соответственно, на «актуальное» воплощение референтной соотнесенности танца с моделями поведения человека, было воспринято современниками, видевшими спектакль, подчас иронически. А.М. Ремизов описывает свое визуальное восприятие происходившего так: «“Ода” на сцене: под гул из темноты высвечивают звезды, стальные треугольники, параллелограммы, ныряя сквозь, сигает гипотенузою профессор [Лифарь в роли «Ученика». – *А.Л.*], и из сверкающего гула я слышу голос: Ломоносов –

---

<sup>1</sup> *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997. С. 262.

<sup>2</sup> *Мясин Л.* Указ. соч. С. 178.



Сцена из балета «Ода».  
Облегающее фигуру танцовщика трико  
телесного цвета

*Лице свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы черна тень...»<sup>1</sup>.*

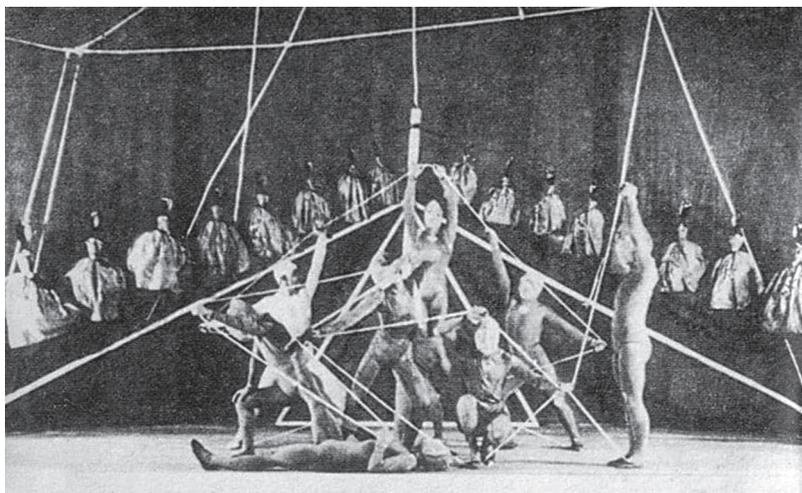
В уже цитированном интервью от 3 июня 1928 г. Дягилев настойчиво обращает внимание журналистов на большое, по его мнению, значение постановки в этом балете: «Челищев создал декорации не писанные и не построенные, состоящие исключительно из света, из кинематографа, конечно совершенно не реалистические. Всевозможные световые эффекты: электрические, фосфорические, прозрачные поверхности, тюли... Во время коронации все одеты в один и тот же костюм, вернее, даже не костюм, а “объем”, середины XVIII века, опять-таки, конечно, не натуралистический, а лишь навеянный эпохой»<sup>2</sup>.

Сценограф, как вспоминал позднее композитор Набоков, задумал передать «сюрреалистическое видение таинственного явления природы, северного сияния»<sup>3</sup>. Историк хореографии Е.Я. Суриц де-

<sup>1</sup> Ремизов А.М. Дягилевские вечера в Париже // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: Петербургский буерак, 2003. С. 270.

<sup>2</sup> Премьера «Оды». [Интервью]. С. 249.

<sup>3</sup> Nabokov N. Old Friends and New Music. Boston, 1951. P. 95–96. Привожу перевод по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 478.



Сцена из балета «Ода»

тализирует: «Художника интересовал мир поэтических фантазий, то, что скрывается либо за пределами земных сфер, либо за пределами человеческого сознания, – все ирреальное, таинственное, возникающее в снах, грезах или вызванное к жизни воображением»<sup>1</sup>.

Работу Челищевана над постановкой «Оды» В.И. Березкин относит, по предложенной им классификации, к «театру художника»<sup>2</sup>, отмечая, что сюрреалистические опыты Челищевана в оформлении балетных постановок, «хотя и не были столь последовательны и решительны, как у Дали... имели во многом первооткрывательское значение для данного направления театральных исканий». Предложив Дягилеву сценарный план и эскизы визуального действия балета «Ода», он «тем самым предвосхитил на целое десятилетие, – полагает историк сценографии, – появление сюрреалистических балетов конца 30-х – начала 40-х годов как завершающей для театра первой половины XX века тенденции авангардных сценических экспериментов, инспирированных искусством художника»<sup>3</sup>. Главное различие от «театра

<sup>1</sup> Суриц Е.Я. Леонид Федорович Мясин // Мясин Л. Указ. соч. С. 322–323. См.: Она же. Балет Л.Ф. Мясина «Ода» в труппе «Русский балет Сергея Дягилева» // Русские сезоны. Пермь, 1993. №2 (13).

<sup>2</sup> Березкин В.И. На пути к театру художника: Балеты П. Пикассо, Ф. Леже, Ф. Пикабия, П. Челищевана и С. Дали // Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусств. М., 1996. № 8 (1/96). С. 449–465.

<sup>3</sup> Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра... С. 261–262.

художника», предложенного в сценографических работах Ф. Депро, Э. Прампolini, К. Малевича, В. Кандинского, О. Шлеммера, В. Татлина, исследователь видит в том, что «если они ощущали себя единоличными авторами сочиняемых ими спектаклей, то Челищев, а затем и Дали, разрабатывали сценарную программу балетов и все их изобразительно-пластические образы в расчете на последующее воплощение хореографом – Л. Мясиним или Дж. Баланчиним. В лице Мясина – постановщика “Оды” – Челищев встретил... хореографа, который <...> охотно шел за художником, принимал предлагаемое им визуальное решение спектакля и, исходя из этого решения, придумывал его танцевальную реализацию: движения актеров, их жесты, позы, мизансцены»<sup>1</sup>. Отмечу, что И.Ф. Стравинский считал Челищева более даровитым как театрального художника, а не станковиста, и это, полагал композитор, «может быть, <...> объяснялось тем, что он сделал такие превосходные декорации для моих балетов – для “Аполлона” и “Балюстрады”»<sup>2</sup>.

В дягилевской антрепризе Челищев обрел, надо думать, возможность реализовать свое гимназическое увлечение балетным театром и развить на практике свой юношеский визуальный опыт, полученный в Киеве на основе русско-украинского кубоконструктивизма<sup>3</sup>. А. Кузнецов называет постановку «Оды» «наивысшей точкой всей театральной карьеры Челищева» и «бесценной “кодой” последнего творческого этапа “неоновых” композиций»<sup>4</sup>.

Что из произведения Ломоносова нашло отражение в визуально-пластическом действе, получившем название «Ода»? Очевидно, что «Вечернее размышление» Ломоносова, написанное в жанре научно-философской лирики, не имеет сюжетно-фабульного развития, которое могло бы дать основание для референтной соотнесенности танца.

Структура ломоносовского стихотворения такова<sup>5</sup>: оно начинается описательной экспозицией (1) – созерцанием наступления ночи; затем (2) вводится в фигуру сравнения повествующее лицо (*Так я, в сей бездне углублен, // Теряюсь, мыслями утомлен!*); в (3) автор, используя разновидность фигуры *comunis opinio*, отсылает читателя

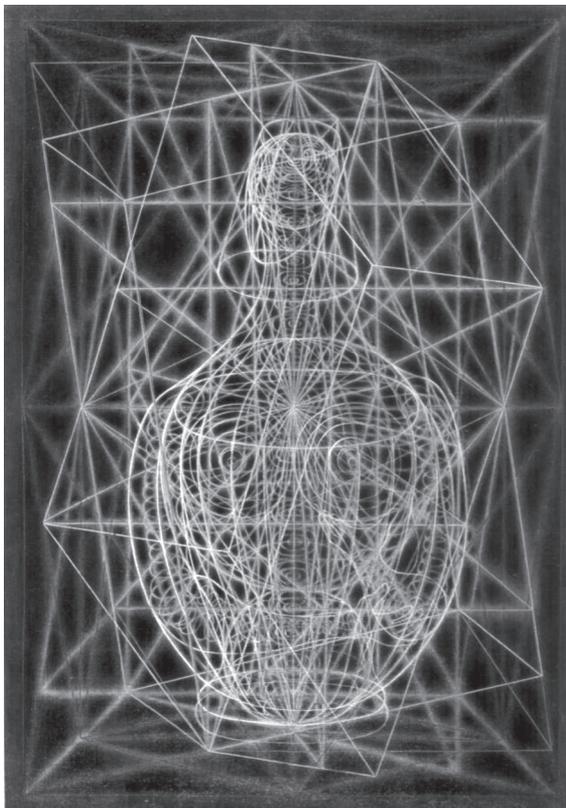
<sup>1</sup> Суриц Е.Я. Леонид Федорович Мясин. С. 261–262.

<sup>2</sup> Стравинский И.Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 196.

<sup>3</sup> См.: Kirstein L. Tchelitchev. Santa Fe, 1994.

<sup>4</sup> Кузнецов А. Метаморфозы Павла Челищева // Павел Челищев. М., 2011. С. 41.

<sup>5</sup> Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 120–123.



Павел Челищев. Окутанная. 1954<sup>1</sup>

к мнению «премудрых», в содержании которого и предстает предмет размышления – северное сияние. Затем (4) следует само рассуждение о предмете, облеченное в форму внутреннего диалога – серию вопросов, обращенных к «натуре», с утверждением очевидного в ответах; эта форма становится далее ведущей (5, 6), разворачивая вопросы, адресованные предполагаемому «ученому» собеседнику (*О вы, которых быстрый зрак...*). Вопросы в этом стихотворении не риторические: Ломоносов применяет новаторский для своей эпохи прием описания в вопросной форме самого предмета размышления – явления северного сияния (6). Далее (7) вопросная форма сменяется серией положительных описаний наблюдаемых признаков северного сияния. Ода завершается (*Сомнений полон ваш*

<sup>1</sup> Кузнецов А. Метаморфозы Павла Челищева. С. 179.

*ответ...*) серией мировоззренческих вопросов (*Скажите ж, коль пространен свет? // И что малейших дале звезд? // Неведом тварей вам конец? / Скажите ж, коль велик Творец?*) (8) – апелляцией к познающему пытливому разуму.

В постановке «Оды» произошло, во-первых, переосмысление повествователя-исследователя в «Ученика», ведомого «Природой» в познании законов мироздания и природных стихий (это еще можно, пожалуй, признать оправданным: исследователь всегда ученик природы – руководим ею в своих научных поисках и постижении истины); во-вторых, «природа» была персонифицирована, что не находит основания в поэтике используемого литературного материала. При этом главное в ломоносовском стихотворении – размышление о явлении северного сияния (допустим, в упрощенно-сценическом смысле – явление северного сияния) – не только, как увидим дальше, не стало структурно-образным центром анализируемой постановки, но было разрушаемо «не удовлетворенным» своим познанием и охочим до «праздников» Учеником. Сравним приведенную выше структуру стихотворения с описанием сценографии Челищева, основанной на его сценарии, в сохранившихся воспоминаниях (в изложении Е.Я. Суриц)<sup>1</sup>:

Первая картина балета представляла главных действующих лиц: «“Женская фигура – Природа (Изис) – в святающей диадеме и фосфоресцирующая, напоминающая дорическую колонну, стоит на пьедестале из облаков, медленно движущихся (сзади проецируется фотографическое изображение). Торжественной поступью она спускается с облаков, которые исчезают, как только она касается земли. Ее ждет, стоя, Ученик (Последователь Изис), который держит открытую книгу”» (с. 324).

Н.Д. Набоков позднее вспоминал: «Замысел Челищева оставался крайне туманным и многозначительным. <...> Кохно показал макет сценического оформления первой картины балета. Наконец я начал понимать, какого эффекта хочет достичь художник. Сцена

---

<sup>1</sup> «Челищев, – пишет Суриц, – сочинил новый сценарий и убедил Кохно принять его. Сценарий учитывал все те декоративные новшества, которые художник намеревался утвердить в спектакле. <...> Один из вариантов сценария Челищева (по-видимому, не первоначальный, а уже учитывающий частично изменения, сделанные при постановке) опубликован в книге Паркера Тайлера “Божественная комедия Павла Челищева”» (Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 323). Далее страницы указываются в круглых скобках по этому изданию.



П. Челищев. Эскиз костюма С. Лифаря в партии Ученика

была затянута голубым тюлем. Освещенный крошечными фонариками, тюль оживал, обретая причудливую эфемерную красоту»<sup>1</sup>.

Приведенное композитором описание декоративно-изобразительного оформления относится в большей мере ко второй картине, посвященной небесным светилам. «Голубой газовый занавес раздвигается... открывая большой белый круг из газовой ткани, затененной так, чтобы он смотрелся, как сфера, – это Земля. Сзади

<sup>1</sup> *Набоков Н.Д.* Багаж: Мемуары русского космополита. С. 182. Композитор продолжает: «Я понял также, что успех замысла Челищева зависит от множества обстоятельств. Его проект требовал сценической техники, виртуозной слаженности в работе светоустановок (которые в то время были весьма далеки от совершенства), полного соответствия между светом и движением, между хореографией и сценическими эффектами, между музыкой и камерой – многие «цветовые задники» возникали на сцене благодаря проекции кинокадров». Там же. С. 182.

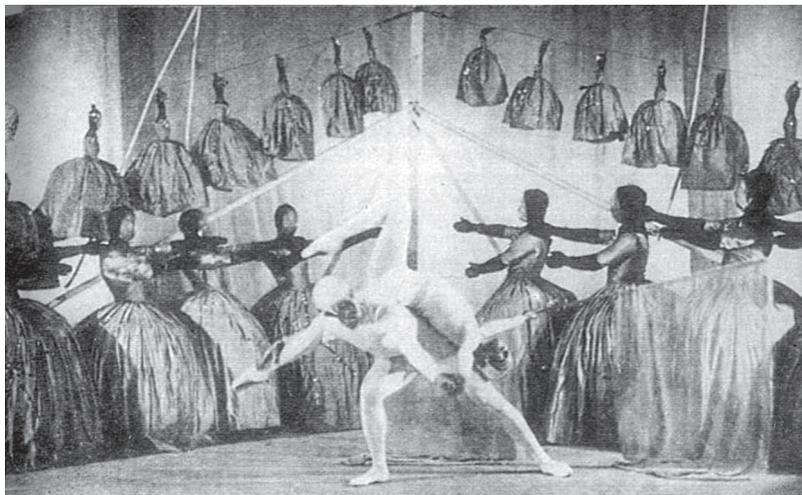
видна большая круглая платформа, на которой стоят танцовщики в бледно-голубом трико, без лиц, на чьих костюмах изображены геометризованные рисунки – это Созвездия... Неоновые огни должны вращаться, изображая туманности и спирали комет, галактики и прочие небесные явления...» (с. 324).

Третью картину художник-сценограф задумал посвятить изображению «расцветающей Природы» – совершенно фантазийному, по существу, весеннему мотиву, никак не вытекавшему из воплощаемого литературного материала. «Здесь предполагалось показывать не столько артистов, сколько движущиеся проекции. Над сценой была протянута огромная рука. Рука передавала Природе шкатулку, из шкатулки появлялось зерно, затем много зерен. Из них вырастали деревья, букеты цветов и фрукты на ветвях» (с. 324).

То же и в четвертой картине, посвященной водной стихии; фантазии художника-постановщика уносили его далеко за пределы сценария. Набоков вспоминал: «При священнодействии Челищева мне было позволено присутствовать лишь однажды – я понадобился ему, чтобы отобрать несколько кинокадров, которые он сделал для “Оды”. Моему удивленному взору предстали эскизы, изображающие молодых людей в фехтовальных масках и трико, медленно погружающихся в нечто, судя по всему, в воду. Я не представлял, какое это имеет отношение к моему балету, а Челищев не снизошел до разъяснений. Правда, Кохно, который после самоустранения Дягилева чувствовал некоторую ответственность за постановку, сказал мне, что эти изображения символизируют “стихию воды”. Я отнесся к этой идее с должным уважением, однако по-прежнему оставалось неясным, в какой связи “стихия воды” находится с моей музыкой и с общей концепцией балета»<sup>1</sup>. В окончательной редакции подобный тип символизации, не раскрывавшей сюжетно-образной линии балета, был заменен худшим типом изобразительности: «Волнообразные линии проецировались на декорацию. Танцовщики... изображавшие реку, были одеты в сети с прикрепленными на них рыбками и ракушками. Ученик сидел в лодке. Челищев задумал и здесь ряд сценических эффектов. “Большие прозрачные воздушные шары спускались сверху... По мере того, как они появлялись, Природа перерезала их веревочки. Шары и свет двигались вверх... В то время как поднимался последний шар, Ученик чудесным образом взмывал вверх и ловил веревочку последнего

---

<sup>1</sup> *Набоков Н.Д.* Багаж: Мемуары русского космополита. С. 182.



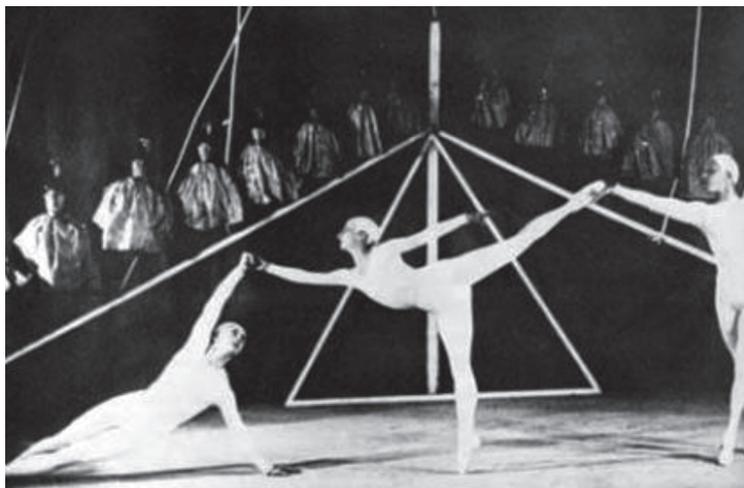
Сцена из балета «Ода»

шара, который он подносил... Природе. В руках у нее шар лопался. Наступала темнота”.

Пятая картина начиналась с проекции, представляющей пульсирующий шар, который разделялся на многие пузырьки. Пузырьки разбежались. Природа выводила на сцену странные фигуры людей, у которых высвечивалась какая-то одна часть тела, иногда рука, иногда нога. Появлялась танцовщица в трико с длинными светящимися волосами. За ней следовал ярко-желтый луч (Солнце). Она танцевала, потом исчезала, а луч оставался и начинал двигаться, припрыгивая, точно лошадь на галопе. Затем во весь экран были показаны передние ноги лошади, они уменьшались в размере, их сменяло изображение лошади с всадником, тоже постепенно уменьшавшееся до яркой точки. Ученик пытался поймать этот луч света, но он ускользал. Природа ловила его, подносила Ученику, однако световая точка раздваивалась и опять ускользала» (с. 324).

В пятой и шестой картинах появлялись отдельные фигуры в костюмах XVIII в. Эта часть постановки была определенной контаминацией первоначального замысла Дягилева – Кохно, желавших представить стилизацию XVIII в. (также никак не обусловленную ломоносовским стихотворением, кроме времени его написания), и наслоений, привнесенных в сценарий Челищевым: в шестой картине «двигались шеренги танцовщиц в масках и ...усеянных звездами кринолинах, а сзади них на проволоке так же одетые куклы...» (с. 325).

В седьмой картине спектакля, с одной стороны, отдавалась дань традиционной композиционной структуре романтических балетов – вводился дивертисмент, сюита кордебалетных и дуэтных танцев с участием солистов, а с другой, выполнялось вполне прагматическое требование – обеспечить сольной вариацией Лифаря (по настоятельному желанию которого, фактически, и была поставлена «Ода»).



Сцена из балета «Ода»

«Оправданием этой картины, – пишет Суриц, – служили следующие слова в печатной программе спектакля: “Не удовлетворенный тем, что он видел, Ученик просит Природу показать ему праздник”. <...> У Ученика была сольная вариация с длинной веревкой. Держа ее в руках, время от времени наступая на нее ногой, он рисовал в воздухе различные фигуры. К концу сцены “восхищенный виденным им на празднике Природы, Ученик устремляется вперед и своим присутствием разрушает видение северного сияния”» (с. 325) – полная сценографическая бессмыслица. «На сцене, – пишет Суриц, – это изображалось следующим образом. Ученик пытался прорваться сквозь ряды танцующих, но его останавливал луч сильного прожектора, который одновременно ослеплял и зрительный зал, после чего на миг все погружалось во мрак. Этот эффект должен был обозначать северное сияние. В последней картине Природа, окруженная хором прислужниц, снова всходила на облачный пьедестал, как бы превращаясь в статую» (с. 325). В заключительных

картинах Челищев применил непривычный подход к освещению: фонарики, лампы с рефлекторами, крепившиеся на подвижных сетках, а главное – экраны.

Несуразность сценографии «Оды» заключалась даже не в отсутствии какой бы то ни было последовательной соотнесенности со структурой и пафосом исходного литературного материала, сколько в том, что она не имела ни в хореографии, ни в изобразительном оформлении образно-смыслового стержня как основы художественной формы. Всем известно, что балетные сценарии часто создаются «по мотивам», но при большей или меньшей отдаленности от литературной основы такие хореографические постановки (по крайней мере, лучшие из них) все же строятся как целостный и цельный, пусть и иной, художественный образ, воплощаемый в смысловом единстве его конструктивных частей; пояснительная же иллюстративность, отличающая, в частности, постановку «Оды», в целом, как свидетельствует история сценического танца, – показатель беспомощности в построении образно-художественной формы.

### 3

«Ода» была впервые показана как двухактный (сорокаминутный) балет с хором и солистами 6 июня 1928 г. на сцене парижского театра Сары Бернар<sup>1</sup> в один вечер со «Стальным скоком» (Прокофьева – Мясина) и «Свадебкой» (Стравинского – Б. Нижинской). «“Оду” – ее хореографию – Дягилев совершенно не понимал и колебался ставить, – вспоминал позднее Лифарь, – и только я... убедил его поставить ее для меня, – Сергей Павлович совершенно не интересовался работой над “Одой”; тем не менее последнюю ночь перед премьерой он провел в театре и помог ее поставить, но так никогда и не полюбил этого балета»<sup>2</sup>. Лифарь утверждал, что «Ода» «была встречена очень благожелательно и публикой, и прессой; всё – и музыка, и декорации, и применение кинематографа, и особенно мы, артисты-исполнители, –

---

<sup>1</sup> Исполнители: Серж Лифарь (Ученик), Ирина Белянкина (Натура), Фелицата Дубровская, Леонид Мясин, Алиса Никитина, Константин Черкасов (Черкас), Николай Ефимов. Солисты хора: Яковлев и Ю. Ланской. Сценография Павла Челищева (декоративная часть) и Пьера Шарбонье (техническая, механическая часть). Дирижер – Роже Дезормьер. См., в частности: Спектакли, поставленные антрепризой С.П. Дягилева // *Нестьев И.В.* Дягилев и музыкальный театр XX века. М., 1994.

<sup>2</sup> *Лифарь С. С* Дягилевым // Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 527.

заслужило полное одобрение, и это как будто примирило Сергея Павловича с «Одой»». Однако исследователи не склонны разделять положительный отзыв Лифаря, оценивавшего этот балет с точки зрения своего участия в нем как солиста, но не в аспекте восприятия хореографических достоинств постановки: по существу, спектакль не имел успеха ни на первой парижской постановке, ни на его повторе в Лондоне 9 июля 1928 г. на сцене His Majesty's Theatre, где «Ода» выдержала 6 представлений<sup>1</sup>. Больше этот балет не возобновлялся.



Серж Лифарь

Показательны меткие и красноречивые отзывы современников, видевших парижские спектакли. Так, например, К.А. Сомов

---

<sup>1</sup> Альберто Теста, придерживающийся более сдержанной оценки этого балета, верно указывает, что в последний период работы труппы Русского балета Дягилев ставил спектакли, которые смогли бы удивить и увлечь публику новизной сценических и хореографических средств (*Testa A. I grandi balletti. Roma, 2008. P. 183*). Мнение итальянского исследователя вполне согласуется с отзывами современников; так, например, П. Пикассо, по свидетельству Н.Д. Набокова, «как-то сказал про Дягилева, что тот смотрел на картину, как повар на рынке смотрит на морковь – годится ли в суп? Дягилеву каждый год приходилось готовить свежий суп. И искусство было материалом для этого супа» (*Набоков Н.Д. Багаж: Мемуары русского космополита. С. 178*).

сообщал А.А. Михайловой в письме из Парижа от 9 июня 1928 г.: «Вечером в Дягилевском балете. Была новинка: “Ode” – балет с хором, солистами для пения и оркестром, по оде Ломоносова! Музыка молодого Н. Набокова. Она очень неплоха. И зрелище интересное, хотя и очень странное. Одна картина напоминает мне английского фантаста Уильяма Блейка. Очень странные световые проекции на экране мешаются с балетными танцорами. Трудно описать впечатление. Странно, ново»<sup>1</sup>.

Балет «Ода» был последней работой хореографа Мясина в труппе Дягилева. Балетмейстер с горечью писал: «Теперь, когда большую часть хореографических постановок для него [для Дягилева. – А.Л.] осуществлял Баланчин, я чувствовал, что работы для нас двоих явно недостает»<sup>2</sup>. Действительно, внимание и поддержка Дягилева были обращены в последний период работы Русского балета к хореографии Дж. Баланчина. Так, прибегая еще раз к воспоминаниям Лифаря, читаем: «Совсем иначе относился он [Дягилев. – А.Л.], да и все мы, к “Аполлону Мусагету” Стравинского [хореография Баланчина. – А.Л.]: Дягилев последние годы склонен был считать “Аполлон” лучшим своим балетом. <...> Сдержанный в оценке “Оды”, Дягилев писал об “Аполлоне”: “Балет Стравинского – большое событие в музыкальном мире, – “Аполлона” я считаю одним из его шедевров, плодом подлинной художественной зрелости. <...> Хореографическая часть поставлена Баланчиным в полном согласии с духом музыки Стравинского. Это классика в современном аспекте <...>. Постановку танца я считаю исключительно удачной»<sup>3</sup>.

#### 4

1. Проведенный выше краткий историко-библиографический обзор показывает, что русская хореография обращалась к танцевальной театрализации малых стихотворных форм в переходные периоды своего бытования, на распутье, ставившем искусство балета перед выбором дальнейших направлений движения, когда осмысление пройденного пути завершалось и вырисовывалось, порой не всегда ясно, постижение будущих линий развития.

---

<sup>1</sup> Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 336.

<sup>2</sup> Мясин Л. Указ. соч. С. 178.

<sup>3</sup> Лифарь С. Указ. соч. С. 527–528.

«Ода», как и «Черная шаль», явились на перепутье. Так, постановка «Черной шали» была осуществлена в то время, когда «творческая перестройка старого балета закончена, новая романтическая хореография еще не создана»<sup>1</sup>. Одну из основных причин неуспеха «Черной шали» Слонимский видит в неверном понимании балетмейстером роли танца: «...у Глушковского танцы являются неприкрытым дивертисментом. В этом основное отличие его от авторов романтического балета, у которых танец решает драматические, действенные узлы»<sup>2</sup>. Историк балета В.М. Красовская добавляет, что все мелодраматические события «Черной шали» «развертывались в пантомимном действии», даже характеристики главных персонажей, Олимпии и Муруза, ограничивались «пантомимной выразительностью»<sup>3</sup>. Как показывают сохранившиеся историко-мемуарные свидетельства, обе постановки, воплощавшие малые стихотворные формы, характеризовались отсутствием цельности хореографической драматургии, неразработанностью драматургической основы спектакля, дивертисментностью как ведущим композиционно-танцевальным принципом (в «Черной шали» – турецкие, сербские, молдавские, арабские, валахско-цыганские танцы; в «Оде» – отанцованный показ разнообразных природных стихий) и изобразительностью (в «Черной шали» – выносимые на сцену окровавленный меч, гробы; в «Оде» – танцовщики, «одетые в сети с прикрепленными на них рыбками и ракушками» и т.д.).

В период хореографического безвременья 1830-х гг. русский сценический репертуар изобиловал мелодрамой, бывшей тогда особенно в моде: добавление к названию балета после пушкинского заглавия «...или Наказанная неверность» обнажает мелодраматический характер замысла постановки<sup>4</sup>. Очевидно, что в эпоху 1920-х гг.

<sup>1</sup> Слонимский Ю.И. Указ. соч. С. 46.

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

<sup>3</sup> Красовская В.М. Русский балетный театр: От возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958. С. 175.

<sup>4</sup> Аполлон Григорьев вспоминал: «Рыцарство с одной стороны, тайны загробного мира и сильные страсти с злодеяниями с другой... вот что дразнило немалое время вкус публики. “Виктор, или Дитя в лесу” произведение Дюкре-Дюмениля, “Рыцари Лебеда” г-жи Жанлис и знаменитая “Матильда, или Крестовый поход” г-жи Коттен, – вот что составляло насущную пищу...» (Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества. Л., 1937. С. 83). «Кстати, – замечает Слонимский, – сравнение этих романов с содержанием балетов Глушковского и Бернаделли поражает сходством и прямым родством». Слонимский Ю.И. Указ. соч. С. 46.

определяющим для судьбы «Оды», с одной стороны, и последующей оценки этого спектакля – с другой, стало кризисное состояние хореографических исканий, завершавших период «заумных, извращенных балетов новейшего “модернизма”» (М.М. Фокин) и предвещавших в постановках Баланчина рождение неоклассицизма. Набоков передает отзыв Дягилева о хореографии Баланчина на репетиции «Аполлона» на музыку Стравинского: «То, что он делает, восхитительно. Чистейший классицизм, которого мы не видали со времен Петипа»<sup>1</sup>. Т.П. Карсавина, неживый свидетель и непосредственный участник развития русского танцевального искусства первой трети XX в., говорила еще в начале 1924 г.: «Наш балет несколько устал. Слишком порывисты были его искания. Дошедший до крайностей модернизма, он на пути исканий часто принимал формы, не соответствовавшие самому духу балетного искусства»<sup>2</sup>.

По прошествии многих лет, осмысляя новизну хореографического стиля Баланчина на фоне предшествующей танцевально-сценической традиции, Набоков высказывается категоричнее: «До Баланчина, до Стравинского классического балета не существовало. То, что шло под маркой “классический балет” (да и все еще подается под таковой), являлось на самом деле романтическим спектаклем <...>. Мастера балета XIX века, вплоть до Баланчина, в сущности, обслуживали романтические сюжеты хореографией, основанной на традиционной классической технике. <...> Вот почему рискованно противопоставлять термины “романтический” и “классический”, по крайней мере в отношении балета, и уж вовсе ошибочно определять такие балеты, как “Жизель” или “Сильфиды”, каким-либо иным словом, кроме “романтические”. <...> Когда Баланчин ознакомился с музыкой и сюжетом “Аполлона”, ему стало ясно: предстоит творить классический балет начиная с нуля. В результате он создал произведение непревзойденного совершенства, где каждое па, каждое движение, каждая поза, каждая композиция вырастают из потребностей музыки и вместе с тем являются подтверждением

---

<sup>1</sup> Набоков Н.Д. Указ. соч. С. 187.

<sup>2</sup> Привожу по: Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. Т. 2. Танцовщики. Л., 1972. С. 302. И это – слова первой танцовщицы дягилевской труппы, в репертуар которой входили и Мельничиха в «Треуголке» де Фалья, и Соловей в «Песне Соловья» Стравинского – Баланчина, и Пимпинелла в «Пульчинелле» на музыку Перголези – Стравинского, и pas de deux в опере-балете Чимароза «Коварные женщины», и многие другие партии.

и очищением классической техники и старинного языка балета – его словаря и синтаксиса. <...> Именно то, что утвердил Баланчин в “Аполлоне” (что классическая техника является не языком, а “фундаментом” художественной формы), и подметил Дягилев, когда назвал этот балетный спектакль “ballet blanc” или “blanc sur blanc”»<sup>1</sup>.

2. Нежизнеспособность «Оды» на балетных подмостках обусловливалась в немалой степени неопределенностью музыкальной формы сочинения Набокова: кантата? (первоначальный замысел), балетная музыка? (пожелание и побуждение Дягилева), музыка к танцам в духе авангарда? (окончательный вариант). Рассогласованность ораториального замысла музыкального текста и его последующего сценического воплощения в виде аллегорического балета в кубоконструктивистском оформлении лишила фактуру музыкального материала и цельности формы, и ясности хореографических задач. Спустя много лет Лифарь, в послепремьерном возбуждении уверявший в благожелательном приеме балета, вспоминал: «Все было сделано, чтобы “Ода” имела успех. Однако постановка оказалась далеко не триумфальной из-за безусловной слабости партитуры, которая грешила слишком иллюстративным характером...»<sup>2</sup>.

Иллюстративность в показе природных стихий и дивертисментный характер постановки в целом не способствовали проведению главной задачи, искомой хореографом при начале работы над балетом, – сделать его «созерцательным гимном природе». Дягилев пытался объяснить перевес иллюстративно-жестового танцевального начала над чисто хореографическим в постановке Мясина следующим напоминанием: «Все время сплошь танец. Помните, Нижинский говорил, что всякий “поставленный жест” есть хореография». Как бы в оправдание Дягилев добавляет, что у солиста (Лифаря) «две чисто танцевальные сцены, которые даже [! – А.Л.] можно назвать вариациями в широком смысле»<sup>3</sup>. Суриц отмечает и «влияние драматического театра» на постановочную практику Мясина: «Почти все постановки Мясина богаты пантомимой или

---

<sup>1</sup> Набоков Н.Д. Указ. соч. С. 200–201.

<sup>2</sup> Lifar S. Pour desintérêts étrangers à l'art // Revue des deux mondes. Paris, 1977. Août. P. 500. Привожу перевод по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 478.

<sup>3</sup> Премьера «Оды». [Интервью]. С. 249.

драматическим действием; сюжет, литературное содержание для него тоже важнее музыкального содержания, даже когда он обращается к сложным формам симфонической музыки. Именно это, по-видимому, побудило Баланчина высказаться о Мясине как о «немузыкальном» балетмейстере»<sup>1</sup>.

3. Несомненно отрицательную роль сыграло и доминирующее влияние сценографических задач, преследуемых Челищевым; они лежали в русле «нового» понимания роли декорационного оформления спектакля, которое позднее было обобщено Н. Гончаровой и М. Ларионовым в их статье «Сергей Дягилев и эволюция декорации и костюма в балете»<sup>2</sup>.

«Балетный декор, – заявляли авторы, – не имеет единственной целью установить, соответственно указаниям либретто, место и эпоху действия; такой целью не является и скрупулезное воссоздание того или иного исторического стиля. <...> Декор – это, прежде всего, независимое творение, соответствующее духу представляемого произведения, это форма автономного искусства, имеющая свои особые проблемы и свои собственные законы. <...> Мы считаем, что эта форма автономного искусства должна, прежде всего, избегать заимствования техники, принадлежащей тому или иному специфическому виду пластических или декоративных искусств; так никогда не будет театральным декором увеличение какой-либо станковой картины до размеров сцены»<sup>3</sup>.

Стремясь попасть в колею этого нового пути и создать «независимое творение, соответствующее духу представляемого произведения», Челищев, тем не менее, переносит в сценографию «Оды» увлекавший в 1920-е гг. его как художника принцип «монохрома», проведенный сценографом как колористический минимализм, рас-

<sup>1</sup> Суриц Е.Я. Мясин начинался так... // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв. Культурные и стилевые традиции на рубеже веков: В 2 т. Т. 1: Материалы научно-практических конференций III–IV Дягилевских чтений (1993, 2000). Пермь, 2005; С. Дягилев и искусство его эпохи глазами меняющихся поколений: Материалы международного симпозиума «V Дягилевские чтения» (2003). С. 113.

<sup>2</sup> In: *Gontcharova N., Larionov M., Vorms P.* Les ballets Russes. Serge de Diaghilev et la decoration théâtrale. Paris, 1955.

<sup>3</sup> Привожу по: *Кантор А.М.* Наталья Гончарова и Михаил Ларионов об искусстве дягилевских балетов // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв. Культурные и стилевые традиции на рубеже веков: В 2 т. Т. 2: Материалы научно-практической конференции (февраль 2000 г.). Пермь, 2005. С. 54.

пространенный и на художественно-декоративное оформление и костюмы спектакля. Воспроизводя воспоминания современников постановки, ставших впоследствии мемуаристами, исследователи отмечали, что «практически единственными декорациями выступали проволочная сетка, множество просвечивающих задников [бледно-голубые киноэкраны] и тряпичные манекены, спускавшиеся на веревках, – проекционная копия танцоров. <...> Танцоры облачились в безликие сетчатые маски и плотно облегающие белые трико, “Ученик” в своей черной одежде был настолько гол, насколько вообще возможно»<sup>1</sup>.

4. Не в последнюю очередь сценическая недолговечность «Оды» обуславливалась и танцевальным стилем Мясина, в хореографии которого своеобразно преломились стилистические приемы неопримитивизма и футуризма: «В его танцах преобладали угловатые движения, лишённые принятой в классическом танце мягкой закругленности, мелкие “дергающиеся” па, что нарушало кантиленность, свойственную танцу в традиционном балете. Другая отличительная особенность – стремительный темп и быстрая смена ритмов. “Мясинский стиль можно определить, – писал позднее А.Я. Левинсон, – как перпетуум-мобиле, где приходится по движению на каждую ноту, по месту на каждую шестнадцатую, как безостановочную суету, что и порождает задышающийся ритм и веселое оживление...”. Левинсон называл этот стиль “беспокойным” и указывал на обилие “искривленных, ломаных линий”»<sup>2</sup>. В отличие от Фокина, Нижинского, Б. Нижинской, Баланчина, воспитанников петербургской хореографической школы, Мясин не обладал тщательной танцевальной подготовкой; Суриц приводит его слова из письма к Большакову от 1914 г.: «Знаете, ведь в Москве я почти не работал... Танцы моя самая слабая сторона»<sup>3</sup>.

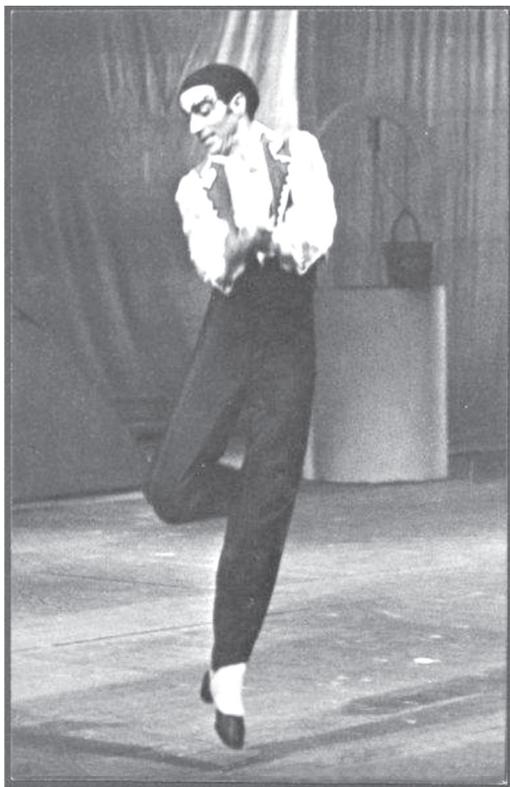
Ретроспективно-исторический анализ показывает: постановка «Оды» характеризовалась отсутствием единой художественно-образной концепции спектакля, что явилось следствием рассогласованности стилевых устремлений художника (кубоконструкти-

---

<sup>1</sup> Кузнецов А. Указ.соч. С. 43. В последний период творчества Челищев вернется к ««стянутым» веревками манекенам “Оды”» и фигурам «на фоне проволочной сетки в сиянии ярких фосфоресцирующих софитов» в таких своих работах – «неоновых» конструкциях, как «Окутанная» (1954), «Пароксизм» (1954), «Золотая ваза» (1955), «Летающий кот» (1956). Там же. С. 61, 45.

<sup>2</sup> Суриц Е.Я. Мясин начинался так... С. 113.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.



Леонид Мясин в балете «Треуголка»

вистские тенденции), постановщика (неопрIMITИВИЗМ), сценариста (всплески «мирискуснической ретроспективной стилизации») и композитора («возвышенное романтическое настроение»). Эту ситуацию, схожую с сюжетом басни Крылова, констатирует Набоков, передавая свой разговор с Дягилевым: «Он сказал, <...> что судьба этого балета никого не беспокоит по-настоящему и что с самого начала все пошло вкривь и вкось. – Борис [Кохно. – А.Л.] совершенно не знает, что делать с этим балетом, а Мясин и того меньше. Что до Челищева, я ни черта не понимаю в его выкрутасах. Одно могу сказать точно: все эти эксперименты не имеют к вашей музыке никакого отношения. <...> Он пояснил, что единственной причиной, заставившей его, вопреки доводам здравого смысла, все-таки дать согласие на постановку “Оды”, было желание Лифаря. <...> – Принимайтесь наконец за дело, только смотрите, не ташите

телегу в три разные стороны. А то намертво застрянете в грязи»<sup>1</sup>. Так и получилось: слова Дягилева оправдались.

То, что постановка «Оды» оказалась лишенной структурно цельной образной формы, в немалой степени обуславливалось, как было показано выше, отсутствием единой драматургии этого балета: и хореограф, и художник, и отвергнутый сценарист Кохно вынесли на сцену детали, для которых у них не было никакого стержня. Абсурдность сценографии «Оды» состояла в том, что заявленное «по мотивам стихотворения Ломоносова», с одной стороны, и обозначенное в программе спектакля – с другой («Природа» раскрывает свои загадки «Ученику»: показывает созвездия и воды, цветы и злаки, и, наконец, венец творения – Человека; читай – Лифаря), по существу, не развивало в сценической драматургии ни того, ни другого, контаминируя разрозненные части то одного, то другого, а фактически, komponуя кинематографические и «неоновые» композиции Челищева, воплощавшие новый для балетного театра – коллажный – образ, при создании которого использовались музыка и хореография.

5. И последнее. Литературный материал и в постановке на стихи Пушкина, и в эксперименте с одой Ломоносова был лишь побудительным мотивом к реализации иных задач, ориентированных прежде всего на вкус публики: мелодрама – для угождения сценическим пристрастиям посетителей Большого театра 1830-х гг., авангард – для удержания внимания поклонников дягилевской балетной антрепризы. Мощный образный импульс, содержащийся в литературной основе обоих рассматриваемых произведений, был оставлен без внимания (или не был понят) и стал лишь предлогом для воплощения своей собственной задачи: своих балетмейстерских интересов и способностей (Глушковский, Мясин), своих амбиций солиста (Лифарь), своего художнического мировоззрения и взгляда на роль декоративно-изобразительного оформления «современного» балета (Челищев).

В дягилевской «Оде» не нашли отражения свойственные образному строю поэзии Ломоносова широта и масштаб пафоса, гармоничная архитектурность целого, что и лишало спектакль структурно-образного единства сценического ансамбля. Г.А. Гуковский, тонкий исследователь русской литературы XVIII в., точно характеризует существо эмоционально-образного восприятия стихотворного творчества Ломоносова, которое могло бы лечь в основу и визуального восприятия его лирики, в какой бы стилистической манере она ни

---

<sup>1</sup> Набоков Н.Д. Указ. соч. С. 188.

воплощалась на сцене: «Ломоносов строит целые колоссальные словесные здания, напоминающие собой огромные дворцы Растрелли; его периоды самым объемом своим, самым ритмом производят впечатление гигантского подъема мысли и пафоса»<sup>1</sup>. О том же пишет итальянский русист Стефано Гардзонио, посвятивший ряд работ русскому XVIII в.; в своей статье о Ломоносове он отмечает, что его оды проникнуты дыханием космоса<sup>2</sup>.

Стиль балетного творчества не может не изменяться от эпохи к эпохе; неизменной остается онтологическая природа хореографии и ее референтная соотнесенность с моделями поведения человека, которые варьируются в зависимости от господствующей эстетики, от воплощаемого в танце пафоса. В постановке Глушковским «Черной шали» вместо пафоса нарождавшегося романтического мироощущения возникла мелодрама; в дягилевской же «Оде» пафос цельности величественного, космического мировосприятия, которым полнится поэтическое творчество Ломоносова, оказался замещенным калейдоскопичной дивертисментностью структурно-образного решения спектакля, оказавшегося предшественником современного клипового мышления в искусстве.

---

<sup>1</sup> *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 110.

<sup>2</sup> «L'afflatocosmico di cui sonopervase le sue odisacre, <...> la forza di una ispirazione che, senza tema di cadere nell'eccesso cromatico o nella ridondanza retorica, sa costruire di continuo grandiose architetture imaginative, la capacità di rappresentare efficacemente, a livello poetico, una material di riflessione potenzialmente arida e astratta, testimoniano che ci troviamo di fronte ad una genuine e per certi aspetti eccezionale individualità di artista» (*Garzonio S. Lomonosov // Storia della civiltà letteraria russa / Diretta da M. Colucci e R. Picchio: In 3 v. V. I. Dalle origini alla fine dell'Ottocento. Torino, 1997. P. 259–260*).

**О.С. Крюкова**

**ВКЛАД Н.А. НЕКРАСОВА  
В СОЗДАНИЕ БИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА  
О М.В. ЛОМОНОСОВЕ**

К образу М.В. Ломоносова Н.А. Некрасов обратился в самом начале своего творческого пути. К 1840 г. комментаторы относят написание стихотворной пьесы Н.А. Некрасова «Юность Ломоносова», жанр которой был первоначально определен автором как «Детская драматическая фантазия». Вместе с так называемыми «детскими водевилями» эта пьеса предназначалась для публикации в журнале «Магазин детского чтения», а также, очевидно, для постановок, силами учащихся, в частном пансионе, где молодой Н.А. Некрасов в 1840 г. занимал должность гувернера-учителя<sup>1</sup>.

Пьеса, ориентированная на возможности воспитанников пансиона, состояла из двух сцен и эпилога. В действие были вовлечены четыре персонажа: Старик; Женщина; Михаил, сын их; Извозчик. Начиная автор отказался от биографической точности. Михаил Ломоносов – мальчик, что, по-видимому, связано с возрастом предполагаемых актеров – воспитанников пансиона; Женщина – его родная мать, а не мачеха, как это было в действительности, когда реальный Ломоносов отправился учиться. Наконец, мальчик держит путь в Петербург, а не в Москву, в отличие от реального Ломоносова, и уходит он не с рыбным обозом, а пристает к проезжавшим по дороге «извозчикам с кладью». Бытовые подробности, по недосмотру автора, тоже лишены достоверности. В самом начале пьесы Старик жалуется на неурожай и плохой улов рыбы:

Плохие времена; прогневался на нас  
Правдивый бог; хлеба, покосы плохи:  
Того гляди, придется голодать,  
Придется продавать последние лаптишки;  
На ту беду ни щука, ни карась,  
Ни сельди, ни треска не ловятся изрядно.  
Ох, ох! старуха! худо время!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Частный пансион Г.Ф. Венецкого готовил подростков к поступлению в военно-учебное заведение – Дворянский полк. См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 6. Драматические произведения. Л., 1983. С. 652.

<sup>2</sup> *Некрасов Н.А.* Юность Ломоносова // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 6. Драматические произведения. Л., 1983. С. 7.

Комментаторы справедливо отмечают, что Н.А. Некрасов привнес черты Ярославской губернии в описание Архангельского края: так, например, пресноводная и морская рыба у поэта мирно сосуществуют в одной строфе<sup>1</sup>.

Лишь стремление к учению, к знаниям, к книгам ценой неимоверных лишений у центрального персонажа исторически достоверно. Это та важнейшая составляющая биографического мифа<sup>2</sup> о жизни выдающегося ученого, которую уловил начинающий автор стихотворной пьесы «Юность Ломоносова» и которая показана психологически достоверно, ибо сам Некрасов в пору своей самостоятельной жизни в Петербурге испытал не меньшие, а, может быть, даже и большие трудности. Этот же мотив сохранится и в хрестоматийном стихотворении Н.А. Некрасова «Школьник»<sup>3</sup>, герою которого предстоит во многом повторить нелегкий, но «славный путь» «архангельского мужика».

В эпилоге стихотворной пьесы «Юность Ломоносова» (действие происходит 15 лет спустя после ухода героя из отчего дома) появляются мотивы поэтического «памятника» – применительно к главному герою. Перечислением заслуг перед поэзией и перед Отечеством, которые поэты, следующие горацанской традиции, обычно примеряют на себя, Некрасов завершает монолог героя пьесы:

Горжусь я тем, что первый я  
Певец Российского Парнаса,  
Что для бессмертья я тружусь...  
Горжуся тем, что, сын крестьянской,  
Известен я царице стал  
И от нее почтен вниманьем  
И ей известен как пиит.

---

<sup>1</sup> См.: *Некрасов Н.А.* Т. 6. Драматические произведения. С. 653.

<sup>2</sup> В понимании этого термина мы следуем за Т.Б. Шеметовой, предложившей следующую трактовку: «Биографический миф – это миф Нового времени, который не может существовать без своего субъекта – автора, осознающего первоначальную версию собственной судьбы, которая затем многократно переосмысливается как массовым сознанием, так и художниками, исследователями. В отличие от традиционных мифов, он не является порождением коллективного бессознательного, напротив, именно коллективное сознание в различных формах вновь и вновь воспроизводит автобиографический миф» (*Шеметова Т.Б.* Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М., 2011. С. 2–3).

<sup>3</sup> Стихотворение «Школьник», предположительно, написано летом 1856 г., когда поэт жил на даче под Ораниенбаумом, в местности, связанной с жизнью и деятельностью М.В. Ломоносова.

Горжуся тем, что сердце Россов  
Умел я пеньем восхитить,  
Что сын крестьянской Ломоносов  
По смерти даже будет жить!<sup>1</sup>

В завершающем пьесе монологе Ломоносова-ученого можно вычленить также мотив, связанный с генеалогией:

Сам шел всегда без руководства,  
Век делал то, что честь велит,  
И не имел хоть благородства,  
А благородней был других...<sup>2</sup>

Этот же мотив звучит и в стихах самого М.В. Ломоносова – в переводе знаменитой оды Горация «К Мельпомене»; «Что мне беззнатный род препятством не был» – мотив, отсутствующий в латинском оригинале.

В других произведениях Н.А. Некрасова имя М.В. Ломоносова упоминается преимущественно в контексте его литературных заслуг. В шуточном приветствии «Гимн “Времени”» – новому журналу, издаваемому М. Достоевским, – Н.А. Некрасов связывает петербургское пространство русской литературы с поэзией М.В. Ломоносова:

В стране затронутых вопросов,  
Не перешедших в сферу дел,  
Короче: там, где Ломоносов  
Когда-то лирою гремел,  
Явленье нового журнала  
Внезапно потрясло умы <...><sup>3</sup>.

В коллективной эпиграмме 1856 г. на литературного критика П.В. Анненкова, основным автором которой был, по свидетельству соавтора – А.В. Дружинина, Н.А. Некрасов, последний перефразировал строки из широко известной оды М.В. Ломоносова «На день

<sup>1</sup> Некрасов Н.А. Юность Ломоносова // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15-ти тт. Т. 6. Драматические произведения. С. 20.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Некрасов Н.А. Гимн «Времени», новому журналу, издаваемому М. Достоевским // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. Л., 1981. С. 109.

восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года»: «Что может собственных Катонов // И быстрых разумом Прудонов // Российская земля рождать!»<sup>1</sup>

Упомянув М.В. Ломоносова также в связи с отдельными моментами литературной полемики, Н.А. Некрасов, не умаляя его поэтических заслуг, тем не менее архаизирует его творчество. Так, в незавершенном романе Н.А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» один из персонажей, Григорий Андреевич Огулов, отставной учитель, предстает человеком с устаревшими литературными вкусами: «Он был без ума от всего старого, ругал на чем свет стоит всё новое; Сумарокова называл первым драматургом и читал с большим одушевлением плохонькие вирши из “Хорева”, называя их превосходными; в Ломоносове видел Шиллера...»<sup>2</sup>. Этот мотив впоследствии будет развит А.Н.Островским в драме «Гроза» (литературные пристрастия Кулигина).

Однако в массовом сознании творчество М.В. Ломоносова и Н.А. Некрасова связывает, прежде всего, емкий образ «архангельского мужика» из стихотворения Н.А. Некрасова «Школьник». Эта тесная связь далеко не случайна, ибо Н.А. Некрасов выступает одним из создателей биографического мифа о Ломоносове, – мифа, существующего в национальном сознании в виде хрестоматийной биографической легенды, мифем (языковых формул) и мифологем (образов и событий). Именно биографический миф о Ломоносове объединяет литературные произведения разных эпох (например, замысел драматического пролога «Юность вещего» А.С. Грибоедова, стихотворение П.А. Плетнева «Ломоносов» (1820); биографический роман Кс.А. Полевого «Михаил Васильевич Ломоносов» (1836), переиздававшийся до конца XIX в., цитированные произведения Н.А. Некрасова; роман в стихах «Михайло Ломоносов» В. Плиева, изданный в 2009 г. в Санкт-Петербурге), многочисленные живописные и скульптурные произведения, радиоспектакль «Юность Ломоносова» (по повести М. Сизовой «Михайло Ломоносов», 1954) и одноименные художественные фильмы «Михайло Ломоносов» (Ленфильм, 1955; Мосфильм, 1986).

---

<sup>1</sup> Некрасов Н.А. За то, что ходит он в фуражке... (Коллективное) // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. С. 255.

<sup>2</sup> Некрасов Н.А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 8. Художественная проза. Незаконченные романы и повести 1841–1856 гг. Л., 1984. С. 122

В заключение выделим основные структурные элементы биографического мифа о М.В. Ломоносове, бытующего в литературе как предшествующих литературных эпох, так и в современной.

**Автомиф как исходная модель.** Черты автомифа можно найти, например, в цитированном переводе оды Горация «К Мельпомене».

**Мифемы.** «*Архангельский мужик*» (авторский инвариант «*архангельский рыбак*») в черновиках поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»). А.С. Пушкину принадлежит несколько мифем, характеризующих многогранную личность М.В. Ломоносова. «*Отец русской поэзии*». Эта перифраза не является гиперболой, так как еще в конце XVIII в. стихи Ломоносова прочно вошли в школьную программу. Еще две пушкинских мифемы: «*Обнял все отрасли просвещения...*»; «*Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом*».

**Мифологемы** биографического мифа охватывают основные вехи жизненного пути М.В. Ломоносова, принципиальные для масового сознания и так или иначе «обработанные» литературой.

*Рождение гения*, которое произошло вдали от столиц и научных центров. «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!.. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого»<sup>1</sup>. Это один из аргументов в полемике профессора Преображенского с Борменталем в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце».

*Крестьянское происхождение.* Это и элемент автомифа, и принципиальный момент, на который обращали внимание писатели начиная с карамзинистов (в литературе классицизма Ломоносову отводилась почетная роль проводника идей государственности). М.Н. Муравьев писал: «Как! в хижине землевладельца, в состоянии, посвященном ежедневному труду, – далеко от всех способов просвещения, от искусств, от общества – родится разум, обогащенный всеми дарованиями, всеми способностями, которому суждено открыть поприще письмен в своем отечестве? Неизвестное побуждение поведет его на искание наук, которых едва бытие он постигает... Таково есть владычество духа! Оно не знает различий породы, сана, состояний. Сын первого вельможи имеет преодолеть столько же и,

---

<sup>1</sup> Булгаков М.А. Собачье сердце // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1992. С. 194.

может быть, более препятств для освобождения себя от невежества, как и сын последнего землевладельца»<sup>1</sup>.

*Отрок на берегу Северного моря.* Этот образ лирически развертывается, например, в батюшковском «Послании к И.М. Муравьеву-Апостолу»<sup>2</sup>:

Я вижу мысленно, как отрок вдохновенный  
Стоит в безмолвии над бездной разъяренной  
Среди мечтания и первых сладких дум,  
Прислушивая волн однообразный шум.

В русле батюшковской трактовки ломоносовская тема решалась и в замысле драматического пролога А.С. Грибоедова «Юность вещего». Мифологема отрока на берегу моря, нашедшая впоследствии отражение и в иконографии, представляет собой центральный образ стихотворения А.С. Пушкина «Отрок», написанного не без влияния и евангельской традиции:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;  
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!  
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:  
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям<sup>3</sup>.

*Божественный промысел.* «По своей и Божьей воле // Стал разумен и велик» (Н.А. Некрасов).

*Пешком в Москву.* Эта мифологема детально разработана в фильмографии.

*Подлог во имя благородной цели.* Как известно из биографической легенды, М.В. Ломоносов в начале учебы в Москве скрыл свое крестьянское происхождение и выдал себя за сына дворянина. В XX в. происходит карнавализация этого момента, и, наконец, эта мифологема травестируется в суровый 141-й пункт современного университетского устава: «Обучающийся в Университете может быть отчислен из Университета за предоставление поддельных документов, связанных с обучением в Университете...»

Можно выделить также *мифологему годов учения*, включающую *пребывание в «чужих краях»*, *мифологему блестящей карьеры*. Это мифологемы-акции, основанные на реальных событиях из жизни

<sup>1</sup> *Муравьев М.Н.* Сочинения. Т. 2. СПб., 1847. С. 328–329.

<sup>2</sup> *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1987. С. 281–284.

<sup>3</sup> *Пушкин А.С.* Отрок // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 478.

М.В. Ломоносова. К.Н. Батюшков в статье «О характере Ломоносова» попытался дать психологическую мотивировку поступков Ломоносова: «Пламенное рвение к учению, неутомимая жажда познаний, постоянство в преодолении преград, поставленных неприязненным роком, дерзость в предприятиях, увенчанных сияющим успехом»<sup>1</sup>.

Отметим также, что пребывание М.В. Ломоносова «в чужих краях» стало источником оперных сюжетов. В 1814 г. (по другим данным, в 1815) была поставлена опера-водевиль Шаховского «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец», основанная на эпизоде, когда странствующего студента чуть было не завербовали в прусские солдаты. Вот ее сюжет. Некая Роза не может выйти замуж за своего любимого Михеля, потому что ее держит взаперти отчим-трактирщик. Михель отправляется в столичный город на поиски справедливости и по дороге встречает «молодого русского стихотворца, который учился в Марбурге». По ходу действия «гусарский вахмистр Трумф» обманом заставляет «молодого русского стихотворца» вступить в прусскую службу. Михель устраивает ему побег, а в благодарность «русский стихотворец», тоскующий по своей оставленной в Марбурге Лизхен, помогает Михелю соединиться с Розой.

Опера Романа Львовича (либретто Е. Фридмана) «Марбургский счет», премьера которой состоялась в 2003 г., посвящена пребыванию в Германии М.В. Ломоносова и Б.Л. Пастернака.

*Смерть гения* также можно рассматривать как мифологему-акцию. К.Н. Батюшков писал: «На одре мучений и смерти Рафаэль соболезновал о недоконченных картинах, наш **северный гений** – о несовершенных трудах своих. “Я умираю, – говорил он Штелину, – я умираю, приятель! На смерть взираю равнодушно: сожалею о том, чего не успел довершить для пользы наук, для славы отечества и Академии нашей. К сожалению, вижу, что благие мои намерения исчезнут вместе со мною...”»<sup>2</sup>

К мифологемам-образам ломоносовского мифа можно отнести мифологему русского энциклопедиста и мифологему памятника, поддерживаемую богатой иконографией. В радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» входит, как внесюжетный элемент, «Слово о Ломоносове». Могила великого ученого вызывает

---

<sup>1</sup> Батюшков К.Н. О характере Ломоносова // Вестник Европы. 1816. № 7. Ч. 86.

<sup>2</sup> Там же.

у путешественника размышления, близкие к жанру эпитафии. Эта радищевская эпитафия в русле сентиментализма буквально реализует мифологему памятника.

Вклад собственно Н.А. Некрасова в создание биографического мифа о Ломоносове значителен, несмотря на то что ломоносовская тема не является центральной для Н.А. Некрасова. Перу поэта принадлежит мифема «архангельский мужик». Мифологема «славного пути» в науку («пешком в Москву») обретает в творчестве Н.А. Некрасова, в полном соответствии с демократическим духом его творчества, реалистическую, даже натуралистическую окрашенность. Это, разумеется, относится не к ранней стихотворной пьесе, а к стихотворению «Школьник». В стихотворной пьесе Н.А. Некрасова «Юность Ломоносова» прослеживаются, по меньшей мере, три мифологемы биографического мифа о Ломоносове. Это мифологема крестьянского, неблагородного происхождения, мифологема блестящей карьеры и мифологема памятника.

## ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК В ТРУДАХ М.В. ЛОМОНОСОВА

В своей статье «Латинский язык как международный язык науки (к истории вопроса)» один из крупнейших отечественных филологов-латинистов XX в., переводчик многих трудов М.В. Ломоносова на русский язык Яков Маркович Боровский отмечает: «Наука по самой своей природе интернациональна, и для нее наличие наряду с национальными языками единого языка, служащего целям международного общения, является благотворным фактором» (Боровский 1991: 71).

На протяжении многих веков – до эпохи Возрождения – функции такого международного языка, и притом не только в науке, но и в поэзии, безусловно выполнял латинский язык. Будучи государственным языком многоплеменной Римской империи, занимавшей к III в. н.э. огромную территорию вокруг Средиземного моря, латинский язык оказался единственным в ее западной части языком культуры. Это свое значение он сохранил и после падения Западной Римской империи в V в. под натиском варварских племен. Вплоть до XII–XIII вв. латинский оставался единственным литературным языком западного мира, орудием художественного творчества и научной мысли, но прежде всего – языком католической религии, составлявшей основу средневековой идеологии.

В предисловии к хрестоматии средневековой латинской литературы ее составители пишут: «Латинский язык не был мертвым языком, и латинская литература не была мертвой литературой. По-латыни не только писали, но и говорили: это был разговорный язык, объединявший немногочисленных образованных людей того времени: когда мальчик-шваб и мальчик-сакс встречались в монастырской школе, а юноша-испанец и юноша-поляк – в Парижском университете, то чтобы понять друг друга, они должны были говорить по-латыни. И писались на латинском не только трактаты и жития, но и обличительные проповеди, и содержательные исторические сочинения, и вдохновенные стихи. Латинская поэма “Вальтарий” разрабатывала сюжеты древнегерманских сказаний задолго до “Песни о Нибелунгах”, а провансальские трубадуры и немецкие миннезингеры учились лирическим темам и приемам у

своих старших современников – латинских поэтов-вагантов. Да и те самые латинские богословские трактаты, которые так отпугивают нынешнего читателя, были для европейской мысли школой диалектики, современной и полезной» (ПСЛЛ 1970: 5).

Эпоха Возрождения, установив строгую классическую норму для латинского языка, существенно ограничила возможности свободного развития новолатинской литературы и тем самым создала дополнительный стимул для развития литературы на возникающих национальных языках. Как считает Я.М. Боровский, «постепенное и неуклонное отступление латинского языка в этой области необходимо признать положительным моментом культурного развития» (Боровский 1991: 71).

Но что касается науки, здесь позиции латинского языка оказались более устойчивыми и он сохранял свое значение и тогда, когда национальные языки Европы, заимствуя латинскую и латинизированно-греческую лексику, стали эффективными орудиями научного творчества.

XVIII в., к которому относятся годы жизни Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765), стал, таким образом, «эпохой гармонического симбиоза латинского языка как международно-го и национальных языков как его равноценных преемников» (Там же).

Родившись на беломорском Севере, известном в ту эпоху сравнительно высоким уровнем грамотности (особенно в среде раскольников), Михайло довольно быстро становится лучшим чтецом приходской церкви. Он не только читает духовную литературу – псалмы, каноны, жития святых, но и переписывает отдельные тексты. Его первыми недуховными книгами становятся «Славянская грамматика» Мелетия Смотрицкого и «Арифметика» Леонтия Магницкого. С этими двумя книгами, которые Ломоносову всеми правдами и неправдами удалось достать у детей зажиточного помора Христофора Дудина, Михайло и приходит в Москву.

С поступлением в Славяно-греко-латинскую академию (основанную в июле 1685 г. греческими просветителями братьями Иоанникием и Софронием Лихудами) Ломоносов начинает изучать древние языки. Благодаря большим способностям и огромному трудолюбию М.В. Ломоносов в первый год закончил три класса Академии и уже мог писать стихи на латинском языке. Затем он выучил древнегреческий язык.

Все свободное время он проводил в старинной библиотеке Академии, где, кроме доступных в тот момент в Москве естественно-научных трудов, прочел многие произведения древних авторов: труды Аристотеля, Платона, Плутарха, Демосфена, Фукидида, Цицерона, Цезаря, Сенеки, поэтов Гомера, Вергилия, Теренция, Плавта, Ювенала, Горация, Овидия.

Будучи отправлен по собственной просьбе в Киево-Могиланскую академию и не обнаружив там ничего нового по физике и математике, он, как мы знаем, среди прочего внимательно изучил курс лекций по поэтике латинского языка Феофана Прокоповича. А оказавшись в Петербурге в группе из 12 лучших учеников Славяно-греко-латинской академии, на первую же университетскую стипендию Ломоносов покупает только что вышедший первый русский трактат по стиховедению В.К. Третьяковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов»), на полях которого оставляет реплики не только на русском, но и на латинском языке<sup>1</sup>.

Годы учебы в университетах Германии (Марбург: 1736–1739; Фрайбург: 1739–1741) укрепляют знания Михаила Васильевича в области древних языков. В Марбурге он подружился с университетским книготорговцем И. Миллером и за все время пребывания в этом городе закупил у него литературы на 133 гульдена – сумма немалая, если учесть, что пара башмаков стоила один гульден. Кроме фундаментальных трудов по философии, физике и математике, работ по горному делу и медицине, гидравлике и географии, трактатов по истории и литературоведению, большое место занимают пособия по изучению иностранных языков – латинского, французского, итальянского. Куплены и произведения художественные: вышедшие произведения Анакреона, Сафо, Вергилия, трагедии Сенеки, полное собрание сочинений Овидия, эпиграммы Марциала, «Письма» и «панегирик Траяну» Плиния Младшего, «Разговоры» и «Похвала глупости» Эразма Роттердамского.

В дискуссиях с немецкими учеными Ломоносов в полной мере овладел и разговорной научной латынью, что прекрасно видно по уровню латинского языка в его научных трудах, созданных по большей части уже по возвращении в Россию в июне 1741 г. и собранных в Полном собрании его сочинений.

<sup>1</sup> Эту книгу он сохранял до конца жизни, она дошла до нас и находится в архиве Академии наук (Глухов 2007: 308).

Его основные работы по химии, физике, астрономии, минералогии написаны превосходным латинским языком. Однако, осознавая необходимость создания научного русского языка, он сам переводит многие из своих работ на русский. Так появляются, например, «Рассуждения о жидкости и твердости» («*Meditationes de solido et fluido*»), «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» («*Oratio de meteoris vi electrica ortis, auctore Michaele Lomonosow habita*») и «Изъяснения, надлежащие к Слову о электрических воздушных явлениях» («*Orationis de meteoris electricis explanationes*») и т.д.

Ломоносов этими переводами, равно как и переводом «Экспериментальной физики» Вольфа, создает основание русской естественно-научной терминологии. Как пишет Я.М. Боровский, «русскому языку по понятным причинам он отдает предпочтение в работах по отечественной истории, но научную полемику и в этой области, обращенную к академической общественности, ведет на латинском языке (замечания на диссертацию Миллера)». К латинскому он прибегает и в научной переписке, обращенной к иностранным ученым – Эйлеру, Формею, в благодарственном послании к шведской Академии наук.

Отметим и то, что заложенная древними языками система восприятия языка позволила Ломоносову к концу жизни читать на одиннадцати языках. «Среди художественных произведений, прочитанных Ломоносовым, кроме признанных в то время поэтических авторитетов и образцов периода классицизма были сочинения арабских и древнескандинавских поэтов, португальских и польских писателей, не говоря уже об античных, новолатинских, французских, немецких, итальянских, английских авторах» (Глухов 2007: 314).

Как установил П.Н. Берков, великий ученый в последние годы жизни интересовался сведениями о новых археологических открытиях в Италии (Помпеи и Геркуланум) и в Малой Азии (Пальмира); он собирал материалы о новонайденных надписях на языках древних народов, населявших Апеннинский полуостров до возникновения Римского государства (этруски).

Для историка русской литературы уникальны по своему значению пометы и приписки Ломоносова на «Илиаде» Гомера, на сочинениях римских историков – Тита Ливия и Квинта Курция, Юстина и Флора, на «Сатирах» Ювенала и «Эпиграммах» Марциала. К работам М.В. Ломоносова по отечественной истории прямое от-

ношение имеют пометы на «Естественной истории» Плиния Старшего. Известно, что это произведение Ломоносов изучал особенно усердно, так как считал авторитетнейшим источником по самым разным вопросам, в нем он искал подтверждение своим мыслям, в том числе по русской истории. Отмеченное Ломоносовым утверждение, что аланы и роксоланы – единый народ, использовано им в возражениях на диссертацию Г.Ф. Миллера «О происхождении имени и народа российского».

Выразительна его приписка на «Физических наставлениях» голландского ученого-физика П. Мушенбрека: «О, добрая латынь!» А на грамматике греческого языка Феофила Гелия такая пространная запись: «Для терминов во многих науках, в физике, астрономии, а особливо в анатомии, в ботанике и во всей медицине греческий язык весьма надобен».

Вслед за Я.М. Боровским мы можем сказать, что для Ломоносова древние языки и в первую очередь латинский язык был в полном смысле слова живым языком – двигателем творческой мысли, заключающим в себе неисчерпаемый источник развития новых и новых выразительных возможностей.

#### ЛИТЕРАТУРА

Боровский 1962 – *Боровский Я.М.* Латинский язык Ломоносова // Ломоносов М.В. Собр. соч. Т. 4. М.; Л., 1962.

Боровский 1991 – *Боровский Я.М.* Латинский язык как международный язык науки (к истории вопроса) // Проблемы международного вспомогательного языка. М., 1991. С. 70–76.

Глухов 2007 – *Глухов А.* Ревнители просвещения России. X–XVIII вв. М.: Университетская книга, 2007.

Ломоносов 1950–1983 – *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1950–1983.

Любавский 1912 – *Любавский М.К.* XVIII век и Ломоносов. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1912.

ПСЛЛ 1970 – Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков / Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек и М.Л. Гаспарова. М., 1970.

М.А. Политова

## ИМЯ М.В. ЛОМОНОСОВА В ИСТОРИИ РУССКОГО ФАРФОРА

*«Под смотрением и по расположению Ломоносова  
построена химическая лаборатория,  
в которой он, трудясь многими опытами,  
кроме других исследований,  
изобрел фарфоровую массу»<sup>1</sup>*



Фарфоровый бюст М.В. Ломоносова

Всем известны заслуги Михаила Васильевича Ломоносова в области искусства, правда, в основном на литературном поприще. А вот деятельность Ломоносова в таких областях, как мозаика и стекло, менее известны. Если продолжать тему декоративно-прикладного искусства в жизни Михаила Васильевича, то первое, что приходит на ум, – это, конечно же, Ломоносовский фарфоровый завод, а если быть точнее – Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова.

### *Секрет фарфоровой массы*

Отталкиваясь от названия завода, многие почитатели-дилетанты фарфорового искусства безоговорочно утверждают, что Ломоносов является, во-первых, изобретателем русского фарфора, а во-вторых, на первых этапах развития и сам был его «изготовителем».

Написать эту не относящуюся к искусствоведению, а, скорее, к историческому очерку статью стоило хотя бы для того, чтобы будущие поколения искусствоведов, а вслед за ними и трепетные

<sup>1</sup> Цитата по кн.: *Безбородов М.А.* М.В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов. Л., 1948 (электронное издание). *Прим.:* запись была составлена в 1764 г. в «Краткой истории о поведении Академической Канцелярии».

почитатели самого изящного, по моему мнению, вида декоративно-прикладного искусства удостоверялись в неоднозначности толкования заслуг Ломоносова в истории русского фарфора.

Прежде всего, слава открытия русского фарфора принадлежит Дмитрию Ивановичу Виноградову. И произошло это долгожданное для России событие вот каким образом. Виноградов был приставлен в помощники некоему Христофору Гунгеру, которого «выписали» из заграницы для создания «порцелиновой» мануфактуры в Санкт-Петербурге. Наблюдения за работой Гунгера позволили установить, что он является не долгожданным хранителем тайны производства фарфора, а очередным отчаянным самозванцем, который решил заработать денег на столь вожделенной затее русской императрицы Елизаветы Петровны. Затем исследователем привезенной из Москвы гжельской глины был назначен Виноградов, поставивший не один опыт для создания фарфора, приближенного к его идеальному образцу – китайскому. Для этого Дмитрий Иванович самостоятельно сконструировал печи для обжига, тщательно изучал свои неудачи, а главное – аккуратно записывал в тетрадь свои научные опыты. Следует отметить, что неоценимый вклад в развитие фарфорового производства Виноградов внес, написав монографию по технологии создания ценнейшего материала, которая стала первым такого рода письменным трудом в Европе. Название автор дал такое: «Обстоятельное описание чистого порцелина как оной в России при Санкт-Петербурге делается купно с показанием всех к тому принадлежащих работ». А также Дмитрий Иванович оставил «Преднапоминание», в котором описал «свою роль в порученном ему деле»<sup>1</sup>.

В итоге в 1747 г. был создан пусть и примитивный, но первый предмет русского фарфора, а в 1751 императрице была преподнесена фарфоровая табакерка с мопсами, которая и сегодня может восхитить белизной фарфора и искусной росписью. Теперь стоит вернуться в первую половину XVIII в. и вспомнить, чем же в это время занимался друг открывателя русского фарфора – Михаил Васильевич Ломоносов.

### *Химическая лаборатория М.В. Ломоносова*

Первая в России научно-исследовательская и учебная химическая лаборатория действительно была основана М.В. Ломоносовым,

---

<sup>1</sup> Кудрявцева Т.В. Русский Императорский фарфор. СПб., 2003. С. 9.

в 1748 г. Правда, большую часть времени он отводил на эксперименты по стеклоделению, фарфором же интересовался, видимо, больше с азартной целью научного познания, а не выдвижения в первые ряды. К тому же его друг Виноградов в это время уже достиг значительных результатов в фарфоровом производстве, и соперничество вряд ли могло быть между ними. Исследователь и автор монографии о работе Ломоносова в области силикатов М.А. Безбородов вот что пишет об этом: «Первый (Д.И. Виноградов. – *М.П.*) был назначен правительством, после возвращения из-за границы в 1744 г., специально заниматься организацией “порцелиновой мануфактуры” на берегах Невы... Второй (М.В. Ломоносов. – *М.П.*), насколько нам известно, по собственной инициативе поставил перед собой задачу – разработать состав фарфоровой массы из отечественных сырьевых материалов»<sup>1</sup>.

Конечно же, опираться на какие-либо исследования по составу фарфоровой массы у Ломоносова возможности не было, так как изданных трудов по этой проблеме не существовало ни в Европе, ни тем более в России. Представления большинства ученых того времени сводились к тому, что фарфор – это закристаллизовавшееся стекло. Лишь немногие, например Виноградов, твердо верили, что этот состав можно отнести к керамике. Согласно анализу лабораторных записей Ломоносова Безбородов делает следующий вывод: «Ломоносов стоял на правильной позиции. Знавший стекло из своего богатого лабораторного опыта, он не мог смешивать его с фарфором и относил последний к продуктам керамической технологии»<sup>2</sup>.

Из архивных документов становится ясным, что, несмотря на собственную инициативу по изучению фарфоровой массы, Ломоносов представляет строгий отчет обо всех своих действиях в Канцелярию Академии наук. В одном из рапортов он сообщает, что для достижения успеха в разработке фарфоровой массы ему необходима печь, на сооружение которой он просит у Канцелярии гжельского кирпича – самого лучшего материала на тот момент, чтобы сделать лабораторные печи для обжига. Правда, пока в отечественной литературе о деятельности Ломоносова в области фарфора мной не

---

<sup>1</sup> *Безбородов М.А.* М.В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов. Л., 1948 (электронное издание).

<sup>2</sup> *Безбородов М.А.* М.В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов. Л., 1948.

были обнаружены сведения о том, что его просьба по сооружению печи для обжига была исполнена.

### *Родная земля – отечественные материалы*

Гжельская глина, которая так была необходима Ломоносову для печи, была известна московским производителям керамических изделий уже при царе Алексее Михайловиче. При Петре I также шли разработки по применению гжельской глины в изготовлении посуды, трубок для курения и пр. А при его дочери Елизавете Петровне, которая в 1744 г. распорядилась учредить Невскую порцелиновую мануфактуру, гжельская глина стала основным сырьем, открытие которого принадлежит Виноградову. Глина эта стала отправным компонентом в поиске состава фарфоровой массы для Ломоносова, который был очень высокого мнения о свойствах гжельской глины: «По всему сему рассуждать должно, что едва ли есть земля самая чистая и без примешания где на свете, кою химики девственницею называют, разве гжельская или еще исетская, которой нигде не видал я белизною превосходней»<sup>1</sup>.

Эксперименты Ломоносова с составом фарфоровой массы демонстрируют его подлинный интерес профессионала – добиться своей цели. В результате полученных опытов по составлению масс из одних и тех же компонентов, но в различных пропорциях ученому удалось варьировать цвет черепка, его пористость, выдержку температуры. В итоге Ломоносов достиг прозрачности фарфорового черепка после обжига, а соответственно, решил задачу поиска верных составляющих фарфоровой массы. Единственное, что остается неясным, – удалось ли Ломоносову добиться результатов в области изучения глазури. Так как большая часть его работы в лаборатории была посвящена стеклу, я думаю, что большого труда создать глазурь, которая является стекловидным покрытием, для него бы не составило. Другой вопрос – применение глазури при обжиге фарфорового предмета, ответ на который, возможно, кроется в еще не изученных архивных материалах. Хотя Безбородов приводит в своей книге запись самого Ломоносова, оставленную под одним из полученных образцов фарфора, который, по словам мастера, «более (лучше. – М.П.) саксонского и *глянец* (курсив мой. – М.П.) хорош».

---

<sup>1</sup> *Безбородов М.А.* М.В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов. Л., 1948.

Может быть, это и есть подтверждение того, что Ломоносову удалось добиться хороших результатов при обжиге глазурей?

Исходя из скудности исследования заслуг Ломоносова в области фарфорового производства, закономерным сегодня является вопрос о самостоятельности его умозаключений. Дружба с Виноградовым, который уже выпускал фарфоровые произведения, когда Ломоносов только открыл лабораторию, многих исследователей наводит на мысли о техническом плагиате. Но здесь следует немного отойти от химии, ее процессов, поиска глины и погрузиться в историю и даже социологию середины XVIII в.

Выражение «тайна фарфора» с XIII по XVIII в. было на слуху практически у каждого человека, порой весьма далекого от Двора. Монархи всего мира были охвачены страстью познать эту «тайну», раскрыть «секрет фарфоровой массы» и затем начать собственное производство «белого золота», чтобы продемонстрировать всем государствам свое богатство, силу своих ученых, свою мощь. Естественно, что каждый, кто был на службе у короля или императора, в зависимости от страны, занимался исследованиями под строжайшим надзором, дабы не разгласить эту «тайну» и тот метод, который привел к разгадке. Поэтому ученые чаще всего были самыми несчастными людьми, заточенными в удаленных замках, день и ночь напролет трудящиеся над колбами с химическими компонентами. Как правило, первооткрыватели умирали вскоре после реализации дела всей их жизни. И здесь не нужно искать злого умысла. Просто сильные нагрузки – физическая, умственная, эмоциональная – за время проведения опытов значительно и порой катастрофически подрывали здоровье великих людей, решивших прикоснуться к «тайне фарфора».

И Россия не была исключением из этой закономерности. Прежде всего, попытки найти верный состав фарфоровой массы держались в строгом секрете. И Виноградов тщательно оберегал свои умозаключения на этапе подхода к разгадке. Поэтому версия о том, что он мог своему другу Ломоносову раскрыть секрет производства фарфора, кажется просто невероятной. За такое безрассудство он мог бы понести самое тяжелейшее наказание, вне зависимости от необходимости его знаний в этом важном для страны и лично императрицы вопросе. Все это лишний раз позволяет убедиться в самостоятельности и непогрешимости Ломоносова в исследовании фарфоровой массы.

*«Фарфоровую фабрику поручить Михайле Ломоносову»*

После смерти императрицы Елизаветы Петровны на Невской порцелиновой мануфактуре началась череда изменений, не все из которых благоприятно сказались на развитии фарфорового дела в России. Прежде всего, мануфактура была передана в ведомство Сената, что не позволяло в условиях чиновничьей власти вести дорогостоящие высокохудожественные разработки. Но кратковременное пребывание Петра III на престоле могло бы решить это недоразумение тем указом, который он подписал 29 января 1762 г.: «находящуюся в ведомстве Кабинета фарфоровую фабрику поручить в ведомство коллежскому советнику и профессору Михайле Ломоносову»<sup>1</sup>.

Некоторые исследователи почему-то не хотят принимать во внимание это назначение Ломоносова и считают его абсурдным, так как директором он значился меньше месяца. «Причины такого назначения совершенно непонятны, так как Ломоносов в то время имел достаточно забот на своей усть-рудицкой “фабрике делания цветных стекол” и был поглощен многими другими делами...»<sup>2</sup> А вот крупнейший исследователь истории Императорского фарфорового завода (так стала называться Невская порцелиновая мануфактура со вступлением в 1762 г. на престол Екатерины Великой) начала XX в. барон фон Вольф утверждает обратное, когда говорит о предписании Ломоносову увеличить штат завода: «Предположенный штат являлся естественным следствием увеличивавшегося производства; учреждение его, в связи с назначением Ломоносова начальником фабрики, могло бы иметь самые благотворные последствия»<sup>3</sup>.

Говоря о последствиях, барон Вольф, конечно же, имел в виду разработки Ломоносова в области фарфора, о которых к тому времени уже было известно Академии наук. Как знать, может быть, история развития завода, его технические усовершенствования и художественные достижения могли бы быть еще значительней, если бы руководить этими процессами стал Ломоносов, человек не просто большого ума, а главное – многогранного опыта. Вместо этого на

<sup>1</sup> Вольф Н.Б., фон. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. СПб., 1906. С. 31.

<sup>2</sup> Безбородов М.А. М.В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов. Л., 1948.

<sup>3</sup> Вольф Н.Б., фон. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. С. 32.

заводе были продолжены традиции Виноградова, знание о которых он передал своему ученику Никите Воинову. Конечно же, верные сведения о составе массы и точном времени и температуре ее обжига это еще не все; помимо «химии» есть очень важная составляющая любого дела – талант, гениальность, вдохновение великого мастера, какими были Виноградов и его друг Ломоносов.

Подводя итог вышеизложенным фактам и размышлениям, хочется еще раз напомнить о том, что в 1925 г. Государственному фарфоровому заводу, бывшему Императорскому, присваивают имя Михаила Васильевича Ломоносова, что, на мой взгляд, говорит о значимости его роли в истории не просто завода, а всей фарфоровой промышленности. Конечно, заслуги Ломоносова далеки от решения художественных задач отечественного фарфора, потому что он был нацелен на его технологическое усовершенствование. Что ему и удалось сделать, но не посчастливилось своевременно (позднее его «массы» вошли в процесс изготовления фарфора) внедрить свои разработки в производство. Что послужило причиной его отставки или отказа от должности директора Императорского фарфорового завода – сегодня является еще одной «тайной фарфора».

## II. ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

**Н.А. Барабаш**

### **ТЕАТР КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ ИГРА-ЗАГАДКА**

Игра составляет не только часть жизни, скажем, в театре, или у ребенка. В игре заключен тот самый смысл, без которого жизнь теряет свою прелесть, из нее уходит аромат, она не согласуется с миром любви и легкого воспарения над действительностью. Можно ли обойтись без нее? Это похоже на то, если бы мы спросили, можно ли дышать без воздуха?! Игровое содержание жизни, слова, общения наполнено, напоено игрой. Без великого Хейзинги не обойтись, ибо только он сначала заговорил об этом, а потом стало понятно, что без игры нет вообще ничего. Все в ней!

Если характер актерской игры, способ передачи конфликта, особенности воплощения образа героя, сам метод, стиль режиссерской постановки являются специфическими для какого-то конкретного отрезка времени, если все это так или иначе передает и воплощает идеи этого времени, то и зритель, и сам театральный деятель постепенно привыкают к ТАКОМУ способу существования на сцене. Попросту – к такому виду ИГРЫ. Однако меняется само время, меняется с ним и игровое поле. То, что было привычно для театра русской школы в период почти до шестидесятых годов прошлого столетия и по характеру игры именовалось школой психологической, с 1990-х гг. и по сей день заменено на сцене отнюдь не психологическими установками. Это совсем не психологический театр с его подробностью воплощения человеческой души, развитием этого воплощения, особым, повышенным вниманием к человеческой жизни, но не только и не столько даже к ее поступкам и событиям ее жизни, а все к тому же исконно русскому стремлению удержать и запечатлеть эти душевные подвиги.

Постепенно менялась не только природа отношений социум – театр – человек, но закреплялись установки на непсихологический театр, на неуважительное отношение человека к себе подобному и, стало быть, к общественным требованиям и устремлениям. Укладывалась, формировалась в человеческом сознании, в его психике, в конце концов, способность и готовность на зло, на вседозволен-

ность – уж точно. Те нормы и ограничения, которые были в ходу еще двадцать лет назад, обернулись утратой ценностей, ориентиров. Все стало смешиваться: границы, конструкции, рельефы связей – все потеряло свои выраженные очертания, утратило вкус к чистоте и первозданности и приобрело вкус к примитивному и непристойному, подвергло устоявшиеся принципы испытаниям. Любимый термин постмодернистов – деконструкция – оказался как нельзя кстати.

## **Игра**

*Устанавливает границы, в которых происходит взаимодействие одного человека с другим.*

*Развивает конфликт, наиболее достоверно выражающий смысл борений человека как с самим собой, так и с другим.*

*Устраняет конфликт, предлагая то диалог, то иное смысловое пространство для разрешения конфликтной ситуации.*

*Вовлекает во взаимодействие с разного рода событиями, идеями, составляя источник действий-противодействий.*

*Концентрирует внимание и сосредоточивает его на проблеме, цели, идее.*

*В ней заключено то целеустремление, тот баланс, к которому стремится человек.*

*Универсальность игрового отношения человека к жизни переводит его существование в ироническое поле, порой доводя его до трагических вызовов как самому себе, так и другому.*

*Гармония человека с собой и с миром осуществляется посредством игры.*

*Знаковое существование, «дисперсность» игры ставит ее в один ряд с психофизиологической потребностью человека в жизни.*

*Биологическая потребность человека жить обусловлена в очень большой степени игрой, особенностями ее проявления и самим смыслом игры.*

*Сакральный смысл игры обусловлен самой историей цивилизации, ее развитием и вовлечением в игру всякого живого существа.*

*Самостоятельная ценность, коей является искусство, более всего и прежде всего проявлена в игре, она и является носителем искусства, его порождает и обуславливает.*

Игра отражает комплексное представление о красоте и именно поэтому неизбежной быть не может. Приговор Й. Хейзинги о том, что игра «вне себя самой не имеет никакой собственной цели», может быть, и верен, но только в той его части, которая касается природы игры, но не ее подвижности. Она есть, она будет – и вне ее нет мира чувств, страстей, нет достижений, развития науки и искусства. Формы ее, превращения столь изобретательны и вместе с тем просты, что не перестаешь удивляться: игра расставляет все приоритеты, сама являясь таким приоритетом. Она – словно воздух – обеспечивает какое-то иное, нежели только биологическое, существование жизни.

Игра – это способ организации мира вещей, взаимодействий людей посредством границ и правил диалога, а также естественного развития цивилизации в любых временных, исторических рамках и условиях. Проще говоря, игра – это своего рода универсум построения мира.

**Игру**, ее *пространство*, можно поделить на части:

– пространство отношений людей, где мерилом ценности их выступает нахождение общей цели в схватке, диалоге, конфликте;

– пространство культурологическое, куда относятся все виды деятельности, например телевидения: ТВ-диалоги, ток-шоу, разнообразные схватки со зрителем (как в студии, так и вне ее), замешанные на информации, провокации, эклектике поданного материала (причем, сознательной), претензии, различных авторских программах, претендующих на индивидуальное начало; разного рода заимствования (спускающаяся амфитеатром сцена, скажем, взятая из театра), многослойность экрана, мультимедийное насыщение этого пространства; ретроспекции, ставшие в последние годы одной из образно-содержательных точек ТВ;

– пространство искусства: театра, кино, живописи, архитектуры.

### **Игра. Территория искусства**

И в прошлом, и в настоящем художник – тот, кто *созидает*, творит не для кого-то, а исключительно из потребности творить и созидать. Где-то в подсознании есть, конечно, мысль о ком-то, кто так или иначе откликнется на его произведение. То есть он *имеет в виду*, что будет увиден и услышан. Но это, скорее, второе. Первое и главное, что обуславливает творческий процесс, – невозможность

обойтись без акта творчества, без собственно созидания. Это много позже признание или непризнание начинают сотворять с судьбой художника свои судьбоносные вещи. Но в глубинной своей сути художник свободен от зрителя; ему нужен только он сам и его произведение. Все разговоры о том, как важно признание зрителя и как человек творит именно для него, – вымысел, не более того. Только в потребности творить и существует творец. Без этого процесса (изображая что-то, сочиняя, словом, так или иначе интерпретируя жизнь) он попросту не способен жить.

Если в древности только природа служила основным источником красоты формы и являлась основным выразителем намерений, потребностей, результатов работы художника, то классическое искусство уже не довольствуется только окружающей средой и ищет вдохновение не в одних лишь объектах естественной среды. Хотя именно она, естественная среда, была и остается основным полем, основным проявителем потенциала творца. В ней, через нее, благодаря ей он черпает таинственные силы под разными названиями: вдохновение, гармонию и слияние с этой природой, удовольствие от самого процесса творчества и невозможности исключить его из своих жизненных приоритетов.

Территория искусства становится территорией игры. Игра замещает иные жизненные пространства. Именно в игре накапливается тот опыт, который – вольно или невольно – приводит художника к сотворению иного мира, заимствованного у реальности. Такая вот человеческая вольность – он пишет себе, слыша звуки, рассматривая и запечатлевая окружающий мир (не всегда природу, но и людей, и много людей, и мифические сюжеты, и целые группы королевских особ с собаками и при насыщенном интерьере). Он подвержен сиюминутному настроению, игре ассоциаций, привязке к какому-то особенному отдельному штриху, детали, которая начинает «работать» на идею, возбуждая вдохновение и радость.

Игра порой длится и длится, и человек пишет не за один день и час произведение. Он посвящает ему годы труда, но при этом имея цель, идя за своим замыслом, предвидя, предвосхищая результат. Но все же более всего волнует и захватывает творца процесс.

Приходилось много раз беседовать с актерами, работать в театре самой, и этот опыт также подтверждает мысль о том, что именно процесс, само восхождение к результату является для художника наиболее ценным.

Перед самой трагедией, которая произошла с Н.П. Караченцовым, мне довелось говорить с ним. Обсуждали мою пьесу, которую он прочитал и о которой спросил: «Откуда вы знали, что именно это мне сейчас нужно?» Я, естественно, не знала ничего, просто предложила монопьесу, которая называлась «Разговор с Господом, или Она не вернется». В ней еще был подзаголовок – Переживание. Действие сосредоточивалось в доме, где проживал совсем одинокий человек, много переживший, готовый к раскаянию, который к тому же оказался покинутым и занимал себя в жизни чем мог: то что-то латал, то вспоминал, то перебирал времена, когда ему было не так скверно. В прошлом это был геолог, много чего повидавший на своем веку. В пьесе он и болел, и преодолевал свое нездоровье, и выпивал, и хандрил, но сквозь все это проходила мысль о том, что надо, непременно надо что-то такое сделать, чтобы не совсем пропала жизнь, чтобы можно было еще уважать себя. И он решается на поступок: собирается в дорогу, чтобы добраться до заброшенной деревни, где можно было бы оставить о себе память – реставрировать старую развалившуюся церковь. И он идет. Долго, мучительно. По дороге встречается с медведем, и встреча эта не только неминуема – она завершается схваткой, в которой мужчина, сильный человек, немного потерявшийся в жизни, погибает.

Но главное не сам сюжет, а то, как он принимает решение, как подступает к главному событию своей жизни, как он постоянно присутствует «в кадре», как разговаривает, как иронично ощущает жизнь, как через все свои неурядицы не утрачивает чувство и юмора, и оптимизма. И продолжает верить в то, что истинная вера, не декларируемая – подлинная, способна изменить человека, что-то затронуть в нем такое, что непременно отзовется светом и добром. Он разговаривает, обращается время от времени к Богу. Неназойливо, искренне, не утруждая Всевышнего ни просьбами, ни жалобами. Он очень сильный человек, просто не справившийся с уходом любимой. И ему кажется, что Господь помогает ему. По крайней мере именно он надоумил мужчину, латающего свои дырявые сапоги, подняться с места, отбросить глупые мысли, расстаться с жалостью к себе и пойти. Пойти на благое дело.

Вот такая пьеса. Ничего, конечно, о жизни, о душевных волнениях Николая Петровича Караченцова мне было неизвестно. Но его я увидела в этой роли, и он подтвердил, что, скорее всего, сделает

ее на радио. «Или... – продолжил он, – словом, там видно будет. Но мужик хороший, я его увидел».

А через две-три недели случилось то, о чем узнали все и что стало почти непоправимым в последующей жизни артиста. И, пожалуй, самое главное, что он заметил, так, не пространно, а почти мимоходом: «Люблю внедряться в роль». Понятное дело, что речь шла о процессе, который дороже всего любому артисту.

Связь искусства с естественной средой, с природой одухотворена самим духом художественного созидания. Художник, творец сотворяет нечто, что очень похоже на природу, но вместе с тем весьма далеко отстоит от подлинной реальности. В самом деле, левитановский мартовский снег совершенно естественно и правдиво передает состояние природы после долгой, затяжной зимы. Но никому в голову не придет сравнивать отдельные части, фрагменты картины с абсолютной подлинностью конкретного мига, который запечатлел художник. И какое же это счастье, в конце концов! Неужели фотографическая точность способна была бы в большей степени отобразить истинную красоту и тонкость пробуждающегося к чему-то светлому мира? Разве только калькирование заставляет нас сопереживать и все больше и больше проникаться подробностями исхода и зимы, и самого мартовского снега? Нет, нет и нет! Это запечатление естественного кусочка жизни природного естества не оставляет нас равнодушными по совсем понятным причинам: мы видели нечто подобное множество раз, но Левитан открыл в привычном и знакомом то новое и то необычное, что заставляет все возвращаться и возвращаться к уходящей зиме и талому, рыхлому снегу. Он нашел, отразил такие подробности, которые и составляют прелесть этого полотна, и оно, несмотря на не самую лучшую природную пору, живет и дышит наступлением нового. И мы ждем этого нового, в чем бы оно ни выразалось и каким бы образом ни запечатлевалось.

Ведет ли игру художник? Что он затеял? В чем смысл процесса написания произведения? Что побудило его отразить именно этот миг живой природы? В каком-то смысле он ведет нас такими нехоженными тропами, что, охотно поддаваясь путешествию по лабиринтам замысла, мы отправляемся в путь вслед за ним. Нам важно его откровение, его взгляд, тот ракурс, который только он предлагает в своем полотне. Привычные словосочетания – игра красок, светотени, колорита, композиции – отступают перед дру-

гим намерением и другой потребностью творца: он сам во власти своего замысла, побуждения, своей идеи, которая ведет его и нас вслед за ним по пути, не такому ясному и простому, как кажется. Да, ясность запечатления, особая простота и выразительность картины очевидна. Но есть в ней и некая грусть, и то, наверное, что особенно ее выделяет из большого числа высказываний о подобной поре. Человеку всегда жаль расставаться с чем-то, что длилось, имело определенную ценность, что составляло смысл жизни в какой-то период ее. Вот и уход этот зимы с ее истаивающим снегом таит и грусть, и сожаление – и в то же время оборачивается надеждой на что-то новое, непредвиденное.

Загадочность и непостижимость – такие именно слова можно чаще всего слышать, любясь каким-либо произведением искусства. Хейзинга много размышляет о природе загадки, говоря в первую очередь о ритуальном ее характере, прочерчивая нить от сакрального знания человека, его потребности в таком знании, о тайных именах и до происхождения мира. Возникновение космоса, стремление отыскать ответы на вопросы, которые занимают человека по сей день, так и остаются скрытой пружиной той игры, которую нынешние люди позаимствовали от своих древних предшественников. В любой игре непременно содержится тайна, правила, стремление отыскать ответ на поставленный вопрос и собственно сам путь-поиск. Он-то наиболее интересен. Человек во все времена желал разгадать причины, породившие как его самого, так и землю, на которой он живет, и тот космос, то иное, сакральное, что окружает его и куда проникнуть почти невозможно. Но потребность в этом есть, и от нее никуда не деться.

«Я спрашиваю тебя о крайнем пределе земли; я спрашиваю тебя, где пуп земли. Я спрашиваю тебя о семени жеребца; я спрашиваю тебя, что есть высшее место речи». Хейзинга уточняет, что речь идет о священной игре, где нельзя перепутать ни одного имени, иначе исказится смысл и все перепутается. «Состязания в сакральном знании укоренены в самых глубинах культа и являются его существенной составной частью. Вопросы, которые жрецы по очереди или по вызову задают друг другу во время жертвоприношения, суть в полном смысле слова загадки, по форме и направленности совершенно подобные загадкам, которые задают при совместной игре»<sup>1</sup>. Речь идет о тайном и колдовском знании, проводя невольно

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. СПб., 2011. С. 113.

тоненькую ниточку к тому, чем наполнена жизнь сегодняшняя с ее выраженной атрибутикой ритуалов, загадывания загадок.

Однако об истине. Истинность знания, намерения, побуждения оформляется в семантическом пространстве, где явными лидерами становятся такие позывные, как «стремление к истине», «истинное знание», «истина в последней инстанции» и т.д. Желание истины, воля к ней, устремленность к истине побуждают человека сопротивляться многим и многим вещам, связанным с противоречием, догмами, стереотипами, основанными и построенными на чем-то ложном. Ложным может быть пафос, чувства, смех и слезы, представление о чем-либо. И потребность в истине многократно возрастает. Собственно, такая потребность вообще присуща человеку, только он не всегда готов воспользоваться ею. Он проходит мимо, игнорирует, увязает в неправде, возвеличивая свою неправду до высот самооправдания, он, наконец, сбивается на обвинения, которые тоже служат в известном смысле таким оправданием и попыткой защититься.

Постмодернисты пишут об «игре структуры», но в равной степени такая игра присуща структуре принципов игры, их последовательности и сочетанию, а также вербальной и невербальной игре общения. В одном случае такая игра строится преимущественно на диалогах, в другом, в случае невербального общения, – на вторых и третьих планах, на глубине подтекста, выраженных в жестах, мимике, позах, положении тела, переменах этого положения и т.д.

Игра возникает только при наличии объекта общения, причем правила устанавливаются обеими сторонами. Объект не всегда и совсем не обязательно человек. Это может быть сцена и зритель; актер и сцена; человек, сидящий у себя в доме и смотрящий телевизор. Это может быть кто угодно, тот, кто совершает нечто по отношению к другому – либо лицу, либо неодушевленному предмету.

Извечное стремление человека к *преодолению* более всего проявляет себя именно в игре. В ней он устанавливает правила, целые своды, комплексы их, в ней видит способ освободиться от груза чего-то обременительного, ставя себе некую планку – планку победы. Преодолевая неверие, преодолевая душевную муку, горечь и боль утраты, человек, тем не менее, продолжает играть. Поднимаясь на новую ступеньку понимания себя и даже самоуважения, человек в игре способен преодолеть те пороги и планки, о которых даже не подозревал. Он идет и идет, и его неистребимая вера в результат

(даже если он постоянно сопровождаем этими неверием, сомнением, разочарованием) устанавливает все новые и новые высоты этих границ и планок. Где-то он их разрывает, где-то сводит на «нет», где-то просто игнорирует, но всегда, непременно всегда присутствует высказанная или замаскированная цель – что-то утвердить, и прежде всего – в самом себе. Или еще. Вырваться за некий предел, который либо очевиден, либо известен только одному человеку, тому, кто вырывается.

Такая своеобразно перелопаченная мысль Ницше о вечном стремлении человека к соперничеству едва ли не с самим Богом. В основе такой мысли – греховная страсть человека к покорению мира, к власти над ним, к неистребимой, настойчивой потребности самоутвердиться и попирать божественные законы ради этого. И здесь тоже пособницей выступает игра. Ради нее и этой губительной страсти – властвовать – игра разрушает правила, и становится возможно все!

Труппа современного театра и сам театр, пронизанный игрой, сотворяющий игру, часто ставят зрителя в тупик предлагаемыми загадками. Игра в загадки – довольно древнее и известное сотворчество, соперничество, просто игра. Во II веке до н.э. царь Менандр беседует, как свидетельствуют документы, с великим архатом Нагасеной. Беседа, понятное дело, носит философский характер, однако ее насквозь пронизывает игра в тайну, стремление ее отыскать, словом, загадке здесь отводится значительная роль.

«Царь сказал:

– Почтеннейший Нагасена, не желаешь ли ты вступить со мною в беседу?

– Когда Ваше Величество желает беседовать со мною, как то делают мудрецы, вступая в беседу друг с другом, тогда я желаю, если же Ты будешь говорить со мною, как разговаривают цари, тогда я не согласен.

– А как беседуют мудрецы, почтеннейший Нагасена?

Следует объяснение:

– Мудрецы не выходят из себя, когда их ставят в тупик, цари же гnevаются»<sup>1</sup>.

В известной пьесе-сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот» тоже присутствует загадка. Но не так, как в обычной пьесе, суть которой – вершить сюжет, судьбы, развивать в какой-то мере характеры. Нет,

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 119–120.

здесь загадка и условие развития действия, и та интрига, которая превращает сценическое действие в увлекательную и мудрую игру, хотя сама пьеса, искрометная, блистательная, совсем не тянет на философскую. Но загадывание загадок и поиск ответов на них становится основным рычагом в сюжете. От того, как ответит принц на череду загадок Турандот, зависит не только его судьба, но и сама жизнь.

Провоцирует ли его Турандот? Естественно, но делает это так, что становится ясно: она и сама не может обойтись без забавы и игры, они для нее часть жизни, причем самая увлекательная и заманчивая.

Богословско-философский диспут между Нагасеном и Меландром подводит нас в итоге к вопросу не только о загадывании загадок, какого бы они научного, философского толка ни были. А еще о пользе знания как такового, об игре, заключенной в самом действе этого процесса отгадывания и философского спора, наконец, в противостоянии двух подходов к одному вопросу: что есть мудрость, и всегда ли нужно мудрствовать, чтобы быть, оставаться мудрым.

Хейзинга справедливо говорит о том, что древние греки «и в поздние времена все еще сознавали определенную связь между игрой и загадкой и началами мудрствования»<sup>1</sup>. Клеарх, один из учеников Аристотеля, давший в трактате о пословицах свою теорию загадок, свидетельствует (по словам Хейзинги), что когда-то она была предметом мудрствования: «...древние имели обыкновение прибегать к загадкам как к доказательству своей образованности, что имеет явное отношение к философского рода упражнениям в разгадывании загадок»<sup>2</sup>.

Известное шекспировское «весь мир – театр» вполне может быть заменено на «весь мир – игра». У Хейзинги почти то же самое – «все есть игра». Речь идет, конечно, не о нарушении целостной строгости и серьезности мира; мы по-прежнему боимся этого слова – ИГРА, – хотя после выхода знаменитой книги Хейзинги минуло более семидесяти лет. Наше обыденное сознание привыкло связывать это понятие с чем-то имеющим отношение к розыгрышу, забаве, даже обману. Впервые этот автор предложил иное, строгое и последовательное толкование термина,

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 121.

<sup>2</sup> Там же.

связав его с универсальным взглядом и на мир, и на его проявления. То, что игра способна вмонтироваться в целое мира и – с другой стороны – взять из него нечто такое, что питает и насыщает ее самое, говорит о неизменной связи игры и мира вещей, которые то согласуются между собой, то отторгаются, то составляют единство частей, где очень контурно просматривается целое.

«Тот, у кого голова пойдет кругом от вечного коловращения понятия игра – серьезное, найдет точку опоры, взамен ускользнувшей в логическом, вновь обратившись к этическому. Сама (игра) не может быть ни дурной, ни хорошей»<sup>1</sup>. Действительно, что значит дурное или хорошее, если сам мир не дурен и не хорош. Он просто разный и вызывает к нашему милосердию и пониманию. Это как дышать воздухом, не очень вникая в то, каков он, как если бы мы поднимались в горы и с высоты смотрели вниз, вокруг и понимали, что истинная красота несоизмерима ни с какими понятиями. Она просто принимается человеком и вдыхается им, и он любуется этим видом, отодвигая от себя понятия логического и рационального.

И только театральная игра стоит особняком. Да, есть и правила, и установленные нормы, и несомненное стремление к результату. Но обрамлена игра актера прежде всякого рациональному и логике совсем противоположным – фантазией, вдохновением, внедрением в процесс, самым увлекательным и самым нелогичным, на первый взгляд, делом. И еще – возможностью познания другой жизни, возможностью прикоснуться к ней и прожить ее. Это другое «я» сидит в каждом человеке, манит и не дает покоя. Только не каждому представляется шанс воспользоваться этой возможностью и воплотить это существо, да еще публично. Ни на соревнованиях, ни в шахматной игре человек не воплощает кого-то другого – исключительно себя и свою готовность к результату. А вот в актерстве иначе. Актер воплощает себя, но через другой персонаж, через другое «я». Воплощает себя, но словно выросшего до иных размеров и высот. Себя, но с другой психикой, характером, поступками, любовью. И все же – это мог быть тот, первоначальный человек, но только в иных предлагаемых обстоятельствах. Он просто мог бы быть таким, и – счастье! – жизнь и профессия предоставили ему такую возможность. И в этих ножницах – я и кто-то другой – существует человек в этой профессии.

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 211.

Какой смысл расширять пространство того, о чем уже сказал Хейзинга? Но изменить угол зрения и вообще озаботиться иным поворотом – в этом наша цель. Хейзинга начинает свое исследование с постулирования того факта, что игра есть, она имманентно присуща человеческой жизни, более того, является универсальным способом познания и осуществления себя в мире. Хейзинга настаивает на мысли о том, что игра понимается как явление культуры, а не как биологическая функция. Он заявляет об этом буквально с первой страницы своего произведения. То есть речь идет не о том, как возникает и развивается игра, а с утверждения того, что она есть.

Нам же интересно понять, что она такое и зачем нужна человечеству. «Человеческая культура возникает и развивается в игре...»<sup>1</sup> – так утверждает Хейзинга. Но есть ли предыстория игры? И только ли она связана с историей культуры? В чем эта предыстория? И здесь нельзя не согласиться с Хейзингой: «Игра – это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем играет нечто выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто вносящее смысл в происходящее действие. Всякая игра что-то значит. Назвать активное начало, которое придает игре ее сущность, духом – было бы слишком; назвать же его инстинктом – было бы пустым звуком. Как бы мы его ни рассматривали, в любом случае эта целенаправленность игры являет на свет некую нематериальную стихию, включенную в самое сущность игры»<sup>2</sup>. Предыстория игры связана с теми изложенными самим Хейзингой рассказами своего друга о людях с острова Буру, поющих песенки, и восходит к первейшим элементам, которые рождают театр: «друг за другом, следом след», – поют мужчина и женщина на далеком острове Буру, где побывал друг Хейзинги с экспедицией и записал этот момент. Мы отчетливо видим если и не вполне еще театр, но некий его прообраз, первое представление о нем – точно. Почему там нет театра? По очень простой причине – там нет чужого текста, и нет необходимости поэтому создавать образ. А он, как ни странно, создается только на базе ЧУЖИХ слов, чужого текста, других характеров и предлагаемых обстоятельств, которые только могли бы быть и в которые герои (или их прообразы) только могли бы попасть.

Что за нелепость такая – театр возникает там, где возникает чужой, – иной, словом, – человек, за которого произносятся слова.

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 13.

<sup>2</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 15–16.

За которого проживается его жизнь, поступки и действия которого надлежит принять почти как свои. Вот и найдено ключевое слово – почти! С этого *почти* и начинается истинный театр.

Какой первый взглас, вздох, какое первое движение свидетельствуют о том, что театр начался, что он вообще существует? Где то первое откровение, которое призывает нас вглядываться и вслушиваться в чужое слово, сказанное чужим человеком, но которое постепенно овладевает нами и становится все более понятным? И как вообще совершенно чужой человек вдруг начинает проникать к нам в сердце, в сознание, в его действия, поступки то очаровывают, то пугают и отталкивают? Но к ним уже не можешь относиться равнодушно? Как и когда это происходит?

Потребность человека – даже не в игре, а в приобщении к тайне, загадке, – искушение игрой и – вместе с тем – чудом. Потребность в чуде накрепко связывает основание театра с игрой. Никогда и ни при каких обстоятельствах человек не станет освобождаться от желания чуда, напротив, настойчиво и часто бессознательно будет идти к нему.

Сцена предоставляет возможность в полной мере насладиться игрой человека, запахами и цветом, преломлением сознания, и что удивительно – возможностью к тому же сопереживать этим превращениям. Разве это не игра, когда по одну сторону сидят люди, внимающие какому-то развитию судеб и характеров, следят за перипетиями жизни и судьбы героев, а по другую – другие люди совершают эти самые превращения, намеренно вводя себя и тех, кто в зале, в искушение соприкасаться с выдумкой, фантазией, придумкой, с чем-то таким, что к правде не имеет никакого отношения.

Игрую наполняется пространство, ибо она тотальна. Этот термин также принадлежит Хейзинге, когда он говорит, что «в игре мы имеем дело с тотчас же узнаваемой каждым абсолютно первичной жизненной категорией, с некоей тотальностью...»<sup>1</sup>. Находясь в предвкушении игры, которая вот-вот начнет совершаться, едва откроется занавес, мы уже пребываем в состоянии игры: ведь и ожидание чуда, и устремленность к нему, помноженные на совершенно всем понятное сознание неправды происходящего, – разве нет в этом игры?!

Хейзинга тоже говорит о театре, о появлении великого мирового театра и блистательной череде имен – от Шекспира, Кальдерона

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Человек играющий. С. 17.

и Расина, когда драма господствовала в XVII в. Но здесь мы опять сталкиваемся с постулированием, непреложной констатацией того, что уже было в мировой истории и что, к счастью, имеет продолжение. Театр тоже начался с предощущений, с каких-то таких странных, обрывочных, часто непонятных и едва ли высказанных желаний, что облечь в какую-то определенную форму появление театра достаточно сложно. Он появлялся очень последовательно, действительно, вслед за мифом, как говорят исторические свидетельства. Но все же есть нечто такое, что связано не с логикой и рациональным началом, и даже не с последовательностью возникновения театрального действия из мифа, а с неким чувством древнего человека рассказать – посредством то рисунка, то песни, то стиха – не только о себе и о мире, но и о ком-то еще. Эта потребность говорить не только о себе (при этом рассказывая о себе, конечно) сопряжена с театром и игрой.

Сегодняшний театр удивил бы древних, и прежде всего своей отчужденностью, каким-то агрессивным отступничеством от мира и от человека. Если многие века театр с его игрой шел навстречу человеку, то в последнее двадцатилетие он его словно боится. Занавеса давно нет; агрессивное начало, которым так насыщена окружающая жизнь, пронизывает театральное действие; человек кажется на огромной (часто пустой) сцене маленькой песчинкой, до которой нет никому никакого дела.

Но, быть может, не все так плохо, и мы просто привыкли к очищающему действию театра? И верим в него, как привыкли верить в то, что воздух чист и прозрачен, а яблоки поспевают каждое лето? Может быть, мы так и остаемся во власти каких-то таких догм и стереотипов, которые мешают нам постичь перемены в современном театре, его превращения, которые никак не укладываются в наши ожидания поспевших яблок?

Но постичь сразу и безоговорочно, что игра сопровождает всю человеческую жизнь, что она имманентна этой жизни, что все совершающееся в мире совершается только и исключительно по законам игры, – нет, в это поверить невозможно, и сознание противится принять такой вывод. Но стоит ли убеждать читающее человечество, что законы и «всюдность» (термин В.И. Вернадского) игры универсальны и только им обязан мир своими достижениями, потерями и рефлексиями?

Однако Хейзинга так или иначе, но строит свои рассуждения в границах эстетического и утверждает, что она старше культуры.

Если иметь в виду, что культура есть нечто осознанное и осознаваемое, то, даже минуя ее определения, становится ясно, что она есть то, что появилось с потребностью и способностью человека к обобщению и анализу. Вряд ли те древние мужчина и женщина, поющие песенки и перебирающие камушки, осознавали, что они – уже часть культуры. Поначалу это была только игра, и только с появлением знания как такового, оформленного в категориях и понятиях, приближенного к пониманию культурологических процессов, стало возможным говорить о культуре. И в этом смысле Хейзинга прав.

Ситуация, когда человек был открыт миру, развивалась несколько веков до того самого времени, когда после Первой мировой, а впоследствии и после Второй мировой войны мир стал более озабоченным и человек перестал видеть в нем один только соблазн радости и вдохновения. К середине же XX столетия ситуация крайне резко поменялась: человек стал замыкаться, рефлексировать; одиночество все больше становилось спасительной нишей. А к концу XX в. и вовсе встал вопрос об отчуждении человека от общества, разорванности связей, об изоляции индивидуума, о разорванности сознания. И, естественно, поменялся характер игры. Уже ушли далеко в прошлое открытость и красота, непринужденность и откровение. Человек словно застенялся своей открытостью и слишком явного радостного взгляда на мир.

Подтверждением тому служат произведения мировой художественной литературы, социальные катаклизмы, все нарастающее отчуждение человека от себе подобных. Сначала подозрительность и нелепость, затем ужесточающееся абсурдное поведение человека, где принцип – я тебя не слышу, отвечаю невпопад – стал ведущим (по крайней мере, в абсурдистской литературе середины века). Эта неуслышанность человеком другого стала возводиться в принцип и получила название сначала «театра абсурда», а впоследствии и того направления в искусстве, которое принято называть постмодернистским.

Если поиск гармонии был ведущим направлением в художественном творчестве Возрождения и более позднего времени, то сомнения и сумятица века XIX, затем XX настолько усугубили внутренний разлад с самим собой и с миром, что речь могла идти не о гармонии, а о дисгармонии, которая постепенно превращалась в абсолют творческих исканий художников слова, кисти, сцены.

Игра как универсальный способ видения мира, как способ существования и перенесение его на театральные подмостки постепенно приобретали такие оттенки смысла, что становилось ясно: жить как прежде человек уже не сможет. Но как жить и что иметь в виду, когда речь идет о гармонии и идеальном существовании, он не в силах понять – и ответ не находится.

Появляются пьесы, на первый взгляд искажающие смысл человеческой жизни, ее обычного, бытийного устройства, преобразующие прочные, казалось бы, устои, царившие на театральных подмостках. Тупиковость и безысходность, неслышанность друг другом и нежелание слышать друг друга – вот основные мотивы этих произведений. Беккет, Ионеско, Сартр так преподносили мир и человека в нем, что сомнений не оставалось: человек раздавлен и разделен, его сознание подверглось насилию, а жизнь представляет нескончаемую цепь испытаний, лишений, утрат, и – в конечном итоге – возникает осознание безысходности своего существования. Возрастает число смертей в произведениях, и обоснованность их не всегда очевидна.

Это Сартр впервые заговорил не о мудрости и превратностях человеческого существования, а об отчужденности человека в мире, его одиночестве, конечности жизни, о чем-то таком – новом и неведомом пока советскому читателю и зрителю. Однако он появился очень вовремя и вскоре был по-настоящему оценен читателем и критиком. Критиком, правда, позднее.

Изолированность человека от себе подобных, сложность духовного мира, нестандартность поступков и помыслов – все это впервые представил Сартр, философия которого была много сложнее и непривычнее того, что было обычным для российского читателя и зрителя и от чего он мечтал освободиться. Это несовпадение времени и интересов публики являлось помехой к подлинному пониманию и приятию прозы и драматургии Сартра. Его непривычная экзистенциальная глубина поисков ответов на самые непривычные вопросы, подчас отсутствие ответов становились со временем все возрастающей приманкой для читающей части общества.

И еще была тайна, которая всегда равновелика игре. В самом деле, ведь не за правдой жизни идет зритель в театр! Он идет за чем-то таким, что содержит эту тайну и что, естественно, отстоит от жизни. И, конечно, он ностальгирует по тайне, о которой так выразительно сказал Ж. Бодрийяр: «Ностальгию вызывает тайна, которую

отняли, смысл, который стал бессмыслицей, глубина, совпавшая с поверхностью»<sup>1</sup>. В самом деле, разве не тайна обеспечивает интерес и притягательность зрелища, прежде всего театра? Разве не игра, скрытая в этой тайне, столь искусна? Стало быть, тайна предшествует игре? Так и есть. Ибо человек стремится в театр, совершенно не осознавая, что он там увидит игру. Но приблизиться к тайне – это уже другое дело, это, конечно, и настраивает, и вызывает интерес, и сопровождает увиденное. Уже потом, между действием, зритель осознает, что перед ним игра, но поначалу-то он идет действительно за тайной, именно она становится тем побудителем, тем манком, который соблазнительнее всего.

Можно сказать, что тайна и игра родственны, однако одна все же предшествует другой, и эта первая есть тайна. Когда мужчина и женщина из племени Буру садились напротив друг друга, разве в этом перекидывании камушков и пении песенок не было стремления к чуду, волшебству – словом, к тайне? Это мы в результате анализа приходим к выводу о том, что всем этим управляет игра. Но сами-то они не осознают этого! Даже если дети говорят, что, мол, поиграем в то-то и то-то, они все равно стремятся получить прежде всего удовольствие от чуда игры.

Но, однако, с игрой в XX в. происходят и впрямь чудеса. Если еще в начале двадцатых годов прошлого столетия театр опирался на призыв Станиславского о поисках в герое, образе жизни «человеческого духа», если весь почти XX в. был выстлан этими поисками психологической правды, то с приходом Сартра и абсурдистов впервые стал вопрос о размежевании духовного и телесного, кроме того – о придании телесному более выраженной роли, можно сказать, главенствующей. Тогда и с игрой стали происходить вещи непонятные: она словно стала между тем, что было в театре всегда; по крайней мере, тяга к волшебству и чуду никогда не утрачивалась; и игра как бы провисла между этим «всегда» и новым, что только стало входить в театр, а потом и вовсе вытеснять духовное и духовность. Игра стала заниматься поисками отнюдь не смысла жизни и вечными ценностями, но все более склонялась к развенчанию психологии и, казалось, настаивала на материальном, телесном. Поиск формы – прежде всего, телесного начала – и стал провокационной темой последних десятилетий. Игра тоже стала менять тактику, приспособления. Ее улыбка, открытая и радостная, теперь вовсе не означала

---

<sup>1</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. С. 9.

торжества жизни, победы добра, приоритета положительного героя. Его попросту не стало, он был смыт временем и теми поисками театрального и жизненного смысла, который стал опережать все остальное, превратившись в генеральную идею времени. Теперь такой неотъемлемый знак времени, в особенности века XX с его непременным делением на положительных и отрицательных героев, утратил свою значимость и его просто снесло, как и многие другие, не менее значимые в прошлом столетии вещи. Герой стал менять обличья, приспособливаться к эталонам времени, сверять с ним свои часы, иногда идущие чуть вперед, но почти всегда невпопад с этим временем. Он частенько стал помирать, гибнуть; искушение смертью тоже превратилось в своего рода знак времени и стало частью игры. Герой перестал хотеть жить – вот что важно и что стало совершенно новым штрихом для театра последних лет. Для него смерть и жизнь соединились настолько, что почти исчезло разделение на то, что нужно и важно, и то, что следует отодвинуть и все же жить, несмотря ни на что. Герой уходил из пьесы не потому, что у автора не было другого выхода, как не было его, скажем, у Толстого и Островского или Чехова, – нет. Категория смерти и отношение к ней стали разменной монетой: герой мог умереть, мог остаться жить – его смерть ничего не меняла в структуре, архитектонике произведения. Подумаешь, еще одна потеря! – вот итог, который завершал историю о последнем обстоятельстве жизни человека.

Игра в этом смысле словно раскинулась на качелях, уже не улыбаясь, а сардонически посмеиваясь над зрителем: что, мол, видите, так вам и надо! Никого сама утрата, гибель не волновала: смерть так смерть, какая разница?! И герой жил так, что и не скажешь, что лучше – оставить его в живых или убрать из игры. Игра словно веселилась и издевалась над человеком, пришедшим в театр, и над тем, кто играл в спектакле; она дразнила его своей манящей, обезоруживающей, сметающей все привычные смыслы страстью к перевертышам, обману, отказу от тайны-чуда.

Ничто другое – только театр так насыщен игрой. Другое дело, что спектакль сам рождается из двойной игры: сначала слово – текст, затем его интерпретация сценографом, режиссером, актером, а уж потом и зрителем. Это теперь, будучи недовольными тем, что делается, что ставится в театре, мы говорим о клишировании, о размножении, о том, наконец, что театр стал копиистом чего-то, что имеет к действительности весьма отдаленное отношение. Но по

роду своей деятельности, по характеру воспроизведения, по своей принадлежности театр никак не может быть имитатором. Он – все что угодно, только не имитатор. Согласно, в плохом театре присутствует имитация, уводящая от подлинности чувств, страстей, переживаний, логики, наконец. Но наша задача сейчас не в анализе конкретных постановок, а в формировании мысли: театр всегда был и будет во что-то играть. Хотя бы в силу своей природной данности. Хорошо или плохо – не в этом теперь вопрос, а в синкретической принадлежности театра как такового к игре. Именно на этих подмостках сотворяется то действие, которое, будучи представленным в разных жанрах, называется игрой. Именно игре обязан театр своим существованием, на ней держится, даже провозглашая самые реалистические и психологически достоверные принципы актерского существования на сцене. Ибо универсальность ее смысла очевидна и бесконечна.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Топоров В.Н.* Потоп // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.
2. *Хоуп М.* Древняя мудрость Атлантиды. Легенды и факты об исчезнувшей цивилизации. Киев: София, 2000.
3. *Хэнкок Г.* Следы богов. В поисках исчезнувших цивилизаций. М.: Вече, 1998.
4. *Черниговский В.Б.* Комментарий к книге: Ямвлих. Жизнь Пифагора. М.: Алетейя, 1998.
5. *Griaule M.* Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli. Paris, 1948.

**Л.Н. Борисова**

## **ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ОПЕРЕ С.В. РАХМАНИНОВА «ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ»**

Проблема жанра – одна из центральных в искусствоведении. Ее изучение способствует установлению связей между социально-исторической и культурно-художественной обстановкой, во многом определяет основу преемственности, традиционности и обновления в истории искусства. Являясь одной из наиболее устойчивых, категория жанра становится первой и самой красноречивой свидетельницей важных процессов в области культурной и художественной жизни; последняя же, как известно, представляет собой своего рода индикатор общественно-социального состояния общества.

Рождение новых исторически устойчивых жанров – явление редкое, исключительное, требующее существенных сдвигов в содержании искусства, обновлении его социального и художественного смысла. Тем более пристального внимания требуют процессы, происходящие внутри системы жанров. Ведь, при очевидной стабильности основных жанров, их система отличается мобильностью, подвижностью, изменчивостью. Изменяется жанровая иерархия: происходит «смена лидера», т. е. жанра, занимающего наиболее заметное, общественно значимое положение; большое значение имеет и тенденция к жанровому взаимодействию. Именно это последнее и является основным объектом нашего внимания.

Оперное творчество Рахманинова в целом и его опера «Франческа да Римини» в частности предоставляют богатейший материал для наблюдения и изучения заявленных процессов.

Время замысла и создания «Франчески» (1900–1904 гг.) в биографии Рахманинова – пора зрелости, расцвета, активной деятельности всех творческих сил. В это время заметно возрастает его интерес к произведениям крупных жанров: наряду с циклами вокальных и фортепианных миниатюр (соч. 21 и 23) возникают Вторая сюита для двух фортепиано, Второй фортепианный концерт, виолончельная соната, вариации на тему Шопена. Однако в музыке, как известно, существуют два жанра, традиционно испытывающие композитора «на прочность»: опера и симфония. К началу XX столетия Рахманинов уже был автором одной оперы и одной симфонии. То были

сочиненная с гениальной быстротой и легкостью на заданный сюжет и восторженно принятая критикой и публикой опера «Алеко» и мучительно долго вынашиваемая, потерпевшая сокрушительный провал, который стал причиной сильнейшего психологического и творческого срыва, Первая симфония.

Говоря об особенностях жанровой структуры «Франческа» (оперы неоперного композитора, по выражению Б. Асафьева), нельзя не учитывать эти обстоятельства. Многие не понятые и не получившие отклика в Симфонии: элементы ее скрытой программы, где основной является тема Возмездия, отчасти и особенности музыкального языка – нашло в этой опере свое новое воплощение.

Создавая оперу «малой формы», Рахманинов наследует традиции Даргомыжского («Каменный гость») и Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери»). Однако ставшая уже известной форма значительно обновляется изнутри, приобретает новые, современные качества, присущие ее структуре, музыкальному языку, жанровому облику. Современники и исследователи отмечают прежде всего усиление роли оркестра. «Новаторство Рахманинова, – пишет Б.М. Ярустовский, – проявилось главным образом в увеличении выразительно-драматургической роли оркестровых характеристик как своеобразной эстетической “компенсации” ограниченного значения вокального тематизма – явления чрезвычайно важного для последующего развития оперы XX века»<sup>1</sup>. Действительно, по выразительной мощности инструментальной стихии опера «Франческа да Римини» среди своих современников в России, пожалуй, не имеет себе равных. Речь идет не только о самостоятельной художественной ценности «аккомпанирующего» оркестра, но и о создании крупного оркестрового полотна – симфонической картины, служащей обрамлением основного оперного действия. Именно это последнее (в структуре оперы Пролог и Эпилог) существенно обновляет жанровый облик произведения, внося в него черты смежных жанров – симфонического, кантатного. Эта давняя традиция русской оперы (Глинка, Римский-Корсаков) впервые применена Рахманиновым в рамках оперы «малой формы» лирико-драматического содержания.

Первое упоминание о замысле оперы мы находим в письме Рахманинова к М.И. Чайковскому от 25 августа 1898 г. Из него становится ясным, что композитор намеревается писать «большую» и,

---

<sup>1</sup> Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М., 1971. С. 97.

очевидно, традиционную оперу. В дальнейшем планы изменились: Рахманинов останавливается на идее «малой» оперы.

Сочинение оперы началось в июле 1900 г. со сцены Паоло и Франчески (вторая картина). Затем, после трехлетнего перерыва, работа возобновилась и была завершена летом 1904 г. В окончательном варианте в опере две картины, обрамленные Прологом и Эпилогом. В первой картине получает характеристику негативный герой Ланчотто; кроме того, здесь даны необходимые разъяснения событий, оставшихся за рамками спектакля, но важных в плане мотивировки поступков действующих лиц. Приобретая таким образом лаконичность и целеустремленность в развитии действия, опера лишается элементов, без которых, казалось бы, невозможно цельное драматическое произведение: в ней отсутствуют экспозиция, завязка и развитие действия. По существу, спектакль начинается непосредственно с кульминации, за которой следует развязка драмы. Эта особенность драматургии «Франчески» (назовем ее «отсечение предыстории») также нарушает ее жанровую цельность, внося в нее признаки поэтики несценических жанров – и, в частности, кантаты.

Действие разворачивается в трех планах: в реальном, где развивается основной конфликт; в эпическом – с картинами Ада и с участием Данте и тени Вергилия; в идеальном, связанном с чтением романа о Ланселоте.

В этой многоплановости словно реализуется идея концентрических кругов, подобных кругам Дантовского Ада, в водоворот которых вовлекается и зритель (слушатель, читатель): Паоло и Франческа читают роман о Ланселоте; Данте и Вергилий слушают роман о Франческе и Паоло; читатель (слушатель) становится свидетелем путешествия Данте и Вергилия.

О том значении, которое придавал Рахманинов эпическому обрамлению уже на этапе первоначального замысла оперы, свидетельствуют строки его письма к автору либретто, М.И. Чайковскому: «Я желал бы, чтобы Вы присочинили мне строф тридцать для невидимого хора в прологе <...>. Мне бы очень хотелось, чтобы Вы сказали “да”, а то иначе, не удовлетворяясь одной только фразой в либретто, что слышны стоны, мне придется писать симфоническую картину только для оркестра, что немного досадно, потому что в моем распоряжении есть и хоры, раз я пишу оперу»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Рахманинов С.В. Литературное наследие / Ред.-сост. З. Апетян. Т. 1. М., 1978. С. 279–280.

Просьба композитора не была удовлетворена. Тем не менее хор, «имеющийся в его распоряжении», он использовал в Прологе для пения без текста. Последствия этого шага оказались весьма значительными. Вынужденная специфика использования голосов хора – в качестве инструмента или группы инструментов оркестра – делает партитуру Пролога «Франчески» едва ли не уникальной. Тот факт, что хор поет без слов, является наиболее очевидным, но не единственным подтверждением этой мысли. Едва ли его роль в фактуре целого изменилась бы, если бы композитор использовал латинский (как предполагалось одно время) или русский (как было очень желательно) текст. Главное в том, что функция хора полностью идентична функции инструментов оркестра. Более того, в звучании голосов использованы типичные инструментальные приемы: пение с закрытым ртом или на букву «а» – подобно игре духовых с сурдиной или с открытым растробом.

Наконец, голоса хора часто дублируются инструментами оркестра, создавая новые своеобразные смешанные тембры.

Ко времени начала работы над Прологом к «Франческе» опыт Рахманинова в области хоровой музыки был невелик. Но все же и в юношеской опере «Алеко» (хор «Огни погашены»), и в Шести хорах для женских или детских голосов с фортепиано (ор. 15, 1895 г.), и, в особенности, в кантате «Весна» (ор. 20, 1902 г.) интерес и внимание к колористической трактовке голосов несомненны. В дальнейшем, когда Рахманинов становится автором грандиозных хоровых композиций – поэмы «Колокола» и, в особенности, «Литургии» и «Всенощной», «Трех русских песен», сближение функций голосов хора и оркестра становится одной из наиболее ярких, характерных черт его стиля.

Но вернемся к роли Пролога и Эпилога в жанровой структуре «Франчески да Римини».

В рамках «малой», одноактной оперы оркестрово-хоровое обрамление приобретает значение самостоятельного, полноправного раздела формы, по своему художественному, информативному значению, наконец, по своей протяженности и динамической насыщенности конкурирующего с собственно «оперными» центральными картинами. В этих условиях симфонический и кантатный жанры выступают на первый план, подчиняя себе оперную форму. Известные письма Рахманинова к М.И. Чайковскому о недостаточной протяженности и весомости Второй (собственно оперной) картины

говорят о том, что композитор чувствовал этот перевес, осознавал его как недостаток и стремился исправить даже после окончания всей оперы. Именно кантатность оперы «Франческа да Римини» ставит ее в особое положение в своем жанре. Неудивительно поэтому, что ее ближайший аналог и – вместе – антипод мы найдем именно среди кантат Рахманинова.

Кантата «Весна» по времени написания – современница «Франчески». Она родилась как раз в перерыве между сочинением второй картины и всей оставшейся части оперы. Понятно, что избежать взаимного влияния в условиях сложившейся к тому времени рахманиновской стилистики этим «близнецам» было бы сложно. Драма сильных страстей – тема, объединяющая оперные искания композитора, – стала основой содержания и в «Весне». В литературных источниках этих произведений (Данте и Некрасов) исходные коллизии почти тождественны: ревность, приближение кровавой развязки, идея Возмездия, овладевающая помыслами героя. Эта параллель продолжена и в области формы сочинений: в обоих случаях о предыстории мы узнаем из рассказов действующих лиц (черта, свойственная скорее кантате, чем опере). Принципиально различными делают эти сюжеты выходы из трагической ситуации: через преодоление мстительных чувств переключение в сферу светлой пейзажной лирики – «Весна»; через свершение акта возмездия в мрачную образность Ада – «Франческа». Именно это и диктовало выбор жанра. То, что естественно в кантате – внезапное переключение из мира мрачных, негативных эмоций в сферу светлую, гимническую, потребовало бы в опере существенной мотивации. С другой стороны, трагический исход «Франчески», предполагающий наличие активного действия, невозможен в кантате. Тип содержания, будучи важнейшим слагаемым поэтики музыкального жанра, обеспечил последней законченной опере Рахманинова прочную жанровую основу. Вместе с тем, демонстрируя очевидные приметы жанрового синтеза, она является заметным этапом в развитии других жанров – симфонического, хорового, кантатного.

**«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»:  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
В ОПЕРЕ-МИСТЕРИИ А.П. СМЕЛКОВА**

Казалось бы, на воистину грандиозном пространстве научно-исследовательской мысли о Ф.М. Достоевском – в многочисленных фундаментальных историко-теоретических трудах, биографических материалах, всякого рода документах, публицистике – не осталось ни одного белого пятна: за полтора столетия о гении русской культуры исписаны десятки тысяч страниц. Однако интерес к личности Достоевского в научном сообществе продолжает возрастать, а его творческое наследие в сложном современном мире становится все более значимым и актуальным. Философская и социально-этическая глубина сочинений писателя, их историко-национальная определенность и вместе с тем вневременной характер, стремление к созерцанию человека во всем его многообразии также обусловили нарастающий интерес деятелей современного искусства к прозе великого мыслителя. На протяжении XX в. и уже в новом, XXI столетии композиторы вновь и вновь обращаются к художественному миру Достоевского<sup>1</sup>.

В 2008 г. в рамках Международного фестиваля «Звезды белых ночей» на сцене Мариинского театра прошла мировая премьера оперы «Братья Карамазовы» А.П. Смелкова<sup>2</sup> – первой части оперной

---

<sup>1</sup> Как известно, первое сочинение, написанное в 1916 г. на полностью сохранный текст романа Достоевского, – «Игрок» С.С. Прокофьева. Это речитативная опера, музыкальный язык которой с абсолютной достоверностью передает особую экспрессию звучания речи героев Достоевского. Вместе с тем проза Достоевского обладает особыми характеристиками, теми, что совпали с мировосприятием более позднего поколения композиторов. Лишь спустя полвека после «Игрока» появляются оперы А.Н. Холминова, Ю.М. Буцко, Г.С. Седельникова, В.А. Кобекина, Э. Артемьева, Б. Архимандритова и др. (Единственная опера 1933 г., написанная на сюжет Ф.М. Достоевского, – «Белые ночи» М. Цветаева.)

<sup>2</sup> Александр Павлович Смелков (1950) – петербургский композитор. Окончил Ленинградскую (ныне Петербургскую) консерваторию в 1974 г. по классу композиции О.А. Евлахова, В.И. Цытовича, затем ассистентуру-стажировку в классе А.Д. Мнацаканяна. Автор многочисленных симфонических, камерных, хоровых и музыкально-сценических сочинений, в числе которых опера-притча «Пегий пес, бегущий краем моря», опера-мистерия «Пятое путешествие Христофора Колумба», опера «Стационарный смотритель» и др.

трилогии по произведениям Ф.М. Достоевского (по замыслу композитора, вторая часть будет написана по роману «Идиот», третья – по роману «Бесы»)¹. «Я писал оперу года три. Но давно думал о Достоевском, – говорит в одном из интервью композитор, – много читал – и его книги, и о нем. <...> когда возник замысел, я уже был готов к его воплощению. Уже начав писать оперу, я рассказал о ней Валерию Абисаловичу Гергиеву, и он заинтересовался. Так я стал работать для Мариинского театра, что очень ответственно»².

Обращение к последнему роману Достоевского ставило перед создателями оперы – А. Смелковым и Ю. Дмитриным (ведущим и, возможно, единственным петербургским либреттистом, масштаб дарования и творческий опыт которого соответствовали грандиозности замысла) – сложные задачи: перевести многостраничный роман-эпопею на язык музыки, сжать разветвленные сюжетные линии и воплотить религиозно-философский аспект романа в ограниченном пространстве сценического времени.

Сам композитор так говорит о работе над сюжетом: «Роман огромный, тем много, все включить в оперу невозможно. Но все, что я взял, мне близко. Достоевский мне интересен не столько как философ, сколько в качестве художника. Я прочитал много литературы и понял: все выдающиеся мыслители под видом Достоевского писали о себе. Кроме Михаила Бахтина, который анализировал не идеи, а структуру произведений Достоевского. А такие громадные умы, как Фрейд, Сартр или Булгаков, Бердяев, Розанов, митрополит Антоний Храповицкий, размышляя о писателе, рассказывали о себе. Но если Достоевский находит отклик в таких великих умах, если столь разных людей “Братья Карамазовы” объединяют – представляете, насколько многомерен, разнопланов, бездонен этот роман»³.

Содержание «Братьев Карамазовых» спрессовано в 25 сцен, составляющих две части оперы и длящихся около четырех часов. Вербальный текст оперы основывается на подлинном тексте романа и следует первоисточнику как в ариях, диалогах и ансамблях, так и в названиях сцен и даже в ремарках. Отдельные завершенные сцены-эпизоды стремительно сменяют друг друга, и это приводит

---

¹ Режиссер-постановщик – Василий Бархатов, художник-постановщик – Зиновий Марголин, художник по костюмам – Мария Данилова. Литературный консультант постановки – Игорь Волгин. Дирижер Валерий Гергиев.

² Из интервью Е. Губайдуллиной с А. Смелковым // [http://vtbjournal.ru/number\\_detail.asp?aid=617](http://vtbjournal.ru/number_detail.asp?aid=617).

³ Цит. интервью.

к мысли о принципах кинематографии, положенных в основу либретто и придающих опере современное звучание. В первой части тринадцать сцен:

1. Начало легенды (Прелюдия)
2. ...А дозволено-то всё!
3. Исповедь горячего сердца
4. Обе вместе
5. Почему так? Зачем? (Ария Мити)
6. За коньячком
7. Надрыв в гостиной. Монолог Ивана
8. ...С умным человеком и поговорить любопытно
9. В скверне-то слаще! (Ария Федора Павловича)
10. Эстафет из Мокрого
11. Не возьмет ножа, не возьмет (Молитва Алеши)
12. Медный пестик
13. Хвалите Господа нашего!

Вторая часть включает двенадцать сцен:

14. Симфонический антракт
15. В темноте
16. Великий Инквизитор
17. Дай долюбить... (Молитва Мити)
18. Увези меня далеко, далеко...  
Хор деревенских мужиков и баб
19. Мне нужно то, чего нет на свете (Ария Катерины Ивановны)
20. Не ты, не ты убил...
21. Сон Алеши
22. А вот вы-то и убили-с ...
23. Ты – сам я, только с другой рожей
24. Встать! Суд идет
25. Пришедший (Постлюдия)

Из множества сверхсюжетов романа Достоевского как основной авторами оперы был избран сюжет о Великом Инквизиторе: именно в нем сосредоточен центр нравственно-этической идеи произведения Смелкова и Димитрина. Судьба Ивана Карамазова и сочиненная им поэма стали тем стержнем, что скрепляет композицию оперы. Над реальным бытовым сюжетом, который мог бы составить содержа-

ние любой оперы и в особенности оперы XIX в., наполненным любовью (с типичными для оперной драматургии любовными треугольниками), страстями и деяниями (убийством, предательством, наказанием и раскаянием), царит спор Инквизитора с безмолвным Пришедшим. Он составляет философский комментарий к тому, что происходит на сцене в течение всего действия. Опера открывается и завершается сценой допроса Пришедшего Великим Инквизитором на площади средневековой испанской Севильи. Финальная сцена первого действия рисует эпизод воскрешения Пришедшим девочки: «Он глядит с состраданием, и уста его тихо и еще раз произносят: “Талифа куми” – “и восста девица”. Девочка подымается в гробе, садится и смотрит, улыбаясь, удивленными раскрытыми глазами кругом»<sup>1</sup>.

Именно мистериальное начало романа, в котором соединены, по мысли С.Н. Булгакова, «величие евангельского образа с вполне современным содержанием, выражены тревожные искания наших дней»<sup>2</sup>, определило жанр оперы, названной ее создателями оперой-мистерией. Реальные бытовые сцены сплавлены в ней с исторической и философской символикой. Так, действие, происходящее в глухом затерянном Скотопригоньевске, переключается на события из средневекового прошлого, а в сцены «Легенды о Великом инквизиторе» включаются реплики хора из суда над отцеубийцей Дмитрием Карамазовым. Сочетание мистериального и реального рождает полифонию сюжетных пластов в партитуре оперы, а литературные, музыкальные и театральные ассоциации множат ее смыслы.

Ключ к пониманию подобной интерпретации сюжета романа лежит в философском обосновании творчества Смелкова, который еще в ранние годы он определил как «преодоление времени как категории разъединенности, разобщенности, разорванности. Время в искусстве – пока только в искусстве – воспринимается как целое и единое. Искусство, особенно музыка, моделирует вечное, в противовес текучести, сиюминутности, ограниченности в пространстве»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Минск, 1980. С. 284.

<sup>2</sup> Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип. Публичная лекция // [vehi.net/bulgakov/karamaz.html](http://vehi.net/bulgakov/karamaz.html)

<sup>3</sup> Из буклета «Александр Смелков». Российский союз композиторов Санкт-Петербурга. СПб., 1993. С. 3.

Именно эта философская идея определяет музыкальные драматургию и язык «Братьев Карамазовых»: «Новации в собственно музыкальном языке не признаю (смешно быть “новым” в преодолении времени, где нет ни старого, ни нового), – пишет композитор. – Авангардизм считаю проявлением темных разрушительных сил. Традиционализм, даже консерватизм, принимаю как медленный и трудный путь к совершенствованию и духовной эволюции, общению к высшему, светлому началу»<sup>1</sup>. Музыкальной драматургии оперы свойственны резкие контрастные переключения. Что касается интонационного строя «Братьев Карамазовых», то в нем царит интонация XIX в. (романсовая и декламационная), усиленная особым экспрессивным тоном. Ерническая у Федора Павловича, возбужденно-экзальтированная у Дмитрия, более сдержанная, но наполненная энергией у Ивана и Алеши, слащаво-пошлая у Смердякова и его двойника – чёрта, лирическая кантиленная в самых сокровенных эпизодах, например в молитве Алеши, в мечтаниях Грушеньки, в объяснениях ее с Митей.

Именно интонационная основа оперы разделила публику на два враждебных лагеря (что, по моему представлению, в эпоху наступившего постпостмодернизма выглядит неким анахронизмом).

В ряде публикаций композитора упрекали в старомодности, эклектичности и заимствовании. Приведу в пример резкое и спорное, на мой взгляд, высказывание Б. Филановского – петербургского композитора-авангардиста: «Смелков искренне полагает, что если смешать столько Чайковского, полстолько Мусоргского, четвертьстолько Шостаковича (только в самые резкие моменты, чтобы никого не отпугнуть), то получатся психологический музыкальный театр и большие идеи. Получается, однако, прикладной, карманный, опереточный симфонизм, музыка к сталинским мультикам, “Дети капитана Гранта” без тени мелодического дара Дунаевского. Это даже не китч. Это копия, сделанная неумелым копиистом, и она тем смешнее, чем более истово копиист верит в силу своего копипейста»<sup>2</sup>. На другой стороне – восторженные от-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> «Братья Карамазовы» Александра Смелкова как «Опера Два». Колонка Бориса Филановского. 08.08.2008 // [os.colta.ru/music\\_classic/projects/117/details/...](http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/...)

звы: «Даже не ожидала, что в наше время можно написать такую трогательную музыку!!.. Сон Алеши гениален. Весь Смердяков замечателен»<sup>1</sup>.

В интервью газете «Мариинский театр» в 2008 г. Смелков вновь подтвердил свою эстетическую позицию: «Я не избираю манеру высказывания в зависимости от погоды на дворе – я пишу, простите за банальность [...], нутром, сердцем, мне хочется в музыке мыслить такими, может быть, устаревшими категориями, как душа, совесть, искренность!»<sup>2</sup>

Особенность интерпретации «Братьев Карамазовых» в опере Смелкова – редко встречающееся в современном музыкально-сценическом искусстве точное следование за текстом романа Достоевского, от социально-философской его идеи до мельчайших оттенков характеристик действующих лиц и бытовых деталей.

Закончу свое сообщение еще одним высказыванием композитора: «Достоевский задает такие вопросы, обнажает такие глубины человеческого духа, заглядывает в такие пропасти, что впору не о звуковых системах заботиться, а о том, чтобы хоть чуточку приблизиться к великому писателю...»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «Братья Карамазовы» на Мариинской сцене. Первые итоги // Мариинский театр. 2008. № 5–6. С. 10.

<sup>2</sup> Александр Смелков: вернуть оперу массовой культуре // Мариинский театр. 2008. № 5–6. С. 10.

<sup>3</sup> Там же.

Е.Н. Куриленко

## СИМФОНИЗМ В БАЛЕТЕ: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

*Музыка и телодвижение – это два разных языка,  
и если переводить с одного языка на другой,  
то дословный, подстрочный перевод  
всегда будет в художественном смысле неточен.*

М. Фокин

Конечно, реальность, – в этом убежден каждый, кто читает популярные или научные работы по проблемам балетоведения. Можно привести массу цитат из самых различных публикаций – от газетных статей до серьезных научных работ, где, так или иначе, используются словосочетания: симфонический балет (танец), балет-симфония (хореографическая симфония), балетный (хореографический) симфонизм. Все это влечет за собой внедрение и таких терминов, как хореографическая интонация, тема, мотив, лейтмотив и так далее.

Все приведенные понятия почерпнуты из музыкознания. Использование терминологического аппарата из смежного вида искусства не только вполне оправданно, но и помогает выявить точки их соприкосновения. На протяжении длительного обмена-влияния между видами искусства некоторые свойства, присущие музыке, так называемые музыкальные концепты, проявлялись и в других видах творчества, меняли либо обогащали их свойства.

Само слово «симфонизм» вошло в обиход и театроведения, и литературоведения, и искусствоведения, и архитектуры<sup>1</sup>. И не только.

Приведем названия недавно вышедших книг: «Симфония по творениям преподобного Амвросия, старца Оптинского», Вл. Воронцов «Симфония разума», И. Аллаярова «Симфония красок», В. Долохов, В. Гурангов «Симфония экстаза», Р. Блаво «Симфония здорового позвоночника», Е. Келлер «Каменная симфония Петербурга», Г. Зубков «Франция. Гастрономическая симфония». И, наконец, создана туалетная вода Christine Lavoisier «Симфония

---

<sup>1</sup> В марте 2009 г. в Театральном музее имени А.А. Бахрушина прошла выставка «“Живописный симфонизм” Симона Вирсаладзе», посвященная 100-летию со дня рождения выдающегося мастера театральной сценографии.

нежности», а также продается постельное белье «Симфония» (евролюкс КПБ, сатин)...

Это, конечно, метафорическое использование красивого, завораживающего (хотя и не всегда понятного) слова – «Симфония», «Симфонизм»...

Интересные идеи и наблюдения по проблеме хореографического симфонизма высказаны в работах Ф. Лопухова, Ю. Слонимского, В. Красовской, Г. Добровольской, И. Бельского, О. Астаховой, А. Соколова. Симфонизм в хореографии в разных своих проявлениях, часто по-разному называясь, по мнению большинства исследователей, явно существует, но что это такое – никто не может точно определить. Проблема кроется в смешении таких понятий, как жанр, форма, метод развития хореографического материала. Достаточно сравнить используемые термины: танцсимфония, балет-симфония, симфонический балет, хореографический симфонизм, симфоническое развитие танца и т. п.

В музыкознании определения нашли свою нишу, и если говорится, например, о симфонии, то следует искать симфонический метод развития, а если речь заходит об опере, то тут возможны варианты. Опера может иметь номерной или сквозной тип драматургии, а симфонизации может подвергнуться и то и другое.

Автор данной работы неоднократно обращала внимание на необходимость провести классификацию искусства хореографии и в меру сил делала это<sup>1</sup>. Приведу некоторые свои размышления на сей счет. Так, например, в статье «Хореография в ряду искусств» было предложено размежевание хореографического искусства на два родовых образования: *программный и беспрограммный балет*, что отвечает требованиям модификации структуры вида искусства под воздействием смежного вида<sup>2</sup>.

Уже в своей ранней работе «Пути балетмейстера» первооткрыватель в области хореографического симфонизма – Ф.В. Лопухов – поставил вопрос: «Как может выявиться симфонизм танца, будь то отдельная вариация, целый акт, балет или танцсимфония?» – и

---

<sup>1</sup> См.: *Куриленко Е.Н.* Жанровые тенденции современного советского балетного театра: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1977; Понятие жанра в балетном театре // Музыка и хореография современного балета. М., 1982. Наиболее полно проблема классификации балета освещена в ст.: *Куриленко Е.* Хореография в ряду искусств // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 32–36.

<sup>2</sup> *Каган М.* Морфология искусства. Л., 1972. С. 405.

попытался на него ответить: «Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев, как малых вариаций, так и мощных балетов, не говоря уже о танцсимфониях, будут основаны на принципе *хореографической тематической разработки* (курсив мой. – Е.К.), а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма»<sup>1</sup>.

Важнейшее замечание Лопухова о непрременном условии симфонизма – *хореографической тематической разработке* – как-то позабыли, хотя на тематической, точнее – мотивной разработке, строятся классические симфонии в музыке. А значит, дублирование только внешнего рисунка звучащей музыки без постижения того, как, каким методом (их, кстати, несколько) композитор развивает тему-мысль, тему-образ, создать танцсимфонию невозможно<sup>2</sup>.

В названной книге Лопухов на примере классического наследия показал примеры тематической разработки, показал элементы симфонизма, что позволило прийти к созданию танцевальной симфонии в XX в.

Наличие «симфонического танца» стало высшей похвалой той или иной постановки во многих балетоведческих работах, и видится «симфонизация балета» там, где либо опорой служит «*симфоническая музыка*»<sup>3</sup>, либо симфонический танец уподобляется ей.

---

<sup>1</sup> Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925. С. 54, 55.

<sup>2</sup> Интерес представляют немногие балетные композиции, в которых хореограф следует за музыкальным развитием образов небалетной музыки. Это спектакли Дж. Баланчина, И. Бельского. Последний продолжил теоретические изыскания, начатые Лопуховым в области балетного симфонизма; его работы, анализы спектаклей, своих и чужих, заслуживают внимания. См.: Проблемы балетного театра: Диалоги: Беседы с Э. Юлиной // Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 76–85; Бельский И. Балет – та же симфония // Советский балет. 1982. № 6. С. 30–31; Он же. О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 14–18; Он же. Все совмещается в танце и все постигается через танец // Сов. балет. 1988. № 4. С. 26–28; 2-я редакция: Вестник АРБ балета им. А.Я. Вагановой. 1995. № 4. С. 4–7.

<sup>3</sup> Ф. Лопухов еще в первой своей работе писал, что «чистейшим абсурдом является утверждение о симфоничности танца только оттого, что он поставлен под симфоническую музыку, на самом деле не имея в себе никаких элементов симфонизма» (см.: Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин, 1925. С. 54).

Термин «симфоническая музыка» вовсе не означает наличия *симфонического развития* в партитуре. Это определение чаще говорит лишь о том, что сочинение написано *для симфонического оркестра*, а не для солистов или разных по составу ансамблей. Форма сочинения для симфонического оркестра может быть любой: вариационной (не путать с вариациями солистов в балете), двух- или трехчастной, рондо... Это может быть программное произведение, форма которого свободна от канонов и повторяет развитие заявленного композитором сюжета, основанного, например, на литературных источниках. Наконец, опусы современных авторов, основанные на серийной или еще более авангардной технике, заведомо не предполагают наличия симфонизированных моделей.

Кстати, все сочинения Делиба, Минкуса, Пуни и других авторов, которым вполне справедливо отказано в симфонизации балетной музыки, являются тоже *симфоническими* партитурами, т. е. созданы для определенного состава оркестра.

Когда термин *симфонизм* используется при анализе хореографической композиции, созданной на основе инструментальной (небалетной) музыки, зачастую совсем не принимается в расчет ни наличие или отсутствие симфонизма в партитуре, ни возможности соответствия хореографии музыкальному материалу.

Так, Н. Аркина освоение танцевального симфонизма видела в «принципе многоголосия, лежащего в основе симфонического произведения», а сцены и эпизоды названы симфоническими потому, что в них «масса танцующих (кордебалет) уподобляется голосу оркестра, отдельные группы танцующих подобны группам инструментов, партии ведут солисты»<sup>1</sup>.

Довольно часто отождествляются совершенно различные музыкальные принципы. Например, сцену «Теней» из балета Минкуса – Петипа, как правило, называют симфонической, хотя там налицо полифоническая форма – канон. Каждая новая исполнительница, появляясь на сцене, в точности повторяет рисунок танца выхода первой балерины.

Есть еще одна опасность, которая подстерегает пишущих о «симфоническом танце». Приведем «свежие» примеры из недавно защищенных диссертаций.

**Д. Бернадская:** «Хореография и музыка родственны не только в плане содержания, но и формы. Особенности музыки проникают

---

<sup>1</sup> Аркина Н. Языком танца. М., 1975. С. 9.

как в драматургию, так и нередко в структуру хореографии. В балете, например, широко распространено понятие “симфонический танец”. Оно основано на родстве некоторых танцевальных форм с формами симфонического развития музыки. Говоря о симфоническом танце, подразумевают развернутые массовые хореографические композиции, построенные не на прямом изображении жизненных явлений, а как бы по аналогии с композицией и формами развития симфонической музыки»<sup>1</sup> (перевод мой. – Е.К.).

**М. Брайловская:** «Родство хореографии и музыки заключено не только в содержании, но и в форме выражения. Например, в балете существует понятие “симфонический танец”, в основе которого лежит родство танцевальных форм с формами симфонической музыки. Под симфоническим танцем подразумеваются массовые хореографические композиции с участием солистов, корифеев балета, кордебалета, построенные не на основе прямого изображения жизненных явлений, а как бы по аналогии с композицией и формами развития симфонической музыки»<sup>2</sup>.

Оставим «за скобками», мягко говоря, «похожесть» текстов. Подобные мысли кочуют из работы в работу и стали «общим местом». Но именно эта «общность», переходящая из работы в работу, и опасна, так как вводит в заблуждение не только пишущих, но и читающих.

Симфонизм и все производные от этого термина слова – **это не форма, не структура и даже не драматургия**. Это особый метод развития музыкальной мысли, при котором важнейшее значение имеет *процесс становления, развития и изменения музыкальных образов, способ развития исходного музыкального* (переводя смысл сказанного в балет), *хореографического, пластического материала*. Причем для достижения истинного симфонизма необходимо не просто изменение качества материала (как в музыкальной вариационной форме: один образ показывается как бы с разных сторон), а развитие образов в их конфликтном столкновении.

В приведенных выше цитатах из работ Д. Бернадской и М. Брайловской настораживает то, что оба автора уверены: симфониче-

---

<sup>1</sup> Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії. Київ, 2005. С. 8–9.

<sup>2</sup> Брайловская М.А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 31.

ский танец – «*массовые хореографические композиции* (курсив мой. – Е.К.), построенные не на прямом изображении жизненных явлений, а как бы по аналогии с композицией и формами развития симфонической музыки»<sup>1</sup>. Заметим, что гораздо ценнее и сложнее использовать принципы симфонизма в сюжетном, «полнометражном» балете.

Симфоническое мышление и методы его реализации возникли благодаря драматическому, а главное – *оперному театру*, когда появилась необходимость найти *музыкальные* средства для развития различных драматургических линий в спектакле, для раскрытия эволюции внутреннего мира героев. О симфоническом методе развития музыкальных образов можно говорить применительно не только к симфонии, но и к другим жанрам. Симфонизм раскрывается через различные типы музыкальной драматургии (драматический, лирический, эпический), через различные способы взаимодействия развивающихся образов – конфликтных или контрастных.

Заметим, что далеко не всегда признаки симфонизма в танце проявляются там, где есть симфоническое развитие в музыке; точнее, отнюдь не всегда *тематическая разработка или движение лейтмотивной системы в партитуре находит поддержку в хореографии*. И наоборот, открытия в области симфонизации танца поначалу (да и сейчас) были сделаны на основе музыкальных форм, не предполагавших тематической разработки, трансформации материала. Балетные партитуры, максимально приближенные к «чисто» инструментальным жанрам, могут интерпретироваться как балет-пьеса по принципу драмбалета, а музыка, традиционная по структуре, без признаков симфонизации, может стать основой сложного движения хореографической ткани.

Партитуры П. Чайковского и А. Глазунова созданы по традиционной для их времени схеме. Композиторы неукоснительно следовали за указаниями хореографа в отношении темпов, метроритма, формы отдельных номеров, сохраняли связь с традиционной структурой балета, с традиционными схемами вариации, *adagio* (хореографического дуэта – *pas de deux*), пантомимы (*pas de action*), сюиты (дивертисмента) и т.д.

---

<sup>1</sup> *Бернадська Д.П.* Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: Дис. ... канд. наук з мистецтвознавства. Київ, 2005. С. 8–9; то же самое дословно: *Брайловская М.А.* Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 31.

Но величайшая реформа балетной музыки заключается в том, что Чайковский и Глазунов насытили *традиционную схему* открытиями в области инструментального и театрального (оперного) симфонизма, сумели не просто «прокомментировать» в музыке происходящее на сцене, а *дать музыкальные (балетные) образы в развитии*<sup>1</sup>.

Для прояснения термина *хореографический симфонизм* определим сопутствующие ему термины: *хореографическая интонация, мотив, тема, лейтмотив*. То есть рассмотрим все то, что объединяет музыку и хореографию и помогает использовать симфонический метод в хореографии: и беспрограммной, и сюжетной.

*Музыкальная интонация никогда не теряет связи  
ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой.*

Б. Асафьев

Несмотря на то что метроритм принято считать объединяющим звеном для музыки и хореографии как *временных искусств*, характеристика пластического движения зависит от интонационной сферы мелодии, от гармонизации, фактуры, от тех новых средств выразительности, которые определяют в современной музыке ее *пространственные* возможности. В отличие от метро-ритмической сферы взаимодействие музыки и хореографии на *интонационном уровне* более сложно и менее поддается анализу.

Для музыкантов термины «интонация», «интонирование», «интонационное развитие» привычны, хотя в различные периоды истории музыки они понимались по-разному, а наука об интонационной природе музыкального искусства, истоки которой заложены в трудах Б. Асафьева, Б. Яворского<sup>2</sup>, продолжает развиваться. Музыка, писал Б. Асафьев, «искусство интонированного смысла», «...вне интонации — только комбинация звуков... и игра инструментов вне интонирования — тоже всего лишь игровая забава»<sup>3</sup>. Сближая речевую, музыкальную и «движенческую» интонации, ученый выделял специфику музы-

---

<sup>1</sup> А. Адан и К. Делиб по мере сил и способностей стремились к тому же, но лишь Чайковский, а вслед за ним Глазунов освободили балетную музыку от узко понимаемого прикладного назначения.

<sup>2</sup> Разработка учения о музыкальной интонации началась еще в период античности. Важный вклад в учение об интонации внесли Ж.-Ж. Руссо, А. Гретри, К.В. Глюк, А. Даргомыжский, А. Серов, М. Мусоргский.

<sup>3</sup> *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 275.

кальной интонации на фоне словесной и жестовой. Он видел в ней явление лексического порядка (в отличие от «грамматического», который представляют звукоряд, интервальное, аккордовое строение и т.п.). Так был заложен фундамент для языково-семантического подхода к изучению музыкального искусства.

Влияние на музыковедение смежных наук – лингвистики, семиотики, психологии, теории информации – способствовало дальнейшему изучению теории интонации. Сконцентрировав сущность понятия «интонация» в разных трудах Б. Асафьева, В. Холопова предложила свое определение: «Интонация в музыке – выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций»<sup>1</sup>.

Прояснить вопрос о терминах «хореографическая (танцевальная, пластическая) интонация», «тема», «симфонизм» и др. можно, соотнеся их с музыкальными понятиями, о возможности чего говорит следующая мысль Л. Мазеля: «Эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В этом отношении интонация глубоко родственна жесту». В сущности, «*жест – это как бы интонация, реализованная движением, а интонация – как бы голосовой жест* (курсив мой. – Е.К.)»<sup>2</sup>.

Музыкальная интонация, по замечанию В. Медушевского, «телесна уже по своей форме, она промышливается дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в *ratio* – это две стороны интонации соединяются еще в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца»<sup>3</sup>. Жест эквивалентен речевой или музыкальной интонации, подтверждает ее эмоциональную и пространственную направленность. Жест воспринимается «как своеобразный молчаливый “портрет” интонации, выступающий, как и сама интонация, иконическим знаком зашифрованного в музыке эмоционально-энергетического состояния»<sup>4</sup>. Образ музыки в сознании слушателя предстает

<sup>1</sup> Холопова В. Музыка как вид искусства. Ч. I. М., 1990. С. 46.

<sup>2</sup> Мазель Л. О природе и средствах музыки. М., 1991. С. 17.

<sup>3</sup> Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Дисс. ... докт. искусствоведения. М., 1984. С. 235.

<sup>4</sup> Кирнарская Д. Музыкальное восприятие: проблема адекватности: Автореферат дисс. ... док. искусствоведения. М., 1997. С. 16.

как образ движения, благодаря эмоционально-коммуникативной направленности интонации, ее моторно-двигательному эквиваленту и связанным с ним пространственным представлениям.

В балетоведении не утихает спор: несет ли отдельно взятое танцевальное *pas*, поза, позиция ног, рук в себе смысловую нагрузку (как и разрозненно звучащие звуки или их сочетание). Сторонники представителей драмбалета стремились преодолеть абстрактность лексики классического танца, подчеркивая в нем возможные аналогии с бытовыми движениями. Р. Захаров (а ранее И. Соллертинский) утверждал: «Все позы и движения классического танца – арабеск, аттитюд, тур, жете, шене, па-де-бурре, фуэте и др., исполненные формально или, как иногда говорят, в чистой, голой классической форме, являются лишь упражнением – экзерсисом»<sup>1</sup>. Он считал, что танцовщик не только вправе, но и обязан придать характеристичность традиционным классическим *pas*, «видоизменить привычную, канонизированную форму»<sup>2</sup>. Однако при создании нового спектакля на основе классического танца не артист, а хореограф призван заботиться об изначальной выразительности, образности той или иной партии. Ведь исполнители, ничего не меняя, например в тексте классического репертуара, лишь профессионально воспроизводят заданное постановщиком, танцуют не набор канонических движений, а создают образ на их основе.

Каждое *pas*, их сочетания могут нести определенное содержание, и прав Ф. Лопухов (в 1920-е гг. А. Волынский<sup>3</sup>, а в наши дни – Г. Добровольская), утверждавший, что классические «движения имеют свою собственную значимость и мысль»<sup>4</sup>. Заметим, что он также сравнивал все положения *effacé* с мажором, а *croisé* – с минором и поэтому разграничивал их на движения, пригодные для выражения радостных либо печальных эмоций<sup>5</sup>. Каждое *pas* так или иначе имеет свою изначальную семантическую определенность, свои оттенки характерности, свой обобщающий образно-выразительный смысл.

Анализируя вариацию Эсмеральды, Ю. Слонимский заметил: «Одни глissады, сиссоны, па-де-баски, прыжки, па-де-бурре на

---

<sup>1</sup> Захаров Р. Записки балетмейстера. М., 1976. С. 208.

<sup>2</sup> Там же. С. 208.

<sup>3</sup> Волынский А. Книга ликований. М., 1992.

<sup>4</sup> Лопухов Ф. Пути балетмейстера. С. 100

<sup>5</sup> Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. С. 89.

пуантах и т.п. Что в этом от человеческого горя? Ничего. А между тем оно звучит в каждом па»<sup>1</sup>.

Классическое *pas* – внациональное и лишенное смысловой конкретики – тем не менее воспринимается как концентрированное выражение экспрессии благодаря контекстуальной значимости движения, в каждом из которых «нет законченного, конкретизированного смысла и тем более мысли, но есть некоторые задатки смысла», того «оттенка», который, как пишет П. Карп, «оказывается существенным, когда мы ставим отдельное движение рядом с другими движениями, повторяем его в той или иной последовательности, в том или ином соседстве»<sup>2</sup>. Этот «оттенок» и есть основа интонационности (применительно к классическому танцу), благодаря которой из традиционных хореографических движений, как и из традиционных музыкальных интервалов, аккордов, создаются произведения искусства. Однако «оттенок» не может стать определением понятия «интонация».

Пытаясь определить, что такое хореографическая интонация, тема, исследователи часто приходили в тупик, так как искали *начальный* пластический импульс (как в музыке). Однако в классическом танце, оперирующем достаточно широким, но все же определенным набором движений, где каждое *pas*, каждая поза вырастает из конкретных подготовительных движений, выделить интонацию, мотив, тему, лейттему, лейтмотив можно лишь при *одномоментности восприятия целого* (спектакля, сцены, эпизода, номера).

Если в музыкальном произведении тема часто может быть обнаружена легко, то в балете «вычленение» хореографической темы из контекста – самый сложный момент исследования.

Важнейшим свойством музыкальной интонации В. Медушевский называет ее принципиальную целостность, которая проистекает из возможности *одномоментного восприятия произведения искусства* (курсив мой. – Е.К.), имеющего временную протяженность, подчас достаточно длительную<sup>3</sup>.

Пространственно-временной характер хореографии, на первый взгляд, вступает в противоречие с подобным требованием. И все же из длительного, протекающего во времени и пространстве танцевального движения в таких спектаклях, как «Лебединое озеро», «Сильфида»,

---

<sup>1</sup> Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968. С. 207.

<sup>2</sup> Карп П. Балет и драма. Л., 1980. С. 130.

<sup>3</sup> Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980. С. 185.

«Шопениана», «Умиравший лебедь», «Спартак», «Легенда о любви» и др., *память выделяет своего рода пластический «образ балета», и происходит это за счет нашей способности «остановить мгновение». Причем в «застывшую скульптуру» превращается не конкретный момент танца (хотя и он играет важную роль в хореографии), а обобщенный, пластический образ, фиксирующий целостность восприятия.*

Максимальный охват хореографического текста в одноментности сродни такому понятию в музыкознании, как «генерализирующая интонация», которое ввел Медушевский, имея в виду сгусток музыкальной идеи, главенствующий на протяжении части, фрагмента или целого произведения. Можно говорить о высшем уровне выявления основных пластических интонаций, о том танцевально-пространственном «расстоянии» всего балета (по аналогии со звукопространственным), о котором писал Б. Асафьев в связи с единым интонационным охватом симфонии.

«Генерализирующая пластическая интонация» служит либо характеристике персонажа спектакля и превращается в своего рода *пластический лейтмотив, лейттему*, либо является ведущим, легко узнаваемым зрителями хореографическим движением – своего рода строительным материалом, *хореографической темой*, из которой вырастает весь танцевальный рисунок или к которому приходит в результате развития хореографическое движение. Зрение, как и слух, запоминает выразительно-смысловую семантику ключевых, определяющих для балета рас.

Понятие «генерализирующая пластическая интонация» тесно соприкасается, взаимодействует с теми хореографическими структурами, которые можно определить как *хореографическая (пластическая, танцевальная) тема, лейтмотив, лейтинтонация*. Более того, зачастую именно она и становится *хореографической (пластической, танцевальной) темой, лейтмотивом, лейтинтонацией*.

На практике отнюдь не всегда хореографическая тема дублирует музыкальную. Более того, во многих случаях подобное просто невозможно в силу материальной разности двух искусств. И все же изучение принципов их единения – на основе синтеза, сочетания, взаимодействия, взаимовлияния – возможно при установлении общности понятийного аппарата.

Предметная действительность воспринимается в балете благодаря зримому воспроизведению танцевального действия, что происходит и в обобщенном плане, и вполне конкретно. Хореография в

отличие от музыки может достичь большей определенности в воспроизведении реального мира, но уступает музыке в передаче объема жизненных явлений при их обобщении, типизации. Наибольшая взаимосвязь между музыкальной и хореографической интонационностью заметна там, где звуками передается ощущение *движения*, его пространственная направленность (взлет или падение, вращение или раскачивание, приседание, вскакивание, переворачивание), временная и эмоциональная характерность (равномерность или прерывистость, стремительность или медлительность, легкость или тяжеловесность, размашистость, вкрадчивость и т.д.).

Артисты балета ежедневно и всю творческую жизнь выполняют учебные формы танца, которые во многом приучают слух исполнителей к определенной закреплённости характера движения и музыки. В них замечена и широко используется концертмейстерами определенная связь между интонационностью двух искусств<sup>1</sup>. В сценической практике интонационная взаимосвязь происходит более сложно и зависит от необходимости решать проблемы образности и режиссуры. Но изначальная типизация интонационных связей прослеживается и здесь.

Практика искусства хореографии подтверждает идею В. Медушевского о целостности интонации<sup>2</sup>. Переноса мелодическое движение в пластический ряд, балетмейстер воспринимает и зримо воспроизводит музыкальную интонацию целостно, не разлагая ее на элементы – мелодическую линию, интервалику, ритм, тембровую и динамическую окраску.

Причина несоответствия пластического рисунка, его развития музыкальному часто кроется в недооценке хореографом-постановщиком роли *семантики музыкальной интонации*. Не учитываются также психофизиологические особенности восприятия слушателем музыкального движения. Отсутствие такой взаимосвязи может происходить как на уровне конкретной музыкальной интонации и хореографического *pas*, так и на более протяженном звуковом и танцевальном пространстве.

И слушателями-зрителями, и особенно танцовщиками как неестественное сочетание «слышимого-исполняемого-видимого» воспринимается движение *Grand battement jete* на мелодию с ярко

<sup>1</sup> *Ладыгин Л.* О музыкальном содержании учебных форм танца. С. 32–42.

<sup>2</sup> *Медушевский В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. С. 235.

выраженным нисходящим движением. Имеется в виду шаг с сильной доли такта на слабую, что, к сожалению, нередко встречается в сценической и педагогической практике.

Нередко кульминационный момент пластического развития (например, разнообразные прыжки, поддержки, подъемы) не совпадает с основной музыкальной кульминацией, приходится на более ранний мелодический подъем. Сама же музыкальная вершина сопровождается спадом хореографического развития и служит подготовке нового танцевального движения.

Такого и иного рода несоответствия можно заметить, например, в *adagio* из третьего акта «Дон Кихота» в постановке А. Горского, в пластике «небожителей» в «Сотворении мира» в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва.

В спектаклях, выдержанных в классическом стиле, взаимосвязи музыки и хореографии на интонационном, мелодическом уровне более рельефны, чем в балетах, созданных средствами свободного танца или с элементами последнего. Постановки К. Голейзовского, например, порой воспринимались современниками хореографа как идущие вразрез с музыкой. Однако художественный метод К. Голейзовского, Л. Якобсона и многих других балетмейстеров допускает разнообразие способов взаимосвязи музыки и хореографии, включая и то взаимодействие искусств, которое применительно к опере Б. Покровский называл «перпендикуляром» или «контрапунктом».

В балетоведении кроме «интонации» еще большее распространение получил термин «пластический мотив», встречаемый еще в работах А. Вольнского. П. Карп рассматривает его как совокупность пластического рисунка какого-либо движения и его ритмического начала, выраженного музыкой. Под пластическим мотивом исследователь подразумевает одно *ras*<sup>1</sup>. Ту же точку зрения разделяет О. Астахова (как и ряд других авторов), называя *ras* наименьшей выразительно-конструктивной единицей<sup>2</sup>.

Таким образом, «пластический мотив» относят к структурным закономерностям хореографического текста, не отрицая его возможности прямо или косвенно изображать реальные или потенциальные движения человеческого тела<sup>3</sup>, характерные приметы явлений

---

<sup>1</sup> Карп П. О балете. М., 1967. С. 7–33.

<sup>2</sup> Астахова О. Принципы взаимосвязи музыки и танца: Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1993. С. 80.

<sup>3</sup> Карп П. Балет и драма. Л., 1980. С. 131.

действительности<sup>1</sup>. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, по мнению В. Ванслова, принято называть «пластическими мотивами или пластическими интонациями» (курсив мой. – Е.К.)<sup>2</sup>. Смешение двух понятий не случайно, так как, следуя за музыкознанием<sup>3</sup>, оба термина стали использовать для обозначения самого низкого слоя структурной организации и в то же время его мельчайшей тематической и синтаксической единицы.

Соотнести понятия пластический (как танцевальное *pas*) и музыкальный мотив довольно сложно и в теоретическом, и в практическом плане. Музыкознание при определении последнего исходит из двух противоположных точек зрения. Одна опирается на метротектоническую<sup>4</sup> теорию – на выявление сильной доли такта как основы построения, признает мотив как категорию синтаксиса, смысловую единицу музыкальной речи, определенно оформленную, что, правда, сегодня уже не объясняет суть его микроструктуры. Согласно другой точке зрения строение мотива не регламентировано. Он является лишь *частью темы* (или тематического материала вообще), ее музыкально-смысловым выразительным элементом, а не метрически-структурной «единицей» построения.

В танце, как и в музыке, имеет смысл все же несколько разграничить близкие, но и различные понятия – интонацию и мотив. М. Арановский мотивом называет «первичную, неделимую структурную единицу мелодии, основанную на одном тонцентре и организованную во времени одной ритмической группой». Мотив рассматривается как лексическая единица, подобная слову в речевой фразе. Таким «словом» в хореографическом тексте является *pas*, имеющее, как и мотив, фазы подготовки, тонцентра и послецентра (используя формулировку М. Арановского, данную им по поводу организации музыкального мотива<sup>5</sup>).

---

<sup>1</sup> *Линькова Л.* О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Л., 1979. С. 60.

<sup>2</sup> *Ванслов В.* Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета. Л., 1977. С. 5.

<sup>3</sup> *Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. С. 65; *Ручьевская Е.* «Строение музыкальной речи» Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса (Теория мотива) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 37–40.

<sup>4</sup> Так, Л. Мазель говорит о ритмическом мотиве, «содержащем одну метрически сильную долю» (см.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 107).

<sup>5</sup> *Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. С. 130, 114.

Каждое отдельно взятое *pas* можно разделить на элементы – «фазы движения», связанные с временными и пространственными параметрами, что можно сравнить с метроритмическими и звуковысотными характеристиками в музыке. Фазы движения различаются на подготовительную, начальную фазу выполнения и заключительную. Оценивая с точки зрения физиологии прыжок, М. Иваницкий пишет, что он характеризуется тем, что после подготовительной фазы тело отталкивается от земли и находится в полете, после которого наступает приземление<sup>1</sup>. Этап «полета» в прыжке можно сравнить с «тонцентром» музыкального мотива, о котором пишет М. Арановский. А такой кульминационный момент есть в каждом хореографическом движении как его основа, главная характеристика и цель.

Метроритмический узор пластического мотива, как правило, не совпадает со строением музыкального мотива, сопровождающего танец. В хореографическом мотиве в качестве *одной организованной во времени ритмической группы* может оказаться метроритмическая пульсация нескольких тактов, ритм высшего порядка. Хотя почти любое движение можно представить в любом метре, все же энергичные движения группы батманов, прыжки, вращения на полу и в воздухе редко исполняются как разрозненные *pas*. Они выстраиваются в своего рода цепочку однотипных мотивов, что по своему значению может *вызвать ассоциации с музыкальной секвенцией*. Звучание музыки *с сильной доли такта* часто не совпадает с ритмом пластического мотива, где начало танцевального движения происходит ранее – «из-за такта», как говорят мастера балета, хотя в реальном звучании «затакта» нет. И наоборот, *хореографическое движение может вступить чуть позже – не с сильной доли такта музыкального сопровождения, а со второй или третьей*<sup>2</sup>.

В мелодике многих традиционных танцевальных жанров с характерным, постоянным ритмическим рисунком, с акцентной метрикой (вальс, мазурка, менуэт, в танцах фольклорного происхождения) трудно выделить определенные *ритмопластические мотивы*.

<sup>1</sup> Иваницкий М. Очерк пластической анатомии человека. М., 1955. С. 67.

<sup>2</sup> Музыкант, впервые столкнувшись со сценической или педагогической балетной практикой, может оказаться дезориентирован своеобразным терминологическим «сленгом». В классе или во время репетиций можно услышать «начнем с затакта», хотя музыкальный материал звучит с сильной доли. Или наоборот: педагог-репетитор и танцовщики (как и опытный балетный дирижер) ощущают некую мифическую для непосвященных «точку» – своего рода сильную долю такта – там, где таковой в музыке нет. Она предвывает или заканчивает каждое новое пластическое движение.

Звуковые средства выразительности подвижнее хореографических и требуют меньшего временного пространства, так как даже самое простое танцевальное *pas* состоит, формируется из многих элементов, представляет собой сложный комплекс мелких движений человеческого тела, развернутых в последовательности. Попытки проследить контакты музыкальных и хореографических элементов «по тактам» не обнаруживают их синхронности на структурном уровне, они разномасштабны во времени. Единица движения классического танца (а часто лишь составная часть – его фаза) может совпасть с музыкальным мотивом, фразой, периодом. Все зависит от того, сколько требуется затратить физиологических усилий для воссоздания того или иного *pas* последовательно и во времени.

Таким образом, отнесем понятие хореографического *мотива* к разряду определенным образом организованных структур, к движениям хотя и способным воплотить определенный пластический образ, но имеющим все же некий универсальный характер. Хореографическая *интонация* выделяется в хореографическом тексте большей индивидуальной выразительностью благодаря своей семантике.

*Хореографическая интонация*: пластический материал – традиционный или современный, который в результате семантической обработки приобретает характерную выразительность и индивидуальность, функционирует и воспринимается благодаря танцевальному опыту и внехореографическим ассоциациям, становится основой для создания *хореографического тематизма, танцевального текста, рисунка, мельчайших структур, форм и композиции балетного спектакля*.

Симфонизм, обеспечивающий переход первоначальной образности в иное качество, проявляет себя в театральных жанрах – в опере, балете и т.п. – наиболее органично с помощью *лейттем, лейттинтонаций*, которые дают возможность повторений и одновременно обновлений тематизма при сохранении его относительной устойчивости и узнаваемости. Танцевальное движение приобретает качества *лейтмотива, пластического мотива*, способного стать элементом характеристики персонажа, насыщаясь интонационной выразительностью хореографического рисунка. Импульсом, источником развития становится *хореографическая тема*, в основе которой оригинальная, запоминающаяся интонационность. Она как инвариант играет централизующую роль. Вводя в спектакль хореографический тематизм (а также лейтдвижение, лейтмотив), постановщик получает

возможность представить не только экспозицию балетного образа, но и его развитие. Причем использовать симфонический метод строения драматургии, наряду с традиционным – номерным.

Хореографическая тема возникает ради воплощения посредством определенного пластического интонационного комплекса существенных сторон танцевального образа или материализации какого-то важного образно-смыслового тезиса. Она может быть «закреплена» за определенным персонажем, став его лейттемой, может, развиваясь вслед за драматическим действием, своей пластической интонационностью воплощать эволюцию конкретного образа спектакля. А может вступать во взаимодействие с хореографическим тематизмом иных персонажей, видоизменяться под их воздействием либо, наоборот, влиять на «жизнь» иных пластических тем.

*Симфонизм в хореографии*, благодаря творчеству Петипа, возник раньше утверждения симфонизма в балетной музыке, т.е. до партитур Чайковского; танцевальный симфонизм может проявляться на разных уровнях – как на уровне целого балета, так и на уровне самой малой формы вариации. И все же до настоящего времени более привычной остается мысль о том, что хореографический симфонизм возник под воздействием инструментальных жанров, *после симфонизации* балетной музыки.

Симфонизация танца прошла путь от выделения в хореографическом тексте элементов, фрагментов, принявших на себя функции темы, через освоение различных методов ее развития и формирования по аналогии с музыкой: полифония, вариационность, мотивная разработка – до использования системы лейтмотивов, лейттем. Хореографическая тема возникла в отдельных вариациях, Grand Pas и сценах классических балетов как элемент «чистого» танца (который иногда называют «белым», подчеркивая его надбытовой характер), позволявшего строить взаимоотношения солист – кордебалет по принципу подголосочной, имитационной, контрастной полифонии. Ансамблевые эпизоды зримо воссоздавали форму канона, фуги, что не обязательно связывалось с аналогичным строением звучащей музыки.

В сцене «Тени» из балета «Баядерка» Минкуса в постановке Петипа бесконечно долго длится, с незначительными изменениями варьируется музыкальная тема, на фоне которой строится полифоническая форма.

В музыке «Жизели» Адана впервые была использована система лейтмотивов, музыкальной и хореографической персонификации

основных действующих лиц. Уже в 1926 г., сразу вслед за книгой Лопухова «Пути балетмейстера», Ю. Слонимский, исследует хореографический текст «Жизели» и обнаруживает в нем хореографические лейтмотивы и их развитие<sup>1</sup>, основанные на различных вариантах арабеска, его трансформации, что можно трактовать как разработку. Дальнейший анализ текста «Жизели» произвел И. Бельский, обнаруживший не только наличие танцевального тематизма, присущего действующим лицам балета, но и теснейшее взаимодействие их тем, прежде всего во втором акте.

Прибегая к терминологии Волынского и Лопухова, Добровольская в, казалось бы, «чистом» классическом тексте выявляет смысловые мотивы, семантику танца.

«Effacé у Мирты раскрывает ее могущество и уверенность, *croisé* обнаруживает затаенность, замкнутость, все то, что ассоциируется с мстительностью и жестокостью». Жизель во втором акте, повторяя поначалу «мотивы» антагонистки, очень скоро вступает с ней в спор: третий арабеск на *plié* сменяется арабеском на пальцах – «позой совсем иного смысла, одухотворенной, освобожденной как от земной тяжести, так и от духовной приземленности, а *croisé* сменится *effacé*»<sup>2</sup>.

В постановке Петипа «Спящей красавицы» весь хореографический текст построен на развитии определенного тематизма, который помогает на огромном временном пространстве проследить взаимоотношения персонажей. Тема Авроры – это синтез тем-пожеланий Фей в Прологе. Петипа продвигается дальше по пути взаимодействия с музыкой, создавая зрительный аналог ее формам. Так, в сцене с nereидами используется пластическая fuga, поддержанная музыкой Чайковского.

Рубежом в становлении нового симфонического метода стало «Лебединое озеро» Л. Иванова и Петипа.

Благодаря Л. Иванову, вместо типизации образов и их тематизма у Петипа, классическая лексика приобретает черты индивидуализации. Иванов более экономичен в выборе средств, у него экспонируется меньше движений, но они получают максимальную разработку.

М. Фокин, конкретизируя жест, *pas*, движение в своих сюжетных постановках, позволил в хореографии закрепить идею лейтмотив-

<sup>1</sup> Слонимский Ю. «Жизель». Л., 1969. С. 5.

<sup>2</sup> Добровольская Г. О хореографическом тематизме // Проблемы музыковедения. Музыка. Язык. Традиция. Л., 1990. С. 74.

ности. Работу над жанром танцсимфонии продолжил И. Бельский, исследовавший – как теоретик балета – многие спектакли классики, нашедший новое качество, новую задачу, которую призвана решать хореографическая тема.

Опыт хореографов XIX в. позволил в XX в. обратиться к масштабным хореографическим постановкам, созданным по принципу танцсимфонии. Накопленные в бессюжетном и беспрограммном балете средства реализации взаимодействия музыки и танца позволяют решать по-новому задачи сюжетности.

Лейтмотив, лейттема, тема-символ, тема-знак в балетах Ю. Григоровича помогают строить композицию с минимальным использованием пантомимных, внетанцевальных сцен. Хореограф подчиняет развитие драматургии спектакля развитию хореографического тематизма и строит сложные сюжетные линии драматического спектакля, объединяя *балет-пьесу и балет-симфонию*.

Симфонизм – и музыкальный, и хореографический – как метод мышления на каждом историческом, временном этапе использует тот комплекс языковых средств, структурных типов, приемов развития и формообразования, который способен обеспечить наиболее полное обобщающее отражение содержания спектакля. В музыке балета сохраняются и симфонизируются все исторически сложившиеся *типы драматургии*: номерная, включая и дивертисмент, т.е. сюиту, сквозная или саморазвертывающаяся, основанная на причинно-следственной связи, контрастно-составная и близкая к ней монтажная, в которой самостоятельные «кадры»-эпизоды объединяются в одно целое с помощью ассоциативных связей.

В хореографии наиболее часто применяются *полифонические* методы развития танцевального тематизма, позволяющие симфонизировать сценическое действие за счет преобразования исходного пластического материала, вступающего в конфронтацию с тематизмом других персонажей. Признаки тематической, мотивной разработки хореографии могут проявляться в масштабах сцены, картины, развернутого во времени эпизода.

Современные музыкально-хореографические постановки отличает большое жанровое и стилистическое их разнообразие, возможность которого заложена уже в самой их природе, позволяющей использовать и по-своему отразить искания в области музыки, литературы, драматического театра и кино, живописи и других явлений художественного творчества.

## СООТНОШЕНИЕ «ВИДЕНИЯ» И «ИЗОБРАЖЕНИЯ»

«В своем строгом значении слово «изображение» означает оптическую проекцию на плоскость, получаемую посредством оптических устройств. Поэтому верно говорить об «изображении оптическом», не подразумевая ничего другого. Только глубоко укоренившимся предрассудком, согласно которому глаз принято считать неким подобием фотоаппарата, соединенного нервным кабелем с мозгом, и представлением, что оптическая проекция на внутренней поверхности его сетчатки мыслится той самой зрительной реальностью, которая – каким-то способом – становится доступной сознанию, можно объяснить привычку словом «изображение» называть все, что мы видим вокруг. Именно поэтому различные аспекты понимания значений слова «изображение» массовое сознание, так или иначе, часто связывает с функцией зрения. А способность видеть, также по привычке, относится большинством людей к исключительной функции зрительного восприятия. Кроме того к возможностям зрения относят еще способность смотреть.

Природа изображения в его отношении к зрению характеризуется двумя распространенными и в то же время имеющими порой прямо противоположный смысл глаголами – «смотреть» и «видеть».

С позиции психологии восприятия глагол «смотреть» означает, что зрительная система находится в активном состоянии добывания и отбора оптических данных. Словом же «видеть» именуется процесс формализации этих данных, их перевод в информационно значимую форму, с которой, в конечном счете, и имеет дело наше сознание. На основе функциональной активности, обозначаемой словом «смотреть», видение может иметь место, а может и не иметь. То, что человек «смотрит», совершенно не гарантирует того, что он при этом еще и «видит».

Двойное значение и употребление глагола «видеть» не является случайным или обманчивым совпадением: умение видеть не связано исключительно со зрением. В этом можно легко убедиться, вспомнив, что связано с так называемой «проблемой видения» в истории изобразительного искусства. Общеизвестно, что художник в своих произведениях всегда показывает мир таким, каким именно он,

художник, его видит. Множество отличных друг от друга «показов» такого индивидуального видения, которые обычно называют «историей изобразительного искусства», подводит к мысли, что развитие видения, как и познания, бесконечно.

Употребляя слово *изображение*, мы, кроме оптической проекции на плоскости, получаемой посредством оптических устройств прежде всего, также представляем себе рисунок, живописную картину или скульптуру. История изобразительного искусства изобилует впечатляющими (на первый взгляд, разнородными и противоречивыми) примерами изображений, созданных человеком, – от палеолитических рисунков, средневековых алтарных изображений, росписей Рафаэля С. (1483–1520), Леонардо да Винчи (1452–1519) и Микеланджело Б. (1475–1564), картин художников-передвижников, ставших своего рода символом русской живописи XIX в., до произведений Ж. Брака (1882–1963), П. Пикассо (1881–1973), К. Малевича (1879–1935) и М. Родко (1903–1970).

Издавна предметом художественного изображения были люди, животные, виды природы, цветы и фрукты, различные предметы, собранные в натюрморт, и т. п. Говоря обобщенно, издавна художники изображали объекты окружающего мира, которые любой человек мог видеть и без них. При этом ни сам окружающий предметный мир в своей физической данности, ни механизмы его восприятия человеком на протяжении известной нам антропологической истории не претерпевали принципиальных изменений. Очевидный факт заключается в том, что видение реальности в разные периоды истории или у разных людей, живущих в одно время, отличается до неузнаваемости, о чем, собственно, свидетельствует история изобразительного искусства. Рассматривая факты, фиксируемые историей искусства, можно утверждать, что в каждую эпоху, в каждом отдельном регионе мира возникал свой вид культуры изображения, выражавший и утверждавший свое своеобразие в понимании того, что являлось, казалось бы, давно и хорошо изученным миром, окружающим человека. Этот феномен определяется термином «изменение видения». Можно утверждать, что история изобразительного искусства фиксирует процесс постоянных изменений в понимании того, на что человек смотрит.

Причину, породившую все это разноликое изобразительное разнообразие, с позиции привычной большинству рациональной логики трудно объяснить.

Казалось бы, в основе всех созданных художниками изображений находится некий один объект – реальность, отражения которого в изобразительных формах должны быть в чем-то подобными. Ведь общеизвестно, что изобразительное искусство – отражение жизненной реальности. Логично рассуждать так: для того чтобы получались отличные отражения, должны происходить изменения или с «самим зеркалом», или с тем, что в нем отражается. Однако общепризнанным фактом считается то, что ни окружающий человека предметный мир в своей физической данности, ни механизмы человеческого восприятия этого мира на протяжении известной нам антропологической истории существенно не менялись. Почему же «отражения этого мира» в изобразительных формах, к которым принято относить рукотворные изображения, так явно и парадоксально различны? В чем причина этого?

Очевидный ответ заключается в том, что единственной реальностью, подверженной постоянным изменениям, порой радикальным, является не физическая, а *образная реальность*. Изображение, создаваемое художником, является формой, способной и призванной выражать события происходящие в образной реальности, одной из сторон которой является сам автор. С изменениями в одной стороне образной реальности вынужденно изменяется и все целое. Изменение плана содержания неизбежно влечет метаморфозу неотрывного от него плана формы. Изменения, происходящие в образной реальности, и являются источником нескончаемой череды формальных изменений изобразительной формы.

Но тут появляются вопросы: что собой представляет образная реальность? какие изменения могут в ней происходить и как?

Множество фактов свидетельствует о том, что природа становления и бытования рукотворного изображения как одного из видов формообразования, свойственных человеческой природе, отнюдь не тождественна природе того явления, которое мы по привычке характеризуем словом «отражение».

Давно и прочно укоренилась привычка утверждать, что изобразительное искусство отражает реальность. Следуя этой привычке, приходится признать, что мерилом реалистичности изображения надо считать меру его соответствия проекционному изображению той сцены, на которую человек смотрел или смотрит. Тут, по всей видимости, со словом «отражает» в наши представления вкрадывается ошибка, поскольку за этим утверждением в сознании возникает

привычный феномен зеркального отражения или проекции в фотоаппарате. Нужно сказать, что современные научные представления о работе зрительного восприятия не оставляют какого-либо места подобным представлениям о проекционных картинках ни в глазу, ни где бы то ни было.

Можно определенно утверждать, что оптическое проекционное изображение не является формальным элементом или этапом процесса восприятия образной реальности. Современная психологическая наука, изучающая зрение, выяснила, что мы не видим окружающий мир как оптическую «картинку».

### **Отношения «видения» и «зрительного восприятия»**

Роль зрения для нашего сознания трудно переоценить, хотя в повседневной жизни способность видеть кажется нам чем-то само собой разумеющимся. Именно благодаря зрению человек получает более 85% информации из всей той, которую он способен воспринять в окружающем мире. Однако если сравнить долю этих данных, отвечающих потенциальным возможностям воспринимающей системы человека и служащих материалом для формирующей деятельности восприятия, с безграничным океаном данных, находящихся за границами возможностей человеческого восприятия, то придется признать ее мизерно малой. Именно этот мизерный, очень небольшой воспринимаемый фрагмент мира мы называем видимой реальностью. Говоря о восприятии действительного мира в его целостности, необходимо отметить очень ограниченные рамки диапазона человеческих возможностей. В попытках преодолеть эту ограниченность путем расширения воспринимаемого диапазона данных за последние столетия создано и создается множество видов приборов, в том числе оптических, которые выполняют функцию протезов восприятия, – это искусственные средства восприятия. Данные, полученные посредством приборов, существенно изменили представления людей европейской культуры о себе и о мире. Они во многом изменили их видение.

Понимание и оценка видимой человеком реальности разными группами живущих сегодня в мире людей очень и очень отличаются. С одной стороны, большая часть населения земного шара придерживается убеждения, что эти понимание и оценка не представляют собой самодостаточного явления. Большинство

считает, что доступная для наших чувств реальность сложно вписана в систему отношений с другими, не воспринимаемыми нами частями действительности. Поэтому события, происходящие в зоне видимой реальности, не могут быть объяснены только исходя из них самих. Это понимание выражено в традиционных представлениях тем, что воспринимаемую нами мизерную часть от всей действительности называют проявленной реальностью, – в отличие от остальных, не проявленных, также соответствующих статусу понятия «реальность», но действующих за порогом нашего восприятия.

С другой стороны, главным в европейской культуре эпохи Нового времени было стремление считать реальностью только воспринимаемую нами ее часть. В течение XVII–XIX вв. сложилась твердая норма и убеждение строить познание только на тех фактах, которые человек может подтвердить своим эмпирическим опытом. Фиксация эмпирически достоверных событий в формах изображения становится синонимом научного факта. То, что традиционно мыслилось, но при этом не могло быть увиденным, осязаемым, измеренным, взвешенным, разобранным на части и т.п., отвергалось и причислялось к разряду недостоверного, к разряду заблуждений ума, не имеющих научного подтверждения. Так утвердилось понятие *объективной реальности*, связанное с правдой независимо существующего от человека мира как объекта. Учитывая роль зрения в общем комплексе восприятия, изображение особенно почиталось и применялось не только в области искусства, но и в области молодой, набирающей мощь естественной науки. Именно увиденное, находившее свое выражение в изобразительных формах, относилось к разряду научного факта. Изображение понималось как достоверная фиксация факта научного эксперимента. Считалось, что видевший что-либо человек обладал фактическим знанием произошедшего, его называли «очевидец».

В свете европейской тенденции номиналистической трактовки реальности – отправной основы научного подхода – считалось, что видимый, данный нам в эмпирической достоверности мир – это единственная и самодостаточная реальность, обладающая бытием, помимо нее больше ничего не существует и существовать не может. В этой вещественной реальности человек, с одной стороны, обнаруживает себя в роли предмета среди других предметов, с другой стороны, обладателем и носителем сознания как своего

феноменального качества, выделяющего его из всего остального мира бездушной материи.

Считалось, что именно в этой, видимой нами реальности находит бытие все многообразие явлений, о которых сообщают нам приборы. С течением времени, благодаря созданию все новых видов приборов, это материальное многообразие во все большей и большей степени становится доступным научному сознанию. Таким образом, наука с течением времени расширяет зону своего определения, а человек – область своих интересов и возможностей. Эти процессы явились основой для утверждения такого основополагающего понятия эпохи Просвещения и гуманизма, как прогресс.

Сравнивая эти два подхода к видимой реальности, можно сделать парадоксальное наблюдение: относительное расширение области, доступной видению посредством разнообразия приборов, все больше и больше возвращает сознание современного европейца в тот самый не односложный мир, который он отверг и из которого пытался отчаянно выбраться последние пятьсот лет.

Однако инерция ставших привычными гуманистических принципов мышления прочно сохраняет свою приоритетность в массовом сознании. Несмотря на все открытия, совершаемые современной наукой и связанные с областями, находящимися за рамками эмпирических возможностей человека, несмотря на нескончаемую смену научных гипотез, до сих пор все противоречащее эмпирической правде воспринимается с недоверием и скептицизмом. При выборе тех или иных альтернатив в своей практической каждодневной деятельности, выборе методов поведения современный человек привержен прагматике проверенных моделей мышления, взятых из опыта эмпирического уровня. Эта однобокая современная позиция, подчинившая себе жизненные интересы и цели человека, приобрела сегодня поистине массовый характер, основы которого успешно закладываются уже в школе.

### **Отношение «реальности» к «действительности»**

Подводя некоторый итог, скажем, что общность, объединяющая в себе все виды реальностей, есть действительность.

Соотношение проявленной реальности – как доступной нам мизерной части – и действительности в целом было исходным для традиционной системы миропонимания, в условиях которой скла-

дывалась культура изобразительной деятельности. Это соотношение, –отнюдь не в пользу видимого мира, – обусловило парадигму познания, которая и сегодня выглядит бесспорным утверждением. Она гласит: познание бесконечно. Определение бесконечности познания не может быть приложимо к номиналистически понятой и количественно измеряемой реальности.

Человек своим существованием оказывается вписанным в цельную действительность – независимо от того, воспринимается она им или нет. Он ее деятельный участник, но при этом сознание человека ограничено видимым фрагментом, рамками природных возможностей своего восприятия. Другими словами, на видение человеком действительности наложены большие ограничения, что не позволяет верно определять смысл своих действий, предвидеть их результаты в целостном контексте.

На основании этого можно заключить, что фактически действующие связи человека и действительности на деле гораздо шире, чем мы можем себе представить. По крайней мере, будет закономерным утверждать: мыслимый мир человека по характеру и масштабу своих содержательных аспектов существенно отличается от видимого им мира и им не ограничивается.

Человеку, не прилагающему усилий для понимания истинного соотношения проявленной части ко всей остальной действительности, свойственно путать этот видимый им фрагмент, в рамках которого формируются его обыденные жизненные впечатления, с той целостностью, в которую он фактически вписан своим существованием. Поэтому слова *реальность* и *действительность* не надо принимать за синонимы. Действительность – это многомерное единство многих реальностей, среди которых и проявленная для нас действительность. Подтверждение этого представления об отношении реальности и действительности находим у о. П. Флоренского.

## СИМВОЛИКА ЦВЕТА В БИБЛИИ: КУЛЬТУРА, ТРАДИЦИИ, ИСКУССТВО, ЯЗЫК

### Часть 1. В черно-белых тонах

В Библии свет и цвет рассматриваются в качестве божественных атрибутов и знаков. Бог сотворил свет (и цвет), однако свет – это лишь одна из ипостасей Бога. Многие средневековые богословы (например, Аврелий Августин и другие) отмечают, что свет и цвет являются проявлениями божественного, но цвета могут быть и обманными, поэтому отождествление их с Богом неминуемо ведет к заблуждению. Жесткая связь между определенным цветом и мистическими силами постепенно отходит на второй план, дабы не обольщаться внешней красотой и яркостью, а, напротив, постигать Божественную сущность внутренним созерцанием и глубинным восприятием символики цвета.

**Символика**, -и, ж. (книжн.)

1. Символическое значение, приписываемое чему-нибудь;
2. собир. Совокупность каких-нибудь символов.

**Символ**, -а, м. То, что служит условным знаком какого-нибудь понятия, чего-нибудь отвлеченного.

**Символы религиозные** (греч. «symbolon» – знак, опознавательная примета) – предметы, тексты, изображения, речевые формулы, образы сознания и т.д., репрезентирующие религиозные значения и смыслы, отличные от собственных свойств и содержания. Непосредственно связаны с религиозной верой, предполагают совершение сознанием актов объективирования мыслимого содержания, направленности на положенные в качестве объективных существа, свойства, связи и их обозначения.

Философ-богослов П. Флоренский писал: «...раз навсегда и с предельною настойчивостью, надо высказать, что метафизический смысл *символики*, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами-то они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь. В данном же случае непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что, говоря эти

слова: *свет, тьма, цвет, вещество*, – сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим, и в какой – с метафизическим: ведь все эти слова суть те *первичные слова*, из которых, как из общих корней, развиваются и поднимаются, все время оставаясь параллельными, все время в живом соотношении между собою, как физика, так и метафизика, или, правильнее, как метафизика, так и физика. Действительно, описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба аналогичных соотношения, в точности, как форма и отливка по ней, или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга. Отсюда устанавливается и символическое значение в мире сверхчувственном того, что является результатом соотношения начал бытия чувственного, т.е. *символика цветов...*»

Различные цвета используются в религиозной символике с древнейших времен, их значения и те ассоциации, которые они вызывают, могут несколько отличаться от культуры к культуре. Однако с глубокой древности цветовая символика позволяла осуществлять информационный обмен между отдельными людьми и целыми народами на основе «естественного, природного кода». Поэтому схожесть символических значений разных народов проистекает из единства их человеческой природы. Например, белый, черный и красный всегда были и остаются основными символическими цветами в наиболее древних культурах мира. По мнению В. Тернера, «три “основных” цвета – не просто различия в зрительном восприятии различных частей спектра, а сокращенное или концентрированное обозначение больших областей его психобиологического опыта, затрагивающее как разум, так и все органы чувств и связанное с первичными групповыми отношениями. Поскольку этот опыт имеет своим источником саму природу человека, он является всеобщим для всех людей как представителей человеческого рода. Поэтому символический смысл цветовой триады является принципиально схожим в самых различных культурах».

Подтверждение этому можно найти в тексте Ветхого Завета. В видении пророка Захарии рыжие, воронье, белые и пегие кони, которых часто символически связывают с четырьмя сторонами света, своей окраской подкрепляют версию об основных цветах (черном, белом и красном) в древних культурах: «И опять поднял я глаза мои и вижу: вот, четыре колесницы выходят из ущелья между двумя горами; и горы те были горы медные. В первой колеснице

*кони рыжие*, а во второй колеснице *кони вороные*; в третьей колеснице *кони белые*, а в четвертой колеснице *кони пегие*, сильные» (Зах. 6:1–3). Похожие символические видения можно встретить и в других частях библейского текста.

Цвет и его разнообразие является утверждением света. П. Флоренский отмечает, что Бог есть Свет с точки зрения духовного, непосредственного восприятия славы Божией, созерцая которую мы «зрим единый, непрерывный, неделимый свет». Бог как Свет есть источник цвета. Именно поэтому *черный* (как отсутствие цвета) и *белый* (как сочетание всех цветов радуги) изначально противопоставляются друг другу, являясь противоположностями по своим свойствам. «Определение света есть только то, что свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем – все просветлено, и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просветлена» (П. Флоренский).

Восприятие *черного цвета* у современных людей крайне неоднозначно даже в пределах одной – западной – культуры. *Черный цвет символизирует ночь, смерть во всех ее проявлениях, разрушительные силы, отчаяние, тьму, зло, дьявола и ад, разложение и грех*, а также – *тишину и пустоту*. Противопоставление черного цвета белому связано с противопоставлением света и тьмы (а также хорошего и плохого), подтверждение этому можно найти в первой главе книги Бытия: «И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил свет от тьмы» (Быт. 1:4).

*Черный цвет* в Библии не только противостоит белому, но и является *символом отрицания*. Будь то *отрицание жизни* в судепроизводстве, так как большее число белых камней в урне при голосовании означало для обвиняемого помилование, а большее число черных камней – казнь. Или *отрицание радости, полноты жизни, райской безмятежности*, вытекающее из древнего библейского предания о том, что Адам, покидая пределы Рая, получил от Бога *белый* камень, который со временем стал черным от человеческих грехов.

Будучи связанным с негативными аспектами человеческого опыта (смертью, болезнями, голодом, горем), являющимися результатом человеческого греха, черный цвет несет на себе печать *негативного начала*.

Выражение *черное время* – как время жестокое и беспощадное, время гонений, лишений, смуты и хаоса – также основано на взаимосвязи черного цвета с символикой тьмы.

Выражение *откладывать на черный день* означает готовить самое необходимое на тот случай, если наступит время бедствий и крайней нужды. В русском языке существует множество выражений, в которых *черный цвет* является олицетворением *негативного, злого начала*. *Черными* могут быть *сердце или душа, черными (мрачными)* могут быть *дела, мысли, думы*.

*Черный* – это цвет тайны, скрывающий все, по этой причине он ассоциируется с колдовством и *черной магией*. А выражение *темная личность* обозначает сомнительную личность, человека, скрывающего правду о себе.

Черный цвет в христианской церкви *символизирует печаль, горе, скорбь и оплакивание*, что дало основание к использованию черного в качестве траурного цвета. Связь символики черного цвета с символикой власяницы, вретича и траура подтверждают слова из текста Откровения Иоанна Богослова: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало *мрачно как власяница*, и луна сделалась как кровь» (Откр. 6:12).

*Символика черного цвета* наиболее полно проявляется в книге *Плача Иеремии* (4:7–8), где черный цвет в противопоставлении белому цвету используется при описании потемневших от голода лиц князей в контрасте к тому, какими красивыми и полными сил эти люди были раньше: «Князья ее были в ней *чище снега, белее молока*; они были телом краше коралла, вид их был как сапфир, а теперь *темнее всего черного* лицо их; не узнают их на улицах; кожа их прилипла к костям их, стала суха, как дерево».

«Плачет Иуда, ворота его распались, *почернели* на земле, и вопль поднимается в Иерусалиме», – говорится в обращении Господа к пророку Иеремии по случаю засухи (Иер. 14:2).

Противоположное положительное символическое значение черный цвет приобретает в тексте книги Левит (13:37) при описании симптомов выздоровления человека: «Если же паршивость остается в своем виде, и показывается на ней *волос черный*, то паршивость прошла, он чист, священник объявит его чистым».

А в тексте книги Песни Песней царя Соломона (4:10) глубокий *черный цвет волос* в контрасте с белизной тела становится уже свидетельством не только крепкого здоровья, но и необычайной внешней красоты: «Возлюбленный мой бел и румян, лучше десяти тысяч других: голова его – чистое золото; кудри его волнистые, *черные*, как ворон».

В западной культуре *черный цвет* часто ассоциируется с *самоограничением* и *аскетизмом*, а в средневековом искусстве стал обозначать и *раскаяние*. Поэтому черный стал еще и *цветом монашества*. Известно, что монахи, давшие обет безбрачия, обязаны носить черные одежды и вести скромный, а иногда даже отшельнический образ жизни. Кроме того, в значениях черного цвета с древнейших времен сохраняется аспект «ритуальной смерти», смерти для мира. Монахи носят черные одеяния, так как, принимая постриг, они символически умирают для внешнего мира.

Черный цвет ассоциируется с противоположным белому, негативным началом, а также с отрицанием и отчаянием, так как способен, в отличие от белого, поглощать другие цвета. Поэтому в христианском искусстве **черный цвет, как** цвет мрака и тьмы, соотносится с дьяволом, преисподней и муками грешников. Однако эта же способность к поглощению других цветов связывает черный цвет с символикой таинственного, непознанного и даже сакрального. Например, угольно-темная сфера в верхней части иконы символизирует великую божественную тайну.

Замкнутость, таинственность и аскетизм сделали этот цвет популярным в одежде со времен английской королевы Виктории. Так черный цвет из области монашеской жизни проник в жизнь светскую, возник образ «монахини в миру», и получило будущее целое направление в искусстве и моде. Благодаря своей лаконичности и способности зрительно уменьшать предметы, этот цвет популярен и моден до сих пор.

*Белый цвет* остается незыблемым *символом света, целостности, святости жизни и души, сияющей чистоты, невинности, духовности и света истины*. Ангелы на небесах – в белых одеждах, как и святые, претерпевшие за веру. Особенно важным всегда было такое значение белого, как *чистота, непорочность, целомудренность, освобождение и очищение души от грехов*, как об этом говорится в Откровении Иоанна Богослова. *Белый цвет* символизирует духовную жизнь, прозрение, совершенство, невинность и святость, так как является сочетанием всех цветов радуги. Наиболее часто встречающимися символами белого цвета являются: *голубь* – как символ мира и Святого духа; *белоснежная лилия*, сопровождающая изображения Девы Марии, *символизируя чистоту* (отсюда одно из Ее имен – «Мадонна лилия»); *белая роза*, которая также *символизирует девственность*.

Белый цвет олицетворяет свет как наиболее близкий по восприятию к самому божественному свету. П. Флоренский говорит об этом: «“Белый свет” есть только обозначение *света* как такового, чисто аналитическое подчеркивание его цельности. Он, – свет ли, Бог ли, – полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения. Лишь ограничение, ослабление, ущемление, препятствие, разбавление чистой энергии света чуждой ей пассивностью могло бы заставить свет быть не просто светом, не просто самим по себе, но односторонним, склоненным в ту или другую сторону, в сторону такой или иной цветности».

Белый является любимым цветом всех мировых религий. В христианстве, исламе и иудаизме белый цвет – это *цвет мудрости единого Бога*. Католики связывают белый цвет с радостью и простотой души. В Христианстве в целом белый цвет не имеет отрицательных значений и *символизирует свет, начало, жизнь, веру, любовь, добро, правду, целомудренность, воздержание, свободу, поиск истинного пути и духовных идеалов в жизни, покаяние, смерть как освобождение*. Поэтому даже белый погребальный саван означает, как и у первобытных народов, переход в иной, «лучший» мир, «переселение в небесные чертоги», очищение от грехов – и только в этом состоит его «траурность».

В одежде изысканный белый цвет также символизирует невинность и чистоту, поэтому белые одежды сопровождают современного человека на протяжении всей жизни, отмечая значимые события: от крещения, помолвки и вступления в брак до похорон. В церемонии бракосочетания белый цвет во все времена (даже во времена всеобщего безверия) символизировал смерть старой жизни и рождение для новой жизни, а также чистоту помыслов и надежду на светлое будущее. В то же время в смерти (на похоронах) белый цвет всегда символизировал рождение в новую потустороннюю жизнь. В одежде белый ведет себя столь неоднозначно потому, что в нем присутствует символизм чистоты, непорочности, духовной власти, а также торжество духа над телом. Поэтому белые одежды используются в важнейших для христианской церкви ритуалах крещения и причастия, во время религиозных праздников в честь святых мучеников и наиболее значимых праздников Пасхи, Рождества, Крещения, Вознесения и праздника Святой Троицы, а также во время проведения церемонии освящения церквей, *символизируя чистоту*. В Средние

века *белые покрывала* клали на алтарь и кафедру во время «Великого поста», *символизируя умеренность*. Символизм чистоты белого цвета настолько глубоко укоренился, что использование белого цвета и его восприятие вне зависимости от особенностей того или иного времени никогда не менялись и живы по сей день.

Поскольку белый «не скрывает другого цвета», он символизирует невинность и правду. А когда одновременно используются светлые и темные тона, то возникает контраст, материализация света.

В Библии и другой религиозной литературе белый цвет имеет ряд метафорических значений. В Екклесиасте белые одежды символизируют радость; в книге пророка Исаи – очищение от грехов.

У белого цвета имеется также противоположная трактовка – символ слепоты и абсолютной тишины. Вместе с красным он может символизировать смерть.

Белый цвет используется в библейском тексте в прямом смысле, например при описании окраски животных в тексте книги Бытия (30:34–35): «Лаван сказал [ему]: хорошо, пусть будет по твоему слову. И отделил в тот день козлов пестрых и с пятнами, и всех коз с крапинами и с пятнами, всех, на которых было несколько белого, и всех черных овец, и отдал на руки сыновьям своим; и назначил расстояние между собою и между Иаковом на три дня пути. Иаков же пас остальной мелкий скот Лаванов». Так же, но с оттенком почета, в тексте книги Судей (5:10): «Ездящие на ослицах *белых*, сидящие на коврах и ходящие по дороге, пойте песнь!»

Белый цвет, упоминаемый при описании человеческого тела и его частей, может быть как признаком здоровья, так и болезни. В частности, в книге Левита (13:4 и т.д.), а также в книге Чисел (12:10) и других местах библейского текста подробно описывается симптоматика проказы, связанная с появлением на коже белых пятен (язв), и то, что надлежит делать священнику и обычным людям при их появлении. Упоминается и о мертвенной бледности исхудавшего, изможденного тела.

*Символика увядания и умирания* сопутствует *белому цвету* в отрывке из текста книги Иоилия (1:7): «Опустошил он виноградную лозу Мою и смоковницу Мою обломал, ободрал ее догола и бросил; *сделались белыми* ветви ее».

*При описании* же *зубов*, как человека, так и животного, *белый цвет* служит однозначным признаком *физического здоровья* и одним из показателей *внешней красоты*: «Он привязывает к ви-

ноградной лозе осленка своего и к лозе лучшего винограда сына ослицы своей; моет в вине одежду свою и в крови гроздей одеяние свое; блестящи очи [его] от вина и *белы зубы его от молока*» (Быт. 49:11–12).

Белого цвета была и чудесная божественная пища – спасительная и чистая *манна небесная*, которую Господь с неба посылал голодным евреям, бежавшим из египетского рабства и бродившим по пустыне в поисках *Земли Обетованной*: «И нарек дом Израилев хлебу тому имя: *манна*; она была, как кориандровое семя, *белая*, вкусом же, как лепешка с медом» (Исх. 16:31).

В тексте Библии с белым цветом связано множество образных сравнений и выражений. Например, утверждение о том, что все в этой жизни находится во власти Бога, подкрепляется образным высказыванием из текста Евангелия от Матфея (5:36): «...ни головою твоею не клянись, потому что не можешь ни одного волоса сделать *белым* или черным».

А апостол Павел своим обращением в тексте книги Деяний Апостолов подчеркивает внешнюю, ложную, показную праведность первосвященника Анании: «Первосвященник же Анания стоявшим перед ним приказал бить его по устам. Тогда Павел сказал ему: Бог будет бить тебя, *стена подбеленная!* Ты сидишь, чтобы судить по закону, и, вопреки закону, велишь бить меня» (Деян. 23:3).

В книге Откровения Иоанна Богослова (2:17) говорится о *белом*, а значит, *чистом камне как основе церкви*: «Имеющий ухо [слышать] да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему *белый камень* и на камне написанное новое имя, которого никто не знает».

А в видении Иоанна Богослова присутствует светлое (т.е. белое) облако: «И взглянул я, и вот *светлое облако*, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп» (Откр. 14:14).

В видениях *ангелы* часто предстают *верхом* именно на *белых конях*, как в явлении Ангела Господня пророку Захарии: «...видел я ночью: вот, муж на рыжем коне стоит между миртами, которые в углублении, а позади него кони рыжие, пегие и *белые*, – и сказал я: кто они господин мой?» (Зах. 1:8).

У многих народов *белый конь* издревле *символизировал победу*, однако эта символика наиболее ярко прослеживается в тексте Библии. Например, в книге Откровения Иоанна Богослова описы-

ваются видения, в которых на белом коне восседает воинствующий победоносный всадник, несущий справедливый суд: «Я взглянул, и вот, *конь белый*, и на нем *всадник*, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел как *победоносный* и *чтобы победить*» (Откр. 6:2). «И увидел я отверстое небо, и вот, *конь белый*, и *сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует*» (Откр. 19:11). «...Я взглянул, и вот, отверзся храм скинии свидетельства на небе. И вышли из храма семь Ангелов, имеющие семь язв, облеченные в *чистую и светлую льняную одежду* и опоясанные по персям золотыми поясами. И одно из четырех животных дало семи Ангелам семь золотых чаш, наполненных гневом Бога, живущего во веки веков» (Откр. 15:5–7). «И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в *белые одежды* и имели на головах своих *золотые венцы*» (Откр. 4:4).

*Белое одеяние* в тексте Библии предстает в качестве *символа почета*: «И Мардохей вышел от царя в *царском одеянии* яхонтового и *белого цвета* и в *большом золотом венце*, и в *мантии* виссонной и *пурпуровой*. И город Сузы возвеселился и возрадовался» (Есф. 8:15).

В других местах библейского текста белое одеяние символизирует праведность, святость того, кто в них облечен: «И дано было ей облечься в *виссон чистый и светлый*; *виссон же есть праведность святых*» (Откр. 19:8). В первой главе книги Деяний святых апостолов (Деян. 1:1–11) описывается вознесение Иисуса Христа на небо, и при этом упоминается появление ангелов в *белоснежных одеяниях*: «И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им *два мужа в белой одежде* и сказали: *мужи Галилейские!* Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1:10–11).

В книге Откровения Иоанна Богослова (19:14) описывается видение *небесного воинства верхом на белых конях*; здесь *объединяется символика святости и чистоты белых одежд и победоносность белых коней*: «И воинства небесные следовали за Ним на *конях белых*, облеченные в *виссон белый и чистый*» (Откр. 19:14).

В книге Откровения Иоанна Богослова (3:4–5) *белые одежды* предстают атрибутом людей чистых в духовном смысле: «Впрочем, у тебя в Сардисе есть *несколько человек, которые не осквернили*

*одежд своих*, и будут ходить со Мною в белых одеждах, ибо они достойны. Побеждающий облечется в *белые одежды*; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцом Моим и пред Ангелами Его». А в высказывании из текста книги Откровения (3:17–18) белые одежды выступают показателем истинного духовного богатства: «Ибо ты говоришь: “я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг. Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и *белую одежду, чтобы одеться и чтобы не видна была срамota наготы твоей*, и глазной мазью помажь глаза твои, чтобы видеть».

В книге Откровения Иоанна Богослова (Откр. 6:11) также упоминается о душах убиенных за Слово Божие и за свидетельство, которое они имели: «И даны были каждому из них *одежды белые*, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число».

*Белые одежды в сочетании с пальмовыми ветвями также символизируют победу, почет и торжество справедливости*: «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех времен, и колен, и народов, и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в *белых одеждах и с пальмовыми ветвями* в руках своих» (Откр. 7:9).

Кроме того, *белые или просто светлые одежды символизируют в тексте Библии не только красоту, безупречность и праведность, но и напоминают об особом божественном благословении, о Рае*: «Да будут во всякое время *одежды твои светлы*, и да не оскудевает елей на голове твоей» (Еккл. 9:8).

В тексте Библии множество образных сравнений связано с *символикой белого цвета*. Сравнение как молоко: «Князья ее были в ней *чище снега, белее молока*; они были телом краше коралла, вид их был как сапфир» (Плач Иеремии 4:7). Чаше других в тексте Библии встречается сравнение *белый, как снег*: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на нем было *бело, как снег*, и волосы главы Его – как чистая волна; престол Его – как пламя огня, колеса Его – пылающий огонь» (Дан. 7:9).

Например, в тексте Евангелия от Матфея (17:1–2) с помощью сравнения *белый, как свет* описывается Преображение Иисуса Христа: «По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова

и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались *белыми, как свет*». В Евангелии от Марка (9:3) Преображение Иисуса Христа описывается не менее ярко: «Одежды Его сделались блистающими, весьма *белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить*».

Это же сравнение *как снег* используется и при описании сцены Воскресения Иисуса Христа в тексте Евангелия от Матфея (28:3): «По прошествии же субботы, на рассвете первого дня недели, пришла Мария Магдалина и другая Мария посмотреть гроб. И вот, сделалось великое землетрясение, ибо Ангел Господень, сошедший с небес, приступив, отвалил камень от двери гроба и сидел на нем; вид его был, как молния, и *одежда его бела, как снег*; устранившись его, стерегущие пришли в трепет и стали как мертвые».

В книге Откровения Иоанна Богослова также используются сравнения, имеющие в своей основе символику белого цвета: «...глава Его и *волосы белы, как белая волна, как снег*; и очи Его, как пламень огненный...» (Откр. 1:14).

В тексте книги пророка Исаи (1:18) процесс *очищения от грехов* символически описывается при помощи «отбеливания», т.е. изменения цвета с багряного (красного), символизирующего в данном случае грех, на белый: «Если будут грехи ваши, как багряное, – *как снег* убелю; если будут красны, как пурпур, – как волну убелю». В книге пророка Даниила (11:35) также говорится об очищении: «Пострадают некоторые и из разумных для испытания их, очищения и для убеления к последнему времени; ибо есть еще время до срока».

Символизм очищения от грехов, связанный с праведным белым цветом, а также красным цветом, символизирующим уже не грех, а невинную кровь, поддерживается и развивается в тексте Откровения Иоанна Богослова (7:13–14): «И, начав речь, один из старцев спросил меня: сии *облеченные в белые одежды* кто и откуда пришли? Я сказал ему: ты знаешь господин. И он сказал мне: это те, которые пришли от великой скорби; они *омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца*».

*Грудное, материнское молоко*, связанное с белым цветом, символически связано в библейском тексте и с *первым нравственным учением*, без которого жизнь полна опасностей и ловушек: «А говорят: “кого хочет он учить ведению? И кого вразумлять проповедью?»

Отнятых от грудного молока, отлученных от сосцов матери? Ибо все заповедь на заповедь, заповедь на заповедь, правило на правило, правило на правило, тут немного, и там немного”» (Ис. 28:9).

Через эту же символическую связь раскрывается суть *духовной незрелости* в тексте 1-го Послания святого апостола Павла к Коринфянам (3:1–3): «И я не могу говорить с вами, братия, как с духовными, но как с плотскими, как с младенцами во Христе. Я питал вас молоком, а не твердою пищей, ибо вы были еще не в силах, потому что вы еще плотские. Ибо между вами зависть, споры и разногласия, то не плотские ли вы? И не по человеческому ли обычаю поступаете?»

Однако наиболее ярко эта *взаимосвязь белого цвета, материнского молока и духовного учения с божественным Словом* раскрывается в тексте 1-го Послания святого апостола Петра (2:2): «Итак, отложив всякую злобу и всякое коварство, и лицемерие, и зависть, и всякое злословие, как новорожденные младенцы, *возлюбите чистое словесное молоко*, дабы от него возрасти вам во спасение; ибо вы вкусили, что благ Господь».

Таким образом, символика цвета, окруженная ореолом таинственности, сакральности, имела огромное значение для религии. Смысловая, символическая нагрузка, которую несет в себе тот или иной цвет в тексте Библии, никогда не уходила из жизни народов Ближнего Востока, но переносилась в обычную жизнь и впитывала в себя укоренившиеся в местной традиции дополнительные смысловые оттенки восприятия. Библейская символика цвета вместе со Священным Писанием и Христианством распространялась все дальше от Ближнего Востока. Неся в себе древнейший «естественный природный код», библейская символика цвета оказывала все больше влияния на жизнь и восприятие людей в различных уголках Европы, а затем и Нового Света, превращаясь постепенно в единый для всех народов ключ к восприятию произведений искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ашукин Н.С.* Крылатые слова: литературные цитаты, образные выражения / Н.С. Ашукин, М.Г. Ашукина. М., 1996.
2. Богословский церковно-исторический словарь. М., 1996.
3. *Бирих А.К.* Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова. СПб., 1998.

4. *Михельсон М.И.* Ходячие меткие слова. М., 1997.
5. *Молотков А.И.* Фразеологический словарь русского языка. М., 1967.
6. *Николаюк Н.Г.* Библейское слово в нашей речи. Словарь-справочник. СПб., 1998.
7. Православный библейский словарь. СПб., 1997.
8. *Тернер В.У.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала Ндембу) // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
9. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. М., 1983.
10. *Флоренский П.А.* Небесные знамения // Флоренский П.А. Иконо-стас. Избр. тр. по искусству. СПб., 1993. С. 309–316.

## ПАМЯТНЫЙ ПУШКИНСКИЙ КАЛЕНДАРЬ – ОДНА ИЗ СТРАНИЦ КАЗАХСТАНСКОЙ ПУШКИНИАНЫ

Пушкинская тематика органична литературе Казахстана. Это и материалы-комментарии пушкинских текстов, и переводы на русский язык пушкинских произведений, ранее переведенных на казахский язык, и описание региональных тематических библиографий, а также проблемный анализ, рецензия, краеведческое исследование и т.д. Удивительные книги-исследования Н.А. Раевского «Когда заговорят портреты» и «Портреты заговорили», повесть М. Кузина «Здравствуй, Пушкин» и многие другие. Памятный календарь «1799–1999. 200 лет со дня рождения А.С. Пушкина» занимает особое место. Открывает календарь сонет «Поэту»: «Поэт! Не дорожи любовью народной...».

Удивительно совпадают пушкинские строки и дни календаря.

3 января: «На третье в ночь. Проснувшись рано, / В окно увидела Татьяна...»

7 января: «Настали святки. То-то радость!»

8 января: «Какая ночь! Мороз трескучий...»

14 января: «Вечор, ты помнишь, вьюга злилась...»

25 января: «Но вот багряною рукою / Заря от утренних долин / Выводит с солнцем за собою / Веселый праздник именин».

22 марта: «Свет наш солнышко! Ты ходишь / Круглый год по небу, сводишь / Зиму с теплою весной...»

23 марта: «Весна, весна, пора любви...»

31 марта. Совершенно сказочное описание пробуждающейся природы:

Еще дуют холодные ветры  
И наносят утренни морозы,  
Только что на проталинах весенних  
Показались ранние цветочки,  
Как из чудного царства воскового,  
Из душистой келейки медовой  
Вылетала первая пчелка,  
Полетала по ранним цветочкам  
О красной весне поразведать,  
Скоро ль будет гостья дорогая,

Скоро ли луга позеленеют,  
Скоро ли у кудрявой у березы  
Распустятся клейкие листочки,  
Зацветет черемуха душиста.

1 июля: «Ох, лето красное! Любил бы я тебя, / Когда б не зной,  
да пыль, да комары, да мухи» («Осень»).

7 сентября: «У меня плоды блестят / Наливные, золотые; /  
У меня бегут, шумят / Воды чистые, живые».

13 сентября: «Унылая пора! очей очарованье...»

30 сентября: Из «Графа Нулина».

В последних числах сентября  
(Презренной прозой говоря)  
В деревне скучно: грязь, ненастье,  
Осенний ветер, мокрый снег,  
Да вой волков. Но то-то счастье  
Охотнику!

4 октября: «Уж осени холодною рукою / Главы берез и лип  
обнажены...» («Осеннее утро»).

6 октября: «Роняет лес багряный свой убор...» («19 октября»).

9 октября: «Цветы последние милей / Роскошных первоцветов  
полей...»

21 октября: «Октябрь уж наступил – уж роща отряхает / По-  
следние листы с нагих своих ветвей...» («Осень»).

28 октября: «И с каждой осенью я расцветаю вновь...» («Осень»).

30 октября: Из «Евгения Онегина».

Но наше северное лето,  
Карикатура южных зим,  
Мелькнет и нет: известно это,  
Хоть мы признаться не хотим.  
Уж небо осенью дышало,  
Уж реже солнышко блистало,  
Короче становился день,  
Лесов таинственная сень  
С печальным шумом обнажалась,  
Ложился на поля туман,  
Гусей крикливых караван

Тянулся к югу: приближалась  
Довольно скучная пора;  
Стоял ноябрь уж у двора.

9 ноября: «Скоро, скоро холод зимний / Рощу, поле посетит...»  
(«К Наташе»).

12 ноября:

Я пережил свои желанья,  
Я разлюбил свои мечты...

\* \* \*

Так, поздним хладом пораженный,  
Как бури слышен зимний свист,  
Один на ветке обнаженной  
Трепещет запоздалый лист.

3 декабря:

Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл – и вот сама  
Идет волшебница зима.

15 декабря: «...и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землею...» («Метель»).

23 декабря: «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна» («Бесы»).

Пушкинский памятный календарь должен сопровождать нас всю жизнь, потому что не устарели мысли и высказывания поэта. Удобен его карманный формат. Более того, издатель календаря Б. Канапьянов уверен в том, что поэт станет собеседником и другом для каждого из нас. «Будущий мой биограф, – писал А.С. Пушкин (Опровержение на критики. Т.VII. С.197), – коли бог пошлет мне биографа, об этом будет заботиться (“хорош ли я собою или дурен, старинный ли я дворянин или из разночинцев, добр или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь, играю ли я в карты, и тому под.”)». И завершает свои рассуждения: «А критику и читателю дело до моей книги и только». Но тем не менее в сво-

ем богатейшем и разнообразном творческом наследии оставляет свидетельства того, что сам думал о том, как будет воспринято его творчество и личная жизнь потомками.

В нем есть дни-страницы.

6 июня (26 мая по старому стилю) 1799 года – день рождения поэта. Обратимся к Памятному календарю, любовно составленному Т. Фроловской.

26 мая: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?..» Стихотворение так и озаглавлено «26 мая 1828».

4 июня: «Имя предков моих встречается поминутно в нашей истории. В малом числе знатных родов, уцелевших от кровавых опал царя Ивана Васильевича Грозного, историограф именует и Пушкиных» (Начало автобиографии. Т. VIII. С. 76).

5 июня: «Ужель мне скоро тридцать лет?» (Из «Евгения Онегина»).

6 июня: «... всё кругом меня говорит, что я старею, иногда даже чистым русским языком...» (Письмо Н.Н. Пушкиной).

8 октября:

Пируйте же, пока еще мы тут!..  
Кому ж из нас под старость день Лицея  
Торжествовать придется одному? («19 октября»).

19 октября 1811 года – открытие Царскосельского лицея. Эта дата не могла не найти своего отражения в календаре.

19 октября: «Бог помочь вам, друзья мои...» («19 октября», 1827).

Дневниковые записи, цитаты из трудов, произведений, писем подобраны Т. Фроловской точно и умно. В нем есть зашифрованные моменты, о которых знает только его составитель. Значительные события записываются на страницах дневника.

Пушкин благодарит царя (15 марта) за «20 000 на напечатание “Пугачева”».

Пушкин глубоко возмущен и негодует (29 мая): «Московская почта распечатала письмо, писанное мною Наталье Николаевне, и, нашед в нем отчет о присяге великого князя, писанный, видно, слогом не официальным, донесла обо всем полиции. Полиция, не разобрав смысла, представила письмо государю, который сгоряча также его не понял. ... Я могу быть подданным, даже рабом, но хо-

лопом и шутом не буду и у царя небесного. Однако какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться – и давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина! Что ни говори, мудрено быть самодержавным».

Пушкин предельно откровенен: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком воображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и языка тогдашнего времени. Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться – не знаю, – по крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны» (Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

При оценке Екатерины – ирония и сарказм. «Современные иностранные писатели осыпали Екатерину чрезмерными похвалами; очень естественно; они знали ее только по переписке с Вольтером и по рассказам тех именно, коим она позволяла путешествовать» (23 августа).

На страницах юбилейного календаря – размышления поэта о Петре и Екатерине, дворянстве и милосердии властителей, крепостничестве, о власти, просвещении, патриотизме, славе предков, о русской литературе, русском бунте, о надменном Петербурге и старушке Москве и т.д. Карамзин («Историю русскую должно будет преподавать по Карамзину. “История государства Российского” есть не только произведение великого писателя, но и подвиг честного человека»); Петр Первый («Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны...»); Ломоносов («Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом»); Кутузов («Слава Кутузова неразрывно соединена со славою России, с памятью о величайшем событии новейшей истории»); Грибоедов, Суворов. О них размышляет поэт, их ставит в пример молодому поколению. Искренность и объективность превалируют в его оценках.

13 августа. Из «Путешествия в Арзрум»: «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, – все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении». Как не согласиться с высказыванием Б. Канапьянова о том, что «поэтические произведения несут в себе пушкинскую божественность образов... И все же меня, как читателя, больше привлекают проза, мысли и суждения гения русской словесности, включая его дневниковые записи. Во многих случаях любая лаконичная мысль поэта, записанная прозой, несет неистребимый свет феномена вечности» [1: 99].

Важнейшие вехи жизни поэта отражены и в творчестве.

6 мая (по старому стилю) 1830 г. – помолвка с Натальей Гончаровой. На страничке 5 мая: «Как жениться задумал царский арап...».

6 мая: «Участь моя решена. Я женюсь...

Я женюсь, т.е. я жертвую независимостию, моею беспечной прихотливой независимостию, моими роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством.

Я готов удвоить жизнь и без того неполную. Я никогда не хлопотал о счастье, я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих, а где мне взять его?»

18 февраля (по старому стилю) 1831 г. – венчание с Н.Н. Гончаровой. В календаре 1831 г. на странице 18 февраля – цитата из «Мадонны»:

Исполнились мои желания. Творец  
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,  
Чистейшей прелести чистейший образец.

Далее следуют дни трагические, когда вокруг поэта и его семьи сгущаются тучи.

26 января. Из письма Л. Геккерену. 26 января: «Барон! ...Подобно бесстыжей старухе, вы подстерегали мою жену по всем углам, чтобы говорить ей о любви вашего незаконнорожденного или так

называемого сына... Я не могу позволить, чтобы ваш сын, после своего мерзкого поведения, смел разговаривать с моей женой, и еще того менее – чтобы он отпускал ей казарменные каламбуры и разыгрывал преданность и несчастную любовь, тогда как он просто плут и подлец»<sup>1</sup>.

27 января (по старому стилю). Поэт был смертельно ранен на дуэли. Цитата из «Евгения Онегина»: «Враги! Давно ли друг от друга / Их жажда крови отвела?.. / Как в страшном, непонятном сне, / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно...»

8 февраля:

Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен приятель молодой...  
Скажите: вашею душой  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно костенеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв?

Приведенные строки из «Евгения Онегина» подтверждают вновь и вновь провидческий дар поэта.

29 января (по старому стилю): «Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» («Элегия»).

Страничка 10-го февраля, дня смерти поэта, окрашена в черный цвет:

Нет, нет: земная жизнь в болезни, в нищете,  
В печалах, в старости, в неволе... будет раем  
В сравненье с тем, чего за гробом ожидаем.

Рисунок похоронной процессии завершает ее оформление.

На страничке 17 января читаем: «Как материал словесности, язык славянорусский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные

---

<sup>1</sup> Цитируется по: *Пушкин А.С. Собр. соч.:* В 10 т. 3-е изд. Т. 10. М., 1966. С. 621.

обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отседе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, *и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*».

К греческой тематике поэт еще вернется. В «Заметках по русской истории XVIII века» он от эпохи Екатерины и ее отношений к духовенству и народному просвещению переходит к греческому вероисповеданию, которое, «отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» (22 апреля). Но русский язык – особая забота поэта. Третье академическое издание словаря русского языка необходимо, потому что «прекрасный наш язык, под пером писателей неученых и неискусных, быстро клонится к падению. Слова искажаются. Грамматика колеблется. Орфография, сия геральдика языка, изменяется по произволу всех и каждого. В журналах наших еще менее правописания, нежели здравого смысла...» (Российская Академия).

Сентябрь – декабрь 1830 года – Болдинская осень:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,  
Но мне она мила, читатель дорогой,  
Красою тихую, блистающей смиренно.

Поэт увлечен творчеством. Много пишет, читает, рецензирует, что свидетельствует о широте интересов и разнообразном круге чтения. Цитируются «Пир во время чумы», «Капитанская дочка», «Каменный гость», «Пиковая дама», «Дубровский», «Борис Годунов», «Барышня-крестьянка», «Арап Петра Великого», «Граф Нулин», «Цыганы», «Скупой рыцарь», «Станционный смотритель», «История села Горюхино», «Метель», «Египетские ночи» и др.

Приведем оценку повести Н.В. Гоголя и личности Байрона.

17 сентября: «Читатели наши конечно помнят впечатление, произведенное над ними появлением “Вечеров на хуторе”: все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!»

26 октября: «Говорят, что Байрон своею родословною дорожил более, чем своими творениями. Чувство весьма понятное! Блеск его предков и почести, которые наследовал он от них, возвышали поэта: напротив того, слава, им самим приобретенная, нанесла ему и мелочные оскорбления, часто унижавшие благородного барона, предавая имя его на произвол молве» (Байрон).

На страничке Памятного календаря 4 ноября помещено стихотворение «Деревня»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,  
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,  
Где льется дней моих невидимый поток  
На лоне счастья и забвенья.

Поэт грустит, скучает, зовет в гости друзей.

13 ноября: «Здравствуй, Вульф, приятель мой! / Приезжай сюда зимой...» (Из письма к Вульфу).

Издание это, безусловно, уникальное. Завершают календарь основные даты жизни А.С. Пушкина и «Примечания», составленные тщательнейшим образом, вдумчиво, научно и объективно.

Календарь отмечен Дипломом на конкурсе лучших изданий к 200-летию А.С. Пушкина в Москве. «Пушкинский календарь – 365 дней-страниц, наполненных светом и образом поэта... Календарь – это веками сложившаяся система, “нарушение” которой возможно только в поэзии, ибо только в стихах могут возникнуть чисто весенние мотивы, когда за окном серая осень с дождями, или наоборот, то есть поэт властен изменить в своих произведениях сам ход вещей в природе, однако время написания этих вещей все одно фиксируется реальными датами календаря, в данном случае Пушкинского» [2: 97].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Канапьянов Б.* Поэтический год России и Казахстана // Канапьянов Б. Весы. Этюды. Очерки. Статьи. Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. С. 98–104.

2. *Канапьянов Б.* Пушкинский календарь // Канапьянов Б. Весы. Этюды. Очерки. Статьи. Алматы: ИД «Жибек жолы», 2008. С. 90–97.

### III. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

**Н.Н. Никитина**

#### **МЕСТО ИСКУССТВА В ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЕ КАНТА**

Размышления о прекрасном и искусстве сопровождают историю философии практически с момента ее возникновения. Ярчайшая из страниц вписана в историю этих философских поисков немецкой классической философией, чрезвычайно высоко оценившей искусство как форму духовного творчества и познания истины. Философия искусства в немецкой классике становится **неотъемлемой** частью философской системы, без которой она утрачивает свою смысловую целостность.

Причина такой перемены в *системе* философского мышления, по мнению Гегеля, заключалась в том, что философия в это время смогла разрешить свою основную проблему – проблему тождества бытия и мышления, преодолеть противоречие между чувственным миром и миром умопостигаемым, на уровне человеческой духовности выступавшее как противоречие между человеком чувствующим и человеком мыслящим и понижывавшее не только философию, но и всю культуру. Преодолев эту противоположность, философия тем самым осознала свою собственную сущность, а благодаря этому и предназначение искусства<sup>1</sup>.

Формы преодоления этой противоположности у представителей немецкой классики различны: у Шеллинга тождество духа и природы – предпосылка философии, у Гегеля оно достигается в процессе исторического развития познания, но в любом случае *искусство отныне рассматривается как одна из форм, или как высшая форма примирения этих противоположностей, или их тождество.*

Начало такого подхода к искусству восходит к **Канту**.

Гениальнейший немецкий философ и ученый Иммануил Кант родился 22 апреля 1724 г. в Кенигсберге (Пруссия) и умер там же 12 февраля 1804 г. В 2011 ему исполнилось 287 лет. По времени

---

<sup>1</sup> См.: Гегель Г.В.Ф. Соч. Т. 12. М., 1938. С. 60.

своего рождения Кант принадлежит к XVIII в. – веку Просвещения. Да, у него хватало «смелости пользоваться собственным умом» и критицизма в ответ на всякий догматизм, он был сыном своего времени и народа, – но не только веку Просвещения принадлежит Кант: даже сегодня, в XXI в., он принадлежит будущему. Влияние Канта огромно, и это касается не только всей последующей философии и науки, но и искусства. Учение Канта открыло новую эпоху не только в теории – оно породило новое мировоззрение и новое мироощущение, а следовательно, коснулось всех сфер духовной жизни: нравственной, религиозной и художественной, – кардинально изменив систему ценностей для многих поколений людей.

Главный, его называют «критическим», период творчества Канта относят примерно к 1770 г., когда он стал профессором Кенигсбергского университета и начал активно заниматься критическими исследованиями. В свой «докритический» период Кант занимался наукой. Искусству он посвятил свою последнюю по времени «Критику» – «Критику способности суждения», которая увидела свет в 1790 г.

Основным вопросом для Канта, как и для его предшественников в философии, был вопрос об истине: что есть истина и доступна ли она человеческому познанию? На последний вопрос Кант ответил отрицательно.

Основные труды Канта, называются «Критиками», поскольку «**критика**», по Канту, – это определение границ познания, составляющее цель его исследований. «Определение это требует ответа, по крайней мере, на два вопроса. Какие способности души и связанные с ними высшие познавательные способности, границы которых требуют определения, существуют у человека? Второй – что является причиной ограниченности наших высших познавательных способностей и где граница человеческого познания?» Поскольку ответ на второй вопрос в конечном итоге прозвучит так: «Область применения нашей познавательной способности ограничена пределами, в которых применяются априорные понятия, где Рассудок или Разум законодательствуют. Только в этом случае выводам познания обеспечена всеобщность и необходимость», – мы начнем со второго вопроса и обратимся к центральному понятию и главному принципу рассмотрения сферы познания «Критики» Канта – понятию **априоризма**.

Причина сомнения Канта в безграничной мощи человеческого разума прежде всего в *априоризме* его учения. С точки зрения Канта, человеческое сознание отнюдь не пассивно воспринимает реальность, оно активно, и деятельность его носит творческий характер. Еще до того момента, как ученый приступает к познанию, его сознанию открывается определенная картина мира, которая разворачивается во времени и пространстве, где движутся и взаимодействуют тела и происходят процессы, которые ему еще только предстоит изучить. Сама картина мира, предмет его исследования, представляется ему объективной. Но это не так. Эта картина есть результат творчества сознания и изначально, *до всякого опыта познания*, присущих ему априорных форм. Эти **априорные формы** неотделимы от сознания, они предшествуют опыту и организуют процесс познания. Так, например, «время», «пространство», «целесообразность», «причинность», «взаимодействие», субстанция и т.д., которые обыденное сознание считает универсальными и объективными характеристиками самого бытия, а также предметом научного исследования, на самом деле, напротив, предшествуют опыту и делают его возможным, будучи формами **априорными** (до-опытными), тем механизмом, посредством которого законодательствует сознание. Поэтому у научной картины мира на любом этапе ее исторического развития есть серьезный соавтор – человеческий разум.

Согласно этой логике Кант назовет научную картину мира *продуктом деятельности рассудка*, нравственность – *продуктом деятельности разума*, искусство – *продуктом способности суждения*.

Из априоризма Канта вытекает то, что традиционно называлось **агностицизмом** Канта. Да, Кант считает, что подлинная реальность, – он называет ее **«вещью в себе»**, – лежит за пределами человеческого опыта и, поскольку человеческий опыт немислим без участия сознания, принципиально недоступна познанию. Путь к ней закрывает сознание, несущее в себе присущие ему по природе априорные формы, принимающие непосредственное творческое участие в формировании картины мира.

Но априорные формы не только предшествуют процессу познания, организуют его и полагают ему принципиально непреодолимые границы. В рамках эмпирического (опытного) познания

именно априорные формы обеспечивают сообщаемость опыта, **всеобщность и необходимость** результатов анализа его данных, т.е. их **истинность**. Всеобщность и необходимость Кант традиционно считает основными признаками истины.

Границы этой истины есть границы опыта, но опыт человеческого познания невозможен без сознания с присущими ему и одинаковыми для всех априорными формами, они и составляют фундамент истины. «Насколько широко применяются априорные понятия, – пишет Кант во «Введении» к «Критике способности суждения», – настолько простирается применение нашей познавательной способности в соответствии с принципами, а с ним и философия»<sup>1</sup>. В рамках человеческого опыта, касающегося мира явлений, прогресс науки бесконечен, хотя истины ее ограничены эти миром и существуют только для человека.

Гносеологический пессимизм по поводу постижения абсолютной истины, в котором постоянно упрекали Канта, не был новым для философии; напротив, ему предшествовала долгая историко-философская традиция. Вспомним рассуждения Платона о том, что вещи лишь тени идей, к ним и относится познание, которое может быть только мнением. Убеждение древних, что удел стремящегося к истине – быть философом, но не мудрецом. Мудры только Боги. Скептицизм в отношении безграничной мощи человеческого разума существовал всегда – до Канта и после Канта, от седой древности до Беркли и Юма, от Канта до настоящего времени, и, может быть, гносеологический оптимизм для философии – явление более редкое и революционное.

Итак, **априорные формы** принадлежат самому сознанию, предшествуют опыту и организуют процесс познания, они же полагают ему принципиально непреодолимые границы, границы нашего познания – это границы применения априорных понятий во всех сферах деятельности. Однако в рамках эмпирического (опытного) познания именно априорные формы обеспечивают **всеобщность и необходимость** результатов познания, т.е. их **истинность**.

Кроме того, каждая из познавательных способностей имеет **свои априорные формы** и сферы применения этих познавательных способностей, или, говоря другими словами, их продукты (Кант

---

<sup>1</sup> *Кант И.* Соч. Т. 5. М., 1966. С. 171.

применяет и тот и другой термины)<sup>1</sup> не соподчинены друг другу, они автономны и несут в себе свою истину. Эти истины сосуществуют в сознании одного и того же человека, так как если бы он жил одновременно в нескольких мирах, где царят разные, порой взаимопротиворечащие, законы.

Так, пишет Кант, «рассудок и разум обладают на одной и той же почве опыта двумя различными видами законодательства (теоретическим и практическим. – *Н.Н.*), не нанося ущерба друг другу: как понятие природы не имеет влияния на законодательство, осуществляемое понятием свободы, так и понятие свободы не нарушает законодательства природы. Критика чистого разума доказала возможность, по меньшей мере, мыслить себе без противоречия сосуществование двух законодательств и относящихся к ним способностей в одном и том же субъекте, при этом она доказала несостоятельность возражений против этого, раскрыв в этих возражениях диалектическую видимость»<sup>2</sup>.

### **Кант о системе высших познавательных способностей (чистых способностей познания)<sup>3</sup>**

Важнейший вопрос «Критики» Канта (первый) – какие высшие познавательные способности существуют у человека, границы которых критика призвана определить, и с какими способностями души они связаны.

Первоначально Кант рассматривал в качестве основных способностей души две: **познавательную способность и способность желания**. С первой в качестве высшей познавательной способности связан **рассудок**, ее рассмотрению посвящена «Критика чистого разума». Со способностью желания в качестве познавательной способности связан **разум**. Сфера применения этой способности рассматривается в «Критике практического разума», где исследованы проблемы нравственности. Эти две части своего учения Кант считал основными «доктринальными частями» своей философии.

В результате своего грандиозного критического исследования этих двух способностей человеческой души и, соответственно, высших способностей познания Кант пришел к противопоставлению

---

<sup>1</sup> Кант И. Соч. Т. 5. М., 1966. С. 153, 199.

<sup>2</sup> Там же. С. 172–173.

<sup>3</sup> Там же. С. 177.

двух миров, к которым одновременно принадлежит чувствующий и мыслящий человек. Они принципиально противостоят друг другу – мир, описанный наукой, мир чувственных конечных вещей, или природа, в которой царствуют закон и необходимость, и мир умопостигаемый, мир свободы и нравственных ценностей. Принципы и законы существования человека в этих мирах совершенно противоположны. Одна половина души цинично и прагматично утверждает абсолютную истину «борьбы всех против всех» в мире эмпирическом, другая с позиций вечных ценностей сверхчувственного с трагическим презрением отрицает свою первую половину. Разрыв этот проходит не только через душу отдельного человека – это разрыв в самой культуре. Обреченность всякой попытки преодолеть это принципиальное противостояние, казалось бы, изначально предопределена столь же принципиальным теоретическим противопоставлением умопостигаемой «вещи в себе» – реальности самой по себе, существующей независимо от человеческого познания, и ее эмпирически наблюдаемого явления.

Эту ситуацию, ничуть не изменившуюся и до нашего времени, блистательно описывает Гегель, обращаясь в «Лекциях по эстетике» к учению Канта.

Эти противоположности не выдуманы философией, «сама духовная культура, современная рассудочность порождают в человеке этот антагонизм, превращая его в амфибию, так как ему приходится теперь жить в двух противоречащих друг другу мирах, так что и сознание также вынуждено вертеться в этом противоречии, и, бросаемое из стороны в сторону, оно неспособно находить удовлетворение как в той, так и в другой. Ибо, с одной стороны, мы видим, что человек находится в плену у пошлой действительности и земного существования, страдает под гнетом потребности и нужды, преследуем природой, опутан материей, чувственными целями и удовольствиями, поработен и охвачен потоком естественных влечений и страстей. С другой же стороны, мы видим, что он возвышается до вечных идей, до царства мысли и свободы, дает себе в качестве воли всеобщие законы и определения, снимает с вселенной покров ее оживотворенной, цветущей действительности и разлагает ее на абстракции, так что дух полагает теперь свое право и свое достоинство единственно лишь в бесправии и угнетении природы, которую он заставляет терпеть те же бедствия и насилия от природы, какие он испытал... Расколотость жизни и сознания требует разрешения

этого противоречия. Задачей философии является снятие этого противоречия, т.е. ей следует показать, что члены противоположности, взятые отдельно и абстрактно, не представляют собой истины, а лишь саморазрушаются»<sup>1</sup>.

С точки зрения Канта, в сфере практической морали эти противоречия не могут примириться, он категорически настаивает на выполнении долга вопреки чувству. Долг есть закон воли, человек устанавливает его для себя свободно и исполняет во имя самого долга, творя благо. Сама мораль «состоит не в полном примирении этих противоречивых сторон, а в требовании, чтобы в этом непрекращающемся споре, в борьбе этих двух сторон воли друг с другом долг одерживал победу над влечениями»<sup>2</sup>. Но выполнение долга ради самого долга, говорит Гегель, его победа над чувством оставляет в стороне то, что «обобщенно называется душой и сердцем... в человеке, принимающем решения, эти стороны существуют как противоположности, упраздняющие друг друга, и принятие решения, таким образом, есть выбор одного и отказ от другого»<sup>3</sup>.

Кант пытается примирить эти противоречия, не отступая от принципов своей нравственной философии, найти связь чувственно воспринимаемого и умопостигаемого, единичного и всеобщего, необходимости и свободы и соединить две основные «доктринальные части» своей философии. Но это примирение не может быть достигнуто и в сфере, где законодательствует рассудок, где невозможны никакие теоретические доказательства сверхчувственного и его представление в форме чувственного созерцания.

Через понятие природы законодательствует рассудок, через понятие свободы – разум. Законодательство разума чисто теоретическое. Законодательство рассудка – чисто практическое. Главная проблема, считает Кант, не в том, что они ограничивают себя в законодательстве, а в том, что они ограничивают себя в своих действиях в чувственно воспринимаемом мире<sup>4</sup>. В своем совместном действии они не достигают единства. Вера не мешает совершаться преступлению во имя наживы. Кроме того, ни законодательство природы, ни законодательство разума не может приблизиться к

---

<sup>1</sup> Кант И. Т. 12. С. 57–58.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 173

пониманию «вещи в себе». Понятие природы представляет свои предметы в созерцании, а это всего лишь явления «вещи в себе», а не она сама. Ни теоретическое, ни практическое познание, таким образом, не расширяют его до сферы сверхчувственного. Все же, считает Кант, поскольку истинная реальность сверхчувственна, она должна проявлять *себя* через свободу и осуществление ее целей в чувственно воспринимаемом мире.

«Хотя между областью понятия природы как чувственно воспринимаемым и областью понятия свободы как сверхчувственным, – пишет Кант, – лежит необозримая пропасть, так что от первой ко второй (следовательно, посредством теоретического применения разума) невозможен никакой переход, как если бы это были бы настолько различные миры, что первый мир не может иметь никакого влияния на второй, тем не менее второй *должен* иметь влияние на первый, а именно – понятие свободы должно осуществлять в чувственно воспринимаемом мире ту цель, которые ставят его законы; и природу, следовательно, надо мыслить так, чтобы закономерность ее формы соответствовала, по меньшей мере, возможности целей, осуществляемых в ней по законам свободы. Таким образом, все же должно существовать основание *единства* сверхчувственного, лежащего в основе природы, с тем, что практически содержит в себе понятие свободы, и хотя понятия об этом не достигает познание этого основания ни теоретически, ни практически, стало быть, не имеет своей собственной области, все же оно делает возможным переход от образа мыслей согласно принципам природы к образу мыслей согласно принципам свободы»<sup>1</sup>.

Кант видит решение проблемы в расширении границ «семейства высших познавательных способностей»<sup>2</sup> и предлагает ввести в философское рассмотрение «среднее звено между рассудком и разумом» – *способность суждения*. Кант, таким образом, возвращается к проблеме системы высших познавательных способностей в «Критике способности суждения», увидевшей свет в 1790 г. и завершившей его философскую систему.

Введя *способность суждения*, а следовательно, и *способность эстетического суждения* в систему познавательных способностей, Кант тем самым ввел учение об искусстве и прекрасном, которое в его время входило в «Эстетику» А. Баумгартена, в состав своей фило-

---

<sup>1</sup> Кант И. Т. 12. С. 174

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

софии, где оно заняло ключевое место для решения противоречий «доктринальных частей» философии Канта и достижения смысловой и формальной целостности его системы. Учение об искусстве в этом случае становится неотъемлемой частью *философии* Канта.

В литературе, посвященной Канту, нередко встречается мнение, что само по себе искусство не было для Канта самостоятельным предметом исследования и интереса. Да, возможно для него на первом месте были интересы системы, и он стремился к достижению целостности своего учения. Однако рассуждения в развитие этого мнения о том, что Кант был недостаточно хорошо ориентирован в искусстве, – обычно они подкрепляются цитатой о музыке, – лишены всякого основания. Человек, не обладающий свойством настоящего гения видеть то, на что другие смотрят, не видя, – в данном случае это были уникальнейшие свойства искусства, делающие его автономной сферой человеческого бытия и сознания, самостоятельным миром существования человеческой души, третьим, наряду с миром науки и нравственности, – не смог бы и не стал писать «Критику способности суждения».

Определение возможностей и границ человеческого познания, составляющее основную задачу критической философии Канта, предполагает рассмотрение высших познавательных способностей человека в их соотносительности со способностями души.

Существуют, по мнению Канта, *три способности души* – познавательная способность, чувство удовольствия и неудовольствия и способность желания.

Этим способностям души соответствуют следующие *высшие познавательные способности*: способности познания – рассудок; чувства удовольствия и неудовольствия – *способность суждения*; способности желания – *разум*.

Каждая из высших познавательных способностей, в свою очередь, содержит в себе свои *априорные принципы*. Под этими *принципами* Кант понимает априорные формы, о которых речь шла выше, предшествующие опыту, который они организуют. В этом смысле сознание активно формирует «объективную» картину мира, предстоящую познающему человеку. «Независимость» «вещи в себе» от человеческого сознания есть, по существу, независимость от априорных форм познания, избавиться от которых можно, лишь избавившись от самого сознания. Именно поэтому «вещь в себе» так бесконечно далека от теоретического познания, опирающегося

на эти формы и находящего в них основу для всеобщности и необходимости своих истин.

«То обстоятельство, – пишет Кант, – что эти две различные области, беспрестанно ограничивающие себя, – правда, не в своем законодательстве, а в своих действиях, в чувственно воспринимаемом мире, – не составляют нечто *единое*, объясняется тем, что понятие природы может, правда, представить свои предметы в созерцании, но не как вещи в себе, а только как явления, понятие же свободы может в своем объекте представить некую вещь в себе, но не в созерцании; стало быть, ни одно из этих понятий не может дать теоретическое познание своего объекта (и даже мыслящего субъекта) как вещи в себе, которая была бы самым сверхчувственным, идею о нем хотя и следует положить в основу возможности всех этих предметов опыта, но сама она никогда не может быть возведена и расширена до степени познания»<sup>1</sup>.

Для каждой высшей познавательной способности существуют свои априорные принципы, они различны. Рассудок в качестве априорного принципа содержит «закономерность», способность суждения – «целесообразность», разум – «целесообразность, которая в то же время есть закон (обязательность)».

Наконец, каждая из высших познавательных способностей имеет свой «продукт»: рассудок – *природу*; способность суждения – *искусство*; разум – *нравственность*<sup>2</sup>. Суждения, возникающие из априорных принципов способностей души, делятся, соответственно, на *теоретические, эстетические и практические*. Поскольку априорные принципы самостоятельны, то *автономны* и сферы применения соответствующих высших познавательных способностей (их «продукты») – наука, искусство и нравственность. Для каждой из них существует своя истина, опирающаяся на свой априорный принцип.

Следует обратить внимание на то, что в «Первом введении в “Критику способности суждения”» (1789–1790) Кант приводит таблицу, дающую полное представление о системе познавательных способностей, в которой результат деятельности каждой познавательной способности назван «продуктом», несколько позже, во «Введении», Кант употребляет выражение «сфера применения». Мы приводим эту таблицу здесь.

<sup>1</sup> Кант И. Т. 12. С. 173.

<sup>2</sup> Кант И. Соч. Т. 5. С. 152.

Способности души	Высшие способности познания	Априорные принципы	Продукты применения (сфера применения)
Познавательная способность	Рассудок	Закономерность	Природа
Чувство удовольствия и неудовольствия	Способность суждения	Целесообразность	Искусство
Способность желания	Разум	Целесообразность, которая в то же время есть закон (обязательность)	Нравственность

Чрезвычайно важны некоторые конкретизации, которые дает Кант приведенной системе познавательных способностей. Так, например, он говорит о том, что если рассматривать это деление познавательных способностей не как деление философии, а как деление «нашей способности априорного познания посредством понятий»<sup>1</sup>, т.е. со стороны способности чистого разума мыслить, то систематическое изложение этой способности делится на три части, «а именно: во-первых, способность познания общего (правил) – рассудок, во-вторых, способность подведения особенного под общее – способность суждения и, в-третьих, способность определения особенного через общее (способность выведения принципов), т.е. разум»<sup>2</sup>.

Критика же чистого разума должна состоять из трех частей: «...из критики чистого рассудка, критики чистой способности суждения и критики чистого разума; а чистыми эти способности называются потому, что они законодательствующие»<sup>3</sup>.

Размышляя в «Критике чистого разума» о *познавательной способности души* и пределах возможностей высшей познавательной способности, которой является рассудок, непосредственно связанной с наукой, Кант приходит к выводу, что границы научного познания суть границы человеческого опыта, границы использования определенных априорных форм, за пределы которого его «безграничная мощь» не простирается, хотя в его границах дальнейший прогресс науки бесконечен. Границы же познания определены априоризмом сознания, в этих же пределах объективна и всемогуща истина научной теории.

<sup>1</sup> Кант И. Соч. Т. 5. С. 107.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 177.

Науки стремятся к установлению закономерностей природных процессов и, считая эти закономерности объективными, претендуют на объективную истину. Претензии эти законны со стороны математики и естественных наук, показывает Кант, однако, если уточнить природу общезначимости и необходимости их истин, мы вновь приходим к априорным принципам познания. В науке это априорные формы чувственности – пространство и время и категории рассудка – субстанция, взаимодействие и причинность.

Сформированная наукой картина мира находится в прямой зависимости от них. Мы считаем ее объективной и истинной, хотя творец ее – человеческий разум. Ее можно было бы назвать субъективной, но принципы ее создания существуют «для всех», и потому результаты научных исследований согласуются в опыте, в этом смысле они всеобщие и необходимы, в общепринятом понимании – истинны. Выводы научного познания истинны, считает Кант, только в пределах опыта и описывают лишь явление, оставляя за пределами человеческого познания истину, превосходящую его возможности.

Претензии на истину и объективность метафизики Кант считает несостоятельными, ибо древний предмет ее – чистое бытие, которое по определению не может быть предметом научной теории.

В мире явлений, который описывает наука, во всех его сферах, от неорганики до человеческой духовности, царит жесткий детерминизм, подчиняющий все причинно-следственным связям. В этом мире не существует свободы, если только не понимать под ней «познанную необходимость». Человек как участник событий мира эмпирического подчиняется его законам, точнее *должен*, с точки зрения науки, описывающей этот мир и считающей всякий иной тип поведения аномальным.

Но человек, как и все мироздание, есть «вещь в себе», и научной теорией он описывается всего лишь как *явление*, потому и любая теоретическая концепция человека ограничена, как всякая теория, оставляющая за своими пределами полноту истины.

Главным своим произведением Кант считал «Критику практического разума», вторую и важнейшую, по его мнению, часть его «доктринальной» философии. Предметом ее является сфера нравственной жизни; именно в этой сфере человек, по мнению Канта, может выступать как *сверхчувственный* субъект, способный на проявление свободы, анализ ее, и открывает путь к преодолению системных противоречий.

Критика практического разума, так же как чистого разума, направлена на поиск трансцендентального априорного принципа, опираясь на который выводы практического разума обретают всеобщность и необходимость, т.е. истинность. Таким принципом является, как выше говорилось, целесообразность, которая выступает в качестве закона или обязательности. Показав невозможность теоретического рассмотрения умопостигаемых предметов – Бога, бессмертия души, свободы и нравственных ценностей, Кант относит их к предметам веры. Однако, рассуждая об умопостигаемом, он показывает, что существование морали содержит практическое доказательство существования свободы и иллюзорности принципа причинности как фундамента научных построений.

Интереснейшим моментом этих рассуждений является связанное с определением наивысшего нравственного закона различие легального и морального поведения. Легальное поведение является моральным лишь внешне, по форме, поскольку в качестве мотива руководствуется различного рода склонностями человека, связанными с эмпирической стороной его пребывания мире, – симпатией и антипатией, разного рода заинтересованностью, выгодой; в целом это личный интерес практического происхождения. Моральное поведение в собственном смысле противоречит «природным или естественным» склонностям человека, идет вразрез с его жизненными интересами, и потому исполнение нравственного долга чаще всего никак не является счастьем. Как известно, эту позицию Канта активно в прозе и стихах критиковали его современники. Однако определение морального поступка в его «чистом виде» чрезвычайно важно для логики рассуждений Канта. Легальное поведение, по сути, не выходит за рамки поведения, предписываемого концепцией, согласно которой в мире не существует свободы. Поведение, моральное в собственном смысле слова, отмечал Гегель, требует размышления, осознания того, что велит долг и следование ему. Сам долг есть закон воли, человек устанавливает его свободно и сознательно следует ему «исключительно во имя долга и его исполнения, творя благо лишь потому, что он убедился, что оно благо», оставляя в стороне чувственные влечения, страсти и «все то, что обобщенно называется душой и сердцем»<sup>1</sup>. Моральное поведение есть нарушение закона, предписываемого человеку рассудком. Моральный поступок, нарушая законы детерминизма, разрушает иллюзию все-

---

<sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Соч. Т. 12. С. 57.

силы рассудочного познания, обнаруживая его ограниченность, и, что самое главное, утверждает принадлежность человека не только к миру чувственно наблюдаемого, в котором царит закон, но и к миру сверхчувственному, умопостигаемому, в котором царит свобода, проявляющая себя в исполнении долга.

Таким образом, нравственный поступок хотя и не является *теоретическим доказательством* существования свободы, но, что не менее важно, он является реальным свидетельством ее существования и того, что источником происхождения таких фундаментальных априорных для науки принципов, как пространство и время, субстанция, взаимодействие и причинность, является человеческое сознание. Именно так возникает противостояние в системе Канта, о котором говорилось выше, природы и духа, чувственного и умопостигаемого, наблюдаемого и теоретически описанного мира необходимости и не наблюдаемого и не поддающегося никаким теоретическим описаниям, но существующего мира свободы.

«Между областью понятия природы как чувственно-воспринимаемым и областью понятия свободы как сверхчувственным лежит необозримая пропасть, так что от первой ко второй (следовательно, посредством теоретического применения разума) невозможен никакой переход, как если бы это были настолько различные миры, что первый мир не может иметь никакого влияния на второй, тем не менее второй *должен* иметь влияние на первый, а именно понятие свободы должно осуществлять в чувственно воспринимаемом мире ту цель, которую ставят его законы; и природу, следовательно, надо мыслить так, чтобы закономерность ее формы соответствовала по меньшей мере возможности целей, осуществляемых в ней по законам свободы. Таким образом, все же должно существовать основание *единства* сверхчувственного, лежащего в основании природы, с тем, что практически содержит в себе понятие свободы, и, хотя понятие об этом не достигает познания этого основания ни теоретически, ни практически, стало быть, не имеет своей собственной области, все же оно делает возможным переход от образа мыслей согласно принципам природы к образу мыслей согласно принципам свободы»<sup>1</sup>.

Стремясь разрешить это противоречие духа и природы, Кант вновь обращается к системе высших познавательных способностей

---

<sup>1</sup> *Кант И.* Соч. Т. 5. С. 174.

и соответствующим способностям души и пытается соединить части своей философии как «доктринальной системы» – теоретическую и практическую, найти между ними посредствующее звено и тем самым разрешить противоречие, завершить систему и придать ей целостность. Так Кант обращается к искусству.

Приведенная выше схема «способность души – высшая познавательная способность – априорный принцип – продукт», в применении к эстетической сфере выглядящая как «чувство удовольствия и неудовольствия – способность суждения – целесообразность – искусство», есть конечный результат размышлений Канта. Ему предшествовало размышление о том, может ли способность суждения «быть принятой в систему чистых познавательных способностей» и претендовать на общезначимость. Для этого способность суждения, подобно рассудку и разуму, должна иметь свой трансцендентальный априорный принцип. Таким принципом является целесообразность, которую эстетическое суждение, не «предполагая о своем предмете, тем не менее приписывает ему... и притом общезначимую, для чего, следовательно, принцип должен содержаться в самой способности суждения». Таким образом, способность суждения содержит в себе способность а priori устанавливать для себя принципы и, как имеющая свой отличительный априорный принцип, «обоснованно притязает на место в общей критике высших познавательных способностей, чего от нее, может быть, и не ожидали бы»<sup>1</sup>; область применения этого «отличительного» априорного принципа – сфера эстетического.

«Если критика вкуса, которая обычно используется лишь для улучшения вкуса... рассматривается с трансцендентальной точки зрения, восполняя пробел в системе наших познавательных способностей, открывает поразительные и многообещающие виды на полную систему всех способностей души, поскольку они в своем определении соотнесены не только с чувственным, но и со сверхчувственным»<sup>2</sup>.

«Так выявляется система способностей души в их соотношении с природой и свободой, каждая из которых имеет отличительные определяющие априорные принципы, и потому они составляют две части (теоретическую и практическую) философии как доктринальной системы; в то же время [выявляется] переход посредством способности суждения, которая связывает отличительным принципом

---

<sup>1</sup> Кант И. Соч. Т. 5. С. 149–150.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.

обе части, а именно переход от чувственного субстрата первой части к умопостигаемому субстрату второй части философии, [выявляется] благодаря критике той способности (способности суждения), которая служит лишь для связывания и потому сама по себе, правда, не может дать познание или внести какой-либо вклад в доктрину, но суждения которой, называемые эстетическими (их принципы чисто субъективны) и отличающиеся от всех тех [суждений], основоположения которых должны быть объективны (они могут быть теоретическими или практическими) и которые называются логическими, суть столь особого рода, что они соотносят чувственные созерцания с идеей природы, закономерность которой нельзя понять без отношения ее к некоему сверхчувственному субстрату...»<sup>1</sup>.

Критику этой способности в отношении эстетических суждений, по мнению Канта, следует называть не эстетикой (учением о внешних чувствах), а критикой эстетической способности суждения, так как первый термин имеет слишком широкий смысл.

Таким образом, Кант разрешает противоречие между чувственным и умопостигаемым, рассудком и разумом, природой и духом не только во вселенском масштабе, но и применительно к чувствующему и мыслящему человеку, таким образом завершая свою систему.

Философия Канта открывает новую эпоху в философии искусства. Она перестает быть если не обязательным, то частым приложением к метафизике и становится органической и **неотъемлемой** частью философии. Именно Кант увидел подлинную цель и предназначение искусства, определил его природу. Предназначение искусства и его цель в том, чтобы умопостигаемое сделать предметом чувства и непосредственного переживания. Только в искусстве идеи разума и нравственные ценности получают чувственное воплощение, только в искусстве исполняются желания, торжествует добро и исполнение долга становится счастьем. Искусство, по сути, становится особой реальностью, более близкой к духовному смыслу бытия, нежели наблюдаемая нами эмпирическая действительность. Бог, бессмертие, добро и другие нравственные ценности становятся в искусстве не только предметом веры, но и предметом непосредственного переживания благодаря гению художника, способного облечь свободу в *видимость* необходимости – произведение искусства или прекрасное. Так Кант определяет место философии искусства в своей системе.

---

<sup>1</sup> *Кант И.* Соч. Т. 5. С. 153.

**В.Б. Кошаев**

**МЕТАМОРФЕМА, ОНТОЛОГИЯ  
И ПЛАСТИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В ИСКУССТВЕ  
И ИСКУССТВЕ ИСЛАМА**

*Что-то в полумгле вспоминалось,  
эдемское, и грусть потери таинственно  
зажигалась радостью возврата*

Павел Флоренский.

Из книги «У водоразделов мысли»

Движение художественного мира обусловлено формационными стадиями культуры. Искусство отвечает, безусловно, материалистическому пониманию истории, но нельзя не видеть в нем *духовный план исторического бытия*, синхронизирующего этапы материального и социоорганизационного устройства с генезисом доконфессионального, конфессионального сакрального опыта, а также этическим рефреном светского сознания XVIII – начала XX в. и гуманизмом предметно-пространственной среды индустриального времени. Важнейшее значение в духовной истории принадлежит конфессиональному художественному опыту. Метаморфема – признак формационной картины мира, построенной на идее «Единосущего», и является общей характеристикой художественного конфессионального сознания. Как типологическая норма искусства метаморфема позволяет вести разговор о принципах конфессионального опыта творчества, которое ввиду выпадения его из структуры образования должно быть по-новому осмыслено как принципиальная художественная закономерность. В статье проводится сопоставление метаморфемы с позиций различных конфессий и акцентируется внимание на ее специфике в искусстве ислама. Искусство ислама – одно из важнейших течений сегодняшнего дня, особенности которого не всегда ясно различимы на поверхности художественной формы. Скорее их надо искать в глубине духовной жизни, которую долгое время определяло и, по сути, сегодня определяет искусство конфессий. Интенсивность современной жизни, использование религиозного концепта как средства оправдания политического противостояния заставляет заглянуть в глубины духовных импульсов сознания, которое тяготеет к деструкции момента истории.

Общая норма – *Единобожие* – объемлет очень разные части мира. Понятно, что Единобожие предворяется разнообразием предшествующего духовного постижения мира, как правило пантеистического и языческого, объемлющего материальное бытие. Тем актуальнее вопрос общего знаменателя конфессий, который важнее кровно-родственных, временных, географических, исторических причин и факторов ментальности, особенностей национальных коммуникаций и др. При всех различиях культуры разных народов, конфессии несут идеи их объединения. Условием общего в искусстве выступает онтологическая верификация типологии конфессионального творчества, категориально обусловленной философским постулатом *содержание*. Типология позволяет обобщить аспекты художественной деятельности в цивилизационных процессах, а также понять идею пластических методов как условие формы познания. Общим признаком типологии в конфессии является *метаморфема*. *Метаморфема* характеризует соответствующие онтологические функции искусства и продуцирует представление о средствах художественной формы.

**1. *Метаморфема*.** Понятие *метаморфема* как план Единого Бога приходит на смену *морфеме*, отменяя идеи мироустановления в культурах аутентичных, с характерными для них многобожием и разнообразием графических и фольклорных образов мира, причудливых и разнообразных. Единобожие изначально связано с ветхозаветным преданием. Библия свидетельствует, что Авраам признал единственность Бога как духовную основу жизни и Бог для него – верховный Бог, к которому верующий может обратиться: Бог всемогущ и всемогущ. За пятнадцать веков до н.э., во времена Моисея – в период выхода евреев из плена, эта идея получила свое воплощение в устройстве жизни иудеев. План Единого Бога не только привел к упразднению причудливых форм языческого опыта. В широком смысле – осуществился переход от мифологического мышления к метаисторическому и историческому. В точке 0 на авансцене истории произошла духовная инициация многих языческих народов в христиан в составе общины – как истины божественного изъяснения. Обнаружение всепроникающего Единого Бога в текущей и прошлой жизни отражено различными способами. В иудаизме используется символика знаков, участвующих в сотворении мира. В христианстве превалирует антропный вид взаимной проекции Первообраза и Человека. Это позволило

связать метафизически и сюжетно-исторически планы антропа в телесности его мироощущения. В православии план единобожия сформирован в декоративно-плоскостной трактовке телесной аскезы; в католичестве постепенно оформилась трехмерная иллюзия телесности. *Метаморфема* в исламском варианте появляется ввиду исчерпанности языческих мироустановлений народов преимущественно с подвижным типом хозяйствования, но не только. Необычайное разнообразие этнических начал ислама, возможно, и объясняет здесь специфику единобожия – через активное стремление к трансформации родовых ценностей огромного числа этносов, принявших ислам, и характер *метаморфемы* в разных частях света. Пророчества Мухаммеда (Мохаммеда), спроецированные на предшествующее у разных народов духовное устройство, показывают, сколь разнообразными могут быть представления Единого Бога. Полагают, что различия в исламе часто продиктованы политическими интересами, встраиванием религиозных идей в способы достижения тех или иных целей. В Малайзии и в Индии распространение ислама происходило на фоне существования кастовых структур, которым противостояла идея равенства людей перед Всевышним Аллахом, закрепленная Кораном и Сунной. Шиито-суннитские касательства традиционно связывают с политическими факторами. Необычайно плодотворными оказались испано-мавританские времена, когда исламская культура интегрировала античное наследие, затем передала знания европейской культуре, а сосуществование, например в Толедо, двух великих религий – исламской и христианской – свидетельствует о плодотворности взаимодействия, к сожалению, ослабевшего в жестком Средневековье. Суфизм – как школа внутреннего прозрения – необычайно широко распространился, свидетельствуя духовную направленность и существуя наряду с науками Корана. Он стремится к ослаблению политического напряжения через *просветление* или с помощью того, что «не может быть выражено словами».

Модели единобожия как *метаморфический* тезаурус Веры возникали и в других условиях, например в амарнское время в Египте, в виде интуитивных устремлений к «единому» через поклонение солнцу. Однако понимание новой формы религиозного сознания онтологически оставалось в границах языческого сознания и вступало здесь в политические, общественные и технологические противоречия. По сути, различия конфессий историко-географические и

ментальные. Они связаны с характером жизни народов, способами хозяйствования, относительной схожестью их *этносов*. Вместе с тем существует ряд принципиальных значений, свидетельствующих о специфике религиозной онтологии, олицетворяемой идеей смысла и цели жертвы.

Ислам – самая молодая из конфессий. Знание единого Бога Аллаха изложено в сурах пророком Магомедом. Ислам возник и распространился в среде с относительной однородностью хозяйственного *этноса* тюрок – арабов и некоторых европеоидов. Мировоззренческие корни единобожия идейно объединили очень разные части арабского мира. Ислам исповедуют и нетюркские народы: индоевропеоиды Таджикистана, Ирана, Ирака и др. Ислам укоренен в странах Азии, Африки. Он представлен большими общинами в Европе, Америке. Единство ислама определено базовыми понятиями. Ислам – означает покоряться, Аллах – это единый Бог. Правовой и нравственный кодексы, регулирующие жизнь, – шариат – «проторенная верблюдами тропа». Важнейшие правила жизни мусульман заключены в пяти столпах Ислама: *азан* – покорение единому Богу и упоминание о Мухаммеде как о пророке его; *салат* – обязательная молитва, которая читается пять раз в день; *саум* – пост во время рамадана; *закат* – подаяние; *хадж* – паломничество в Мекку к кубу Каабы.

В общем виде метаморфема свидетельствует об изменении форм образной инспирации субъекта искусства – человека. Живая действительность становится материалом истории. Создается новая сакральная сфера, изменяются духовные доминанты предметно-пространственной среды. В христианстве человек – субъект творения – предстает пред нами в виде проекции его потребностей на вещественное обустройство жизни. План инспирации позволяет увидеть антропный принцип мироздания, объясняющий все известные факты существования человека. А. Потебня, например, сформулировал принцип «двойного означивания» человеком мироздания. А. Рыбаков после Н. Бердяева, применяя понятие «макрокосм в микрокосме», тоже, по сути, касался проблемы образной инспирации больших закономерностей природы в окружении человека. Отец Павел (Флоренский) понятием «органопроекция» закрепил исходные условия предметно-пространственной среды как *следствия* имеющихся в самом человеке «приборов» и «устройств». Соображения о соответствии условий мироздания обстоятельствам существования человека позволяют ученым делать выводы даже об

«антропологическом характере вселенной»<sup>1</sup>. Последнее не кажется неправомерным, поскольку ни в языке, ни в предметном мире, ни в научно-технических областях нет противоречия идее соответствия, сомасштабности человека и природы, человека и общества – вселенной, мирозданию. Более того, в языке сам человек предстает как субъект творения. Его субстанциональность, например, может быть осознана через понятие антроп: АН, АНА, АНУ (семитск. верховный Бог, Отец, Небо) + троп – направление вполне фиксирует идею проекции Бога (через вещество творения) на мир людей и самого человека. Русское (славянское) «На-Род» свидетельствует об этом<sup>2</sup>. Этнос, по сути, качество материи – этический разум. В языке нет закладок о самосущности человека. Но тем не менее внешнее может быть осмыслено в полноте средств отражения только через *антропологическое* – как свойство человека. По этому поводу у философа Ю. Петрова (Томский госуниверситет) находим: «В реальной действительности не существует спиритуализма безличного духа и рационализма отвлеченной идеи, как не может быть и культуры, не имеющей своего собственного *этоса* – национального и хозяйственного стиля. “В глубине каждой культуры таится единая идея, которая выражается полными значениями словами: «Дао» и «Ли» у китайцев, «логос» и «сущее» у аполлоновского грека, «воля», «сила», «пространство» на языке фаустовского человека...”<sup>3</sup> ...В процессе культурного развития... самосознание не замыкалось только на себе, но имело выход в божественную сферу – себя он находил в Боге и через Бога. Вся человеческая история есть история самопознания, когда человек открывает себя в Боге, а Бога в себе. Отсюда следует, что культурология как наука, познавая культуру как мир бытия, созданный в целях человеческого существования, за исходное “начало”

---

<sup>1</sup> *Авиезер Н.* Вера в эпоху науки. Как понимать Тору с точки зрения науки. Электронная версия – [http://www.machanaim.org/philosof/in\\_aviez.htm](http://www.machanaim.org/philosof/in_aviez.htm)

<sup>2</sup> В Библии АНА – услышание. Синонимами понятия «чело» являются «лоб», «дыра» (Синонимический словарь). Чело на санскрите – путь души. Греческий «этнос» происходит от *эт* – этический и *нос* (*ноос*) – разум. В *персоне* также нет искомой самосущности: по К.Г. Юнгу, персоне связана с социальной ролью и требованиями со стороны окружающих. Это касается также *индивидуальности, личности, индивида*. Отсутствие в речевых конструкциях и слове в целом индивидуальной ипостаси человека объясняет парадоксальный феномен его как события: человек есть феномен разума, но не сам разум, воплощенная в материи идея мира, которая *больше* мира. Об этом мы писали в статье «Онтология народного искусства» (Вестник МГХПУ. 2010. № 1. С. 149).

<sup>3</sup> *Шпенглер О.* Пессимизм? М., 2003. С. 154–155.

берет человека; сам человек постигается через внутренний мир, в котором Божественное и человеческое существуют в органическом единстве»<sup>1</sup>. И уточним, что в архаическом искусстве собственно человек не выделен из мироздания, следовательно, он не персонален. В декоре древних изделий образ человека в антропном смысле денотативен, он один из символов, выражающих не личность, не персону, а антропологическую форму – с одной стороны, понимаемую как продолжение жизни и зависимость от магических сил природы, богов, духов-покровителей, а с другой – это сам человек, его проекция на мироздание. Доконфессиональный пласт искусства мы характеризовали признаками *типизация* и *морфема*<sup>2</sup>. Эта взаимообратимость мироздания и человека получила более четкую регулярность в конфессиональном сознании.

Преодоление языческих причин жизни конфессиональными началось три с половиной тысячи лет назад. Уменьшение значения одних народов и выдвижение на авансцену истории других сопровождается перегруппировкой культурного потенциала: развитием новых технологий, изменением организационного устройства, перемещением (переселением) и – как духовное условие – радикальной сменой символов Веры. На авансцену выдвигаются нации, укрепленные постижением духовных глубин в идее единого Бога. Этнические смерчи и демографические сдвиги привели к радикальным изменениям мира людей. Не только представители больших национальных и этнических групп, но и менее численных конфессиональных анклавов играют ключевые роли в истории. Например, несмотря на распад Золотой Орды в Поволжье народы, принявшие ислам (922/923 г. – булгары; в XIV в. башкиры), долго определяли влияние в Волжской акватории и вместе с ногайцами, народами Северного Кавказа, крымскими татарами и др. имели и имеют огромное значение для культуры России сегодня. В широком смысле *метаморфема*, как условие единобожия, характеризует план цивилизирующих тенденций в противовес узкородовым интересам общества, экономическим интересам отдельных стран, корпораций, персон, в широком смысле – превалирование общечеловеческих ценностей над ценностями по крови и кланам.

---

<sup>1</sup> Петров В.Ю. Философия культуры: Тр. Томского гос. ун-та. Т. 272. Сер. культурологическая. Томск, 2010. С. 11.

<sup>2</sup> Кошаев В.Б. Онтология народного искусства // Вестник МГХПУ. 2010. № 1. С. 148–161.

**2. Метаморфема и онтология искусства. Онтология искусства в исламе.** Проблемой, которая мало занимает внимание исследователей, является онтология искусства. Связано это с усечением смысла философии как науки о мировоззрении до мышления и языка в их интеллектуальном значении, в то время как искусство представляет собой гностику чувствования мира вне языка, вне конструкций *нооса* – языком здесь выступает не текст, а правила художественного трансцендирования. Формируются они не без текста и языка, но обусловлены *неязыковыми – чувственными* пластическими понятиями. В этом смысле обет *молчания* в большей мере, нежели речь, характеризует процесс духовного постижения мира. Выделенные из философии в середине XVIII в. эстетика и феноменология функционально суть предикаты философии. Они заняты поиском адекватных определений, которые действительно отражают чувственный мир человека, но парадокс в том, что сам чувственный мир к формулированиам его никак не сводится.

Несовпадение гностических средств в различии объектов: научного (в философии, эстетике, феноменологии); и художественно-образного (в искусстве и искусствознании) познания. Художественно-образное старше научного. Философия может черпать в искусстве вдохновение, но проблема в том, что в родовом плане она всегда будет теоретическим аналогом искусства. И поскольку первоисточником искусства является мир переживаний, то всякое теоретическое построение (в особенности в трактовке «мышление») может быть фрагментом отражения, как феноменологический или эстетический план осознания, но не может достичь соответствия источнику ввиду принципиального несовпадения научной и художественной *природ*. Собственно это несовпадение было утверждено еще в материалистической теории, в которой *наука и искусство* наряду с *религией* определены *формами общественного сознания*. Помогло бы корректирование научных методов философии и искусствоведения как именно научных дисциплин, но для этого философия должна определиться в отношении категории художественного сознания, что требует операционных средств рассмотрения метафизической природы отражения в искусстве. Но философия продолжительное время обходила эту возможность.

Таким образом, ни искусство, ни искусствоведение не совпадают полностью с философией в объекте пристрастия. Художественное сознание базируется на законах чувствования мира,

гностическом потенциале – художественных образах – и реализуется в понятиях «средства художественного синтеза», «стиль искусства», «стиль эпохи», «композиционное и ансамблевое единство» художественных произведений, предметно-пространственной среды, к чему имеет отношение понятие «пластические системы», которые условно можно назвать языками искусства. И поскольку *художественное сознание* обращено к метафизическим – надбытийным – состояниям жизни, то усеченность операционных методов философии как *науки о мировоззрении* свидетельствует, что онтология практически не адаптирована ни к искусству, но и к искусствоведению ввиду ее философско-позитивистского подтекста. Возможно, поэтому особой задачей для искусствоведения была выработка понятия о *художественном методе*, который косвенно стыковался с нужной, но *невидимой философией*, что позволяло в сугубо материалистической трактовке находить обходные пути к метафизическому мышлению. Одним из таких путей была морфология искусства с ее характеристикой пространственных, временных и пространственно-временных областей мира искусства, позволявшая работать внутри искусственной идеологической конструкции (теории классовой борьбы, отношений к средствам производства и др.).

Нельзя не видеть, что духовный план жизни связан с общественным устройством и развитием производительных сил и – как мерило – справедлив и для родового, и для конфессионального, и для светского общества. Только с онтологией искусства становится понятной метафизическая природа формационных планов культуры, их социокультурная цель и задача в прошлом и в современном объекте, которым закрепляются вполне прагматически проблемы воспитания национального достоинства, эстетически образованного человека, совершенствования его интеллекта и способностей к расширению уровней абстрагирования, освоения языков, уяснения основ системообразования общественной и духовной жизни и т.д. Онтология искусства должна объяснить *форму общественного сознания* (искусство) как форму процесса трансцендирования. Только в этом случае можно говорить о морфологически устойчивой системе мира искусства. Но до этого онтология должна объяснить искусство как *функцию сознания* в повседневном творчестве, а если учесть формационные этапы, то и *содержание сознания* в его типологическом составе, *явление сознания* как феноменологический рефрен

и уже после этого *форму сознания* как морфологический комплекс мира искусства.

Очевидно, что проблема не в структуре технологических задач и инструментов. Действительно, они разные. Например, наблюдения за природными состояниями нужны не только для изучения географии, биологии, природоведения, но и чтобы научиться переживать мир и сопереживать миру, ощущать природные состояния как гармонию мироздания, а смысл бытия связать с новыми технологическими потребностями и новыми принципами и процессами в организации предметно-пространственной среды.

Для того чтобы было понятно, на каких условиях стыкуются философские категории онтологии и категории искусствоведения, необходимо соответствующее функциональное определение, из которого, собственно, и берут начало оба гуманитарных предмета. Таким началом является **культура**, определенная по отношению к своему **имени (культу)** как функция, как десигнат, имеющий множество синонимов. Но центральным звеном культа является **идея жертвы**. И для онтологии – как науки о бытии, а на самом деле как науки, объясняющей связь бытия и сущего (материи и сознания), – **жертва** выступает необходимым условием сосуществования физического (вещественного) и метафизического (идеального), а для искусства – областью объективизации чувственного состояния, материализации «переживания мира». *Идея жертвы* как условие онтологического плана искусства есть центральное звено онтологии и платформа всех уровней художественной формы<sup>1</sup>. Онтология искусства позволяет четко представить саму связь типа искусства с идеей его пластических кодов, в искусстве конфессий – соответствующими художественными средствами. Идея жертвы передается многочисленными ее символическими уподоблениями: маркерами мироздания, образами, символами, смыслами жизнеопределения, но также и внутренними установками художника, например: «милостивое сердце греха не осудит». Это находит свое место в композиционных и художественных структурах в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, иконописи, теперь и дизайне, но прежде – в текстах Библии и Корана, идее связи человека и Бога

---

<sup>1</sup> См. статьи в Вестнике МГХПА им. С.Г. Строганова: «Онтология народного искусства» (2010. № 1); «Онтология искусства в православии» (2011. № 1); «Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени» (2011. № 4).

в фактах творения мира, в факторах его самоопределения и развития. Поэтому *художественный контекст всех видов искусств является внутренней функцией онтологического события или предмета. В искусстве онтология достигается сосредоточением на улавливании закономерностей гармонии, подобно тому как в религии – молитве Богу.* В общем смысле через онтологию мы получаем также основание для трактовки родов мира искусства в морфологии.

Основные факторы онтологии находим в текстах Библии. Бог говорит Моисею: «Я есмь Сущий [Я есть Тот, кто ЕСТЬ] ... так скажи сынам Израилевым: Сущий [Иегова] послал меня к вам». (Исход 3:13, 14). Однако понимание связи с Богом еще не онтология, а только идея. Сама онтология реализуется в структуре действий, приводящих к такой связи. Для иудеев эта связь скреплялась Заветом, содержащим предписания действий. Основными правилами являются жертвоприношение, с которым связан праздник Пасхи – в память выхода евреев из Египта; также обрезание (*Брит мила*), предписанное Аврааму задолго до синайского Откровения. Повседневное существование определялось десятью заповедями, молитвой, предписаниями в отношениях собственности, полов, организационного и военного устройства, семейных отношений, санитарных норм и др.

Центральным событием Нового Евангелия становится жертва Бога Собой во имя всех, во имя спасения людей. Догматика иудейского закона была уточнена здравомыслием Иисуса к ряду положений – о церкви, о помощи ближнему, о милосердии, о покаянии и т.д. Предписание общей связи человека с Богом в христианстве через Закон самим Иисусом передается в понятии «пришел не нарушить, но исполнить его». Основное событие, безусловно, в феноменальности невиданного прежде: жертвой становится сам Бог. Вся последующая канва *Христианского Закона* воспроизводит жертвенный подвиг литургически и через таинства Церкви: через *крещение* (в котором еще присутствует *миропомазание*); *причастие*, которому предшествует покаяние; *венчание*; *соборование* (елеопомазание); *рукоположение*. Вера и исполнение заповедей Моисея и Нагорной проповеди Иисуса адаптируют опыт повседневного трансцендирования поступками и поведением людей. Это позволяет получать ответы на самые сложные вопросы – как духовного, так и материального характера.

В исламе, возникшем в VII в. в среде коренных жителей Аравии, отмечают, что «это прежде всего деспотизм личности в отношении самой себя, это трансцендированный деспотизм подчинения надмирной воле единого Бога, а не простое подчинение земному владыке». Ислам «вобрал в себя и переработал все основные мифы и архетипы предшествующих культур, за исключением религий Индии и Китая. Поэтому совершенно оправданными являются попытки различных исследователей найти в мусульманской традиции иудейские, зороастрийские, античные, христианские и гностические корни»<sup>1</sup>. Ислам, как и христианство, корнями восходит к иудаизму. Так, жертвоприношения агнца в определенные периоды в исламе проводятся в память о жертвоприношении Ибрагима (Авраама), когда в критический момент Исмаил (напомним: в Ветхом Завете – Исаак) был заменен ягненком, которого Ибрагим и принес в жертву. В Ветхозаветной истории, после того как Измаил с матерью уходят от Авраама, Бог не оставляет их и спасает. Образ Измаила (Исмаила) с матерью египтянкой (сына и рабыни Авраама) и есть внутренний сюжет, связывающий ислам с иудаизмом. Бог, хотя Измаил и не был дитя завета с Авраамом, обязался произвести от Измаила великий народ и двенадцать князей (Быт. 17:20). Интересно, что, когда Авраам умер, Измаил и Исаак, скорее всего, примирились. Во всяком случае, они вместе похоронили отца (Быт. 25:19), а кроме того на дочери Измаила женился сын Исаака – Исав (Быт. 28:9, 36:3).

Ислам частично пользуется символами иудаизма в искусстве: таков полумесяц, шестиконечная звезда, которую можно обнаружить в исламских мечетях и произведениях искусства. Очень много совпадений понятий в самих текстах книг. Число двенадцать символично и для иудеев и для арабов (двенадцать колен – двенадцать князей). С двенадцатью львами связана легенда о троне царя Соломона, который они поддерживали. Эта легенда воплотилась в композиции фонтана в Андалузии, дворце Альгамбра. «Об этом султану Мухаммеду аль Гани рассказал его визирь ибн Нагрелла, еврей по происхождению. Он же и посоветовал султану украсить фонтан фигурами львов»<sup>2</sup>. «Дворик львов» (28x15 кв. м) стал центром дворца Альгамбры – ядра испано-мавританского мира. Его тема – фонтан

---

<sup>1</sup> Емельянов В.В. Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. Уфа; СПб., 2001. С. 61–93.

<sup>2</sup> Электронные ресурсы: <http://www.islamnaneve.com/mpage.php?p=art/specials/alhamra>

в виде плоской чаши, лежащей на спинах львов. Из рта каждого льва бьет струя воды в канал по окружности чаши.

Связь мусульманина с Единым Богом Аллахом основана на столпах как *идеях жертвенности и способах соединения с надмирной волей единого Бога в исламе – это и есть рефрен онтологии*. В истории ислама можно увидеть сходство с идеей жертвенности в христианстве. Для христианства онтология обусловлена совершенным Христом *подвигом*. Воскресная литургия воссоздает план онтологии в богослужении, чему служит также искусство иконы, фрески, знаменное пение, направленные на ощущение подвига Христа как совершаемого здесь и сейчас. Готовность к свершению подвига есть и в исламе. Так Али, двоюродный брат Мухаммеда, лег в его постель в ночь, когда сам Мухаммед переселился в Медину. Впоследствии имам Хусейн, сын Али, совершил подвиг жертвенности. По воле господней и завещанию старшего брата Хасана, которого отравили враги отца и который после смерти был провозглашен «Сейидом мучеников», Хусейн, «придя к твердому решению не присягать в верноподданстве Язиду, сыну Муравия... почти четыре месяца находился в Мекке на положении беженца. Здесь он получил письмо от жителей города Куфы (Ирак) с просьбой приехать к ним и стать их вождем, подняв восстание против тирании Язида. Имам Хусейн направляется со своей свитой в сторону Куфы, зная, что его ждет гибель»<sup>1</sup>. «Десятого мухаррама 61 г. имам с небольшой группой (всего их было менее 90 человек) предстал перед вражеской армией, и началось сражение. Оно длилось весь день, к концу пали мученической смертью Хусейн и все его соратники»<sup>2</sup>.

И хотя подвиг Христа по масштабу идеи не сопоставим ни с чем, поскольку Дар его жертвы простирается на всех людей, все народы и все времена и основан на неэгоцентричном разрешении противоречий, тем не менее подвиг Хусейна это тоже проблема Выбора, сближающая идею жертвы в исламе и христианстве *гибелью на путях Веры*. Есть, правда, существенное отличие жертвы, принесенной Богом, и принесенной человеком жертвы. Оно заключено в трактовке собственно права человека жертвовать не только собою, но и другими. Эта проблема также отражена в истории Хусейна: прежде чем идти сражаться, он обратился к семье и соратникам, что

<sup>1</sup> Гусейнова Д.А. К вопросу о мифологических аспектах в мистериальных представлениях «та'зие» // Миф – Восток – XX век. СПб., 2006. С. 263–264.

<sup>2</sup> Там же. С. 264.

он отказывается от их присяги, «и кто хочет, может под прикрытием темноты бежать и спасти свою жизнь от предстоящего кромешного ада»<sup>1</sup>. В свою противоположность (убийство) жертва собой превращается в жесткой политической борьбе, породившей в ряде случаев план трансцендирования в условиях беспрекословного повиновения и готовности жертвовать жизнью. Этот план предсказан в Сунне, и с ним связывают появление хариджитов и сопутствующих им периодов смуты и раскола в жизни исламской общины. Федаи – «жертвующие собой во имя веры» – крайность, приводящая к тому, что противоположно идее равенства людей, – уничтожению невинных. С этим течением связана идеология ассасинов, также объясняющая позиционирование их носителей через соединение общедоступных норм (шариата) и внутренних, открываемых лишь посвященным.

Еще одной онтологической темой является идея *Райского сада*. Идея жертвы здесь получает развернутую трактовку, объяснение. Воссоздание образа (утраченного) рая обладает необычайной притягательностью. Рай связан с планом жертвенности в исламе, готовностью мученически страдать или мгновенно умереть, после чего душа правоверного достигает блаженства. Отмечают, что именно образ райского сада оказал огромное влияние на поэзию и искусство мусульманского мира. Рефрен сада велик в декоративном оформлении предметно-пространственной среды, архитектурных ансамблей, художественного ремесла, изобразительного строя миниатюры. Идея райского сада в искусстве ислама связана с источниками иудаизма и христианства. Но тема прекрасных растений – общая не только для конфессиональных, но для всех аутентичных цивилизаций, практически для всех. Всеобщность идеи сада в культурах, очень далеких друг от друга, свидетельствует о действительно некоем факторе первичного состояния мира, созданного Богом из Хаоса и поселившего в нем человека. Подтверждают это мотивы растительного орнамента и геометрические модели мира, глубоко укорененные в декоративном искусстве практически всех народов. Общей идеей гармонии и совершенства понятия сада доконфессиональных культур фактически восходят к одному первоисточнику – Библейскому саду, по отношению к которому все остальные *морфемы* являются предикатами. Большие религии мира, по сути, восстанавливают исходное значение Сада как идеального места пребывания человека.

---

<sup>1</sup> Там же.

Это еврейский праздник кушей, Суккот. Его синонимом в русском языке является Дом со всеми его модификациями. В евангелическом варианте восклицание Петра Иисусу: Наставник! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: одну Тебе, одну Моисею и одну Илии (Лк 9:28) – отражает стремление к первоисточнику бытия. Славянское Мировое Древо, античный вазон, в ряде случаев индийская мандала, декор удмуртской, марийской, чувашской вышивки, кустик у болгар – казанских татар, башкир, казахов, прибалтов, белорусов, украинцев, венгров и т.д. символизируют древнюю всеобщую идею райского сада. Русские сказки, где фигурирует дерево с молодильными яблоками, его прямой рефрен. Индуистская мифология рассказывает о дереве райского сада, исполняющего любые желания; обители богов были окружены цветущими садами с прудами; земные сады с гротами, прудами, природными водоемами, украшенными фонтанами с лебедями и другими водоплавающими птицами, предназначались для медитации. Японский сад асимметричен, чтобы созерцающее сознание «пребывало в движении». В садах-оазисах Ирана и Египта тени деревьев, цветы и запахи, птицы и текущая вода были символами покоя, защиты, красоты, плодородия, весны, гармонии – радостей бессмертия. Сад в Персии представлял собой планировку в виде креста с четырьмя ручьями, вытекающими из центрального источника или фонтана. Сад и Рай образуют этимологическое равенство. В Китае сады эпохи Хан включали озера, скалы, горы как образ мифических Таинственных островов, на которых должны будут пребывать *бессмертные* императоры. В садах ацтеков – образах естественного мира в микрокосме – разгуливали животные. Пире римлян в поминальных садах символизировали объединяющую пищу Элизиума<sup>1</sup>. Кущи – это и ягодное дерево в Индии, и то же райское или орлиное дерево. В Саду Любви в светском искусстве главенствует фигура Купидона в композиции фонтана. Здесь же перекличка с Цветочным Садам, где расположилась Весна в женском образе. Регулярные парки в эпоху барокко, классицизма – своего рода идеальный земной сад, напоминающий в категориях художественного стиля о красоте и совершенстве мироздания.

Рай в Коране описывается так: «Обрадуй <о Мухаммад> верующих и совершающих благие дела тем, что им <в вечной обители> райские сады, под которыми текут реки <возле дере-

---

<sup>1</sup> <http://simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-s/s/sad.htm>

вьев, кустарников и прекрасных райских дворцов спокойно и безмятежно текут реки, ручейки». Сколь бы ни давали им плодов из райских садов, они удивляются очередным: «Это вроде бы то же, что было ранее, но на вкус – абсолютно иное». У них там вторая половина <супруг, супруга>, причем абсолютно чистые. Они там пребудут вечно» (Коран 2:25). Счастливые в жизни на земле пары сохраняют брачный союз и в посмертном существовании. В целом в мусульманстве сохраняется раннее библейское представление о Рае как о земном саде – Эдеме. Здесь текут реки и произрастают удивительные цветы и растения. В Коране упоминаются четыре реки: из воды, молока, вина и меда (Коран 47:15). Это соответствует представлениям в Библии о реках земного райского Эдема: Фисон, Гихон, Хиддекиль, Евфрат (Быт. 2:10–14).

Что касается противоположности Райскому Саду – Ада (евр. – *шеол*), то есть существенные отличия его трактовки в Пятикнижии, Новом Евангелии, Коране. В Библии Ад как оппозиция небесной ипостаси появляется с момента грехопадения. *Шеол* – место пребывания души после смерти – подземное пространство, противопоставленное пространству небесному. В Талмуде (первых пяти книгах Ветхого Завета) не усматривают ни бессмертия души, ни посмертного воздаяния, ни воскресения мертвых и вечной жизни, ни Царствия Божия. Возможно, сами отношения еврейского народа с Богом не требовали дефиниции в Аду областей, о которых излагал Лука («Авраамово Ложе»). Но уже у пророков, у Исаии, ад означает, собственно: «вглубь ямы» [Ис. 14:15]. Полагают, что ад и яма (могила) для Исаии были понятиями, подобными друг другу, дорогою в шеол, где кончалась могила, открывался вход в шеол – вход в «иной» мир. Библия (Пятикнижие) неопределенно говорит и о бессмертии человеческой души (Еккл. 12, 7), что все умершие сходят в преисподнюю, шеол, «страну забвения», место бессознательного пребывания, вечно-го непробудного сна, и пребывание человека в Аду – бессознательно: «человек ляжет и не встанет; до скончания неба он не пробудится и не воспрянет от сна своего» (Иов. 14; 7, 10, 12). Но тот же Иов о себе говорит: «Я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день возставит из праха распадающуюся кожу мою сию; и я во плоти моей узрю Бога. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его» (19, 25–27). О воскресении вполне ясно говорит Иезекииль (37), Исаия (26, 8; 16, 19). По воскресении для праведников будет вечная блаженная жизнь, а грешникам – посрамление (Дан. 12, 2–3).

Надо сказать, что пророчества и откровения не даются в виде методического предписания и пользования уже готовым результатом. Предуготовление результатов осуществляется «коллективным сознательным» образом. И именно в коллективном, сознательном, земном творчестве жизни прозревается суть большой цели Бога – Любовь. Закон дается, но его применение требует не только трансцендирования, но и Любви как жертвенности, как сокрушения сердца и применимости жертвенности для трансформации отношений с Богом в конкретных условиях. И поскольку именно в мире идей реализуется потребность земной целесообразности, то Милосердие, Интеллект, Абстрагирование, Правила сохранения нравственности позволяют создать идеальную (идейную) конструкцию, но когда она создана, нужно все начинать сначала. Это требует не только самоотдачи, важно понять и конкретные формы творчества, и их фанатические крайности и применить то, что противостоит нелепости жизнеосуществления.

В христианской традиции – в «притче о богатом и Лазаре» (Лк. 16:19–31) – шеол поясняется в своей структуре: здесь есть подобие райского места. И хотя души праведников не достигают Бога, но для них в Аду отведено «Авраамово ложе» (Лк. 16, 22 и след). На невянской иконе «Лоно Авраамово» (1830–1840 гг.) три праотца: Исаак, Иаков и Авраам в центре – пребывают близ Бога вместе с отнесенными сюда же Ангелами душами праведников и младенцев, не просвещенных Святым Крещением. Огненные фигуры херувимов и синие – серафимов характеризуют *событие* как эсхатологический мотив, как часть иконографии Образа Страшного Суда.

Схождение в *шеол* Души Христа после распятия стало моментом восстановления Любви – высшей нравственной категории, вмещающей смысл жертвенности, служения: отдачи себя за других, демонстрации универсального способа существования Мироздания, человека в нем и восстановления в человеке Небесного Царства. Трудно представить природу разрушения мрака *шеола*, так же как и вообразить сокрушение главы древнего змия – падшего ангела. Происходящее в мире метафизическом может улавливаться только метафизически, но результатом метафизического процесса становится особое состояние Христа после воскресения, которое очевидно свидетельствует будущее состояние человека, но в том случае, если дар свободы выбора будет употреблен как должно, а выбор и есть

и условие божественного в человеке, и отраженная суть его – *нравственный выбор*.

Пасхальная православная икона Воскресения связана с темой схождения Души Христа в *шеол* – обитель всех душ человеческих с ветхозаветных времен после грехопадения первых людей в мире, когда воцарилась смерть как следствие нарушения предписаний Рая, – так укрепились власть падшего ангела, Дьявола. Души не достигали Бога. Между Творцом и творением пролегла пропасть. Праведникам уготовано было «ложе Авраамово» – особое место и состояние душ не страдающих, но томящихся ожиданием. Грешникам же – «геенна огненная». Никто не мог созерцать «Царя Славы». Все были заключены в Аду, «ибо никто не был искуплен». И вот Бог, ставший Человеком, с грехами всего мира умирает на кресте. Душа Иисуса, преисполненная ослепительным нетварным светом, входит во Ад и тем самым разрушает его. Ад, как поется в пасхальном песнопении, не удержал своих пленников. Смерть, поглотившая Христа, сокрушается Христом. Души праведных освобождаются. Души неправедных остаются в Аду.

Не приходится сомневаться, что онтология жертвы и ее каноническая функция в разных религиях обусловлены соответствием «сознания человека» – «сознанию божественной сущности мира». Сегодня уже никого не удивляет за-, над-, там-, около-жизненная реальность, связь человека с трансцендентальными сущностями: накоплен слишком большой эмпирический опыт, чтобы не видеть, что эта связь существует и она взаимозависима. Тромб сообщающихся сосудов – Грех человеческий – в этой связи есть, по сути, усечение представлений человека о его собственной метафизической мощи, беспредельных способностях несовершенством духовной жизни. Само понятие грехопадения – проблема сверхфеноменальных нарушений нравственности, самих метафизических процессов, информационно-энергетических состояний. Может ли оно отождествляться напрямую с поступками людей в настоящее время и с будущим человека? Конечно. Отлучение от расширенного энергоинформационного обмена с Миром (Богом) сузило бытие человека после грехопадения до его *современного* (трехмерного) существования, в котором нарушение законов бытия, с одной стороны, может быть преодолено покаянием, или энтропией, через три-четыре поколения – мысль, которая повторяется в Талмуде четыре раза. Так, когда Моисей получает десять заповедей, Бог обращается

к нему: «Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня, и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои». Утрата бессмертия – это, собственно, изменение определенных физических законов существования человека. Об этом можно говорить в том смысле, что все открытия в области естественных (и не только) наук обусловлены демографическими факторами и обеспечением жгучей потребности в ресурсах жизни. Но открытие энергий, социальное регулирование чаще всего не ресурс логики, а способ трансцендирования, прозрения истины, и это прямое взаимоотношение с надличным, нефизическим образом, обеспечивающее физические потребности человека. И наука – нефизическое обстоятельство – она суть идеального отражения в сознании закономерностей природы, хотя бы и логических. Но нефизическое – это не только научные, но и, в широком смысле, чувственные закономерности, которые мы не имеем права сводить только к естественно-научным или гуманитарным закономерностям нашего знания о мире.

Что касается Ада в трактовке ислама, то надо сказать, что это самая жестокая из всех идей загробного мира, недвусмысленно толкующая наказание «неверующих», «отвергающих» Его законы, «отклоняющих» Его посланников, что исключает для них Спасение (помилование). Ад носит разные названия в исламских текстах, но все они связаны с огнем, сокрушением, падением в бездну, из которой, как говорит Бог, не выйти: «Желанием их будет выйти из Огня, но никогда им из него не выйти, им – вечные мученья» (Коран 5:37). Гигантские размеры Ада, девятнадцать стражей (Коран 74:26–29), семь враг для разной степени грешников, четыре ступени температуры, топливо (камни и упрямые неверующие), смоляные и огненные одежды, жар пищи (плоды жуткого дерева *заккум*) и кипяток для питья (Коран 47:15). И это еще далеко не все жуткие страдания грешника в Аду.

Итак, идея образа Единого Бога Аллаха заключена в надмирных понятиях. Это прежде всего образ идеального мира и силы, которая соуправляется человеком. Связь онтологически определена идеей жертвы. Онтологическая основа искусства ислама у очень разных народов основана, таким образом, на а) идее жертвенности и функций ее (как подвиг или как напоминание) во имя единого Бога Аллаха, что родило символические, смысловые, иногда те-

матические формы искусства; б) идее Райского Сада и попадания в него после смерти, что воплощено в декоративно-прикладном искусстве, орнаментальной традиции, дворцово-парковых ансамблях. Средством онтологической связи является и кораническое слово – как слово Бога, как энергоэстетический обмен ощущениями в физическом и метафизическом мире, что безмерно расширило и план декоративного пространства, и – в целом – стилистическую основу искусства ислама.

**3. Языки искусства ислама.** Вышеприведенные формы тесно связаны между собой.

А) *Кораническое слово.* Орнамент, стиль написания текстов Корана – каллиграфия, пословицы, афоризмы – составляют особый пластический метод в исламе. Художественная форма здесь традиционно связана с кораническим словом, возникшим и изначально существовавшим изустно. «...Изустной была и вся словесность родового общества древней Аравии... Слово, звук обладали магической силой». Предпочтение слуха – зрению шло «от практики доисламских прорицателей (кахин), племенных ораторов (хатиб), военных предводителей (Раис, каид) и поэтов (шаир)<sup>1</sup>. Непосредственные атрибуты слова – звук, графика и смысловая структура – связывают всю предметно-пространственную среду. Графическое слово обладает широчайшими регистрами эстетики в двух направлениях: *куфи* и *насх*. В предметно-пространственной среде доминирует способ *куфи*, для которого характерна прямоугольная геометризация. Иногда это письмо называют монументальным, так как именно им чаще всего оформляются эпиграфические и архитектурные объекты. Куфи произошло от названия города в южной Месопотамии – *Куфы*. Город в XI в. стал принадлежать арабам, а наименование письма связывают с начертанием текста, которым пользовались сирийские христиане. Удлиненные, вертикальные геометризованные в переходе вертикалей и горизонталей буквы стали основой декоративного оформления, названного «куфическим стилем». Его особой разновидностью является растительный орнамент «цветущий куфи». Куфи создает особое ощущение стилистической напряженности пространства – между верхом и низом, *стягиваемыми* вертикально ориентированными штрихами.

В текстах книг использовалась скоропись *насх* (*насхи*), основателем которой называют Ибн Муклу (886–940). Его изобретение –

---

<sup>1</sup> Гусейнова Д.А. Указ. соч. С. 262.

хатт мансуб (пропорциональное письмо) – заключалось в том, что длина линий каждой буквы соответствовала определенному числу ромбовидных точек, поставленных вершина к вершине. За исходную принималась длина ключевой буквы *алифа*; все остальные или их части по форме приводятся в соответствие с геометрическими фигурами, а по величине соотносятся с длиной *алифа*, которая для каждого почерка постоянна. Эта система не только отменяла произвольность начертаний и пропорций букв, она оказалась пропорциональной графической идее слова как Слова Бога. Эта особенность сохраняется в школах каллиграфии до наших дней. Насх – быстрый и стремительный росчерк, имеет шесть вариантов – «шесть стилей», или «сита» (арабск. шесть), используемых в различных случаях. *Мухаккак* (правильный, верный) – с удлиненными вертикальными штрихами и изящными закруглениями, *райхан* (базиликовый, васильковый), *сульс* (одна треть) – криволинейные и прямолинейные элементы соотносятся как один к трем; *насх* (талик), *тауки* (указ, подпись) с резкими изломами штрихов и плотной строкой использовали для написания государственных указов; *рика* (ряд, полоса) – в нем все слова в строке пишутся слитно.

Коранический план слова лег в основу создания графических композиций, помещаемых в мечетях или в интерьере жилища. Особым качеством *картинности* обладают композиции шамаилей – кратких выдержек Корана, иногда с изобразительными элементами, служащих оформлению интерьера и ставших особым жанром графики. Их размещают обычно над входными дверьми, и контраст гладкой стены с каллиграфией текста создает особую эстетическую приподнятость бытового пространства – своего рода духовного рефрена конфессии в жилище.

Что касается декоративного и декоративно-прикладного искусства, то у многих народов, долго сохранявших традиционный способ хозяйствования, знаковая кораническая геометризация не имела широкого применения. Так, художественное решение казахского «тумара» – амулета, как реликта магико-анимистических воззрений, – связывает иконический знак с полем прежних смысловых значений образа, но уже в иной функциональной модификации. С принятием ислама ядром образа стал текст молитвы из Корана на небольшом листе бумаги, вставленный, как святыня, вовнутрь талисмана-амулета. Такой амулет оберегал своего хозяина и священным словом, и покровительством древних родовых божеств.

В целом же в «конфессиональном воззрении сложилась норма использовать мусульманство в качестве особой формы воплощения уже имеющихся языческих представлений. Этот контекст, прежде всего, связан с тем, что доконфессиональное мировоззрение, готовое к позитивному восприятию ислама, в течение длительного времени остается доминирующим и интегрирует мусульманские воззрения как продолжение прежних воззрений (тумар – амулет); адаптация языческих празднеств к новому прочтению в мусульманской среде (жарапазан – мусульманский пост *Ораза*); передача функции традиционных языческих божеств мусульманским святым; так народное суеверие соединило функции аграрного божества в образ “святого” – Кыдыра. Искусство, сохраняя принципиальные решения доисламского периода, оказалось способным стать основой нового прочтения образа вещи, а также наполниться рядом новых идей и атрибутов мусульманства... Художественная структура искусства как регулирующей фактор жизни и как ансамблевое условие в жилище кочевника, казахском костюме, отдельных предметах прикладного искусства (тумар, саукеле, шанырак) сохраняет поэтическое восприятие мира и становится главным образно-содержательным и стилевым принципом»<sup>1</sup>. Тем не менее, хотя конфессиональная эстетика ислама склонна сохранять декоративные структуры предшествующих культур, что связано с консервативностью материального устройства, например образа жизни кочевников и фиксацией схем декора в предметах быта, жилище, обрядах, все же изобразительность арабских букв сформировала стилистический статус искусства, особенно в эпиграфике, интерьере мечетей, где явлена духовно-символическая сила новой веры. Иногда текстовая графика связана с доисламской орнаментальностью. Особой темой является разговор о национальном характере изобразительного искусства художников Советских Республик, вписавших блестящие страницы в культуру XX в. При этом план онтологии единобожия, но уже в ином материале – светском, может быть прочитан в культуре тюркских народов. Однако это тема будущего разговора.

Б) *Художественное решение темы Райского Сада. Сюжеты в исламском искусстве.* Собственно, земные Райские Сады создавались по описаниям в Коране загробных райских куш; формы этого

---

<sup>1</sup> *Жукенова Ж.Д.* Ансамблевая и художественно-образная система в казахском народном искусстве: Дисс. ... канд. искусствоведения / МГХПУ им. С.Г. Строганова. М., 2011. С. 14, 26.

архетипа распространены повсеместно в архитектурных ансамблях, коврах, настенных композициях. Сад – центр Космоса, Эдем, Парадиз. У мусульман он обнесен оградой, в центре его располагается фонтан; здесь могут быть водопады, монастырские обители с галереями и т.д. Эта схема отражена даже в планировке традиционной сельской усадьбы (например, у казанских татар), обнесенной, как правило, высоким забором, со стоящим в центре участка жилым домом. Исламская идея замкнутого пространства, огражденного стеной, забором, внешней границей, внутри которого полное изобилие, близка евангелическому представлению о Саде как о символическом выражении чистоты и непорочности зачатия Девы Марии. В саду совершается Благовещение. В саду Дева Мария находится с Единорогом. Легенда о Единороге – мифологическом животном, встречающем души смертных у ворот Рая, – занимает важное место в культуре персидского и европейского Средневековья. Дева Мария с Младенцем в окружении роз также воспринимается как в Райском саду. Образ Райского сада отразился в произведениях архитектуры и художественного ремесла, определил изобразительный строй восточной миниатюры, поэзии мусульманского мира – как слияние символической, реалистической, метафизической черт изображения. Образы не только праздничны и полны радости жизни. Роскошь сказочного сада представлена вибрациями розового, голубого, сиреневого, золотого оттенков, ковровым орнаментом полян в садах, контрастирующим с громоздящимися скалами и виднеющимися на золотой или открытой синеве неба причудливыми легкими облаками. Изразцы во внутренних двориках и интерьерах дворцов изысканно прихотливы. На этом фоне проходит жизнь обитателей. Они показаны в богатых одеждах. Их окружают зооморфные образы и тонкая, прозрачная растительность. Художник любит повадки птиц и зверей. В его сознании нет второстепенных и главных деталей – все тонко, изысканно: неважно, что это – предмет утвари или образ царствующей особы. Все объединено стилистически безупречными средствами ритма, сопоставления вертикалей и горизонталей. Динамичность изображенных в движении всадников с луками и стрелами, их единоборство с дикими зверями не мешают воспринимать их как удивительно сдержанные, статично-декоративные, орнаментальные решения, в которых движение остановилось, а пространство раздвинулось, выйдя за пределы композиционного поля, где линейные и цветовые ритмы призваны совместить несо-

вместимое – вечное движение и сиюминутность самоощущения. В определенной мере картины Райского Сада рождаются в воображении художника под воздействием окружающей его природы, благоуханной и радостной природы Востока, символически уподобленной цветущей весне, – природы, полной ликования.

Поняты здравый смысл сур Мухаммеда о наказании адом за *тасвир* (переводится сегодня как «изображение, схожесть, рисунок, фотография»), что обусловлено борьбой с идолопоклонством. Но богатое пластическое мышление, предшествующее исламу, не могло игнорировать великие изобретения искусства: изобразительную перцепцию, цветовую трансценденцию, бестеневую линейно-живописную систему, литературно-тематическую транслитерацию некоторых событий, адаптированных конфессиональным сознанием. Суждение о том, что «в культуре мусульманских стран отсутствовали театр, живопись, запрещенные Кораном... в востоковедческих работах последних лет аргументированно оспаривается... Так, при всех ограничениях, в странах ислама возникла форма мистериального театра “та’зие”, сопричастная богослужению, как это ни парадоксально звучит в контексте мусульманской культуры»<sup>1</sup>. «Наказание адом» за *тасвир* сегодня трактуют в отношении объектов религиозного культа. Тем не менее изображения чистого места: двора мечети, куба Каабы, в ряде случаев – самого Пророка, которого несет Джабраил (Гавриил), и др. – это убедительные свидетельства разумного отношения к *тасвир* самих верующих. Отношение к изображению важно не по факту, а по сути Веры. Речь идет о благочестии и здравомыслии, которые больше изображения, больше закона, подобно тому, о чем свидетельствовал Иисус («не человек для субботы, а суббота для человека»). То же можно сказать и об образах человека и животных, которые появляются в мирской, в частности придворной, живописи. Так, с XII в. образы птиц, животных и даже человека присутствуют в средневековых изделиях прикладного искусства, а с XIII в. в книжной иллюстрации – в темах битв, сцен охоты, литературных сюжетах. Известен редкий иллюстрированный перевод жизнеописания Руми – персидского поэта, а также трактат ибн Бахтишу «Манафи аль Хайаван» («Бестиарий»), написанный в XIII в. Иллюстрации обоих сочинений причисляются к величайшим образцам миниатюрной исламской живописи. В деталях композиций

---

<sup>1</sup> Гусейнова Д.А. К вопросу о мифологических аспектах в мистериальных представлениях «та’зие» // Миф – Восток – XX век. СПб., 2006. С. 261.

«Бестиария» усматривают влияние стилей китайского искусства, привнесенных во время монгольского нашествия на Персию. Центром искусства иллюстрации какое-то время был Багдад, но после нашествия монголов (1258 г.) возрастает значение искусства Ирана с городами Герат, Исфахан, Шираз, Казвин, Тебриз. Конец XV – начало XVI в. считают временем расцвета иранской живописи. Среди художников выделяют Бехзада (1455–1516), создавшего стиль, наследованный его продолжателями, – с изысканным рисунком, тонкой цветовой гармонией, живыми контурами образов, сложной ритмической структурой, донесшей очарование средневековой гармонии. Портретные образы красивы, отличаются благородной сдержанностью персонажей и, как это видно на рисунке, особой реалистической достоверностью в повороте плеч, в живой пластике сидящей фигуры. С XVI в. на исламскую фигуративность, в том числе портретную, влияет искусство Европы, а лучшие образцы поздней фигуративности относят к Османской империи и к так называемому искусству миниатюры «могольской школы».

Таким образом, искусство миниатюры XIV–XVI вв. сложилось под влиянием творчества народов мусульманского Востока, и школы живописной миниатюры Ирана, Афганистана, Азербайджана, Бухары и Самарканда были целостным стилевым явлением благодаря *идеал-реалистическому* отношению к миру. Жанровая и стилистическая основа образов обусловлена контрастом жесткого трансцендирования самой религии с формой художественного выражения – тончайшей психоэмоциональной передачей поэтических и литературных образов, особенно в персидском эпосе о влюбленных парах: «Юсуф и Зулейха», «Лейли и Маджнун» или «Хосров и Ширин».

Что касается образов самого религиозного искусства, то, безусловно, его отличают сдержанность, символичность, монументальность и уверенность формы. Изображения «Чудесного путешествия пророка» в эпизодах «Мирадж-наме» по цвету и тону плотны, а изобразительно – прочны. В целом искусство ислама справедливо характеризуют «невероятной открытостью», «миграцией словесных форм», «раскрывающих библейское, персидское, арабское, европейское взаимодействия».

Сегодня очевидно, что визуальный аспект искусства в исламе обладает большой силой *видимого*: соединение стиля арабской графики коранического слова и обширных орнаментальных струк-

тур доисламского искусства перемежаются с изобразительными мотивами декора райского сада. Конфессиональная эстетика ислама склонна сохранять декоративные структуры, повторением переводя их в канон, формируя стиль, который невозможно не отличить среди других стилей.

Если Райский Сад – суть идея восстановления на земле Царствия Божия, то храм – само Царство Божие, место слияния человека с Богом. Онтологическим центром пространства в иудаизме, или местом, где непосредственно свершался акт жертвы и единение иудеев с Богом, стала Скиния свиданий (собраний), походный храм, устройство которого назначено Моисею повелением Божиим (Исх. 26, 27). Этот храм породил архитектурный процесс, отразившись в дальнейшем в христианской церкви, мусульманской мечети. Внутреннее устройство Скинии, продолженной в удвоенных пропорциях каменного Иерусалимского храма, фактически прочитывается в христианских церквях (Святая Святых – Алтарь), под которые преобразованы базиликальные и центричные сооружения античности. Развитие исламской архитектуры проходило в границах общих тенденций культового искусства: к храму Святой Софии, после завоевания Византии турками, были пристроены минареты, и этот тип, теперь *исламских храмов*, стал активно воспроизводиться. Примером тому служит Голубая мечеть в Стамбуле. Как и Константинопольская София, Голубая Мечеть не имеет внутренних столбов, а вес центрального купола распределяется через боковые (полу)купола на стены. Упругая *общая* линия обводов – образно – небесная линия тверди, созданной Богом. В результате внутреннее пространство необыкновенно широко. Голубой цвет изразцов визуальнo усиливает эффект и вместе с росписью придает интерьеру особую торжественность. Купол являет собой духовный символ сотворенного пространства. Что касается минаретов, то их существование возводят к пальмам, на которых выполнялось перекрытие, – место первых молитв (Дж. Бауккер). Этимологически минарет произведен от арабского *manâra* – «маяк». С минаретом ассоциирована и башенная архитектура Кавказа и Закавказья с функциями крепостей, храмов, жилища. Муэдзин с минарета читает молитву, слышимую на расстоянии. Минарет служил и целям пожарной безопасности. Интерьерное пространство мечетей сопоставимо с мотивами райского сада. Михраб – ниша в стене мечети для моления, ориентированная на Мекку, – представляется своеобразной моделью мироздания. Украшенная часто

орнаментальной резьбой, инкрустацией, росписью, она служит возвышению чувств молящегося. Стена и ниша в Медресе Тиля Кари («Покрытое золотом») в комплексе Регистана в Самарканде заполнены мозаикой в технике живописи *кундаль* – многокрасочной росписи на рельефном орнаменте. Благородная старина и глубокое мерцающее золото ниши, изысканная вертикаль углубления и удивительно изящные пропорции дают представление о высочайшем мастерстве строителей самаркандской архитектуры.

Нельзя не понимать, что особенности художественного выражения конфессиональной традиции ислама в высокой орнаментальной культуре и каллиграфии как украшении слова Божьего подготовлены техническим мастерством в резьбе, ткачестве, выделке войлоков и кож, украшении металла и др., ставших пластической основой новой типологической формы. Внутренним потенциалом ислама является разнообразие его географических форм и этнических доконфессиональных историй. С этим связаны и особенности его регионального звучания. Так, мечеть в Кордобе (Испания), построенная в 785 г., имеет большое количество колонн, на которые опираются двойные арки. Под сводами много пространства и воздуха. Дворец Тадж-Махал в Индии – мавзолее султана Шах-Джахана и его жены – воздвигнут в 1630–1652 гг. Он имеет пять куполов и высокое подкупольное пространство. В нем различимы очертания замечательных памятников эпохи жестокого Тимура в Средней Азии – удивительно красивых храмов и мавзолеев Самарканда и Бухары.

В отличие от архитектуры православия, сохранившей основные черты канона в современной строительной практике, в исламской традиции существуют и концептуальные решения, существенно отличающиеся сегодня от османской, среднеазиатской, испано-мавританской и др. традиций архитектуры. Так, Нижнекамская соборная мечеть в Татарстане, построенная в 1989–1996 гг. – к 30-летию города (проектировщик И. Сабитов, архитекторы Р. Макуев и Ф. Ханов), отличается асимметричными геометризованными фасадами и перекрытиями. Соборная однозальная мечеть-джами – бескупольная постройка (с двухскатной крышей) – относится к современным культовым сооружениям с нетрадиционной объемно-пространственной композицией. Четыре квадратных в плане минарета высотой 66 метров делают ее одной из самых высоких в России. Минареты имеют четырехмаршевые лестницы и в верхней части прорезаны световыми проемами. Мечеть входит в состав культового

комплекса, где осуществляют также культурно-просветительские функции Центр культуры и истории, библиотека, гостиница, магазин кошерных продуктов и другие службы. В мечети располагается медресе «Рисаля».

Вариант современного прочтения архитектуры через *размышление* о судьбах исламской культуры в России можно увидеть в Соборной мечети «Кол Шариф» в Казани, интерпретирующей основные элементы устройства религиозных построек, восходящих к Софии Константинопольской. Можно сказать, что «Кол Шариф» – осмысленное политическое решение последней четверти XX в., утверждающее идейное значение ислама для российской культуры. Сам Казанский кремль – наследие второй половины XVI–XVII вв., с характерной для этого времени массивностью крепостных стен и башен, горизонтально устойчивым силуэтом, очерчивающим границы заповедной территории. Криволинейными упругими линиями объем «Кол Шариф» стилистически отличается от остального ансамбля Кремля, и его вертикаль смело назначает новое качество – визуальную доминанту всего комплекса, далеко видимую с разных сторон. Идея «музеефицирования», положенная в основу проекта, свидетельствует о новой роли культового объекта, соединяющего религиозное и просветительское начала. Музеефикация хорошо читается в организации выставочных практик и подтверждается, например, коллекциями живописи художников Советского Татарстана. Так, произведения Хариса Якупова, сумевшего в своих полотнах блестяще трансформировать богатство национальной цветоорнаментальной культуры в новые пластические принципы, продолжают ментальный феномен традиционного искусства в искусстве изобразительном.

«Кол Шариф» и Благовещенский Собор в Казанском кремле онтологически восстанавливают историю отечества как религиозную историю. Так усиливается значение наметившихся за последнее двадцатилетие звеньев духовного сознания. Предполагают, что архитектура соборной мечети символически связана с мечетью XVI в. идеей центрально-купольного сооружения. Это отразилось в восьмерике плана-разреза и восьми минаретах, четыре из которых поднимаются из общего четырехугольного цоколя и визуально почти сливаются с основным объемом, а четыре, уменьшенные по высоте (по два с главного входа и со стороны михраба), визуаль-но неактивны в общем объеме и силуэте и имеют, как полагает

С.М. Червонная<sup>1</sup>, скорее символическое значение, поскольку дополняют количество минаретов до восьми: по преданию, столько было их в мечети, которая существовала до момента взятия Казани Иоанном Грозным в 1552 г. Сложнейшая задача архитекторов – воссоздать образ соборной мечети как национальной святыни, с доминированием ее в ансамбле Кремля, – читается отчетливо: расчет точки зрения и общий контур удачны для обозрения; основной объем крепок; пространство вокруг сооружения хорошо организовано.

Отражением сакральной красоты является изразцовое искусство ряда мусульманских стран. В архитектуре Самарканда изразец покрывает внутренние и внешние поверхности мечетей и мавзолеев. Майоликовые пластины композиции на стене одного из мавзолеев Шах-и-Зинда в Афросиабе – мемориале эпохи Тимура на Севере Самарканда – образуют кобальтовое поле растительного орнамента с гибкими побегам. Композиция основана на идее райского сада, стилизованного в некоторых деталях. Орнаментальная основа органично включает в себя арабскую вязь каллиграфически стройного изысканного текста *куфи*. Характер орнамента имеет криволинейный вид, но может быть и геометризован. Цветовая палитра глубока по звучанию – от зеленых оттенков, церелиума и лазури до интенсивного кобальта. Восприятие усилено цветом пронзительного неба. Фон майоликовых пластин очень точно согласуется с линиями рисунка основного узора. Наряду с орнаментальной, существует керамика изобразительная. На изразцовой пластине времен Османской империи изображен план мечети в Мекке, во дворе которой высится куб Каабы.

Что касается атрибутов религиозного обряда в мусульманской традиции: одежды, обуви, головных уборов, то они отличаются благородной сдержанностью общего вида, изысканностью силуэта, пропорций, выражая возвышенность чувств и скромность мусульманина в его отношениях к Аллаху. Совсем иной план выражения понятий о красоте в традиционном искусстве. Стремление к предельной декоративности, демонстрации прикладных техник в текстиле, кожаной мозаике, ручном ткачестве, ювелирном искусстве, художественном металле, текстиле, войлоке и др. удивительным образом воссоздает возвышенный и прекрасный образ райского сада.

---

<sup>1</sup> Червонная С.М. Мусульманские мечети в современной России. Доклад 20 января 2005 г. в Московском доме национальностей – <http://www.mosgues-3.narod.ru/statja3.htm>

Таким образом, искусство обращено к сверхидеи национального самосознания: образу человека, страны, эпохи, мироздания, Роду человечества. Последний, по словам Павла Флоренского, суть «в корнях бытия – единство, на вершинах – разъединение». Переживание эпохи в художественных образах *этоса* и научение переживанию отвечают формационным состояниям культуры.

В этом процессе искусство ислама представляет собой удивительный феномен художественной истории в евразийском пространстве, особый род художественного видения, важного для изучения основных тенденций искусства сегодня.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Кошаев В.Б.* Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2011. № 1. С. 3–16.

2. *Емельянов В.В.* Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. Уфа; СПб., 2001.

3. *Кошаев В.Б.* Онтология искусства в православии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2010. № 4. С. 3–16.

4. *Петров В.Ю.* Философия культуры: Труды Томского государственного университета. Т. 272. Сер. культурологическая. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010.

5. *Пугаченкова Г.А.* Искусство Гандхары. М.: Искусство, 1982.

6. *Шпенглер О.* Пессимизм? М., 2003.

## ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ЭРЫ В МИФАХ

В настоящее время представляется несомненным, что в древних мифах содержится очень важная информация о самых ранних периодах существования человечества. Современному человеку, думается, необходимо лишь избавиться от предвзятого отношения к мифам, чтобы извлечь из них сведения о далеком прошлом. Впрочем, хорошо известны примеры, когда доверие к древним текстам приводило к удивительным открытиям. Вспомним хотя бы немецкого археолога-энтузиаста Генриха Шлимана, увидевшего в поэмах Гомера указания на реально существовавшую Трои, что и помогло ему сделать свое удивительное открытие, обессмертившее его имя. А ведь до него все полагали, что поэмы Гомера – это всего лишь поэтический вымысел.

Стоит поразмышлять о том, почему практически во всех мифах говорится, что человечество прошло через некие огромные по продолжительности периоды, и даже даются сведения своего рода прогностического характера. Изучение мифов приводит к выводу, что они представляют эволюцию не как прямолинейный процесс, а как сложное продвижение во времени, которое включает в себя периоды, так сказать, «разного качества». Притом эта информация в мифах касается как эволюции человечества, так и эволюции всего Мироздания. Более того, эти два эволюционных «потока» мифы увязывают в единое целое: мифы всегда считали человека неотъемлемой частью Мироздания.

Не может не поражать временная глубина «хронологий», обнаруживаемых в некоторых мифах. Если миф – это продукт человеческого ума на самой ранней стадии, то невольно возникает вопрос: зачем человеку пытаться осмыслить и каким-то образом описать периоды существования Бытия, свидетелями которых люди не могли быть, поскольку они попросту еще не существовали?

В качестве, пожалуй, наиболее характерного примера стоит привести ключевые положения индуистского учения о циклах и *кальпе*. Каждая кальпа, или «день-ночь Брахмы», длится 24 000 «божественных лет», что соответствует 8 640 000 000 «человеческих лет» (тысяча лет жизни людей приравнивается к одному дню богов),

она делится на тысячи *махаюг*, т.е. «великих юг». В конце первой половины кальпы («дня» Брахмы) происходит уничтожение (*пра-лайя*) материального Мира и сонма богов, а затем наступает «ночь» Брахмы – вторая половина кальпы. По ее завершении следует новое творение и начинается новая кальпа. По той же мифологической хронологии Брахма живет 100 «собственных» лет. Когда эти 100 лет истекают, происходит великое уничтожение (*махапралайя*): гибнут Космос и главные боги, торжествует Хаос. Однако спустя еще столько же лет рождается новый Брахма и начинается новый цикл кальп. Считается, что нынешний Брахма находится на 51-м году своей жизни [6: 618].

Схожие с индуистскими представлениями о кальпах существовали свои и у индейского народа майя. Согласно Майклу Ко, есть данные, свидетельствующие о том, что длина каждого из мировых циклов составляла 13 *Бактунов* – немногим менее 5200 лет [9: 199].

Итак, обратим внимание, что в индуистском учении речь идет о цикличности Мира, периодической гибели (уничтожении) Космоса, регулярном возврате к Хаосу, к Небытию, а затем рождении нового Мира, «представителем»-«управителем» которого является новый Брахма. Идея цикличности Мира присутствует во многих мифологиях, но в индуистских текстах нас не могут не удивлять эти поражающие всякое воображение цифры, описывающие длительность *кальп* и *махаюг*.

В ведийских и брахманистских текстах содержатся достаточно подробные сведения о *югах* и *махаюгах*, имеющие отношение как к эволюции Мира, так и эволюции человечества. Согласно этим текстам каждая *махаюга* (или *махакальпа*) состоит из четырех юг: *крита*, *трета*, *двапара* и *кали*. Каждая последующая *юга* на четверть короче предыдущей, и это ускорение времени свидетельствует, согласно индуистским представлениям, об ухудшении состоянии Мира [2: 128].

Качество времени различается в разных югах. В первую, крита-югу, господствовал божественный порядок-*дхарма*, прочно стоящий на четырех ногах: правдивости, почитании, сострадании и приветливом обращении. Люди жили в полном достатке и благоденствии, не зная болезней, злобы, ненависти, страха, ревности и других негодных чувств. Они получали по желанию плоды земли, и им не было необходимости что-либо выращивать, продавать и покупать.

В следующую, трета-югу, *дхарма* стояла уже на трех ногах: добродетелей стало на четверть меньше. Люди стали приносить жертвы богам и обращаться к ним, чтобы те исполняли их желания. Упадок продолжался, и в двапара-юге *дхарма* опиралась лишь на две ноги. Люди стали злыми, фальшивыми и недовольными, и потому среди них распространялись болезни и несчастья.

Наконец наступила последняя, нынешняя, кали-юга, самая плохая из всех. От прежних добродетелей осталась лишь одна четверть. *Дхарма*, опирающаяся на одну ногу, бессильна и слаба. Вконец испорченные, неприветливые и сварливые, люди стали орудиями своих собственных страстей и соблазнов, и потому их не оставляют несчастья; они погрязли в ненависти, лжи, лености, злобности и слабости, и над ними властвует тьма невежества [2: 132–133].

Индуистское учение о циклах, представляющее собой весьма сложную в концептуальном отношении и детально разработанную доктрину, теснейшим образом связано с тем, как понимается в индуизме время. Как мы видели, речь идет об ускорении времени, что приводит к изменениям его качества. А это является причиной последовательного ухудшения качества юг и человеческих поколений. Здесь содержится своего рода переключка с текстами Гесиода, о ком речь пойдет далее. Время, согласно индуистским представлениям, складывавшимся на протяжении многих веков, и запускает креационные механизмы, но вместе тем оно есть и главная причина изменчивости и бренности Бытия. Как отмечает М.Ф. Альбедиль, в индуистских текстах время – «и главная порождающая сила, приводящая к зрелости, “выпекающая” людей и других живых существ на вертеле дней, месяцев и лет, но оно же – и сила, ненасытно поглощающая все во Вселенной, несущая гибель и смерть» [2: 129].

Хорошо известна «периодизация» Гесиода (VIII–VII вв. до н.э.), которую он установил на основе собранных и записанных им устных преданий Древней Греции [5]. По Гесиоду, до нынешнего человечества на Земле существовали четыре расы. Первая и самая древняя раса жила в «Золотом веке». Говорят, что эти люди жили, словно боги, свободные от забот. Они не знали старости и болезней, а смерть приходила к ним, как сон. Ее сменила «серебряная раса». Серебряное поколение гораздо хуже, чем золотое. Это было поколение чрезмерных гордецов и безумцев, отказавшихся от служения богам; они «не приносили жертв на святых алтарях олимпийцам». В гневе «Зевс-громовец сокрыл их под землею». За серебряной

расой последовала медная. Медные люди были могучи и страшны. Они имели силу гигантов и любили грозное дело Арея, насилие. Но сила их собственных рук принесла им погибель: «черная смерть их взяла». Они были уничтожены Зевсом в наказание за прегрешение Прометея, мятежного титана, оказавшего людям большую помощь. Четвертый период – время героев Троянского похода. Кронион создал поколение «справедливее прежних и лучше», славных героев, божественный род. Их называют полубогами. Это бронзовое поколение, которое предшествует нам. По словам Гесиода, «грозная их погубила война и ужасная битва». Пятый и последний период творения – железный век, нынешнее поколение, это закат человечества. Обуянные жадностью и злобой, люди ведут между собой нескончаемую войну: «Зевс поколение людей погубит и это». В приводимом Гесиодом мифе смена веков связывается с ухудшением человеческого рода. Как отмечает о. Александр Мень, Гесиоду кажется, что участь людей – медленное угасание и полное одряхление. История, по Гесиоду, – это наклонная плоскость, по которой они скользят в бездну [11].

В тексте Гесиода мы видим определенные параллели с только что рассмотренным индуистским вариантом. Совпадает, прежде всего, количество человеческих рас, соответствующих разным югам. Каждая раса гибнет в результате катаклизма (индуистский контекст), либо уничтожается по воле богов (греческий вариант). В целом речь идет о постепенной своего рода деградации человеческих поколений. В обоих случаях в первую эпоху люди жили, как боги, по божественным законам, не ведая смерти и болезней. Во многих мифологиях именно эта эпоха называется «Золотым веком», представление о котором является универсальным. В последующие эпохи заметно портится нрав людей. Как отмечает В.Б. Черниговский в комментарии к книге древнегреческого философа Ямвлиха (III–IV вв. н.э.), «идея, что старшее всегда лучше младшего, является главной идеей, отличающей сознание древнего человека от сознания человека современного». Она была выражена уже Гесиодом в мифе о «Золотом веке» и постепенно ухудшающихся поколениях людей [20: 169].

Стоит обратить внимание на гигантов, у Гесиода представляющих «медную» расу. Гибель, которую Зевс насылает на сменяющие друг друга поколения, перекликается с известной темой борьбы богов. Как видим, мифические темы наслаиваются одна на другую,

создавая весьма причудливую картину. Впрочем, в ней всегда угадываются некие общие смысловые схемы.

Своеобразная периодизация прочитывается и в мифах ацтеков: Вселенная, созданная *Тескатлипокой* и *Кецалькоатлем*, прошла четыре этапа (эры) развития. Первая эра («Четыре ягуар»), в которой верховным божеством в образе Солнца был *Тескатлипока*, закончилась истреблением ягуарами племени гигантов, населявших тогда Землю. Во второй эре («Четыре ветер») Солнцем стал *Кецалькоатль*, и она завершилась ураганами и превращением людей в обезьян. Третьим Солнцем стал *Тлалок*, и его эра («Четыре дождь») закончилась всемирным пожаром, во время которого люди превратились в рыб. Современная, пятая эра («Четыре землетрясение») с богом *Тонатлиу* должна закончиться страшными катаклизмами [8: 520–521].

В контексте ацтеков, также перекликающемся с предыдущими вариантами, мы обнаруживаем любопытные детали. Например, что стоит за символикой «Четыре ягуар» или «Четыре дождь»? Можно предположить, что речь идет об энергиях стихий, а число четыре является знаком эпохи вообще. У каждой эпохи свое божество-Солнце, явно имеющее, как и сама эпоха, свои особые приметы. Имена Кецалькоатль и Тескатлипока, как свидетельствуют многочисленные данные, очень значимы для традиции большинства индейских народов. В мифах ацтеков также говорится о катаклизмах, представляющих своего рода рубеж, разделяющий эпохи. Стоит обратить внимание на упоминание племени гигантов. Складывается впечатление, что ни одна мифология не обходится без «сведений» о гигантах и великанах, имеющих, стало быть, какое-то отношение к эволюции человечества. Конец второй и третьей эпох, что очень любопытно, знаменуется трансформацией, которая происходит с людьми. В первом случае люди превращаются в обезьян, во втором случае – в рыб. Не думаю, что это чистая фантазия. За этими деталями явно стоит некий смысл, который предстоит расшифровать. Дело в том, что тема трансформации, превращения богов, людей, животных часто звучит в мифах, и эти трансформационные процессы явно связаны с теми изменениями, которые происходят с людьми и самим Миром.

К мифам ацтеков близки мифы индейцев хопи, или, как их раньше называли испанцы, пуэбло. По мнению ученых, хопи – небольшой народ, проживающий на северо-востоке штата Аризона в США, – представляют одну из древнейших и самых загадочных цивилизаций

Северной Америки. Интерес к ним сейчас необычайно велик. Хопи хранят память о предыдущих цивилизациях, сведения о которых, как они сами говорят, записаны в древних текстах, полученных ими, согласно легендам, от предыдущих цивилизаций. Хопи уверены, что мы сейчас живем на Четвертой Земле; три предыдущие были уничтожены, так как человечество, как они полагают, забыло о своей миссии и погрязло в погоне за удовольствиями. Согласно древним текстам мы сейчас на грани следующего, четвертого апокалипсиса.

Как видим, мифы в целом едины, говоря о цикличности мировых процессов, притом увязывая эту повторяемость с эволюцией человечества на Земле, хотя число циклов не всегда совпадает и, конечно, есть свои особые детали. Здесь мы приведем один из друидических оракулов, иллюстрирующий, на наш взгляд, высказанные положения о характере эволюции Мироздания и о причинах мировых катаклизмов (12: 66).

#### ОРАКУЛ СТОРОЖЕВОГО ДУБА

Природа Божественного роста  
Не сурова и не дика,  
Но соблазнительна и спокойна.  
Она не пугает тех, кто ей подвластен,  
Но привлекает всё и вся  
Убедением и сочувствием.  
Как узнать это?  
Из того, что будь Природа Божественного роста  
Враждебна и грозна,  
Исчезли бы все классы существ!  
Ибо кто мог бы противостоять такой неприязни?  
То не под силу даже деревьям!

Подобные угрозы  
Есть лишь временные перерывы в божественном  
расположении ко всему сущему  
По причине плохого ведения дел  
Человечеством.

Характерно, что в Индии в древности существовало представление, связанное с мировыми циклами: каждая *манвантара* (эра) получала свою Веду, появление которой определялось деятельностью мудрецов-*риши*.

Пожалуй, наиболее частотной темой мифов является мотив потопа. Конечно, в том, как разные мифологии раскрывают эту тему, есть определенные отличия. Однако есть и общие детали, позволяющие выявлять общую исходную схему. Так, потоп не связан с каким-то одним конкретным местом: в мифах он воспринимается как глобальный катаклизм, который приводит к гибели человечества (в некоторых мифах – и всего живого). В мифах обнаруживается также следующая общая деталь: не все люди гибнут. Небольшая группа людей, предупрежденная Богом о грозящей катастрофе, спасается, положив начало новой человеческой расе.

Таким образом, в мифах о потопе прослеживается универсальная схема: некоторые люди (а их обычно очень мало), как правило, праведники, заранее извещенные о потопе, принимают меры к спасению: строят корабль (ковчег, плот, большое каноэ, лодку и пр.) или же укрываются от опасности на горе, высоком дереве, пещере, термитнике, на плавающем острове и т.д. Спасаящиеся нередко берут с собой (по указанию Бога) животных, семена и (или) растения и т.п. После потопа начинается новая, часто более праведная жизнь в соответствии с божественными заповедями; люди, скот, растения размножаются и заселяют Землю [17: 324].

В шумерском мифе о потопе Зиусудра (шумерск., букв. «нашедший жизнь долгих дней»), или Ут-напишти (аккад., «нашел дыхание»), мудрый и набожный правитель города Шуруппака узнает о предстоящем потопе (который должны наслать на людей боги) от бога – покровителя людей Энки. По его же совету Зиусудра строит ковчег, в котором он переживает потоп, длящийся семь дней и семь ночей. После потопа он, как «спаситель семени человечества», получает «жизнь как боги» и «вечное дыхание» (т.е. вечную жизнь) и поселяется вместе со своей супругой на острове блаженных Тильмун [3: 468].

Шумерский миф совершенно очевидным образом перекликается с библейским рассказом о Ное, спасенном праведнике и строителе ковчега, спасителе мира зверей и птиц. Ной, через своих сыновей Сима, Хама и Иафета, – родоначальник послепотопного человечества. Согласно библейскому повествованию, когда от браков «сынов божьих» (т.е. падших ангелов) с «дочерьми человеческими» явилась новая порода исполинов, Бог нашел всех людей развратившимися и преданными злу, и только один человек «обрел благодать перед очами Яхве» [6: 1–8]; этот единственный

избранник и был Ной, потомок Адама в девятом колене. Ной в мифе выступает как новый Адам, который получает от Бога благословение [1: 224].

Древнегреческим соответствием Ноя является Девкалион, сын Прометея. Согласно мифам, когда разгневанный на людей «медного века» Зевс решил уничтожить всех людей и наслать на Землю потоп, правивший городом Фтия в Фессалии Девкалион и его жена Пирра были единственными праведниками, которым царь богов разрешил спастись. Девкалион, согласно греческим мифам, является прародителем нынешних людей. Обратим здесь внимание на следующую деталь повествования: Зевс намеревался уничтожить *всех* людей. Но нашлись праведники, которые были спасены.

Тема потопов звучит и в мифах индейских народов. Память об ужасном наводнении, которое приключилось из-за божественного неудовольствия, сохранилась, например, в книге майя-киче «Пополь-Вух». Согласно мифам ацтеков во время потопа уцелели лишь два человеческих существа: мужчина Коскостли и его жена Шочикецаль, которые были предупреждены о катаклизме Богом.

Как видим, в мифах о потопе это великое бедствие сопрягается с мотивом кары. Притом в некоторых мифах говорится о том, что все человечество подлежит уничтожению в наказание за свою неправедность и пороки, в которых оно погрязло. В других мифах называется иная причина: боги насылают бедствия, потому что людей становится слишком много на Земле.

Оба объяснения потопа как мирового катаклизма тем не менее не совсем противоречат друг другу. В обоих случаях человек воспринимается как безвольная игрушка в чьих-то руках. Заметен намек на то, что боги недовольны людьми – либо за то, что их стало слишком много, либо за то, что они погрязли в пороках. И там и там потоп рассматривается как нечто *неизбежное*. Спасаются лишь праведные люди: они получают спасение от Бога за свое правильное поведение.

Итак, согласно мифам, нынешняя эра заселена потомками этих спасшихся после потопа людей. Потоп является, таким образом, своего рода рубежом, разделяющим допотопный Мир и допотопное человечество, с одной стороны, и нынешний Мир и нынешнее человечество, с другой. Согласно библейскому повествованию, потоп положил конец эре человечества. За ним последовала новая эра, наша, заселенная потомками Ноя.

Стоит еще раз подчеркнуть то обстоятельство, что практически все мифы говорят о потопе как мировом катаклизме, и, думается, в этом мотиве звучит эхо каких-то реальных событий. Впрочем, во многих мифах содержится информация, согласно которой речь идет не об одном потопе. Их, если верить мифам, было несколько, и потопы находятся в общем ряду мировых катаклизмов (пожар, землетрясение, извержение вулкана и т.п.), которые регулярно обрушивались на Землю и человечество. Таким образом, тема мирового катаклизма в мифах связана с идеей цикличности: Мир и человечество периодически уничтожаются глобальной катастрофой.

Чем можно объяснить, что нам хорошо известны лишь мифы, в которых говорится только об одном мировом потопе? Может быть, потому, что эти мифы принадлежат, как говорит Г. Хэнкок, народам с «короткой памятью»? Вспомним, например, что говорил Солону, по словам Платона, древнеегипетский жрец, для которого эллины не являются древними людьми, и, стало быть, многое из прошлого им просто неизвестно.

Впрочем, мифы многих народов говорят о регулярно обрушивающихся на Мир и его обитателей чудовищных катастрофах, уничтожающих все живое на Земле. В мифах индейцев Южной Америки, например, говорится о пожаре, потопе, наступлении холода, тьмы. Мифы о сменяющихся друг друга мирах как будто не связаны в Америке с идеей регресса. Но встречается представление о древнем времени благоденствия и изобилия [4: 522–523].

В мифах индейцев хопи говорится о трех предыдущих мирах, которые были разрушены<sup>1</sup>. Первый мир – Токпела. Его обитатели, первые люди, не знали ни болезней, ни усталости. Они жили мирно с животными и были просты. Они могли разговаривать со зверями, и цветами, и камнями на их языке. Каждый день они пели на холмах гимны Тайове, Создателю, который первым сотворил в помощь себе Сотукнанга. Людей становилось все больше и больше. Некоторые из них начали пренебрегать заветами Тайовы. Праведных людей Сотукнанг спрятал от грядущего бедствия в подземных домах муравьев. (По другой версии – некоторым людям удалось укрыться в пещерах.) Первый мир был истреблен за человеческие проступки извержениями вулканов и всепоглощающим огнем, который пришел сверху и снизу.

---

<sup>1</sup> Материалы о легендах и преданиях хопи собраны и исследованы, в частности, Фрэнком Уотерсом, автором «Книги хопи», опубликованной в 1960 г.

Когда Земля остыла, Сотукнанг вывел людей из муравьиных домов, и они, в конце концов, дали начало новому поколению людей второго мира. Второй мир, Токпа (Темная Полночь), оказался не столь совершенным, как первый. Звери уже не жили среди людей, и растения не говорили с людьми. Но все-таки второй мир был хорош, всем всего хватало. И размножались люди. Они построили много деревень, проложили дороги, развили ремесла. Люди начали меняться имуществом и торговать. И все у них было, но они желали большего. Появились жадность и несправедливость. И снова осталось мало тех, кто продолжал петь хвалу Тайове. И опять Сотукнанг увел верных людей, и вновь поселил их в жилище муравьиного народа. Он велел Близнецам, своим помощникам, отпустить концы Оси Мира. Ось Мира была предоставлена самой себе, Земля стала вращаться по-другому: из-за сильных колебаний она потеряла равновесие, с бешеной скоростью закрутилась и, дважды перевернувшись, сошла с орбиты вокруг Солнца. Горы поползли в море, море накрыло сушу. Наступил холод. Земля очутилась в холодном безжизненном пространстве, и все покрыл толстый лед. Когда все старое разрушилось, Сотукнанг возвратил Землю на прежнюю орбиту и начал создавать третий мир Кускурза (или Кускурца). В третьем мире размножение и развитие людей пошло столь быстрыми темпами, что стали появляться города и страны, возникла цивилизация. Были придуманы «*патувовота*», кожаные щиты, обладавшие способностью летать, перевозя грузы и людей. И тут опять многие люди стали забывать о своем предназначении, попали под влияние животных страстей. Начались войны, в том числе и в воздухе. Люди стали развращенными, злыми и воинственными. Увидев это, Сотукнанг решил снова разрушить третий мир, но уже с помощью вселенского потопа. Огромные, выше гор, волны накатились на сушу, континенты раскололись на части, и пучина вод поглотила их. Сотукнанг даровал спасение небольшой группе праведных людей, сумевших воспользоваться герметичными контейнерами из бамбука и тростника. Согласно легендам хопи остатки третьего мира до сих пор лежат под толщей океана.

Когда воды успокоились и был создан новый мир, люди вышли из своих контейнеров и оказались на небольшом клочке земли, вершине высочайшей горы предыдущего мира. Люди вынуждены были сделать плоты и плыть к острову, пока не попали на земли нового мира Тукавачи (Законченный Мир). Этот мир Тукавачи и был тем миром, где мы живем сейчас. Защитником и хранителем четвертого

мира стал бессмертный дух Массау. Ему же принадлежит большая роль в традиции хопи. Он является их наставником и учителем, посредником между людьми и богами.

Как говорят легенды хопи, четвертый мир не так хорош и приятен для жизни, как предыдущие. В нем есть холод и жара, красота и безобразие, есть все на выбор. Современная эпоха представляет собой конец четвертого цикла истории. Хопи предсказывают глобальные конфликты, которые закончатся применением страшного оружия. Выживут только те, кто останется верен заветам Создателя. Затем, как считают хопи, наступит период Великого Очищения, когда войны не будет, на Землю вновь снизойдут мир и гармония, раны планеты будут залечены, Мать-Земля вновь расцветет, а люди объединятся в мире и согласии. Так начнется новый, пятый мир.

Как пишет Фрэнк Уотерс, разрушение третьего мира, о котором говорят мифы и легенды хопи, очень напоминает окончательное разрушение легендарной Атлантиды.

Вообще в мифах хопи мы обнаруживаем многие уже знакомые нам детали. Мир и человечество несколько раз уничтожаются по воле Бога, недовольного поведением людей. Небольшая часть праведников спасается. Во главе каждого нового поколения стоит свой предводитель, Учитель, типа Ману из древнеиндийских мифов. В легендах хопи подчеркивается, что причиной всех страшных бед являются сами люди. Обращает на себя внимание еще одна деталь мифов хопи: люди находят свое спасение в муравейниках, по другим вариантам – в пещерах. И пещеры, и муравейники представляют очень важные мифологические концепты. Муравейник занимает особое место в ряду космогонических концептов у африканских догонов. Известный знаток культуры догонов французский исследователь Марсель Гриоль, который, кстати, прошел обряд инициации и получил доступ к мифам догонов, сообщает, что, согласно представлениям этого народа, первопродки были андрогинами и обладали способностью оплодотворять самих себя. От них родились первые восемь семейств, потомки которых размножились по всей Земле. Первопродкам смерть была неведома: после ряда превращений в муравейнике – этом вместилище нисшествий божества к первозданной стихии – восемь прародителей преобразились в божеств Номмо и вознеслись на Небо [21: 31].

С пещерой связано представление о рождении и смерти (в том числе Вселенной). Пещера рассматривается часто как своего

рода лоно. Кстати, в пещере укрываются все живые существа от стихийного бедствия – согласно сюжету одного австралийского мифа о происхождении человека. Думается, здесь есть еще важная деталь текста, которая касается темы совместного существования людей и животных. В других мифологиях также встречается мотив людей, еще не отделившихся от мира животных. Их отделение друг от друга происходит на определенном этапе эволюции (в данном контексте – на этапе второго мира), и мифы это специально подчеркивают. На этапе второго мира происходит еще одно значимое событие: растения перестали разговаривать с людьми. Стало быть, раньше это общение было обычным явлением, и это, несомненно, перекликается с мотивом говорящих деревьев в друидической традиции.

Конечно, больше всего впечатляет описание конца второго мира, когда Земля сошла со своей орбиты и совершенно изменились климатические условия. Аналогичные картины рисуют и другие мифологии, повествующие о конце Мира. На самом деле таких примеров очень много, и это также наводит на размышления. Мы обнаруживаем параллели, в частности, в зороастрийской мифологии. Например, одна подробность из текстов хопи, касающаяся нашего, четвертого мира, в котором «есть все на выбор», удивительным образом, думается, перекликается с зороастрийской этикой: человек обладает свободой выбора, он сам делает свой выбор, т.е. сам решает, оставаться ему праведным или встать на путь зла. Этика зороастризма состоит в том, что главная жизненная задача, которую решает каждый человек, есть сознательный выбор между добром и злом, правдой и ложью. Этот выбор делается как на всю жизнь, так и в каждом отдельном случае. Нравственный выбор в учении Заратустры – важнейшее усилие души и проявление ее свободы. В основе зороастрийской этики лежит знаменитая триада благого помысла, благого слова и благого дела [7: 194].

Содержащиеся в легендах хопи предсказания, имеющие отношение к нашему миру, в некотором смысле также перекликаются с пророчествами Заратустры о грядущих эпохах, о Страшном Суде, напоминающем Великое Очищение в текстах хопи, после которого наступает Мир, основывающийся на благе, где люди, которые обретают бессмертие, живут вместе с богами. Согласно авестийским мифам с наступлением Фрашкарда (Судного дня) старый мир исчезнет и возникнет новый. Но он возникнет не из прошлого, а сам

по себе. В зороастрийских текстах говорится, что Земля содрогнется. Огонь расплавит металл Шахревара, и он потечет. И в этом огненном потоке будет уничтожено все грешное и злое. Для грешников этот поток будет раскаленной лавой, а праведным покажется теплым, как парное молоко. Праведники будут отделены от грешников. Праведники, перешедшие через огненный поток, выпьют божественный напиток Хуш и станут бессмертными. И сгорят злые исчадия ада в огненном потоке, Зло и Тьма превратятся в пепел и исчезнут навсегда. После этого не будет ни холодов, ни снега, Земля станет цветущей равниной, исчезнут горы и впадины [16: 57–58].

В своей книге «Следы богов» Г. Хэнкок дает большую подборку мифологических материалов о мировых циклах [19]. Так, он отмечает, что в Китае в императорской библиотеке хранился объемистый труд, состоявший из 4320 томов, про который говорили, что он пришел из древнейших времен и содержит «все знания». В эту великую книгу был включен ряд преданий, которые говорили о последствиях того, как «люди восстали против богов и система Мироздания пришла в беспорядок». Планеты изменили свой путь. Небо сдвинулось к северу. Солнце, Луна и звезды стали двигаться по-новому. Земля развалилась на части, из ее недр хлынула вода и затопила Землю.

В тропических лесах Малайзии народность чевонг верит, что время от времени их мир, который они называют Земля-Семь, переворачивается вверх ногами, так что все тонет и разрушается. Однако при содействии Бога-Творца Тохана на плоскости, раньше бывшей на нижней стороне Земли-Семь, появляются новые горы, долины и равнины, рождаются новые люди. В мифах индейцев тоба Южной Америки говорится о приходе «Великого Холода», который сопровождается великой тьмой. Тоба считают, что эти несчастья были ниспосланы потому, что Земля была полна людей: ей приходится изменяться, сокращать население, чтобы спасти Мир.

Таким образом, многие мифы говорят о периоде, когда Небеса приходят в беспорядок: меняется движение Солнца, Луны и звезд. Земля начинает вращаться с «бешеной скоростью» и сходит с орбиты; Земля «переворачивается вверх ногами»; воды океана покрывают Землю, что полностью меняет ландшафт. У ряда австралийских аборигенов существуют легенды, в которых звучит уверенность в том, что своим происхождением они обязаны великому наводнению, уничтожившему ранее существовавший ландшафт.

Аналогичные описания обнаруживаются в германо-скандинавской мифологии, в частности в исландском «Прорицании вёльвы», представляющем собой первую поэму «Старшей Эдды», сборника мифологических поэм и героических «песен», дошедшего до нас в исландской рукописи второй половины XIII в. Там содержатся впечатляющие картины гибели богов и конца Мира – *рагнарек*. В «Прорицании вёльвы» говорится, что Солнце «чернеет», звезды падают с неба, происходят землетрясения, дрожит и гудит Мировой Ясень Иггдрасиль, вода заливает землю (или земля погружается в море). Все эти природные явления (а также нестерпимый жар) следуют за последней битвой богов с хтоническими силами. Огненный великан Сурт приближается с юга, он сжигает огнем Мир. При этом погибают и все люди. Но за гибелью Мира последует его возрождение [10: 362–363]<sup>1</sup>.

Г. Хэнкок в своей книге «Следы богов» приводит еще один вариант описания конца Мира, содержащийся в древних скандинавских мифах. Так, в них говорится, что Ясень Иггдрасиль, служивший Осью Мира, вывернулся вверх корнями. Горы стали крошиться и трескаться от вершины до подножия. Брошенные богами люди покинули свои домашние очаги, и людской род исчез с лица Земли. Да и сама Земля стала терять свой облик. Звезды стали уплывать с неба и исчезать в зияющей пустоте. Великан Сурт зажег Землю; Вселенная превратилась в огненную печь. Пламя вырывалось из трещин в скалах, повсюду шипел пар. Вся живность, вся растительность были уничтожены. Осталась только голая Земля, но она, как и Небо, вся покрылась трещинами и расселинами. И тут все реки и моря поднялись и вышли из берегов. Волны вздымались, скрывая под собою тонущую Землю. Однако не все люди погибли в этой великой катастрофе. Прародители будущего человечества уцелели, спрятавшись в стволе Ясеня Иггдрасиля, древесина которого выстояла в пламени всепожирающего огня. Тот новый мир, который провозглашает скандинавский миф, – это и есть наш мир.

Обратим внимание на любопытную деталь: в самый страшный момент катастрофы Ясень Иггдрасиль, служивший Осью Мира, вывернулся наизнанку. Ясень Иггдрасиль является также символом Мира. Таким образом, здесь мы наблюдаем в некотором смысле картину того, что физики называют «выворачиванием Мира наиз-

---

<sup>1</sup> Хтонический – от греч. «земля, почва». В мифологиях хтонические существа – существа, изначально олицетворявшие собой дикую природную мощь Земли.

знанку». В этом фрагменте речь идет также и о том, что Земля теряет свой облик: в мифах часто говорится, что Земля проходит через несколько циклов, и притом каждый раз она становится совершенно иной. Меняется не только Земля: существенные трансформации претерпевают Небеса и звезды. Другими словами, это вселенское событие вселенских перемен.

И вновь, как и в других мифологиях, мы констатируем, что не все люди гибнут в этом катаклизме. В поэме «Младшая Эдда», написанной исландским ученым и поэтом Снорри Стурлусоном в 1222–1225 гг., собравшим древние исландские песни и сказания, говорится, что в роще Ходдмимир от пламени Сурта укрылись два человека – Лив и Ливтрасир<sup>1</sup>. Утренняя роса служит им едою. И от них-то пойдет великое потомство, что заселит весь Мир, как здесь сказано:

Спрячется Лив	будут питаться
И Ливтрасир с нею	росой по утрам
В роще Ходдмимир;	и людей породят [14: 55].

Очень важным понятием в скандинавской мифологии является Ясень Иггдрасиль – Древо Мира. В индоевропейской традиции Древо Мира является той Осью Мира, вокруг которой вращается колесо Порядка (вед. *rta*), определяя все происходящее во Вселенной [13: 28].

В «Старшей Эдде» есть также очень любопытный фрагмент, в котором содержатся детали, касающиеся глобальных изменений в Мире:

От Бора рожденные подняли почву [землю поднимали, пер. О. Мака]  
И вместе устроили Мидгард прекрасный;  
Грел с полудня луч солнца соленые камни, –  
[*Солнце с юга на каменные зубья светило*, пер. О. Мака]  
И травой зеленой земля поросла.

Солнце с месяцем вместе на небе стояло,  
И касалось десницей края небес.  
Не знало оно, где чертог его в небе,  
И месяц не знал, что за мощь оно имеет;  
И звезды не ведали, где их пути [15: 94]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Лив – букв. «Жизнь», Ливтрасир – «Пышущий жизнью».

<sup>2</sup> Сыновья Бора – три (первоначальных, стихийных) бога: Один, Виле и Ве. Мидгард – Земной мир, в котором обитает человек.

Как полагают некоторые исследователи, здесь недвусмысленно говорится о Солнце, восходящем на юге, и о последующем смещении не только Солнца, но и Луны. Солнце, не ведавшее «своих чертогов», и звезды, не ведавшие, «где их пути», очевидно, указывают на *видимое* с Земли изменение их положения. Изменилось не просто положение полюсов – *сама Земля самым натуральным образом перевернулась и опрокинулась!* [18: 80] Как свидетельствует приведенный выше материал, и в других мифологиях содержатся «сведения» о том, что Земля «перевернулась вверх ногами», например, в упоминавшихся мифах народности чевонг. Этому «переворачиванию» Земли явно соответствует подробность из скандинавских мифов, в которых описывается, как Ясень Иггдрасиль, отождествляемый с Осью Мира, «вывернулся корнями вверх».

Некоторые ученые в описаниях глобальных катастроф усматривают указания на прецессионные циклы. Напомним, что в астрономии прецессия означает перемещение точек весеннего и осеннего равноденствий с востока на запад вследствие медленного поворота в пространстве земной оси, в силу чего Солнце в своем видимом движении ежегодно возвращается в эту точку немного раньше, чем оно завершает полный оборот относительно звезд; полюс Мира перемещается между звездами, экваториальные координаты звезд непрерывно меняются. Одновременно с прецессионным движением земная ось испытывает нутационные<sup>1</sup> колебания.

Период прецессии равен приблизительно 26 тысячам лет; кстати, очень значимое и часто встречающееся в мифах число. Во многих древних текстах есть упоминания о том, что Солнце восходило и заходило в той стороне света, которая не лежит на нынешней оси «восток – запад». М. Хоуп приводит, в частности, древнеегипетские источники: в гробнице Сенмаут, построенной для царицы Хатшепсут (1525–1503 гг. до н.э.), были обнаружены две звездные карты, на одной из которых изображено нынешнее расположение звезд, а на другой – их зеркальное отражение. К числу других древних источников, в которых упоминается, что Земля полностью изменила свое положение во время какого-то космического катаклизма, относятся «Папирус Гарриса», составленный Рамзесом IV (правил с 1156 по 1150 гг. до н.э.), и «Папирус Ипувера»<sup>2</sup>. В древнекитайских пись-

<sup>1</sup> Нутационный – от *нутация*, что означает периодические колебания в положении полюсов мира.

<sup>2</sup> Ипувер – казначей при Пиопи II Неферкаре (правил ок. 2294–2290 гг. до н.э.).

менных свидетельствах говорится о времени, когда Небо внезапно стало «падать» на север, Солнце, Луна и планеты изменили свое положение после того, как *трясло Землю* [18: 78–79].

По мнению двух профессоров – Джорджио де Сантильяны и Герты фон Дехенд, на труды которых ссылается в своей книге «Следы богов» Г. Хэнкок, – тема глобальной катастрофы связана с темой прецессии: мы слышим, что в Небесах происходят зловещие перемены, и звезды, которые поплыли по небу, «падают в пустоту».

Современными учеными признается, что время от времени меняется угол наклона земной оси, и это является причиной многих процессов на Земле, в том числе климатических и геологических изменений и смещения магнитного полюса. В частности, современная наука располагает доказательствами того, что на Земле был ледниковый период, наступивший в результате повсеместного изменения климатических условий.

Стоит попутно привести самые последние данные, связывающие нас с современностью. Появились утверждения ученых о том, что сильнейшее землетрясение в Японии в марте 2011 г. магнитудой 8,9 сместило собственную ось Земли на 17 см. Эти данные привел ИТАР-ТАСС ученый Ричард Гросс из Лаборатории реактивного движения НАСА, расположенной в Пасадине (штат Калифорния). По данным экспертов воздействие этого явления на ось Земли оказалось более существенным, чем даже во время землетрясения на Суматре в 2004 г. Тогда землетрясение привело к смещению земной оси на 6 сантиметров.

Итак, мифы – а здесь была, конечно, приведена лишь незначительная часть этих материалов – повествуют о неких мировых циклах. Во многих мифах, как мы видели, говорится о великом наводнении, которое обычно сопровождается другими страшными явлениями. Так, в книге индейского народа майя «Пополь-Вух» потоп связывается с сильным градом, черным дождем, туманом и неопишуемым холодом, при этом «лица» Солнца и Луны были скрыты.

Получается, если верить мифам, что нашему миру предшествовали другие миры, в каждом из которых обитали люди. Современному человечеству, стало быть, предшествовали другие, более древние народы, которые строили города, развивали ремесла и технологию. Мифы говорят о ранних цивилизациях, погибших в результате глобальных катаклизмов. Есть общая смысловая схема, объединяющая эти мифы о катастрофах: согласно мифам, как пра-

вило, катаклизмы происходят из-за того, что каждый раз, в новом цикле, люди становятся неправедными, Мир заполняют жадность, несправедливость, агрессия, ненависть.

Тема блага, изначальной гармонии звучит практически во всех мифах. В легендах хопи, например, речь идет о том, что люди забывают о своем *предназначении*. Мифы, таким образом, говорят, что люди отходят от божественных предначертаний и все больше и больше сосредотачиваются на своих материальных интересах и потребностях. Характерно, что в индуизме поведение человека воспринимается как неотъемлемая часть всего Мира, Космоса. Другими словами, все, что ни делает человек, отражается во всей структуре Мира. Человек по индуистским представлениям – это человек космический, равноправным образом включенный во всеединство Мира. Все, что происходило в Мире, находило в нем отклик, и все, что происходило в человеке, отдавалось эхом в космических просторах [2: 163].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* Ной // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.
2. *Альбедиль М.Ф.* Индуизм: Творящие ритмы. СПб., 2004.
3. *Афанасьева В.К.* Зиусудра // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.
4. *Березкин Ю.Е.* Мифы индейцев Южной Америки // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.
5. *Гесиод.* Труды и дни / Пер. В.В. Вересаева // Гесиод. Полн. собр. текстов. Т. 4. М.: Лабиринт, 2001.
6. *Гинцер П.А.* Кальпа // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.
7. Заратустра. Учение огня. Гаты и молитвы. М.: Эксмо, 2005.
8. *Кинжалов Р.В.* Мифология индейцев Центральной Америки // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.
9. *Ко М.* Майя. Исчезнувшая цивилизация. М.: Центрполиграф, 2003.
10. *Мелетинский Е.М.* Рагнарек // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.
11. *Мень А.* История религии. В поисках пути и жизни. М.: Слово, 1992.
12. *Монро Д.* Тайны магии друидов. Потерянные книги Мерлина. М.: РИПОЛ классик, 2007.
13. *Платов А.* Магические искусства Древней Европы. М.: София; Гелиос, 2002.
14. Речи Вафтруднира // Младшая Эдда / Подгот. О.А. Смирницкой и М.И. Стеблин-Каменским. Л.: Наука, 1970.
15. Старшая Эдда. Скандинавский эпос / Пер. С. Свириденко. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917.
16. 100 пророчеств Заратустры / Авт.-сост. В.В. Петров. Минск: Современный литератор, 2003.

## ХРИСТИАНСКО-ЯЗЫЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ – ОСОБЕННОСТЬ РУССКОГО ПРАВОСЛАВИЯ

За последние десятилетия много людей приобщилось к таинствам Святой Церкви, приходя в нее как за утешением, так и с благодарностью. Но мало кто из них догадывается о сущности Русского Христианства, именуемого Православием, слитности его с дохристианским религиозным сознанием.

Современная Вера – это не дань моде, как многие думают, а искренний порыв изголодавшейся души по многовековому укладу русского народа, дающему обильную духовную пищу верующему. Самое парадоксальное состоит в том, что человек, живущий в современном мире, мире модерна, инноваций, в мире компьютеров и машин, в мире жесткого бизнеса и сверхточных технологий, все же верит в нечто высшее, одухотворенное и сильное. Поиски всемогущей Силы стали актуальны и среди ученых в наше время. Бесспорно и очевидно, что огромные массы потянулись с невероятным усердием после долгого томления и ожидания к источникам духовного света и тепла, которые, по их представлениям, находятся в Православной Церкви.

Как все же обстоит ситуация на самом деле? Можем ли мы понять православие только как последнюю фазу религии, игнорируя ее предшествующую форму? Практически каждый может возразить, что русский человек – это православный человек, о чем свидетельствуют труды и произведения многих патриотично настроенных русофилов, точнее СЛАВЯНОфилов. Безусловно, когда русское общество своим ориентиром определяло Запад, оно было право в отстаивании отечественных убеждений: Православной веры и Русской Соборности. Но в то же время истинный СЛАВЯНИН должен знать источник Отечественной Веры.

Для того чтобы хоть немного приподнять завесу над этим вопросом, необходимо заглянуть в глубь веков, точнее, в то время, когда принималось Христианство в Киевской Руси. Цепь событий, непосредственно предшествовавших принятию христианства на Руси и сопровождавших его, остается до конца не выясненной. Летописные легенды, например «Повесть о Христороубце» и «Речь Философа» в «Повести временных лет», записанные значительно

позднее, рассказывают нам о том, что князем Владимиром был проведен своеобразный смотр основных религий. В магометанстве его якобы не устроили обрезание и запрет на питье. Иудеям Владимир ответил: «И вы, наказанные Богом, осмеливаетесь учить других, мы не хотим подобно вам лишиться своего отечества». Греческому философу, поведавшему князю Ветхий и Новый Завет и содержание Библии и показавшему картину Страшного суда с изображением участи праведных и грешников, князь, пораженный, промолвил: «Благо добродетельным и горе злым», «Креститесь, – отвечал греческий мудрец, – и будете в раю с первыми». Послы, вернувшись из странствий, одобрили греческую веру. Про католицизм они сказали, что религия их надменная, чопорная.

Религиозная реформа, круто изменившая жизнь людей, была подготовлена предшествующим развитием русской культуры и вызвана к жизни политическими причинами. Однако утверждение, что Владимир руководствовался исключительно пониманием государственной пользы христианства, неверно. Очевидно, что без глубокого переосмысления собственной жизни, без искреннего обращения в православие Владимир не смог бы действовать столь последовательно и решительно, побуждая и принуждая к крещению жителей огромной языческой державы – Киевской Руси.

Процесс «освоения» новой религии происходил не без противоречий и идеологической борьбы между мифологически-языческой традицией кризисного родоплеменного строя и утверждающейся в качестве нового мировоззрения христианско-феодальной идеологической «парадигмой». Христианская идеология занимала достаточно сильные позиции в Киевской Руси уже в IX в. По утверждению И.В. Бычко, имеются данные, что она была принята в качестве официальной государственной религии уже при князе Аскольде в 860 г. Однако в 882 г. родоплеменная аристократическая оппозиция, призвав представителя утвердившейся в Ладоге норманнской династии Олега, реставрировала язычество. Борьба «христианской» и «языческой» партий в Киеве продолжалась до конца X в., вплоть до крещения Руси князем Владимиром в 988 г. Этот факт в основном и служит основанием для содержащихся в ряде публикаций утверждений о своеобразном явлении «двоеверия», сохранявшемся в Киевской Руси вплоть до XIII в. и нашедшем свое отражение в «Слове о полку Игореве». Феномен «двоеверия» не может толковаться как сосуществование двух (христианской и языческой) вер.

Взаимоотношения между христианством и язычеством в значительной степени являются процессом встречи двух эпох, нежели их столкновением, их взаимным оплотнением, в процессе которого христианское начало не просто определило замену многобожия единобожием, а постепенно утверждалось как выбор человеком пути спасения, о чем свидетельствует форма религиозного сопротивления государственным реформам XVI, XVII, XVIII вв.

Существует убеждение, что христианство принципиально отличается от дохристианских верований, именуемых язычеством, как истина от заблуждения, свет от тьмы, и что только с утверждением православия на Руси началось приобщение наших предков к истинным религиозным ценностям, к подлинной духовности. На самом же деле христианство в познавательном отношении никак не совершеннее язычества. Конечно, у христианства шире объект отражения (не только природа, но и общество, классовые отношения, государство), разнообразнее обряды, есть много составляющих, не относящихся к религии. Но и то, и другое представляют собой различные модификации веры в сверхъестественное. Само христианство, ставшее этапом мирового религиозного развития, продолжало нести в себе огромный пласт языческих архетипов, поскольку взросло на них. Различаются они идеологически: в язычестве объектом преломления выступает первобытнообщинный строй, и поэтому оно является идеологией доклассовой; в христианстве – рабовладельческий и феодальный уклад, и новая религия должна снять внутренние противоречия классовой идеологии. Древнеславянское язычество оставалось единственно возможной формой религиозности на Руси до тех пор, пока родоплеменные отношения славян не изжили себя в достаточной мере и не уступили своих позиций феодальным отношениям. Христианство не могло утвердиться на Руси раньше, чем там возникли и достаточно окрепли феодальные связи. Пока островки феодализма тонули в океане родоплеменных структур, христианизация не принимала массового характера и распространялась лишь на отдельные лица и небольшие социальные группы.

Итак, Светлая Русь крещена, христианство торжествует. Но вот тут-то все и начинается. Русский народ, внешне приняв христианство, не может принять его сущность – равенство представителей сословий перед лицом всемогущего Бога. «Помазанников божьих», властителей и престолонаследников оказывается больше необходи-

мого. «Богоизбранность» отдельных людей и посредничество их между людьми и Богом объявляются основанием смены властей.

Христианство вынуждено принять на себя слово «Православие». Правая слава не стала более правой, чем была. Русский народ, который всегда был Православный, сохранил свою истинную *правую* сущность. Получилось следующее. «Православие» открыло ключом христианства новую дверь общественного (государственного) устройства, не отменив при этом структуру, выработанную в языческое время, так как нормы, закрепленные в календарной и семейной обрядности, годовом производственном кругообороте, осенне-зимних и весенне-летних «умираний» и «воскресений» природы, приурочивание к ним периодов брачевания и т.д. отменить невозможно. Для русского народа принятие христианства означало приобщение к многовековой и высокой культуре Византии, но надо четко отделять культуру (сложившуюся еще в языческий период) от религиозной идеологии. Византия не тем превосходила древних славян, что была христианской страной, а тем, что являлась наследницей античной Греции и Рима, сохраняя значительную часть культурного богатства, их прогрессивную социально-экономическую форму. По этим признакам христианство нельзя противопоставлять язычеству, так как это только две формы, два различных по внешности проявления одной и той же идеологии, внутри которой намечены общественные различия, требующие общественных изменений.

Формально Русь стала христианской. Погасли погребальные костры, угасли огни Перуна, требовавшего себе жертв, но на периферии долго еще насыпались языческие курганы, свершались тайно моления Перуну и огню – Сварожичу, справлялись буйные праздники родовой старины. Автор начальной летописи вынужден сознаться, что люди только «словом нарицающиеся христиане», а на деле – «поганьске живущее», на игрищах людей «многое множество», а в церкви во время службы их обретается мало. В конце XI в. киевский митрополит Иоанн жаловался, что церковный обряд венчания соблюдается только боярами и князьями, а простые люди заключают браки по прежнему обычаю – «поймают жены своя с плясанием и гудением и плесканием», и некоторые «без срама» имеют две жены. Не будучи в силах достичь действительного и быстрого превращения новообращенных в истинных христиан, греческие священники пошли на уступки прежней вере: они признали реальность существования славянских богов, приравняв их к бесам,

признали святость традиционных мест и сроков старого культа, выстроили храмы на местах прежних кумиров и капищ и назначили христианские праздники приблизительно на те же дни, к которым приурочивались ранее языческие. Так поведение, сформированное в язычестве, сливалось с поведением в христианстве. Таким образом, имеет место длительное, многовековое сосуществование византийского христианства со славянским язычеством – в начале в качестве параллельно функционировавших самостоятельных религиозных систем, затем – вплоть до настоящего времени – в виде двух компонентов единого психотипа верования, своеобразного сплава христианского религиозно-церковного и бытового суеверно-поведенческого комплекса, характеризующего специфику русского православия.

Славянское язычество – религия многобожия, и язычник не видел ничего дурного в том, чтобы к существующему пантеону богов добавить еще и единого христианского Бога. Тем более что ранее этого Бога приняли князья и бояре, пообещав свою дружбу тем, кто последует их примеру. Простой человек ничего не терял, напротив – приобретал еще двух покровителей: божественного на небесах и земного на княжеском троне. Вследствие этого некоторые ученые склонны считать, что Христианство как бы «наложилось» на языческие обряды и праздники. Христианские Святые и религиозные праздники заняли места языческих богов и языческих ритуалов. Этим объясняют ту легкость, с какой русский народ перешел к Христианству. И те и другие суждения имеют под собой почву разумных мнений.

Скорее всего, идеологическим способом освоения внешней конкретно-исторической ситуации – христианства – выступала восточнославянская языческая мифология. Отсюда получается не столкновение, а встреча двух мировоззрений, двух вер. Одно из них утрачивает себя как автономное сакральное мировоззрение, превращаясь в фольклорно-художественный образ. «Государственное объединение, феодализация и христианизация Киевской Руси, – пишет А. Н. Робинсон, – осуществлялись быстро и почти одновременно. Православное христианство не встретило здесь развитого феодального быта с устоявшимися формами языческого культа, мифологии и поэзии. Мифология восточнославянских племен в условиях доклассового общества не успела еще сформироваться в достаточной мере для того, чтобы занять постоянное место в

придворном обиходе феодализирующей родовой аристократии. <...> славянская мифология в феодальном окружении сохранилась не в виде самостоятельных сюжетов, а в качестве стилистических традиций символически-метафорической образности».

Архиепископ Макарий (Булгаков) в своей многотомной «Истории русской церкви» признает, что многие из крестившихся во времена князя Владимира в душе оставались язычниками: исполняли внешние обряды святой церкви, но сохраняли суеверия и обычаи своих отцов. «В первое время после принятия христианства наши предки, присоединив христианство к язычеству, но не поставив его на место последнего, с одной стороны, молились и праздновали богу христианскому с сонмом его святых, с другой стороны, молились и праздновали своим прежним богам, языческим», – говорит профессор-богослов Е.Е. Голубинский. Тот и другой культ стояли рядом и практиковались одновременно. Праздновался годовой круг христианских общественных праздников – и одновременно с ним такой же круг праздников языческих; свершались домашние требы через священников по-христиански – и в то же время совершались они через стариков и волхвов по-язычески; творилась домашняя молитва богу и христианским святым – и вместе с ними и богам языческим.

В Стоглаве (церковный собор от 1551 г., постановления которого составили сборник, состоящий из 100 глав) отмечается, что даже священники совершали обряды как будто языческого характера: «кляли под престол соль на несколько недель, а потом давали на врачевание людям и скотам», то же проделывали и с мылом. Там же приведены примеры совершения в христианские праздники чисто языческих обрядовых действий: «В великий четверг рано утром палят солому и кличут мертвых... В пасхальную неделю совершали радуницы (поминки на кладбище, во время которых пили сами и “угощали” покойников, они происходили на могилах и соединялись с плачем по умершим, а затем с пиршеством при бубнах, с песнями и плясками) и всякое на них бесование. В первый понедельник Петрова поста ходят по селам, по погостам, по рекам и по рощам на игрища и творят бесовские потехи...». Особую область в бытовом православии представляет народная интерпретация образов христианских святых. Под именами святых в православном пантеоне продолжали свое существование древние славянские боги – покровители плодородия, природы, боги-целители и защитники. Практически все

православные праздники приурочены к бывшим языческим датам, христианские святые синхронизированы по функциям с языческими богами, а церковные обряды схожи с культами, совершавшимися в древнеславянские времена. Приведем примеры.

Дата	Языческий праздник	Христианский праздник
06 января	Праздник бога Велеса	Рождественский сочельник
07 января	Коляда	Рождество Христово
02 августа	День бога Перуна (бог грома)	День св. Илии Пророка
19 августа	Праздник первых плодов	Праздник освящения плодов
21 сентября	Праздник рожениц	Рождество Богородицы

Можно отметить закрепление за Святыми-покровителями особых полномочий:

Архангел Михаил – покровитель строительства;  
 Св. Николай Угодник – покровитель земледелия;  
 Св. Георгий Победоносец – покровитель воинов.

Наряду с главным объектом поклонения – Иисусом Христом и христианской Троицей, важнейшим стал образ земной матери Богочеловека, Девы Марии, которую чтят как Матерь Божию, Богородицу. Именно Матери, принявшей на себя покровительство над Россией во времена лихолетий (смутных времен), отведено в сознании членов русской православной церкви центральное место, не предусмотренное ни догматикой, ни нормами церковной жизни. Этот евангельский образ, которому в начале христианского вероучения отведена далеко не центральная роль, принял на себя все то, что раньше предназначалось Рожаницам и Мокоши. На Христианскую Богородицу как бы подспудно перенесены понятия всеобщего родящего начала, принадлежащие некогда Матери Сырой Земле – женскому аграрному божеству, персонажу непрерывного возрождения природы, источнику плодородия земли, гаранту урожая, создательнице основ жизни земледельца. Поэтому вопреки христианской догматике, которая характеризует «Богородицу» прежде всего как «Матерь Божию», «Приснодеву», «Пречистую», «Всепорочную», православные верующие выдвинули на первый план функцию покровительницы, за-

ступницы, помощницы в делах первоочередной важности – защитницы во времена лихолетий, гасительницы эпидемий, устроительницы четвертого земного удела. Ее называют не только «Утешительницей», «Целительницей», «Спасительницей», «Споручницей грешных», но и «Вододательницей», «Млекопитательницей», «Спорительницей хлебов» и т.д. Существовал обычай обходить горящие дома с иконой Божией Матери «Неопалимая Купина», что, по поверьям, помогало остановить огонь. Некоторые иконы Божией Матери – Смоленская, Владимирская – чтились как избавительницы от заболеваний: оспы, чумы, периодически поражавших целые области России.

Наряду с Христом и Богородицей дохристианскую семантику сохранили в русском православии и другие «силы небесные», как положительные (ангелы, архангелы, херувимы), так и отрицательные (сатана, бесы). К ангелам были причислены духи-покровители локального характера, к бесам отнесена вся та мелкая нечисть, отождествляемая с неудачами и бедами, которой фантазия славянина-язычника населила окружавший его мир.

В образе библейского пророка Илии отчетливо просматриваются черты древнеславянского Перуна. Поэтому и закрепилось за ним название – Илья Громовержец. Молебны о дожде и ведре адресовались пророку Илие, просьбы об избавлении падежа рогатого скота – святым Модесту и Власию. Желавшие выйти замуж молились святой Прасковье – судьбоводительнице. Севастийский христианский епископ Власий, никогда не занимавшийся скотоводством, ассоциировался с языческим Волосом (Велесом), переняв от него функции «скотьего бога». Епископ города Миры Ликейские Николай, который чтится церковью как Николай Угодник или Николай Чудотворец, превратился в Николу – покровителя земледелия и урожая, властителя водной стихии – спасителя рыбаков, моряков (Никола Морской), а ныне и всех путешествующих, в Николу Можайского – защитника г. Можайска, а впоследствии многих мест Приуралья, Русского Севера. Иерусалимского христианского архиепископа Модеста «специализировали» как целителя скота; римских врачей, мучеников-бессребреников Козьму и Дамиана, – «сделали» целителями кур (а заодно и покровителями кузнечного ремесла – святыми кузнецами).

Следует также сказать, что в годовом круговороте крестьянин наблюдал определенную закономерность, осознание которой привело его к выделению повторяющихся периодов годового цикла.

Производственные календарные циклы складывались из последовательных дат работы в поле и дома и сопровождалась религиозными праздниками и обрядами, магическими действиями, суевериями, приметами, обычаями, многие из которых охраняли его судьбу и хозяйство от сверхъестественных сил.

Христианская церковь гармонично влилась в быт простых людей на основе производственного календаря, что придало ему религиозно-христианский характер. Зимний праздничный цикл русского земледельческого календаря в быту населения открывали святки, состоящие из цепи обрядовых игр, увеселений, праздничных сборищ. Новогодне-святочный цикл сохранил ряд таких интересных моментов, как гадание. Считалось, что открытое по святочному гаданию обязательно сбудется. Новогодний цикл обрядности завершался христианским праздником Крещения. В центре рождественского крещенского цикла крестьянского календаря стояли древние аграрно-магические обряды, направленные на достижение желаемого урожая, увеличение производительных сил природы, здоровья людей. Подобное мы можем видеть и в других христианских праздниках: Пасхе, Великом посте, а также в летних и осенних праздниках. Даты календаря Март – Апрель напоминают крестьянину о близких полевых работах.

Явно языческое понимание места и роли святых просматривается в следующих поговорках, вошедших в народный календарь: «Пришел Федул – теплом подул», «На святого Пуда – доставай пчел из-под спуда», «Стефан Савваит ржице-матушке к земле кланяться велит», «Святой Тит – последний гриб растит», «Иван Предтеча гонит птицу за море далече».

Такая ассимиляция стала возможной потому, что христианство, в том числе и принесенный на Русь византийский вариант, сохраняет в себе многие элементы дохристианских верований и культов, языческих по своему религиозному содержанию, но природосообразных по сущности. Это родство христианства с природным началом, закрепленное в длительном языческом созидании, создало основу для христианско-языческого синкретизма (слияние верований и обрядов разных религий), составляющего религиозную особенность русского православия. Это стало возможным благодаря тому, что старая структура верований по сути не входила в конфликт с центральным постулатом единобожия – *спасением* человека, а контекст Творения мира в новом варианте сохранил само понятие

Творения, заменившее его прежние многочисленные варианты на единое: «Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть». Новый план бытия вобрал в себя структуры прежних воззрений.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная вера народа в базовых этических доминантах схожа с той, что «царила» в IX–XII вв., когда Русь крестилась. Это заметно по многообразию внутреннего приятия Бога. Одни прихожане в Церкви обращаются не только к Христу, но и к тем иконам, которые, по их мнению, могут им помочь в сиюминутной проблеме. Другим достаточно двух слов «Господи помилуй», чтобы испросить защиты Всевышнего. Третьи искренне верят, что Господь их услышит, помилует и простит, даже не ходя в Церковь. Можно ли увидеть в этой непохожести религиозного осознания формы суеверия, многие из которых доктринально являются грехом, но в которые охотно верит современный человек? Верит и в глубине сердца призывает благополучный вселенский исход на себя, примиря в демократическом Православном христианстве дохристианские черты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви / Под ред. А.Р. Бриллиантова. М.: Спасо-Преображенский монастырь, 1994 (1-е изд.: 1907).
2. *Бычко И.В.* «Слово о полку Игореве»: встреча двух эпох // Исследования по «Слову о полку Игореве». Л., 1986.
3. *Гордиенко Н.С.* Крещение Руси. Факты против легенд и мифов. Л.: Лениздат, 1984.
4. *Даль В.И.* Пословицы русского народа. СПб., 1996.
5. *Никольский Н.М.* История русской церкви. М., 1983.
6. *Носова Г.А.* Язычество в православии. М.: Наука, 1975.
7. *Опарин А.А.* И камни возопиют... Харьков: Факт, 2000.
8. *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья (XI–XIII вв.). М., 1980.
9. *Рыбаков Б.А.* Язычество древней Руси. М., 1987.
10. *Рыбаков. Б.А.* Киевская Русь и русские княжества. М., 1993.
11. *Сергий, митроп.* Почитание божьей матери по разумению святой православной церкви // Наука и религия. 1995. № 3.
12. *Топоров В.Н.* Из славянской языческой терминологии // Этимология 1986–1987. М., 1989.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Лободанов Александр Павлович** – доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Ананьева Светлана Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент, главный научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова Республики Казахстан (Республика Казахстан, Алматы).

**Барабаш Наталия Александровна** – доктор искусствоведения, профессор, член Союза писателей и Союза театральных деятелей России.

**Борисова Людмила Николаевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Заднепровская Галина Викторовна** – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Зубко Галина Васильевна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Зубкова Анна Юрьевна** – кандидат педагогических наук, доцент факультета журналистики 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 УР, член Союза художников России.

**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, зав. кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Лебедев Сергей Леонидович** – старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Союза художников России.

**Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич** – кандидат исторических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Наумова Елизавета Сергеевна** – кандидат филологических наук (Москва).

**Никитина Наталия Николаевна** – доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Политова Марина Алексеевна** – магистр изящных искусств; ведущий научный сотрудник ГИМЗ «Горки Ленинские», преподаватель факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Национального союза экспертов.

*Научное издание*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуск 1

Основная тема выпуска:  
Ломоносов и искусство

Отв. редактор *А.П. Лободанов*

Редактор *Е.А. Певак*

Художественный редактор *Г.Д. Колоскова*

Обложка художника *Н.Н. Аникушина*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Корректор *Е.А. Певак*

Верстка *Е.Н. Берловой*

Подписано в печать 03.12.2012. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Бумага офс. № 1. Усл. печ. л. 13,0. Уч.-изд. л. 10,39.  
Тираж 500 экз. Изд. № 9918. Заказ №

Ордена «Знак Почета»

Издательство Московского университета.  
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.  
Тел.: (495) 629-50-91. Факс: (495) 697-66-71.  
Тел.: (495) 939-33-23 (отдел реализации).

E-mail: [secretary-msu-press@yandex.ru](mailto:secretary-msu-press@yandex.ru)  
Сайт Издательства МГУ: [www.msu.ru/depts/MSUPubl2005](http://www.msu.ru/depts/MSUPubl2005)  
Интернет-магазин: [www.msupublishing.ru](http://www.msupublishing.ru)

Адрес отдела реализации:  
Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).  
E-mail: [izd-mgu@yandex.ru](mailto:izd-mgu@yandex.ru)  
Тел.: (495) 939-34-93

Типография МГУ.  
119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы,  
д. 1, стр. 15.