Серия **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

Серия

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуск 1/2

Издательство
Московского университета
2014

УДК 7.01; 7: 001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
Т78

Т78 **Теория** и история искусства. Вып. 1—2 / Отв. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство Московского университета, 2014. — 272 с.
ISBN 978-5-19-010861-3

Сборник включает статьи профессоров, преподавателей и аспирантов факультета.

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

Ключевые слова: искусство, искусствознание, история, теория, лингвистика, филология, поэзия, скульптура, 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—2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Moscow University Press, 2014. — 272 p.

This collected volume includes the articles by professors, teachers and postgraduate students of the Faculty on actual problems of history and theory of art.

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

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

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2014
© Издательство Московского университета, 2014

ISBN 978-5-19-010861-3

Научное издание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
Выпуск 1—2

Отв. редактор *А.П. Лободанов*. Редактор *Л.В. Кутукова*. Художественный редактор *Г.Д. Колоскова*. Обложка художника *Н.Н. Аникушина*. Технический редактор *Н.И. Матюшина*. Корректор *Л.В. Кутукова*. Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Подписано в печать 15.05.2014. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 17,0. Уч.-изд. л. 16,04. Тираж 500 экз.
Изд. № 10012. Заказ № .

Издательство Московского университета. 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5.
Тел.: (495) 629-50-91. *Факс:* (495) 697-66-71; (495) 939-33-23 (*отдел реализации*)
E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru.
Сайт Издательства МГУ: www.msu.ru/depts/MSUPubl2005.
Интернет-магазин: www.msupublishing.ru
Адрес отдела реализации: Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).
E-mail: izd-mgu@yandex.ru. *Тел.:* (495) 939-34-93

Отпечатано в типографии МГУ
119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 15

СОДЕРЖАНИЕ

Теория искусства

Лободанов А.П., Веракса А.Н. Роль мышления в создании творческого продукта (из лекций по психологии искусства) 6
Никитина Н.Н. Истина как творчество 52
Трещалин М.Ю., Мухутдинов А.А. Принципы создания рисунка Леонардо да Винчи «Витрувианский человек» 72
Зубко Г.В. Место искусства в цивилизационной парадигме 89
Кошаев В.Б. Религиозное искусство постсоветского времени и проблема онтологии 103

История искусства

Владышевская Т.Ф. Палеография древнерусских певческих рукописей 129
Кузнецова С.В. Особенности образно-композиционного построения поэмы Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь» 176
Куриленко Е.Н. «Икар» С. Слонимского и «Макбет» К. Молчанова в постановке В. Васильева. Опыт создания балета-трагедии . . . 191
Барабаш Н.А. Феномен смерти в современном искусстве драмы . . 218

Проблемы архитектуры

Дубровина В.А. «Египетский стиль» в европейской архитектуре XIX века 223
Зиновьева О.А. Урбанистическая пропаганда в США и СССР середины XX века: искусство, архитектура и политика 242
Николаева Е.В. Фрактальная скульптура в культурном пространстве цифровой эпохи 259

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

А.П. Лободанов, А.Н. Веракса

РОЛЬ МЫШЛЕНИЯ В СОЗДАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОДУКТА

(из лекций по психологии искусства)

В статье рассматриваются основные пути и процессы создания продукта художественного творчества, история изучения процесса мышления в психологии, языковые формы мысли в произведениях словесного искусства.

Ключевые слова: искусство, семиотика, семиотика искусства, психология, психология речи, психология искусства, творческий продукт, произведение искусства, художественное творчество, мышление, языковое мышление, языковая форма мысли, логическая, поэтическая и риторическая формы мысли, поэтическое познание, распознавание речи, понимание речи, верлибр.

The article deals with the main ways to create an artistic work, the history of studying mental activity in psychology, the expression of thought as linguistic form in literary works.

Key words: art, semiotics, semiotics of art, psychology, psychology of speech, psychology of art, creative works, work of art, artistic creation, thinking, verbal thinking, form of a word, logical, poetical and rhetorical forms of thought, poetical cognition, distinction of speech, intelligibility of speech, verslibre.

1. Основные пути и процессы создания продукта художественного творчества

В психологии отмечаются два наиболее общих пути создания продукта художественного творчества (произведения искусства) — спонтанный, когда образ продукта возникает в сознании без осознаваемых причин, и целенаправленный, когда субъект (творец, автор) ставит перед собой задачу создания творческого продукта. В последнем случае человек оказывается в условиях, в которых процесс достижения цели принято называть мышлением.

Традиционно считается, что решение подобной задачи может строиться либо на основании уже существующих способов действия в подобных ситуациях (прецедентах), либо с помощью изобретения новых способов. В первом случае процесс мышления принято называть репродуктивным, а во втором — про-

дуктивным, или творческим. Пользуясь терминами Ю.В. Рождественского[1], целесообразно обозначить ***первый процесс*** как процесс *воссоздания* — появления в конкретном произведении искусства старых форм и старых значений, а также старых связей между значениями и формами. В семиотике искусства этот процесс называют также *воспроизведением* и определяют его как подражание ранее созданным продуктам художественного творчества при создании новых в том же материале и с тем же значением, что и у воспроизводимых[2]. Например, рукопись художественного произведения может быть переписана, с картины снята копия, музыкальное произведение может быть запечатлено в памяти и затем повторено и т.д. Воспроизведение такого рода называется *репродукцией*.

Репродукция бывает немеханическая и механическая. Примером немеханической репродукции является повторение слов на память, копия с картины и др. Механическая репродукция состоит в использовании машинной техники и устройств для воспроизведения творческого продукта. Например, таково действие печатного станка или изготовление позитивов с негатива фотографии. При репродукции творческого продукта фактуры оригинала и копии, будучи «родственными», остаются разными, что всегда позволяет различить оригинал и копию, оригинал и подделку (копию, выдаваемую за оригинал).

Другим типом воспроизведения творческого продукта является его *частичное воспроизведение* — подражание не фактуре, а образу, представленному в фактуре знака. Такое воспроизведение образа принято называть *интерпретацией*. Если при создании репродукции материал и фактура знаков (оригинала и копии) оказываются родственными, то при интерпретации они могут быть разными. Так, можно переписывать словесное произведение, схватывая и переизлагая черты его образа (как происходит в ремейках), можно дать графические иллюстрации к какому-либо словесному произведению, что также будет подражанием данному образу, но в другой фактуре. Таким образом, *интерпретация* — образование, возможно в новой знаковой фактуре, нового творческого продукта с новым образным содержанием, зависящим от оригинала. На принципе интерпретации обычно строится многое в создании новых оригинальных произведений искусства. Интерпретация есть одна из форм поддержания знаковой традиции.

---

[1] *Рождественский Ю.В.* Общая филология. М., 1996. С. 304.
[2] *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. М., 2011. С. 136—138.

Третий тип воспроизведения знаков — *компиляция* — есть совмещение репродукции и интерпретации творческого продукта. Элементарным видом компиляции является переписка произведений словесности и составление из получившихся копий новых рукописных сборников. Так составлялись, например, древнерусские летописные своды. Интерпретация в этом случае состоит в ином соположении копий, по-новому раскрывающем их смысл в составе целого. Компилировать можно и при составлении конструкции какого-либо устройства, объединяя в конструкции элементы, уже разработанные другими конструкторами, и приспосабливая их к системе целого.

Репродукция, *интерпретация* и *компиляция* — основные типы подражания имеющимся творческим продуктам. Благодаря этому удерживается смысловая преемственность знаков соответствующих видов искусств, непрерывность их содержания при росте и дифференциации самих знаков и их содержания[3].

Второй процесс целесообразно определить как процесс *новосоздания* — появление в конкретном произведении искусства новых форм, новых значений или перемена значений имеющихся форм.

Многие авторы (Б. Бельке, Г. Ледер, А. Эберст и др.) отмечают, что не только создание, но и восприятие произведения искусства ставит перед реципиентом (зрителем, слушателем, читателем) задачу понимания, т.е. является умственным процессом, сопровождаемым аффективными состояниями, которые находят свое выражение в эстетической эмоции. Как указывает С. Крейтлер, достижение положительной эстетической эмоции, обретение гомеостаза возможно только в случае понимания смысла произведения искусства. Поэтому современное разнообразие стилей ставит перед реципиентом серьезную мыслительную задачу.

2. Из истории изучения процесса мышления в психологии

Изучение процесса мышления имеет давнюю историю в философии и психологии. Одно из первых психологических описаний мышления было выполнено в ассоциативной психологии.

По мысли ассоциативных психологов, органы чувств снабжают нас различным психическим материалом. Особенность этого материала заключается в том, что он выступает как некоторая данность, далее не разложимая и в этом смысле простейшая. Постепенно, с опытом, эти простейшие элементы по законам ассоциаций организуются в более

[3] *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. С. 151—153.

сложные формы. Переход от одной подобной формы к другой по законам ассоциаций, происходящий в сознании человека, и составляет процесс мышления. Как писал Дж. Селли, «этот принцип ассоциаций проявляется всюду в процессе приобретения знаний»[4]. Процесс мышления — это как бы движение сознания вдоль цепи представлений. «Мы начинаем с какого-нибудь сравнительно простого представления и идем в различных расходящихся направлениях вдоль цепей представлений, ассоциированных с ним. То, что кажется относящимся к делу, сразу рассматривается более пристально...»[5].

В ассоциативной психологии различалось три разновидности мыслительного процесса: образование общих представлений, или понятий, процесс суждения и процесс умозаключения. Утверждалось, что понятия возникают в силу того, что представления объединяются в более сложные формы, во многом благодаря речи. Вот как этот процесс описывает Дж. Селли: «Так, у ребенка, который много раз видел свою мать или няню при различных обстоятельствах... возникает сложный образ ее. В этом составном образе постоянные, правильно возвращающиеся черты получают преобладание благодаря последовательным актам ассимиляции, между тем как различия стушевываются; с течением времени общие черты отмечаются применением одного и того же имени (например, “мама”, “няня”). Это имя ассоциируется с составным образом, так что, когда мать говорит “няня”, при этом звуке в уме ребенка живо воспроизводится общий образ няни»[6]. Появление обобщенных представлений свидетельствует о развитии мышления, которое проявляется в способности к суждению или обобщению. Образование обобщенных представлений или понятий сопровождается сосредоточением на одних и отвлечением от других впечатлений.

Благодаря обобщению мы понимаем, что определенные характеристики вещей являются общими для многих предметов. В результате возникает представление о том, что такое класс объектов. В этом случае появляется понятие. Оно обусловливает процесс суждения. При встрече с каким-либо объектом в сознании человека возникает его образ, который ассоциативно связан с соответствующим обобщенным представлением. Вербализация данного процесса и представляет собой суждение, как например, «это — цветок». Во всех случаях механизм суждения оказывается сходным: наличие понятия (т.е. слова и связанного с ним обобщенного представления) позволяет сравнить ощущения, вызываемые имеющимся объектом (или его образом), с обобщенным представлением и выразить его результат вербально. Развитие способности к суждению характерно для дошкольного возраста. В этот период жизни резко увеличивается словарный запас, и дети начинают судить об окружающих объектах, называя их. Главное условие для развития способности к суждению заключается в возможности сопоставления образа конкретного объекта с обобщенным представлением.

---

[4] *Селли Дж.* Педагогическая психология. М., 1912. С. 212.
[5] Там же. С. 289.
[6] Там же. С. 316.

Сопоставление можно осуществить с помощью мыслительных операций анализа и сравнения. Согласно ассоциативной концепции, анализ заключается в умении вычленить отдельный признак объекта из комплекса многих его признаков. Сравнение представляет собой умение сопоставить выделенный признак с другим признаком. Таким образом, наличие обобщенных представлений говорит не только о способности суждения, но и о развитии мышления в целом. Содержание понятия включает в себя отражение многих чувственных качеств, которые группируются в обобщенный образ. Среди этих качеств выделяются качества существенные и несущественные. Из этого следует, что в понятии нужно выделять существенное, т.е. те наиболее важные качества, которые характеризуют данное понятие. Отсюда вытекает проблема несовершенства понятий. Она связана либо с неотчетливостью представлений, либо с включением в них качеств, не соответствующих содержанию понятия. Из несовершенства понятий следует и несовершенство суждений.

Фактически в рамках ассоциативной психологии была поставлена проблема связи образа и слова. В зависимости от характера этой связи протекает процесс мышления, который, с точки зрения ассоциативных психологов представляет собой переход от одних образов к другим. В соответствии с подходом ассоциативных психологов развитие мышления определяется количественным накоплением обобщенных представлений о разных объектах и точностью отражаемого в них содержания. Поэтому процесс мышления сводится к поиску по ассоциациям представлений, которые актуализируют те или иные ключевые для решения задачи образы.

Другое понимание процесса мышления было в так называемой вюрцбургской школе (Н. Ах, К. Бюлер, О. Зельц, О. Кюльпе). Принцип мышления, описанный в ассоциативной психологии, представители этой школы сравнивали с кругами, расходящимися по воде от прикосновения к ней. Процесс мышления представал как пассивное припоминание, а потому мог служить для решения лишь репродуктивных задач — задач, не предполагающих создания нового способа решения. Трудности, встававшие перед ассоциативными психологами, фактически сводились к следующему: во-первых, с их точки зрения, мышление, как течение уже заранее созданных представлений, выступает как процесс, полностью построенный на прошлом опыте и потому не допускающий создания нового; во-вторых, весь этот прошлый опыт носит чувственный (наглядный, образный) характер; в-третьих, человек является пассивным наблюдателем этого процесса, который может прийти к решению задачи, а может и не прийти.

Представители вюрцбургской школы считали, что процесс мышления является не случайным, спонтанным, а направленным. Кроме того, мышление не всегда носит образный или наглядный характер.

В исследованиях Карла Бюлера испытуемых просили называть образы, которые у них появляются в ответ на различные слова. Оказалось, что в целом ряде случаев испытуемые не могли описать какой-либо образ: «Я был поражен, что объекты внешнего мира, такие как тела или метафизические предметы, такие как идеи Платона или монады Лейбница, могут мыслиться непосредственно, без того, чтобы можно было образовать о них наглядные представления. Из этого я заключил, что мышление должно быть особым видом деятельности нашей души и что оно стоит совсем в другом отношении к своим предметам, чем, например, ощущение или представление». Другими словами, с позиции вюрцбургской школы, мышление подчиняется иным законам, чем это полагали ассоциативные психологи.

Наиболее ярко этот тезис выступил в работах Отто Зельца. По его мнению, поиск новых методов решения познавательной задачи связан с определением проблемного комплекса, или апперципирующей схемы задачи. Согласно Зельцу, эта схема возникает в том случае, если субъект принимает условия задачи. Знакомясь с задачей, он выстраивает систему отношений между ее элементами. При этом такая система отношений представляет собой своеобразную схему, в которой известны одни компоненты и не известны другие. Решение задачи заключается в том, что эта схема, обращенная либо в прошлый опыт испытуемого, либо к наблюдаемым им различным ситуациям, как бы выхватывает недостающий элемент, встраивает его в себя и, тем самым, завершается. Зельц приводит следующий пример: «После того, как Франклин задумал провести к земле из облаков грозовое электричество при помощи острия, он нуждался в подходящем соединении с грозовыми облаками. Антиципация подобного соединения могла путем репродуктивной абстракции средств пробудить воспоминание о подымающемся змее и повлечь за собой выполнение намерения при помощи змея, подымающегося на проволоке. Вероятно, использование змея и возникло этим путем. Но мыслимо также и то, что случайное зрелище подымающего змея впервые подало мысль о применении змея путем случайной абстракции средств»[7]. Согласно примеру Б. Франклин поставил перед собой задачу доказать, что молния имеет электрическую природу, но для этого ему нужно было соединить прибор (гальванометр) с местом, где происходит предполагаемый электрический разряд, т.е. с наэлектризованными облаками. Ему нужно было найти средство доставки провода к облакам. В схеме «прибор — провод — облака» отсутствовал элемент — средство

[7] *Зельц О.* Законы продуктивной и репродуктивной духовной деятельности // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. М., 1981. С. 32—33.

доставки. Находясь под действием этой схемы, Франклин увидел детей, запускающих змея, который парил высоко в облаках; от змея тянулась веревка. В соответствии с этой ситуацией веревка (провод) оказывается в облаках благодаря змею. В результате воздушный змей вырывается из контекста наблюдаемой ситуации на основании сходства элементов ситуации и схемы задачи, что и является механизмом творческого мышления.

Если ассоциативные психологи рассматривали процесс мышления как более или менее постепенный переход от исходного представления к конечному, то приверженцы гештальт-психологии подчеркивали его структурность: «То, что происходит в мыслительном процессе, появляется под действием векторов, определяемых структурной динамикой ситуации. Вообще говоря, сначала есть S_1 — ситуация, в которой начинается реальный процесс мышления, а затем, через несколько фаз — S_2, в которой кончается процесс, проблема решена»[8]. Характеризуя исходный момент процесса мышления, Макс Вертгеймер подчеркивал структурную незавершенность, напряженность ситуации S_1. Он назвал ее проблемной ситуацией, т.е. такой, в которой субъект не видит структуры.

Классический пример, в котором продемонстрирован переход к новой структуре ситуации, — эксперимент Вольфганга Кёлера, проведенный с обезьянами. Кёлер создавал специальную ситуацию: обезьяна находилась в клетке, прутья которой были расположены так, что обезьяна могла просовывать через них лапу. Рядом с клеткой помещался банан или апельсин. Лакомство было расположено на таком расстоянии, что обезьяна не могла дотянуться до него. Однако около клетки в пределах досягаемости обезьяны лежала палка. Когда голодная обезьяна входила в клетку и видела пищу, она изо всех сил старалась дотянуться до нее лапой. Но через некоторое время обезьяна убеждалась в тщетности этих попыток и прекращала их. Тем не менее позднее обезьяна замечала палку, брала ее и сразу же подтаскивала с ее помощью лакомство. Гештальт-психологи объясняли действия обезьяны особенностями ее мышления. Сначала (когда обезьяна только входила в клетку и видела приманку) для нее существовала структура, включавшая приманку, преграду в виде прутьев клетки и собственную лапу. Затем (когда обезьяна убедилась в несовершенстве такой структуры) эта ситуация изменилась: к предыдущим компонентам добавилась палка. Таким образом, переход от неправильной структуры (ситуации) к более правильной и обеспечивает решение проблемной ситуации. Такой переход, связанный с внезапным усмотрением структурных отношений ситуации, получил название «инсайд».

---

[8] *Вертгеймер М.* Продуктивное мышление. М., 1987. С. 273.

По аналогии с этим экспериментом К. Коффка описал исследования, проведенные на младенцах. Ребенку в возрасте 9 месяцев, сидевшему в кроватке, предлагались различные предметы. При этом ребенок хватал предмет и тащил его в рот. Экспериментатор постепенно затруднял хватание. Для этого к предмету (сухарику) привязывалась веревка так, чтобы ее конец был доступен ребенку, а сам сухарик отодвигался. Оказалось, что в этом случае ребенок не замечал веревку и тянулся к сухарику. «Только в конце 10-го месяца ребенок “понял”, в чем дело, теперь можно было переводить шнур куда угодно, ребенок сейчас же схватывал его и подтягивал с его помощью сухарик»[9]. Другими словами, существенным фактором, влияющим на процесс структурообразования, выступил процесс созревания. Только через два месяца благодаря созреванию ребенок смог понять структуру ситуации и правильно решить задачу. Созревание, в свою очередь, обусловливает влияние подражания и речи. Коффка подчеркивал, что «подражание является мощным фактором развития. Большинство из того, чему мы научаемся, мы усваиваем не путем опыта, но в результате овладения образцами, иногда в более старшем возрасте при помощи речевого пояснения»[10].

Поскольку гештальт-психологи рассматривали процесс мышления как появление новой структуры в ходе преобразования проблемной ситуации, то возникновение новой структуры могло быть исследовано в контексте мышления. Именно поэтому подражание выступило в роли фактора, влияющего на становление мышления. При этом возможность воспроизвести действие другого по образцу основана либо на механическом подражании, либо на подражании с пониманием. Чем сложнее действие, тем большую роль в подражании гештальт-психологи отводили пониманию. По этому поводу Коффка писал: «Существуют две возможности: ...подражание происходит сперва без понимания и осмысливается только после выполнения движения. Или же подражание осуществляется по второй форме. Понимание образца предшествует подражательному действию. Исходя из имеющегося фактического материала, можно заключить, что обучение путем подражания осуществляется, главным образом, по второй форме»[11].

В этом смысле в качестве оппозиции к гештальт-психологии выступает бихевиоризм. Так, Э. Торндайк в качестве модели для установления законов возникновения новых форм поведения стал изучать поведение кошки.

---

[9] *Коффка К.* Основы психического развития // Основные направления психологии в классических трудах. Гештальт-психология. М., 1998. С. 605.

[10] Там же. С. 618.

[11] Там же. С. 616.

Он помещал кошку в клетку, выйти из которой можно было только в том случае, если животное тянуло за кольцо: оно приводило в движение механизм, открывающий дверцу клетки. Торндайк наблюдал, что происходит с кошкой. Первоначально кошка спокойно могла находиться в клетке, но через какое-то время (по мере того как у нее возникали потребности в пище или воде) животное начинало проявлять активность: кошка царапала и грызла стенки, хаотично двигалась по клетке. В результате такой деятельности кошка случайно могла задеть за кольцо и оказаться на свободе. Торндайк снова помещал кошку в клетку. Ситуация повторялась, но при этом время, затраченное кошкой на выход из клетки, сокращалось. Как только кошка выходила, Торндайк опять помещал ее в клетку. В конце концов, как только кошка оказывалась в клетке, она сразу подходила к кольцу, тянула за него лапой или зубами и выходила из клетки. Эту схему выработки поведения у кошки Торндайк назвал научением методом проб и ошибок.

На основании такого рода наблюдений Торндайк сформулировал законы возникновения новых форм поведения:

1. Для того чтобы возникала новая форма поведения, организм должен быть мотивирован, т.е. должен хотеть достичь определенной цели. Согласно этому закону, всякая новая форма поведения удовлетворяет какую-либо потребность. Так, в случае с кошкой, у животного в качестве таких потребностей могла выступить, например, потребность в пище или в движении.

2. Для того чтобы вырабатывалась новая форма поведения, необходимо обеспечить возможность совершать различные действия.

3. Организм должен быть информирован о результатах своих действий: являются ли они ошибочными или ведут к успеху.

Появление новых форм поведения у организма не только удовлетворяет ту или иную потребность, но и фактически является решением задачи, которая встает в конкретной ситуации. Для кошки такая задача заключалась в том, чтобы выбраться из клетки. С позиции бихевиористов, развитие мышления заключается в освоении различных навыков. В качестве одного из методов такого освоения выступает научение с помощью проб и ошибок, которое, как видно из приведенного примера, не предполагает предварительного понимания структуры ситуации.

Если О. Зельц говорил о задаче как о принятой инструкции, то гештальт-психологи рассматривали мышление как преобразование проблемной ситуации. Несовершенная структура переходила к совершенной скачком благодаря усмотрению нового принципа организации ситуации. Обычно элементом, который позволяет сделать подобный переход, выступает латентный при-

знак. В качестве латентного признака рассматривается такое свойство какого-либо элемента ситуации, которому ранее не придавалось значения.

В качестве примера можно привести знаменитую задачу Секея. Испытуемому давались весы, свеча, различные гири, спички и предлагалось сделать так, чтобы какое-то время сначала левая чаша весов перевешивала, потом весы находились бы в равновесии, а потом перевешивала бы правая чаша. Задача решалась, если испытуемый сначала выравнивал вес, помещая при этом на левую чашу свечу. Потом делал эту чашу слега тяжелее и зажигал свечу. Решение задачи основывалось на выделении латентного признака свечи: не только гореть и давать в процессе горения свет (основной признак), но и в процессе горения терять незначительную часть массы (латентный признак). Умение выделять латентные признаки стало входить в характеристику творческого мышления как важный показатель его креативности.

Признанным исследователем мышления является Жан Пиаже. Особенность его взглядов на процесс мышления связана с пониманием строения интеллекта как универсального механизма решения различных задач. В качестве единиц, из которых строится интеллект, Пиаже выделил действие, а точнее *схемы действий*. У новорожденного уже присутствуют готовые схемы, которые обеспечивают первичную адаптацию к среде. В качестве таких схем выступают схемы дыхания, сосания, зрения и т.д. В развитии интеллекта ребенка Пиаже выделял четыре периода, каждый из которых определяется особенностями тех схем, с помощью которых достигается равновесие со средой. Пиаже подчеркивал, что первоначально, когда ребенок рождается, схемы функционируют изолированно друг от друга, независимо, но по мере его развития, они соединяются, координируются и выстраиваются в единый аппарат адаптации, который и представляет собой интеллект.

Первый период развития Пиаже назвал «сенсомоторным» (он охватывает возраст от рождения до двух лет). Это возраст, когда жизнь ребенка определяется преимущественно особенностями его восприятия (сенсорики) и его движениями (моторикой). В этом периоде Пиаже выделял шесть стадий.

На первой стадии (от рождения до первого месяца) младенцы приспосабливаются к своему окружению с помощью врожденных схем (ребенок сосет, плачет, дышит, кашляет и т.д.). С помощью исходных схем (или рефлексов) ребенок налаживает взаимодействие с окружением (ассимиляция). Параллельно происходят изменения в схемах (аккомодация).

На второй стадии (с первого до четвертого месяца) у ребенка начинают устойчиво функционировать повторяющиеся действия, такие

как хватание и бросание. Эти действия Пиаже назвал «первичными круговыми реакциями». Первичная круговая реакция характеризуется тем, что у ребенка начинает появляться новая форма активности, выходящая за пределы исходных врожденных действий за счет связи с внешним объектом.

На третьей стадии (с четвертого до восьмого месяца) появляются «вторичные круговые реакции». Характерным примером вторичной круговой реакции могут служить действия ребенка с погремушкой. Сначала ребенок случайно задевает погремушку, висящую над кроваткой, что приводит к звуковому эффекту. Затем ребенок начинает намеренно двигать рукой с целью повторения данного эффекта. Пиаже назвал эти реакции вторичными круговыми, потому что в данной ситуации уже присутствует различение как минимум двух схем — схемы движения руки и схемы восприятия звукового эффекта.

На четвертой стадии (с восьми до двенадцати месяцев) продолжается развитие интеллекта ребенка. Младенцы начинают предвосхищать появление людей и объектов. Они могут искать объекты, которые исчезли из поля зрения. Можно говорить о том, что в данном возрасте появляется особое качество «постоянства объекта». Если раньше игрушка, которая находилась в поле зрения ребенка, вдруг исчезала, то младенец не старался ее искать. Возникало такое впечатление, что игрушка просто переставала существовать для ребенка. Теперь, на четвертой стадии, ребенок способен искать ее, даже когда он не воспринимает ее непосредственно.

Пятая стадия (от 12 до 18 месяцев) характеризуется появлением «третичных круговых реакций». Если первичные круговые реакции (1—4 месяца) представляют собой попытки повторения событий, вторичные круговые реакции (4—8 месяцев) связаны с намерением повторить эффект, то третичные круговые реакции характеризуются стремлением ребенка к изменению самого действия. Другими словами, ребенок стремится выполнить действие всякий раз по-новому. Это период, когда ребенок активно экспериментирует с объектами и собственными действиями. Например, если ребенок видит игрушку и тянет скатерть со стола, чтобы приблизить привлекательный предмет к себе, то в дальнейшем он может просто тянуть скатерть, чтобы пронаблюдать эффект. На этой стадии для ребенка становятся важными не только объекты, но и отношения между ними. Таким образом, у него появляется основание для установления первых физических причинных отношений, возникает понимание физической причинности.

На шестой стадии (от 18 до 24 месяцев) ребенок оказывается способным не только действовать с отдельными объектами, но и умственно представлять объект. Появление умственного образа принципиально меняет возможности интеллекта ребенка. В этом случае он способен использовать слова для называния отсутствующих объектов. Тем самым у ребенка появляется «символическая функция», которая заключается в том, что слово или образ начинают замещать реальный объект. Образ

восприятия не может выполнить функцию замещения, потому что он существует только тогда, когда объект непосредственно виден ребенку.

Появление символической функции знаменует переход интеллекта на следующий уровень — «дооперациональный период». В этот период идет развитие способов манипулирования объектами. Такие способы впоследствии организуются в «операции». Для этой стадии характерно присутствие «эгоцентрической речи», главная особенность которой заключается в том, что в ней ребенок, по мнению Пиаже, не учитывает позицию собеседника.

Пиаже приводит пример: два сидящих за одним столом дошкольника сопровождают рисование рассказами о событиях, которые произошли с каждым из них накануне. При этом ни один из детей не обращает внимания на другого. Подобная центрация на себе проявляется не только в речи дошкольников. Характеризуя восприятие ребенка, можно сказать, что он выделяет какое-либо одно свойство объекта, сосредоточивает на нем свое внимание, а другие свойства не замечает, игнорирует. Например, если в двух одинаковых по размеру и форме стаканах налито одинаковое количество воды, четырехлетка согласится с тем, что воды в стаканах налито одинаково. Но если на глазах у ребенка из одного стакана перелить воду в более высокий и узкий, то ребенок сосредоточится на высоте воды и скажет, что более высокий стакан содержит большее количество воды. Ребенок, находящийся на данной стадии развития, не понимает, что хотя увеличивается высота, ширина при этом уменьшается.

Следующий период — «период конкретных операций» — продолжается от 7 до 11 лет. В это время действия детей систематизируются и становятся обратимыми (теперь ребенок понимает, что вода из узкого и высокого стакана может быть обратно перелита в обычный стакан), т.е. превращаются в операции. Однако эти операции остаются привязанными к конкретным объектам и их свойствам. Это не означает, что ребенок обязательно должен физически трогать объект в процессе решения задачи — объект может представляться ребенком. Чтобы решить задачу, ребенку нужно обязательно представлять конкретные объекты и условия, иллюстрирующие эту задачу. Например, ребенок этого возраста может легко решить следующую задачу: «У мальчика было пять яблок, два яблока он отдал. Сколько яблок у него осталось?». Но задача, в которой ребенку предлагается действовать с абстрактными понятиями, становится непосильной.

Согласно Пиаже, интеллект представляет собой систему скоординированных операций (умственных действий). В качестве основных операций можно выделить операции сериации, мультипликации, классификации. Под сериацией понимается операция упорядочивания элементов по какому-либо признаку.

В качестве примера можно привести упорядочивание каких-либо предметов по величине. Это упорядочивание может происходить как от меньшего к большему, так и в обратном порядке. Операция может включать в себя новые группы предметов и т.д., т.е. соответствовать структуре группировки. Первые аналоги этой операции встречаются уже у детей в возрасте 1,5 лет, когда ребенок строит башню из кубиков, помещая меньшие кубики на большие. Дальнейшее развитие этой операции идет следующим образом. Ребенку предлагается упорядочить по величине десять мало отличающихся друг от друга линеек. Сначала ребенок действует хаотично, сравнивая линейки попарно наугад и создавая короткие ряды. Но затем дошкольник поступает системно, сравнивая попарно линейки и всякий раз выбирая самую маленькую. Освоение операции сериации осуществляется к семи годам. Эта операция чрезвычайно важна, так как она позволяет упорядочивать объекты в направлении усиления или уменьшения признака, сравнивать ряды и устанавливать между ними соответствие и т.д.

Операция мультипликации предполагает упорядочивание объектов сразу по двум признакам. В ее основе лежит операция сериации, производимая с двумя и более признаками одновременно. В качестве примера можно привести задачу рассортировать листья по цвету и величине. В этом случае заполняется таблица, в которой по горизонтали, например, идет сериация по цвету от зеленых к желтым, а по вертикали — по величине от маленького к большому.

Операция классификации заключается в разбиении группы объектов на подгруппы. Решение этой задачи проходит три этапа. Самые маленькие дети начинают с «фигурных коллекций». Они располагают предметы группами в виде определенных геометрических форм (кругов, квадратов и т.д.). Такое расположение предметов в пространстве служит перцептивным выражением класса. Затем с 5,5—6 лет дети переходят на этап «нефигуральных коллекций», в которых пространственное расположение уже несущественно. Такие группы предметов сами могут быть разделены на подгруппы.

Высшей формой интеллекта, по Пиаже, выступает возможность оперирования классами объектом, т.е. системой понятий. Эта стадия («стадия формальных операций») достигается к концу подросткового возраста (к 16 годам). Иллюстрацией применения формально-логического мышления может быть интерпретация «поведения» литературных героев, дающая основу другому художественному произведению, например живописному. Так, при обращении к трагедии Еврипида «Медея» возникает вопрос, требующий логического решения: почему Медея убивает своих детей? На него существует два наиболее характерных ответа,

отраженных в живописи: Э. Делакруа рисует образ Медеи, совершающей убийство своих детей под властью эмоций — она не способна управлять своим поведением (рис. 1); напротив, Медея Ф. Сэндиса изображена как осознающая порочность планируемого убийства, но сознательно к нему прибегающая для того, чтобы максимально жестоко отомстить изменившему ей мужу (рис. 2).

Рис. 1. Э. Делакруа. Медея

Рис. 2. Ф. Сэндис. Медея

Параллелизм развития интеллекта и восприятия искусства представлен в теории М. Парсонса[12]. По его мнению, «ответ» человека на произведение искусства является скрытым самоизучением, и этот ответ будет различным в разном возрасте. На первой стадии («стадии фаворитизма») восприятие человека (как указывал Пиаже) находится во власти эгоцентризма, когда доминирующими идеями являются цвет и предмет. Например, субъект будет соотносить наблюдаемое с собственным опытом и предпочитать картины, скажем, с изображением поездов, напоминающих ему о прекрасных путешествиях. На второй стадии («красоты и реализма») доминирующей идеей является «репрезентация», т.е. объективная привлекательность объекта. На третьей стадии («стадии

[12] *Parsons M.J.* How We Understand Art: A cognitive Developmental Account of Aesthetic experience. Cambridge, 1987.

эмоционального реализма») ценность воспринимаемого заключается в том, какие чувства вызывает произведение у субъекта. На четвертой стадии («стадии стиля») субъект воспринимает произведение, будучи достаточно хорошо осведомленным о тех средствах, которые используются в искусстве для достижения конкретных эффектов, о формальных характеристиках произведения и способах организации целостного восприятия. На последней стадии («стадии суждения») наблюдатель осмысливает то обстоятельство, что личная история оказывает влияние на суждение о том или ином произведении.

Пиаже уделял особое внимание развитию детского рисунка, полагая, что он является формой символического отражения ребенком реальности. В развитии рисунка швейцарский психолог выделял несколько стадий, заимствованных им у Д. Люкэ. Последний писал: «Интеллектуальный реализм примитивного искусства противоположен визуальному реализму в двух направлениях: во-первых, изображение содержит элементы модели, которые не видны, но которые художник считает необходимыми; во-вторых, наоборот, отвергаются видимые элементы модели, которые не интересны художнику <...>. Нарисованный образ кажется взрослому правдоподобным, если он воспроизводит видимое глазами, но для примитивного человека правдоподобие должно передавать знание, которым владеет душа <...>. Выделенные черты и различия можно обозначить как “визуальный реализм” и “умственный (интеллектуальный) реализм” <...>. Известно, что когда ребенок спонтанно себя выражает, он не рисует с натуры, но обращается к своей памяти; ...поэтому обычно он использует “внутреннюю модель” объекта <...>. Внутренняя модель является основанием спонтанного выбора духом важной информации из доступных перцептивных данных <...>. Только то, что художник считает важным, воспроизводится и удерживается в изображении <...>. Рисование, в первую очередь, является зафиксированным визуальным впечатлением, а во вторую — определением, выраженным в линиях вместо слов»[13]. Первую стадию (продолжающуюся от года до двух лет) можно называть «доизобразительной» (или стадией каракуль), когда ребенок фактически еще ничего не изображает, а просто оставляет следы, выполняя предметные действия. К концу этой стадии ребенок начинает зрительно контролировать процесс рисования. Затем ребенок случайно узнает в каракулях знакомые ему объекты, т.е. придает своему рисунку символическое значение.

---

[13] *Luquet G.H.* L’Art Primitif. Paris, 1930. P. 67—70. Перевод авторов.

На второй стадии (от двух с половиной—трех до пяти—шести лет) ребенок переходит к «имитирующему рисунку». Теперь дошкольник хочет изобразить какой-либо конкретный предмет. Сначала появляются рисунки, насыщенные кругами (напоминающими человеческое лицо), затем появляются прямые линии, другие геометрические формы, отражающие окружающие ребенка объекты. В рисунке разворачиваются динамические отношения («он скачет, а она идет»). Хотя рисунок по технике еще несовершенен, он обладает совсем другим смыслом для художника. Эта стадия развития завершается примерно в 5—6 лет, когда ребенок переходит к так называемым «правдоподобным изображениям». Этот период характеризуется описанным Люкэ «интеллектуальным реализмом»: изображаются основные признаки модели, но не учитывается визуальная перспектива. Например, видимое в профиль лицо будет иметь второй глаз, потому что человек имеет два глаза, или всадник в дополнение к его видимой ноге будет иметь ногу, которая будет просматриваться через лошадь. Аналогично можно увидеть картофель в земле, где он находится, или еду в желудке человека. Кроме того, на данной стадии изображения носят непропорциональный характер (например, машина может быть нарисована выше дома и т.д.). По мнению Р. Арнхейма, на этой стадии ребенок изображает абстрактное представление об объекте, а не конкретный объект.

Если на прошлой стадии ребенок в большей степени старался изобразить то, что он знает об объекте, то в 8—9 лет изображение приобретает большую реалистичность и пластичность. Происходит переход к «визуальному (зрительному) реализму». Теперь изображается только то, что видно наблюдателю с одной точки зрения. Изображенное в профиль лицо теперь имеет один глаз, как видно со стороны, и скрытые части объекта не представляются. Объекты на заднем плане изображаются меньшими по размеру (как бы уходящими к линии горизонта) по отношению к объектам на переднем плане. Объекты на рисунке организованы в соответствии с общим планом (оси координат) и с геометрическими пропорциями. Однако подобные изменения сопровождаются наличием контурности изображения (отсутствием передачи светотени).

Если, с позиции Пиаже, детский рисунок несовершенен, поскольку подчинен несовершенной логике, то в рамках гештальт-теории детский рисунок, как и рисунок зрелого художника, имеет в своей основе четкую структуру, а значит, он может анализироваться наравне с ним. По мнению Р. Арнхейма, рисунок ребенка

должен оцениваться не по степени соответствия «принципу реализма», а по тому, насколько в нем выражена логика разворачивания репрезентации.

В 1960-е годы известный исследователь детского рисунка Р. Келлог была настолько увлечена открытием К.Г. Юнга того обстоятельства, что образы, возникающие в снах людей, находящихся на самых разных континентах, одинаковы, что на протяжении нескольких десятилетий она собирала рисунки детей по всему миру и убедилась в правомерности его суждений. Кроме того, анализ более миллиона рисунков позволил ей с уверенностью утверждать наличие достаточно высокого уровня визуального развития у детей уже в два года[14]. Интересна в связи с этим одна из гипотез такой общности содержания рисунков детей. Когда М. Кнолл познакомился с коллекцией рисунков детей, собранных Р. Келлог, он был удивлен тем обстоятельством, что паттерны изображений детей до трех лет соответствуют структуре фосфенов, наблюдаемых взрослыми людьми[15]. Эта гипотеза находится в соответствии с утверждением Арнхейма о том, что развитие рисунка имеет в своей основе биологические причины.

В отличие от формально-логического мышления диалектическое мышление рассматривается как творческое мышление, основу которого составляет механизм оперирования противоположностями. В исследованиях, проведенных Н.Е. Вераксой, Н.А. Багдосаровой, Л.Ф. Баяновой, Е.Е. Крашенинниковым, И.Б. Шияном, О.А. Шиян и другими, была показана универсальность диалектического мышления, основанная на общности диалектических умственных действий, применяемых в различные периоды исторического развития в разнообразных видах творческой деятельности.

Были установлены возрастные особенности функционирования механизма диалектического мышления. Формирование диалектического мышления связывалось с развитием образного предвосхищения и преобразованием противоречивых проблемных ситуаций: они возникают, когда предвосхищающий образ ситуации не соответствует реально наблюдаемой картине. Простой пример такого несоответствия представляет случай, когда ломается и перестает функционировать хорошо знакомая ребенку игрушка. Малыш, рассчитывая на выполнение привычного действия, вдруг видит, что оно невозможно. Это заставляет его исследовать игрушку и иногда приводит к продуктивному действию.

---

[14] *Kellogg R.* Analyzing children's art. Palo Alto, 1969.

[15] *Knoll M., Kugler J., Kellogg R.* From Similarity Between Phosphenes of Adults and Pre-School Children's Scribblings // Nature. 1965. N 208.

Однако собственно диалектические преобразования противоречивых ситуаций, связанные с постановкой диалектической задачи, впервые систематически осуществляются в старшем дошкольном возрасте. Сам механизм диалектического мышления основан на диалектических мыслительных действиях: действиях диалектической сериации, обращения, превращения и др. Возможность применения этих действий обусловлена формированием прежде всего комплексных и циклических представлений. Комплексные представления отражают один и тот же объект в совокупности его многообразных свойств и отношений, в том числе противоречивых. Например, вода может быть твердой, газообразной или жидкой, холодной или горячей, легкой или тяжелой и т.д. Циклические представления передают процесс трансформации объекта или явления на протяжении какого-либо законченного периода. Например, при нагревании мы наблюдаем переход: лед — вода — пар; а при охлаждении — переход: пар — вода — лед. Как видно, эти переходы образуют определенный цикл, передающий этапы трансформации воды.

В младшем школьном возрасте наблюдается перестройка механизма диалектического мышления, связанная с переходом к доминированию единичного отражения объектов и подавлению отражения объектов в комплексах. Этот процесс отражается в снижении у младших школьников выполнения заданий в сравнении с детьми дошкольного возраста на преобразование диалектических отношений. Например, дети, которые сравнительно просто отвечают на вопрос о том, что бывает тем же самым и другим одновременно (живым и неживым, черным и белым, легким и тяжелым и т.д.), в младшем школьном возрасте испытывают трудности при ответе на те же самые вопросы. Во многом это объясняется тем, что преобладающей деятельностью, в которую вовлечен дошкольник, является игра. Основным свойством игры выступает наличие мнимой ситуации, когда предмет обладает двойственными свойствами. Достаточно представить действие ребенка с куклой. С одной стороны, ребенок кормит куклу, т.е. рассматривает ее как живую, с другой — кормит ее условно (камешками, пустой ложкой и т.п.) как неодушевленный предмет. Как отмечает Л.С. Выготский, если бы кукла вдруг заговорила, то ребенок бы невероятно испугался. Это значит, что в игре ребенок движется в особом пространстве, обладающем взаимоисключающими свойствами.

К старшему школьному возрасту наблюдается развитие механизма диалектического мышления с преобладанием знаковой формы отражения проблемной ситуации. Даже не у всех взрослых испытуемых механизм диалектического мышления сформирован в полной мере. Это находит выражение в том, что не сформировано умение ставить диалектические задачи, применять различные диалектические умственные

действия и выделять в структуре ситуации отношения противоположности. На тот же самый вопрос, что может быть одновременно тем же самым и другим, взрослые, как правило, прибегают к формально-логическим ответам: «человек, потому что у него все время разные мысли» или «хороший человек, который совершил плохой поступок» и т.д. Ответы детей носят совершенной иной характер: «вторая такая же чашка», «когда автомобиль движется по кругу — следующий круг и тот же и другой» и др.

Главная особенность диалектических ответов состоит в том, что они отражают отношения противоположности. Важно учитывать тот факт, что одно и то же явление можно отражать традиционно, т.е. метафизически, или наоборот, диалектически. Приведем пример. Рассмотрим такое понятие, как «копия». Метафизическое определение копии будет выглядеть следующим образом: «Точно соответствующее подлиннику воспроизведение чего-либо». Метафизичность этого определения состоит в отсутствии реального противополагания. Диалектическим мы считаем следующее определение: «Копия — это такой предмет, который одновременно является тем же самым и другим». Показателен в этом плане эксперимент, проведенный А.А. Мелик-Пашаевым. В нем дети, взрослые — профессионалы в области искусства — и взрослые, не имеющие отношения к искусству, должны были группировать различные предметы. Оказалось, что «у одного и того же ребенка почти всегда сосуществуют такие типы группировок, которые у взрослых людей практически исключают друг друга. Так, многие взрослые “художники” игнорируют или не принимают всерьез группировку на рационально-логическом или функциональном основании; взрослые “нехудожники” видят, в первую очередь, именно эти возможности, но в значительной степени “слепы” по отношению к чувственным признакам конкретных предметов и т.д. А в работах детей обобщения рационального типа, и особенно объединение предметов по их утилитарной функции, с одной стороны, и группировка на основании чувственных признаков — с другой, представлены очень широко, соответственно у 62 и 80% участников.

Подчеркнем особое пристрастие и зоркость детей по отношению к чувственным признакам предметов. Они выделяли и материал, из которого сделаны предметы, и форму, и цвет, и даже вес, хрупкость, твердость, размер, звучание — как признаки достаточно существенные, чтобы объединить или различить предметы на их основе. Наблюдение за работающими детьми (как и за взрослыми “художниками”) позволяет утверждать, что во многих случаях за их вниманием к чувственным качествам стоит

нечто большее, чем регистрация объективных признаков, — ценность чувственного слоя действительности, эмоциональная отзывчивость на него, которую многие дети не могут вполне осознать и вербализовать. Все это следует рассматривать как исключительно важную и не использованную ни общеобразовательной, ни специальной школой возрастную — а следовательно, преходящую»[16]. Здесь мы хотим обратить внимание на то, как точно автор отмечает способность детей оперировать взаимоисключающими способами решения задачи, т.е. удерживать в сознании многоаспектность одного и того же объекта. Нам представляется, что при создании произведения искусства творец занимает сходную позицию: для него предмет, ситуация и др. выступают, с одной стороны, как совокупность различных объективных свойств, а с другой — как эмоционально насыщенных субъективных. Согласно отчету Национального фонда искусств и гуманитарных наук США[17] обучение искусству связано с развитием следующих четырех направлений в становлении личности: развитие чувства цивилизации, развитие креативности, развитие навыков коммуникации и развитие критической оценки и умения совершать выбор на ее основе. При этом под критическим оцениванием понимается не только способность оценивать объекты в соответствии с определенными стандартами, но и умение отвечать на вопрос: что это означает для меня лично и для общества в целом?, т.е. умение мыслить критически.

Особенность рассматриваемого подхода к диалектическому мышлению и диалектическим структурам состоит в следующем утверждении: противоположности, характеризующие предмет или явление, могут иметь различную диалектическую структуру, т.е. могут находиться в различных диалектических отношениях — от отношений превращения до отождествления. Эти отношения являются универсальными диалектическими структурами.

Выявленным диалектическим отношениям между противоположностями соответствуют диалектические мыслительные действия. Прежде всего, выделяется действие диалектического превращения. Задача, которая решается с помощью данного действия, заключается в том, чтобы превратить объект или явление в свою противоположность. Схема, лежащая в основе этого действия, связана с констатацией того, что противоположностей две и, соответственно, для каждой противоположности есть своя

---

[16] *Мелик-Пашаев А.А.* Из опыта изучения эстетического отношения к действительности // Вопросы психологии. 1990. № 2. С. 26—27.

[17] Toward Civilization: A Report on Arts Education. Washington, 1988.

иная противоположность. Поэтому цель действия превращения заключается в определении своей противоположности, своего иного, другими словами, установления соответствия между одной и другой противоположностью. Примером действия превращения может служить ответ на вопрос: что является противоположным стулу? Ответ «стол» оказывается неправильным, потому что в нем не проявлены существенные отношения противоположности, которые входят в такого рода ответ. Противоположностью стула является кресло, поскольку стул создан для работы, а кресло — для отдыха. Этот весьма простой пример показывает, что это действие диалектического превращения содержит внутри себя разрыв — в нем фиксируется два крайних состояния, каждое из которых является противоположностью другого.

Еще одно действие диалектического мышления называется «объединением». Оно направлено на установление в некотором целом противоположностей, т.е., в первую очередь, взаимоисключающих тенденций. Универсальная схема, лежащая в основе этого действия, может быть выражена в следующей формулировке: любое единство есть отношение взаимоисключающих противоположностей. В качестве примера рассмотрим такой важный в психологическом отношении объект, как слово. Слово представляет собой знак, который есть единство материального (внешняя оболочка слова) и идеального (его значение). Точно также произведение искусства предполагает объединение создателя и зрителя; в случае отсутствия одной из противоположностей предмет перестает быть произведением искусства.

Действие, обратное действию объединения, получило название «действия диалектического опосредствования». Оно направлено на поиск единства, в рамках которого только и могут существовать противоположности. Пример действия опосредствования — поиск, в результате которого происходит опосредствование двух конкретных реальных противоположностей.

В качестве иллюстрации действия опосредствования, точнее, его результата, приведем ответ на вопрос: какой объект является одновременно и живым и неживым? Один из возможных ответов — вирус — подчеркивает, что этот объект обладает свойствами неживого (он может кристаллизоваться) и живого — может размножаться. Достаточно иллюстративен следующий пример, который можно обнаружить в народном фольклоре. Некий воинственный одноглазый царь пригласил к себе художника, чтобы тот нарисовал его портрет и увековечил славу о нем для потомков. Когда портрет был показан царю, тот приказал казнить художника, поскольку на портрете он был изображен с одним глазом, а в таком несовершенном образе предстать он не хотел. Царь по-

слал за другим художником. Тот изобразил царя с двумя глазами, за что также был казнен на том основании, что исказил историческую правду. Третий художник оказался умнее своих предшественников — он нарисовал царя в профиль (со стороны зрячего глаза). Это — пример применения действия опосредствования, в котором было совмещено два взаимоисключающих требования. В искусстве применение действия диалектического опосредствования выражается в появлении такого нового направления, как сюрреализм, который объединяет в себе два взаимоисключающих подхода — абстрактный и реальный.

Действие «диалектического перехода» характеризуется тем, что субъект решает задачу постепенного изменения объекта до перехода в свою противоположность. Например, мы можем представить последовательный процесс постройки дома, который начинается с постепенного возведения сооружения от пустого места до законченного строения. В действии перехода представлено именно постепенное изменение состояния объекта от одной противоположности к другой. В таком переходе отражается начальный, промежуточный и конечный этапы процесса. Фактически промежуточный этап есть опосредствование между начальным и конечным состоянием. В этом смысле промежуточный этап обладает свойствами и начального, и конечного состояния и может рассматриваться как опосредствование этих состояний. Поэтому диалектический переход отличается от диалектического превращения наличием опосредствования между противоположностями.

В техническом творчестве характерным примером применения данного диалектического действия является анализ особого режима, в котором находится какой-либо объект. Например, если мы рассмотрим такой объект, как подводная лодка, то для него характерны будут четыре режима — надводный, подводный, погружение и всплытие. Эти режимы отражают диалектическую структуру, но главное, что за ними стоят определенные представления о состоянии объекта, которые воспроизводят в мысленном плане переход объекта из одного состояния в ему противоположное. Такие же переходы фактически характеризуют движение всех объектов, способных находиться в противоположных состояниях. Точно так же это действие относится к литературе (например, когда описываются изменения героя произведения) и к искусству (например, широко известна тема старения женщины, отраженная в полотнах многих живописцев).

С действием диалектического перехода тесно связано действие «диалектического обращения». Задача, которая решается с помощью этого действия, заключается в том, чтобы проанали-

зировать процесс в обратном порядке, т.е. поменять местами начальное и конечное состояния. При этом выполнение данного действия предполагает удержание исходного направления процесса для того, чтобы мысленно преобразовать его в противоположный.

Данное мыслительное действие применяется в техническом творчестве. Например, холодильник может быть преобразован в нагреватель, понижающий трансформатор — в повышающий в зависимости от того, в каком направлении будет организован процесс работы прибора. На действии диалектического обращения построена работа радаров. П.К. Ощепков так сформулировал главную идею радиолокации: «Мне было ясно, что никакие способы обнаружения цели, основанные на улавливании излучения, испускаемого самой целью, здесь не могут годиться. Я стал с жаром доказывать, что дать ключ к решению проблемы может только переход к принципиально новым методам, основанным на использовании энергии, посылаемой самим наблюдателем»[18]. Данное объяснение укладывается в схему действия диалектического обращения. Если раньше процесс обнаружения летящего объекта представлялся следующим образом: летящий объект испускает сигнал, который должен уловить наблюдатель, т.е. в направлении от объекта к наблюдателю, то Ощепков обратил этот процесс и предложил посылать сигнал в обратном направлении: от наблюдателя к объекту.

Диалектическое мыслительное «действие отождествления» направлено на решение задачи, заключающейся в том, чтобы показать тождественность противоположностей. Данное действие используется в различного рода доказательствах. Так, например, известное суждение «истинно, что истины нет» представляет собой яркий пример отождествления, в котором одна противоположность (отсутствие истины) отождествляется с другой противоположностью (наличие истины). В рамках этого суждения существует две возможности: либо истина есть, либо ее нет. Если мы остановимся на второй возможности, признавая факт отсутствия истины, тем самым мы признаем, что это и есть истина. Другими словами, отсюда следует, что само суждение «истинно, что истины нет», является истинным. Кроме того, действие отождествления используется и в математических доказательствах по методу полной математической индукции. Так, главная идея доказательства по этому методу заключается в том, чтобы отождествить исходные положения с конечными.

Это действие применяется также в литературном творчестве. Так, Ф.М. Достоевский пишет: «Европа создала благородные типы францу-

[18] *Ощепков П.К.* Жизнь и мечта. М., 1967. С. 53.

за, англичанина, немца, но о будущем своем человеке она еще ничего не знает. Заметь себе, друг мой, странность: всякий француз может служить не только своей Франции, но и даже человечеству, единственно под тем лишь условием, что остается наиболее французом; равно — англичанин и немец. Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет — как нигде. Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский»[19]. Суть применения этого действия заключается в данном случае в том, что, по Достоевскому, человек становится тем больше русским, чем больше он чувствует себя иностранцем. Другие примеры применения действия отождествления в литературном творчестве связаны с опознанием какого-либо литературного героя, который по сюжету представляется сначала незнакомым, а затем оказывается, например, родственником (на чем, в частности, построены многие сюжеты В. Шекспира).

Действие «диалектического замыкания» связано с поиском такой ситуации (таких условий), в которых исходная противоположность обращается сама на себя. В качестве примера можно привести пословицу: «Не рой другому яму, сам в нее попадешь». В данном случае подразумевается, что у человека есть враг, которому он хочет сделать что-то нехорошее и для этого использует какой-то метод (роет яму) в надежде на то, чтобы с его помощью устранить своего врага. Но фактически этот метод может быть обращен не на врага, а на него самого.

Замыкание также применяется в технике, например в двигателях, вращающих колеса. В четырехтактном двигателе работа одного поршня затрачивается не только на вращение вала, но и на возврат другого поршня в рабочую позицию. Это приводит к тому, что другой поршень совершает работу и возвращает в исходную позицию первый поршень. Таким образом, осуществляется замыкание между рабочим и нерабочим состояниями поршней. Принцип замыкания в информатике получил название «принципа обратной связи», когда какое-то действие корректируется на основе своего результата, т.е. происходит обращение действия самого на себя. Нужно подчеркнуть, что точно так же во всех случаях применение действия замыкания связано не только с построением какой-либо конструкции, но прежде всего с мысленным решением диалектической задачи и ее конкретной реализацией. Данное действие применяется в литературном творчестве по принципу бумеранга.

---

[19] *Достоевский Ф.М.* Подросток. М., 1961. С. 483.

Действие «смены альтернатив» направлено на то, чтобы изменить ход решения задачи, основанной на одной паре противоположностей и перейти к решению задачи на основе другой пары противоположностей. Это мыслительное действие используется в различных областях.

Например, первые попытки построить летательный аппарат были основаны на идее подражания птицам и выражались в создании различных «махолётов». Альтернатива заключалась в том, как лучше организовать движение крыла (т.е. движение крыла могло быть осуществлено разными способами). Данная альтернатива была заменена идеей профиля крыла (должно ли крыло быть с одинаковым профилем снизу и сверху или профили должны быть различны). В результате именно вторая альтернатива оказалась наиболее продуктивной. Это диалектическое действие применяется в философском анализе реальности. Например, альтернатива «рационализм — позитивизм» была заменена на альтернативу «феноменология — постмодернизм».

Подчеркнем, что такие действия существуют не как изолированные приемы преобразования, а в свою очередь составляют определенную диалектическую структуру. Так, например, опосредствование противоположно действию объединения; действие перехода противоположно действию обращения. Это обстоятельство указывает на то, что диалектические действия образуют единый аппарат диалектического мышления.

Таким образом, мы видим, что в обсуждении вопроса о создании творческого продукта особая роль отводится мышлению как процессу, обусловливающему поиски решения и разработки замысла и построения определенного произведения искусства.

3. Языковые формы мысли в произведениях словесного искусства

Взаимоотношения языка и мысли — давний, но всегда животрепещущий вопрос, в рассмотрении которого объединяются многие области знания — философия и языкознание, психология, семиотика и теория искусства, логика, риторика, педагогика и другие.

Психологию искусства преимущественно интересуют два вопроса, тесно примыкающие один к другому, — «проблема языковой формы мысли в словесных искусствах» и «проблема отражения действительности мыслью, организованной языковой формой». «Всякая мысль, содержащаяся в высказывании, — пишет Ю.В. Рождественский, — формируется по законам того знакового материала, в котором она воплощена в данном высказывании.

Так, в живописи, танце, музыке, чертежах мысль принимает соответствующую форму. Поэтому принято говорить о мышлении в языковой форме, в форме искусства или техники. Особенности языковой формы мысли познаются в сравнении с формами мысли, представленными в неязыковых знаках»[20].

Мысль же в словесных искусствах существует, как показал Рождественский, в поэтической, риторической и логической формах.

«В соответствии с направленностью содержания речи по поводам и целям мысль, выраженная в формах речи, бывает трех родов: риторическая, поэтическая и логическая, т.е. мысль, выраженная в риторической форме, мысль, выраженная в поэтической форме, и мысль, выраженная в логической форме. Логическая, риторическая и поэтическая мысли различаются по тому, как речь соотносится с действиями человека и какую форму она принимает в акте речи. Логическая и поэтическая мысли предполагают лишь постижение действительности, но не требуют от человека действий; риторическая мысль, напротив, построена так, что связана с действиями людей. Логическая и риторическая мысли связаны с доказыванием абстрактных положений. Поэтическая мысль, напротив, показывает реальное или воображенное положение вещей. Риторическая и поэтическая мысли возбуждают чувства. Логическая мысль, как бы ни была она увлекательна сама по себе, не обращается к чувству».

Мысль, выраженная в риторической форме, подчеркивал Рождественский, — «исходная форма речевого выражения мысли». Она имеет известные еще со времен Античности «три основные разновидности, которые по их отношению ко времени и к лицам речи (т.е. говорящему и слушающему) можно условно назвать так: предполагание, утверждение, научение.

Предполагание — это мысль о том, каким может стать тот или иной предмет речи. Это может быть мнение, интуитивное угадывание, научный прогноз, вывод о свойствах объекта, план и, наконец, указание или даже приказ о действиях. Во всех случаях мысль обращена к будущим событиям.

Утверждение — это мысль о событиях, имевших место в прошлом, результаты которых прямо или косвенно связаны с настоящим. Утверждение всегда содержит истолкование существа или отдельных сторон вещей или событий. Предметы мысли как бы узнаются с новой стороны. Сюда входят разного рода объяснения вещей, ситуаций и положений. Поскольку утверждение почти всегда касается предметов, уже объяс-

[20] *Рождественский Ю.В.* Общая филология. С. 63. Дальше указания страниц по этому изданию даются в тексте в круглых скобках.

нявшихся ранее, в него нередко включаются доказательства истинного и опровержения ложного. В описании различается данное ранее и новое. При утверждении прибегают к полемическому характеру выражения.

Научение состоит в том, что слушающему сообщают знание, прививают навыки и добиваются усвоения знаний и навыков. При научении диалог почти обязателен. В диалоге происходит передача знания, опрос, ответ и извещение учащегося о результатах усвоения знания и навыков. Содержание речи в обучении имеет систематический характер. Высказывания относятся к действительности как бы вне времени, т.е. в них передаются объективные законы и правила, действующие всегда.

Формальное отличие предполагания, утверждения, научения друг от друга состоит в том, что утверждение и научение как виды речи всегда предполагают прямой или опосредованный переход к конкретным действиям, а предполагание необязательно должно завершиться таким переходом. Предполагание и утверждение обязательно соотнесены с конкретным моментом времени, а научение — не обязательно. Предполагание и научение не обязательно требуют перестройки отношения к действительности в действиях людей, тогда как утверждение есть, по сути дела, переописание уже описанного, оно обязательно требует изменения отношения к действительности.

С развитием родов, видов и разновидностей речи в риторической или предметно-практической устной и письменной речи принципиальное деление риторической речи на три части сохранилось. Сохранились и основные признаки такого деления, изменялись только их названия в связи с развитием форм прозаической речи» (с. 73—74).

Поэтическая форма речи-мысли характеризуется, по Рождественскому, «двумя важнейшими формальными и смысловыми признаками: это речь обязательно украшенная и содержащая мимесис (“подражание”)» (с. 74).

Украшенность речи понимается двояко: как украшенность фигурами речи[21] и как сопровождение речи искусствами: «Слово — последний внешний продукт чувства, всякое другое телодвижение ему предшествует», — писал выдающийся теоретик сценического искусства С.М. Волконский[22]. Сопровождающие речь искусства — музыка, танец, изображение, архитектура, костюм

---

[21] См., в частности: *Лободанов А.П.* Язык. Литература. Искусство. М., 2009. См., в частности, разделы «К исторической теории эпитета. Античность и Средневековье» (с. 109—136) и «Символизация языковых значений в старофранцузской художественной словесности» (с. 137—168).

[22] *Волконский С.М.* Выразительный человек. СПб., 1913. С. 24.

— находят выражение в знаковых ансамблях, в частности, в театре (в первую очередь в драматическом, а также и в оперном), являющихся «образцами полной украшенности речи, где в целях раскрытия содержания речи используются все искусства одновременно. Совместное действие всех искусств создает единое содержание. Это содержание, в основном, образное, так как соединение искусств в одно смысловое целое может произойти только в образе» (с. 75), вот почему в семиотике искусства знаковый ансамбль понимается как «объединение знаков разных систем, действующих совместно в процессе коммуникации по ее условиям в пространственном и временном аспектах. Входящие в ансамбль знаки используются для создания комплексных знаковых произведений — сообщений или речевых актов (произведений словесности), театрально-сценических произведений, текстов массовой коммуникации и др.

Создание знаковых ансамблей — синтетический процесс, где синтез, получаемый из совокупных свойств и форм разных знаковых систем, создает нечто, чего не было в связываемых частях, взятых по отдельности. Создание знаковых ансамблей свойственно обрядам и играм, пению, театру (драматическому и музыкальному), текстам = произведениям массовой коммуникации (в частности, кино, телевидению) и информатики, частично — знакам управления (знакам-ориентирам и знакам-командам)»[23].

Вместе с тем «всякий образ для того, чтобы быть понятым, должен быть подражанием чему-то известному. Однако образ не является полным воспроизведением вещи, которой он подражает (в этом случае это уже дубликат вещи, нередко подделка). Образ подражает некоторым сторонам действительности, взятым так, что совокупность сторон действительности, изображаемых определенным способом, ограничена по условию создания этого образа. В образе заключено условное изображение действительности, рассматривая которое слушатель (и зритель) раскрывает для себя сущность изображаемого объекта. Верно построенный образ подражает именно тем сторонам предмета действительности, которые раскрывают его сущность» (с. 75), что было показано еще Платоном, в частности, в диалогах «Кратил» и «Ион».

Сама условность знаков предполагает их миметичность[24].

---

[23] *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. С. 646.

[24] В терминологическом употреблении существительное *миметичность*, как и прилагательное *миметический*, восходят к греческому слову μίμησις *мимезис* (*подражание* чему-либо, кому-либо, *воспроизведение* чего-либо, *подобие* чего-либо, а также *изображение* чего-либо, кого-либо).

Миметичность знака — изобразительность, подражательность в форме, которая придается материалу знака.

Древнегреческие философы трактовали это понятие широко — не как простое копирование, но как творческое, художественное воспроизведение действительности. Так, Платон понимал мимезис как *вид творчества* (Ὁμίμησις ποίησίς τίς 6στίν). Аристотель употреблял это слово и стоящее за ним понятие в смысле *подражания, имеющего результатом творческое воспроизведение предмета подражания*. Философы и филологи XX столетия (в частности Г.Г. Шпет, А.Ф. Лосев, Ю.В. Рождественский) также различали «простое “подражание” сущей действительности» и «беспредельную область действительности “творимой”».

Так, например, принимая для обозначения соответствующего состава сознания привычный термин «фантазия», Шпет признавал «существенным для фантазии именно акт отрешения предмета, на который она направляется, от связей и качеств бытия действительного, прагматического <...>. Поспешу отметить, — пишет Шпет, — только необходимость восстановления в правах характеристики акта фантазии, как акта “подражания”. Конечно, нелепое толкование платоновского “подражания”, как копирования, повторения, имитирующего подражания, нужно забыть. Фантазия — не обезьяна!.. “Подражание” есть воплощение. Чтобы идея перестала быть только в возможности и стала действительностью, она должна быть реализована. И отрешенное бытие без воплощения, без “передачи” есть не бытие, а ничтожество. Отрешая бытие от его действительности, фантазия не комкает его и не сваливает в хаотическую массу не-сущей материи, а воплощает в “передаваемые”, в осмысленно выражаемые формы. Подражание есть выражение. Отрешенное бытие не становится ничтожеством, потому что оно имеет выражение, и оно есть только выраженное. Только в чувственном выражении есть и эстетический предмет»[25].

Понимая мимезис как подражание (*творческое воспроизведение*, *изображение*, *выражение*, *воплощение*), следует выяснить: как подражание связано с непосредственно данной человеку действительностью, каков характер самой этой подражательности?

Обратимся за простым примером к данным естественных языков. В каждом из них есть междометия и звукоподражательные слова. Однако носитель любого языка различает междометия-слова (фиксируемые словарями и грамматиками и воспроизводимые в письменной форме в литературных текстах) и непроизвольные крики ужаса, боли или звуки, выражающие удовольствие и неудовольствие, сожаление и радость, и другие подобные. Мы не путаем «звуковую подражательность» таких слов-междометий, как *гм*!, *ух*! (письменные формы которых часто и не имеют соответствий в спонтанной устной речи, как, например, *гм*!) и «естественную непроизвольность» звукосочетаний, выражающих наши эмоциональные реакции на действительность. Другими словами, мы различаем искусственно созданные звуковые подражания и непосредственные звуковые реакции, которые, с одной стороны, часто бывают разнообразнее слов-междометий, а с другой — не фиксируются в словарях и грамматиках того или иного языка. Так, большинство толковых словарей русского языка не фиксируют междометия *хм!*, хотя есть производный от него глагол *хмыкнуть*. Искусственно созданные людьми звуковые подражания не являются слепым копированием непосредственных звуковых реакций человека.

---

[25] *Шпет Г.Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. Журнал РАХН. М., 1923. № 1. С. 70—72.

Междометия и звукоподражательные слова любого языка подражательны в том смысле, что они уподобляются по сходству звуков звучаниям природы или сигналам животных, непроизвольным восклицаниям человека. В естественных языках — это мимезис, т.е. собственно подражание, когда одна субстанция искусственно делается похожей на другую, часто не имеющую с уподобляемой субстанцией естественной физической связи. Вот именно в этом смысле лингвистика различает междометия-слова и непосредственные, непроизвольные крики и звуки, выражающие эмоциональные реакции человека. Следовательно, мимезис есть сознательное и целенаправленное уподобление. Вот почему условность, о которой говорилось выше, есть предпосылка мимезиса.

Нет знаков, которые не были бы условными и потому не миметическими. Даже знаки сигнализации, условные знаки картографии, иероглифическая письменность, алфавиты и тому подобные знаки в определенной степени изобразительны, миметичны.

Мимезис может быть как прямым, т.е. максимально приближенным к предмету подражания, так и косвенным, т.е. минимально схожим с ним. Так, например, знаки древних алфавитов максимально миметичны, тогда как знаки поздних алфавитов минимально миметичны, поскольку их знаки строго оговорены в своем графическом облике. Вместе с тем, художники-шрифтовики, мастера графического дизайна искусно создают с помощью знаков письменности неограниченное множество миметических конструкций.

Связь мимезиса и условности в знаках сложна и разнообразна, как сложны и разнообразны формы мимезиса, существующего в знаках. Эта связь отображает действия создателя знаков, которые конкретны, историчны и приспособлены к формированию вкусов публики и сами формируют общественный вкус. Такую связь условности и мимезиса в знаках в истории знакообразования принято называть *стилем*.

«Свойство образа — формировать органическую связь некоторых сторон объекта и тем раскрывать его сущность, невидимую из-за бесконечной многосторонности объекта, — делает образ мощным средством познания, — пишет Рождественский. — Аристотель в “Поэтике” не без иронии замечает, что зритель в театре испытывает удовлетворение от того, что познает, но недолго помнит познанное. Это замечание подтверждает то, что поэтическая форма речи-мысли необязательна для слушателя (и зрителя). Слушатель (и зритель) не дает поэту или кому-либо отчета в том, как понят и изучен им образ. Вот почему образ понимается с разной степенью глубины и с разной направленностью мысли. Привлечением слушателя (и зрителя) к поэтическому произведению является особое удовлетворение, которое он испытывает после восприятия поэтической речи. Это удовлетворение было названо *ка́тарсисом* (греч. “очищение”). Эмоциональная, психическая природа этого удовлетворения не вполне ясна. Тем не менее, катарсис как результат восприятия поэтической речи — неотъемлемое свойство культурного человека» (с. 75—76).

Один из участников диалога Лукиана «О пляске» так говорит о влиянии на него театрального представления: «Скажу без ма-

лейшего колебания — всякий раз я возвращаюсь из театра гораздо более умудренным и проницательным в делах житейских. Весьма уместно сказать словами Гомера, что видевший подобное зрелище

<...> *дальше плывет, насладившись и ставши мудрее*»[26].

«Поэтическая речь отличается от прозаической особым отношением слова к смыслу <...>. В прозаическом изображении слово может быть сопоставлено с фотографией, а в поэтическом — не может, так как прозаическое изображение индивидуального есть изображение конкретного случая, действительно имевшего место в жизни. Этот факт должен служить либо иллюстрацией правила (как в науке), либо быть объектом исследования (как в массовой информации).

Поэтическое изображение индивидуального в речи можно сопоставить с рисунком (например, художественной иллюстрацией романа). Там образ создается воображением художника на основании обобщения разных сторон жизни и многих фактов, и при этом так, что несущественные для замысла художника стороны отбрасываются, а сохраняются и усиливаются существенные.

Так как художественная индивидуализация основана на обобщении, она есть абстракция, но абстракция образная, а не понятийная. Образ должен быть узнан как образ. Поэтому в нем воображением должны быть соединены разные, нередко не совместимые в логическом рассуждении детали <...>.

При формировании художественного образа благодаря индивидуальности его конструкции автор не может обойтись без выражения оценки этого образа. Такая оценка формирует как бы условия понимания образа читателем. Эта оценка выражает эмоциональное отношение, которое автор формулирует по отношению к созданному им образу. Эмоциональная оценка является существенной стороной замысла художника, соединяющей отдельные детали образа и разные образы произведения в одно целое. Если произведение сложное и содержит много образов, то общая эмоциональная оценка также становится сложной, детализированной, нередко неожиданной для читателя, что составляет одну из основ привлекательности произведения» (с. 76—78).

«Сложность структуры смысла художественного текста (обусловливает) позволяет дать классификацию основных типов художественных текстов — родов литературы — по характеру их образности. Современная теория литературы разделяет художе-

---

[26] *Лукиан*. О пляске // Лукиан. Диалоги. Недиалогические жанры. М., 2005. С. 653.

ственную речь по характеру аудитории и исполнения на драму, с одной стороны, и эпос и лирику — с другой. Драма представляет собой синтетическое искусство, где речь украшена другими видами искусств. Драмы для чтения — исключения из этого правила. Читатель таких драм как бы дорисовывает в своем воображении “украшения” такой драмы, т.е. творит вместо постановщика, актеров, художника, музыкантов.

Эпос и лирика могут сопровождаться музыкой, но их главное назначение — быть собственно речью. Поэтому драма различается по характеру пафоса на жанры комедии, трагедии и собственно драмы, а эпос и лирика имеют жанровые различия по предмету изображения (например, пейзажная лирика, любовная лирика и т.д.). Между эпосом и лирикой существуют как бы переходные, лиро-эпические произведения.

По структуре изображения эпос отражает действительность в аспекте *человеческого бытия*. Поэтому в эпосе персонажи действуют словом и поступком. Лирика же формирует образ в аспекте *общественно-исторического сознания* <...>. Драма же похожа на эпос в том отношении, что в ней представлено именно *общественное бытие* <...>.

Еще одной характерной чертой художественной речи является то, что автор должен обозначить условность текста, вымышленность персонажей и событий. Это обозначение зависит от того, в каком роде литературы создается произведение. В драме само сценическое пластическое воплощение персонажей предполагает условность и вымысел. В лирике сам предмет — описание мировоззрения и мироощущения автора, осознание им общественного бытия — предполагает, что автор исследует и описывает свое сознание, т.е. описывает не реалии, а их отображение в сознании. В эпосе, где описываются люди и их действия, поэтический текст может быть соединен с прозаическим (например, с текстами историческими, мемуарными, информационными жанрами и даже деловой письменностью). Поэтому эпический текст должен содержать такие части, которые указали бы на вымысел и условность <...>. Но в большей части сочинений этого рода условность и вымысел даны как то или иное словесно выраженное отношение автора к тексту. Например, как изложение рассказа кого-либо (сказовая форма эпоса), как создание образа автора путем имитации определенного речевого типа и путем соотнесения времени описываемых событий со временем рассказа, когда время событий и время рассказа не совпадают, что указывает на вымышленность повествования.

Особенность поэтической речи состоит в характере внушаемой ею эмоции. Если в прозаической речи эмоция внушается прямо (риторика говорит, что можно хвалить слушателя, высказывать любовь к нему, иронизировать над ним и даже угрожать ему), то в поэтической речи эмоциональное внушение совершается косвенно. Например, по ходу развития сюжета характеры эмоционально воздействуют друг на друга (по принципу прозы), а слушатель или зритель лишь сострадает характерам или испытывает страх за них, наблюдая развитие действия (по принципу поэзии). Поэтому поэтическая эмоция возникает на основе сопереживания, которое испытывает аудитория. Оценка изображаемой эмоции вместе с рассмотрением зрителем (слушателем или читателем) образа, данного в произведении, и средств языка, которыми этот образ создан, формирует особую, свойственную только поэтической речи эмоционально-оценочную функцию. Эмоциональная оценка художественной речи составляет как бы чувственный фундамент ее эстетического восприятия.

В связи с этим родом восприятия поэтическая речь приспосабливается к эмоциональной оценке слушателя и рождает жанровые разновидности речи, а также стиховую и нестиховые формы речи. К формам речи, демонстрирующим искусство владения словом, относятся метрическая и неметрическая (периодическая) речь, речь рифмованная и нерифмованная, речь периодическая и строфическая. Используются различные сочетания созвучий (а затем и графических форм), создающих особое эстетическое впечатление.

Вместе с организацией звуковой стороны поэтической речи происходит организация ее смысла. Смысловая сторона поэтической речи организуется, как уже сказано, на основе подражания. Прежде всего, это подражание прозаической речи с ее формами диалога и монолога, а также родам риторической речи с их видами и разновидностями.

При построении поэтического образа средствами речи важным критерием является наглядность образа, что отражается в синтаксисе речи. Синтаксис поэтической речи по условиям мимесиса также сильно отклоняется от литературного прозаического синтаксиса, особенно в речи персонажей, когда присутствует подражание определенным типам речи, являющееся одним из изобразительных средств художественной речи» (с. 78—81).

«Логическая форма мысли характерна как для поэзии, так и для прозы. Законы логики действуют так, что, являясь отображением наиболее общих законов природы и общества, они служат анализу рационального познания, выраженного в словах.

Если законы, управляющие образным строем художественной речи, подчиняются законам эстетики, художественного творчества вообще, то законы логики, касаясь слова, подчиняются общим законам рационального мышления. Для реализации законов логики в речи, построенной по этим законам, формируются определенные типы высказываний: определение, суждение и умозаключение.

Определение представляет собой высказывание о смысле слова или выражения <...>. Определение есть такое объяснение имени, которое отражает наиболее существенные свойства предмета, названного именем.

Суждение есть высказывание, когда, пользуясь установленными определениями смысла слов и выражений, утверждают или отрицают что-либо относительно предметов и явлений, их свойств и качеств, связей и отношений. Суждение бывает либо истинным, либо ложным.

Умозаключением в логике называют высказывание, возникающее в результате умственной операции или логического действия, состоящего из нескольких связанных суждений (произнесенных или осмысленных без произнесения). В результате формируется суждение, содержащее новое знание. Это знание выводится из косвенного опыта только на основании доверия к истине, высказанной в суждениях, подвергшихся логическим действиям, и законов логики <...>.

Речь как целое представляет собой единство: риторический аспект умственного труда высвечивает отношение содержания речи к действительности в пространстве и времени и относительно общающихся людей; художественно-эстетический аспект представляет собой перевод первоначальных представлений о вещах, отраженных в значениях слов, в образное понимание существенных сторон жизни людей и их духовного мира; логический аспект развертывает понятийное мышление, направленное на выработку понятий как диалектического отражения природы и общества, противостоящего объективно отражающему их разуму. Все эти мыслительные движения совершаются в речи одновременно и осложняются выражением чувств и воли. Таким образом, мыслительная и всякая психическая деятельность находит в речи сложное выражение. Язык не сравним ни с каким видом искусства или другими средствами семиозиса по степени сложности и подвижности выражения содержания мысли.

Риторические, поэтические и логические формы речи-мысли в более или менее чистом виде определяются только для некоторых текстов и ситуаций общения. Уже в античности суще-

ствовало понимание того, что многие виды словесности не подчиняются строго этому различению, так как совмещают в себе риторические и поэтические, риторические и логические формы речи-мысли. В фольклоре, т.е. в мифах, баснях и т.п., известных из древности, нередко совмещались риторические и поэтические формы речи-мысли. В исторических или других прозаических сочинениях совмещались риторические, поэтические и логические формы речи-мысли. В деловых речах (совещательных, судебных и т.п.) нередко совмещались фрагменты, содержавшие риторические, поэтические и логические формы речи-мысли» (с. 91).

«С развитием словесности усложнялись соотношения между разными формами речи-мысли. Логическая форма речи-мысли развивалась так, что выделился формальный язык логики и были созданы логические исчисления. Наряду с этим не утратили своего значения и развились классические формы речи-мысли, содержащие в себе силлогизмы, энтимемы и примеры, состоящие из обычных слов. Это повело к разработке синтаксиса научного изложения.

Развились и поэтические формы речи-мысли. Помимо классических поэтических жанров, возникли жанры художественной прозы, свободного стиха и стиха в прозе, в рамках поэзии стали воссоздаваться фольклорные жанры. Это привело к развитию многих новых приемов построения образов и новых типов образности. Определилось соотношение между стихами и нестиховой речью. Получили глубокое поэтическое осознание такие явления, как образный строй слова, образное использование грамматической формы.

Риторические формы речи-мысли преобладали в проповеднической речи, давшей гомилетику, т.е. серию собеседований. Ученая риторика выразилась в трактатах, письмах, речах, а публицистика — сначала в библиографических жанрах, а затем в газетно-журнальных, особенно в массовой информации. Риторические формы речи-мысли создали новые структуры периодической (т.е. нестиховой) речи, новые комплексные характеристики эмоционального убеждения, примеры и энтимемы.

Вместе с дифференциацией разных форм речи-мысли шло и развитие таких видов слова, которые требовали совмещения риторических, поэтических и логических приемов выражения. Образцы такого совмещения дали, например, различные формы литературного диалога.

Оказалось, что с развитием форм речи совершенствуются формы речи-мысли. Г.Г. Шпет считал, что разные формы речи-

мысли могут совмещаться в одном и том же пространстве текста. В своей теории внутренних форм Шпет показывает, что такие явления, как внутренние формы слова, формы утверждения и отрицания и деления высказывания на простые и сложные лексические единицы, выражающие понятия, разные формы модальности, способы вызывания эмоций и методы доказывания, совмещаются в одном и том же тексте. Поэтому исследование форм речи-мысли должно вестись путем изучения конкретных текстов и конкретных случаев воплощения мысли в слове» (с. 93).

4. Поэтическое познание и воплощение мысли в слове (формы исследования речевой способности французскими литераторами)

К разработке этой проблематики прежде других обратились французские поэты и теоретики литературы конца XIX — первой половины XX в., в сочинениях которых ставится вопрос о характере и формах исследований речевой способности, оказавшихся в поле их зрения в связи с обращением к свободному стиху (vers-libre). Воскрешение этой формы поэтического творчества объясняется интенсивным вниманием французской литературы указанного периода к изучению слова как операционной единицы стиха: единица поэзии — *стопа*, прозы — *предложение*, свободного стиха — *слово*.

Французские символисты первыми подвергли анализу следующие три вопроса: вопрос о ритме речи, вопрос об отношении речи к «не-речи» (отсутствие речи) и вопрос о сфере содержания, которая так или иначе характеризует свободный стих. Эти вопросы оказались связаны и слиты меж собою так, что каждый автор, по сути дела, соединял все три проблемы в одно целое и рассматривал их совместно. Таким образом, во французской литературной теории и практике исследовалась некая особая область речи, которая до тех пор не входила в сферу анализа эстетически организованного слова. Рассматривая все три вопроса вместе, можно видеть, что они группируются следующим образом:

- ритм речи и соположимое ему содержание;
- отсутствие речи и соположимое ему содержание;
- переход от речи к «не-речи» и моменты формирования авторского стиля.

Рассмотрим вопрос о «не-речи» и соположимом ему содержании. Французские литераторы и теоретики словесности во второй половине XIX и начале XX в. первыми выдвигают тезис о зна-

чимости молчания, который впоследствии был освоен и русским символизмом, а затем распространен и на сферу музыки.

В психологии искусства это отразилось признанием ее важнейшей частью проблемы понимания и, в целом, восприятия текста, в первую очередь произведения словесного искусства. Это и понятно: в искусствах, в которых материал соответствующих знаков представлен волновыми колебаниями воздушной среды, базовые единицы строятся как более или менее длительные по времени последовательные эмиссии звука, отделяющиеся друг от друга остановками, перерывами в распространении звука, т.е. паузами, расчленяющими звучание (словесную или музыкальную «ткань»). Такие искусства — звучащая речь и музыка, строящиеся из звучания и пауз. Комбинации длительностей и пауз разнообразны; их чередование образует метроритм звучания, где метр — субъективное расчленение времени на относительно равные доли, мера времени, а ритм — субъективное изменение равных долей длительности относительно метра, организация долей внутри метра. Ритм и метр свойственны и музыке, и звучащей речи, что наиболее ярко проявляется в поэзии.

Мастеровитый поэт умело выстраивает длительность пауз относительно объема звучания, чем обусловливает понимание объема предлагаемой им речи (в частности, словесно-поэтического произведения). Например, как отмечал критик А. Койранский, «характеры Моцарта и Сальери прежде всего рисовались Пушкину в их ритмическом противоположении», «столкновении двух ритмических миров»:

Сальери: «*...Ребенком будучи, когда высоко*
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался <...>» –

строки, в которых чувствуются величественные звуки органа, «звучит величественная поступь Баха».

Моцарт: «*Представь себе... кого бы?*
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом — хоть с тобой –
Я весел...» –

строки, в которых слышатся «прозрачные и беглые удары клавесина», «легкая, прозрачная и узорная манера, в которой слышится Моцарт»[27].

Стих — наименее естественный способ выражения мыслей, поскольку распознавание речи затруднено, с одной стороны, метрикой (особенно при скандировании), а с другой — рифмой, дающей добавочные

[27] *Койранский А.* Пушкин на сцене Художественного театра // «Утро России». М., 1915, 27 марта // Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906—1918. М., 2007. С. 620.

значения, приращения смысла для усиления образно-художественного впечатления, как, например, в «Romances sans paroles» (1874) Поля Верлена, где жирным шрифтом выделены рифмы конечные и внутренние:

Il pl**eure** dans mon c**oeur**
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette lang**ueur**
Qui pénètre mon c**oeur**?
<...>
Il pleure sans raison
Dans ce c**oeur** qui s'éc**oeure**.

Не просто распознать, что было сказано и зачем.

Речь строится из звучания и молчания. С психологической точки зрения восприятие речи — двоякий процесс:

- речь ***распознается*** во время речи,
- речь ***понимается*** в паузах.

Чем длительнее пауза, тем больше у слушающего возможностей осмыслить услышанное, тем больше смысла он вкладывает в воспринятую речь.

Именно этот тезис отличает данное время в развитии литературы от предшествующего. До XX в. мысль о значимости молчания, о соположимости молчанию определенного содержания рассматривалась как момент перехода к созданию эстетически значимой речи, как момент, когда авторский замысел ищет словесного воплощения. В XX в. молчание рассматривается не только как авторская мысль, но и как мысль читателя и слушателя. Это значит, что молчанием, или нулевой речью, можно управлять. Можно сделать ее моментом эстетического восприятия, организовав отсутствие речи-паузы, и с помощью пауз внушить читателю определенный состав мыслей. Таким образом, само молчание оказывается разбитым на три категории:

- просто отсутствие речи, за которой нет никакого содержания;
- молчание, при котором формируется авторский замысел (назовем его «момент стиля»);
- молчание, в течение которого организуется мысль аудитории.

Этим трем видам молчания — отсутствию речи, моменту стиля и паузе — французские литераторы дают философскую трактовку, состоящую в том, что молчание уподобляется «смерти» (например, у Ива Бонфуа — Yves Bonnefoy — род. в 1923), а звучание слова — «жизни». Соответственно сторонам жизни, т.е. звучанию слова, располагаются и зоны смерти, т.е. отсутствия словесного звучания. Эти зоны смерти, по мысли Бонфуа, более

значимы, чем зоны жизни, так как жизнь — звучащее слово — мгновенна. «Жизнь», тем самым, по Бонфуа, представляет собой момент стиля. «Смерть», находящаяся до момента стиля, сравнивается с отсутствием речи, а «смерть», находящаяся после момента стиля, сравнивается с паузой. Подчеркивая высокую значимость «смерти», Бонфуа говорит о том, что момент стиля представляет собой, по сути дела, связку на линии времени, когда художник образует слово, а прочие моменты относятся к области бездействия стиля, когда творческое начало реально не представлено. Следовательно, то, что предшествовало моменту стиля, не является ни творчеством, ни восприятием творчества, а то, что следовало за моментом стиля, являлось восприятием творчества, но не творчеством[28]. В соответствии с этим моменты жизни слова располагаются на линии времени, что может быть охарактеризовано так:

	«смерть» – отсутствие речи	«жизнь» – момент стиля	«смерть» – момент восприятия
Отсутствие творчества	+	–	+
Присутствие восприятия	–	+	+

Предложенная таблица показывает, что Бонфуа трактует литературу как временной процесс. Время, тем самым, рассматривается как текущая сущность, но главное — течение времени не представляется как что-то однородное или диффузное. Моменты времени рассматриваются как разнокачественные. Из смерти возникает жизнь, и жизнь завершается смертью. Это значит, что время, предшествующее моменту стиля, отличается от времени, следующего за моментом стиля. Ощущением и пониманием этих различных качеств времени обладает «литературная личность», поскольку литературный процесс представлен многими личностями, и каждая из них сама своим литературным трудом различает время. Качественное различение времени присуще только литературной личности, значимо только для нее, но не вообще. Что касается общей значимости, то здесь Бонфуа утверждает, что «смерть» много важнее «жизни», так как в момент смерти происходит подготовка и вечное существование уже подготовленных, совершенных литературных действий — вот почему отдается

[28] *Bonnefoy Y.* L'improbable. Paris, 1959.

предпочтение процессам подготовки и сохранения литературно-стилевых действий. Именно эти действия в значительной части, по мысли Бонфуа, определяют многие качественные стороны стиля. Если с общей социальной точки зрения важными оказываются «времена смерти», т.е. время, когда нет речи, а есть только осознание ее результатов и подготовка новых речевых действий, то для индивидуального поэтического сознания важным является «момент жизни», иначе — момент стиля, т.е. время, когда индивидуальное сознание творит речь.

Из этого вытекает, что существует как бы два вида времени, открывающихся по-разному поэту и аудитории. Для поэта важна «жизнь» с точки зрения «времени жизни», все остальное время представлено потоком событий, который «омывает» художника словом и дает художнику слова ощущение сгущений и разряжений жизненных событий.

Сгущение и разряжение жизненных событий может разрешаться и упорядочиваться с помощью речи. Если поток событий, «омывающий» поэтическое сознание художника слова, представляется хаотичным, является смертью, то поэтическое сознание посредством речи упорядочивает этот поток.

Средством упорядочения является ритм. Ритм — мера порядка и средство внесения порядка в поток событий. Слово «ритм» имеет значение внесения порядка, и только. Это слово пока не связано с какими-либо словесными структурами. Ритм есть момент вступления речи художника в хаос событий и упорядочения этих событий с помощью вмешательства посредством речи.

Жизнь аудитории также упорядочивается посредством актов речи. Однако упорядоченность аудитории актами художественного творчества — это событие иного плана. Аудитория имеет дело со многими художниками. Упорядоченность аудитории связана с согласованием творчества разных художников в ее сознании и с сохранением для сознания аудитории результатов творчества разных художников. Это дает основу для объяснения вопроса о значимости молчания.

В принципе, речь как коммуникация, т.е. объединение времени художника слова со временем аудитории, может быть различной в ее отношении к мысли. Речь может излагать какую-то мысль автора, обращенную к аудитории, тогда это речь риторическая, имеющая целью возбудить в аудитории определенный состав мыслей.

Речь может, напротив, не быть обращенной к аудитории, а быть обращенной только к поэтическому сознанию, тогда речь

есть средство концентрации сознания художника на предмете познания. Это речь не риторическая. Проявление такой речи — глоссолалия. Глоссолалическая речь служит для того, чтобы высвободить мысль, вывести ее за пределы условий речевой коммуникации, направить на другой предмет. В связи со смысловой неясностью глоссолалической речи роль ее состоит в том, что человек, произнося глоссолалическую речь и не вкладывая содержания в слова, обращается к медитации о посторонних предметах. Глоссолалическая речь является как бы заполненной паузой: когда физически речь присутствует, а передачи мысли нет; этой заполненной паузе в сознании аудитории отвечает осмысленное отсутствие речи, т.е. такой перерыв или пауза в речи, когда мысль аудитории направляется на какой-то предмет.

При риторической речи предмет мысли аудитории и творца речи одинаков, при глоссолалической речи и осмысленной паузе предмет мысли творца речи и аудитории не обязательно одинаков.

И наконец, творец речи и аудитория могут вообще не напрягать свою мысль. Этому отвечает автоматическая прозаическая речь, с одной стороны, и ее отсутствие — с другой. Таким образом, контакт может быть трех видов:

- объединение художника и аудитории в мысли посредством речи;
- привлечение и активизация работы мысли посредством глоссолалической речи и значимой паузы;
- отсутствие мысли, возможное при прозаической речи или при незначимом молчании.

Самым существенным для поэтического творчества является момент поэтического познания. Для того чтобы такой «момент» состоялся, мысль должна быть возбуждена средствами глоссолалий и значимых пауз и направлена в определенную сторону путем риторической речи. Так выглядят основные элементы словесного ритма с точки зрения его отношения к мысли.

Для реализации этого ритма художник слова должен искусно компоновать три элемента: риторически определенную речь, паузы, глоссолалическую речь. По мнению французских литераторов XX в., владение этими тремя элементами составляет техническую основу поэтического творчества.

Именно с точки зрения данных поэтологических суждений, французская литература рассматривает предшествующую литературную практику. Классический французский метрический стих определяется ими лишь как одна из возможных форм поэтической речи. Эта форма является узкой. Ее глоссолалическая

фактура привязана к метрическим фигурам. Паузы определены метром, а расположение слов предсказано риторической речью.

Проиллюстрируем сказанное примерами из «Элегии XIX» (1786) Андре Шенье (André de Chénier, 1762—1794), положившего начало романтизму во французской и европейской поэзии, в целом, но в своих стихах сохранявшего синтаксические черты, свойственные поэзии классицизма[29]. Так, из средств, характерных для стиха классицизма, следует отметить:

• традиционный риторический прием — построение начала речи как трехкратное повторение вопроса (как не вспомнить при этом классические речи Цицерона) с одинаковым предлогом:

> ***Mais*** ne m'a-t-elle pas juré d'être infidèle?
> ***Mais*** n'est-ce donc pas moi qu'elle a banni loin d'elle?
> ***Mais*** sa voix intrépide, et ses yeux, et son front,
> Ne se vantaient-ils pas de m'avoir fait affront? (1—4);

• традиционные риторические обращения:
к юноше: O toi, jeune imprudent que séduit une femme... (14);
к возлюбленной: ...Camille, je veux voir | S'il est vrai que la paix soit toute en mon pouvoir (55—56);
к своему сердцу: Prends courage, mon coeur: de douces espérances | Me disent qu'aujourd'hui finiront tes souffrances (57—58).

• традиционные иносказания и перифразы:
ses feux, ses charmes (17);
le feu qui la brûlait (35);
mon sexe (= les hommes, 36);

• повторяющиеся обороты с удвоением соединительного союза:
et ses yeux, ***et*** son front (3);
et transir ***et*** mourir (20);
et de fiel ***et*** d'absinthe (46);

• инверсии:
de joie expirante en mes bras (28);
d'affronts... je la veux accabler (47).

Следовательно, метрический стих является одной из возможностей, которую язык предоставляет в распоряжение поэта для образования актов поэтического познания. Если рассматривать язык как инструмент поэтического познания, то сведение поэзии к метрическому стиху означает сужение поэтического

[29] Замечательно тонкий анализ этой элегии сделал Е.Г. Эткинд, показав, как «сюжетное движение элегии воспроизводит психологические сдвиги в душе героя». (Семинарий по французской стилистике: В 2 ч. Л., 1961. Ч. 2. Поэзия. С. 11—14).

познания; поэтому французские литераторы конца XIX—XX в. рассматривают всю совокупность языковых возможностей для формирования поэтической мысли. Так, Р. де Суза полагает, что нет антагонизма между прозой и стихом, поскольку и те и другие акты языка составляют ритмическое движение и имеют разные типы упорядоченности[30]. «Раскладывая нашу клавиатуру» на основные части, можно представить это следующим образом:

• *ритмическая проза* («состояние полусознательное, в котором приблизительное равновесие между числовыми фигурами преобладает над желаемой игрой ударений, время от времени возникающих. Логический период сохраняет всю свою силу»);

• *версэ* («метрическая форма ритмической прозы, не акцентирующая внимания на ограниченных образах ударения. Версэ собирает и уравновешивает, чаще всего, краткие периоды»);

• *ритмическая лесса* («в отличие от ритмической прозы и версэ сознательно ищет долготы в эквивалентах экспираторного дыхания, не собирая при этом логические периоды. Она не претендует ни на какую систематическую комбинацию ударений. Она непринужденно развертывается до тех пор, пока не соприкасается со свободным метром и строфическим ритмом»;

• *свободный метр* («стремится добиться того же равновесия, часто усиленный рифмой между дыхательными периодами. Он достигает эквивалентности, которая зависит от фиксированного числа ритмических ударений, независимо от числа слогов. Следуя темпу рифмы или, по крайней мере, темпу аккордов (созвучий) между числовыми фигурами, свободный метр может соединять строфу»);

• *строфический ритм* («в свободном метре ударение определяет только приблизительные эквиваленты. Строфический ритм характеризует выделение мельчайших образов движения с помощью всех временных форм и усиленных ударений за счет числовых фигур и гармонических построений. До сих пор респираторные равновесия доминировали над ритмом, теперь же ритм управляет дыханием. Строфический ритм не всегда представляет собой строфу в нашем понимании; он вышел из лессы. <...> Его ритм далек от свободного метра; с фиксированным числом ударений выдыхание уравновешивается»);

• *метрическая строфа* («Соответствие ритмических стоп, становящихся метрическими. Это — кратковременное явление в строфическом ритме. Метрическая строфа склонна устанавливать равенства одновременные и последовательные с учетом ритмических элементов: дыхание, ударение, число»)[31].

---

[30] *Souza, R. de.* Du rythme en français. Paris, 1912.

[31] Привожу в переводе Г.П. Осиповой: *Осипова Г.П.* Ритм речи и теория французского верлибра (рукопись). Дипломная работа, выполненная под руководством Ю.В. Рождественского. М.: Филологический ф-т МГУ имени М.В. Ломоносова (кафедра общего языкознания), 1977.

Таким образом, де Суза показывает все формы возможной ритмической упорядоченности, которые могут быть представлены в языке. В каждой из этих форм, как и в их сочетании, по мысли де Суза, может быть реализовано поэтическое слово. Тем самым состав инструментов поэтической речи существенно расширяется, а значит, расширяется и состав поэтического сознания. Французские литераторы неоднократно возвращаются к вопросу об источнике варьирования форм ритмической речи и указывают на три возможные причины:

- космические источники слова;
- дыхание;
- антропофоника.

Эти достаточным образом не связанные между собой причины называются, но не истолковываются. Наиболее ясным образом рассматриваются антропофонические причины. Именно они обусловливают шесть типов ритма / ритмов, предложенных де Суза.

Французская поэзия вводит новые поэтические формы, из которых наибольшее внимание французских литераторов привлекла форма верлибра; все остальные формы определялись по отношению к ней. Сюда относятся различные виды версэ, а также различные виды «облегченного стиха» (vers libéré — *облегченный стих*, допускающий некоторые поэтические вольности, в частности, упразднение законов *цезуры*, *зияния* hiatus и *переноса* enjambement)[32].

Формальное определение верлибра не оказалось, по-видимому, полно разработанным в теоретической части французской поэтики, однако поэтическая практика дала целый ряд литературных произведений, в которых верлибр представлен с достаточной точностью и определенностью. Классический французский верлибр мы читаем у Поля Клоделя (Paul Claudel, 1868—1955), который в основание своей поэтической практики положил литературный прецедент Священного Писания, справедливо полагая, что образцы верлибра были даны еще в древности. Такими образцами, по убеждению Клоделя, являются тексты библейской псалмической поэзии, в подражание которым поэт сам пишет псалмы («Les septs psaumes de la pénitance») и разрабатывает сюжеты Священного Писания. Обращение к ним обусловлено, по мысли Клоделя, тем, что Писание представляет собой наиболее общий для европейской культуры текст мировоззренче-

[32] См., в частности: *Souza, R. de*. Un débat sur la poésie: Poésie, poétique, poème // Bremond H. La poésie pure. Paris, 1926.

ского и этического характера. Поэтическая практика Клоделя демонстрирует, как автор стремился обосновать содержание своих стихов мировоззренческим истолкованием этики, полагая, что такое истолкование составляет существо речи, организованной как верлибр[33].

В поэтической практике французских поэтов XX в. каждая из обозначенных выше форм речи различается своим спектром содержания. Так, например, если для Клоделя этическое начало определяется критерием истинного, аналогично интерпретации истинного в канонических текстах, и весь сюжет выстраивается соответственно этому критерию (как, например, в «Книге милости Лета Господня» — Corona benignitas Anni Dei), то у Луи Арагона (Louis Aragon, 1897—1982) высшее этическое начало воплощает в себе любовь (как, например, в цикле его стихов «Эльза»). Клодель самим сюжетом «задает» библейскую лексику текста, Арагон же сополагает свой интимный мир, свое чувство священного с неорганическим миром, миром, который «говорит без слов»; отсюда словесный ряд: *камень, бездна, эхо, мрак, птица, могила, блик, листва, дерево, вино* и др. Арагон как бы вплетает себя в этот неживой мир:

Mon amour ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence
Comme une pierre longtemps polie entre les paumes de mes mains
Une pierre prompte et pesante, une pierre
Profonde par sa chute à travers notre vie <...>.

«Любовь моя, молчи [ничего не говори], оставь эти два слова в тишине [в молчанье], / Как камень, отполированный ладонями моих рук, / Камень стремительный и тяжелый, камень / глубокий своим падением сквозь нашу жизнь <...>»[34].

«Истинное» чувство позволяет поэту с помощью слова «раствориться» в природе и «слиться» с ней, с космосом.

Стоит отметить, что это слияние с природой совершенно противоположно последовательно классицистической поэзии, в которой «поэт поднимается над конкретностью быта», над предметностью неорганического мира. Так, в уже приводимой элегии Шенье «единственный материальный факт <...> — это дом возлюбленной; но и дом лишен конкретных признаков: в первом случае — метонимия, сопровождаемая эмоциональным эпитетом — son funeste seuil (8); во втором — общее существительное с не менее эмоциональным определением — cette maison cruelle (42)»[35].

---

[33] *Claudel P.* Réflexions sur la poésie. Paris, 1963.
[34] Перевод мой. — *А.Л.*
[35] *Эткинд Е.Г.* Указ. соч. С. 12—13.

«Глубокое» погружение человека в неорганический мир и слияние с ним духа человека вызывает «контемпляцию».

В эту же эпоху во французской поэтической традиции намечаются, как показала Г.П. Осипова, три основных принципа новой стихотворной практики:

• ритм, каждый раз индивидуальный, становится главной фигурой новой техники;

• своеобразие техники порождает жанровое многообразие (различные виды версэ, лесса, ритмическая проза, стихотворение в прозе и т.д.);

• эстетически организованное слово все больше ориентируется на этику[36].

Таким образом, во французской поэзии XX в. верлибры создаются не только на основе библейских текстов и сюжетов, но и на основе логосического осмысления слова.

[36] *Осипова Г.П.* Французские поэты-символисты о развитии верлибра // Проблемы литературного развития / Отв. ред. А.П. Лободанов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 78.

Н.Н. Никитина

ИСТИНА КАК ТВОРЧЕСТВО

Статья посвящена одной из важнейших и интереснейших проблем философии — проблеме творческой природы познания. Автор рассматривает концепцию мифологии в философии истории Вико и проблему воображения в «Критике чистого разума» Канта.

Ключевые слова: мифология, фантазия, чистый разум, суждение, воображение, трансцендентальная философия.

Article is dedicated to one of the most important and most interesting problems of philosophy — the problem of creative nature of cognition. The author examines the concept of mythology in Vico's philosophy of history and concept of imagination in Kant's «Critique of pure reason».

Key words: mythology, fantasy, pure reason, judgment, imagination, transcendental philosophy.

«Истина» и «творчество», казалось бы, есть вещи несовместимые и даже противоположные. Истина объективна — она существует вне времени, не претерпевает изменений, предшествуют своему открытию и переживает свое забвение. Истина существует вне человека и до его возникновения. Что же общего может быть у истины и человеческого творчества, особенно если понимать последнее как продуктивную способность воображения, принципиально отличающуюся от «репродуктивной способности воображения, синтез которой подчинен только эмпирическим законам»[1], т.е. как проявление свободы и способность создавать новое, ненаблюдаемое в эмпирической действительности? Здесь необходимо вспомнить тот немаловажный факт, что истины открывает человек.

Человек не вечен, его бытие — это время, всецело определяющее и его бытие, и его сознание. И если объективные истины «не омывает река времени», то «ясно, что временность относится собственно не к ним, а к их присутствию в человеческом разуме»[2]. К нашим о них представлениям. Человек, открывающий истину, видит и выражает ее только так, как может, — сквозь призму своего времени и своего Я, ибо он и есть реальное резюме своей истории и культуры, то конкретное единичное, в котором воплощено и живет всеобщее — его время и времена, родившие его время, взлеты и катастрофы его эпохи, его детские мечты и разоча-

---

[1] *Кант И.* Критика чистого разума // Сочинения: В 6 т. Т. 3. М.: Мысль, 1964. С. 84.

[2] *Хосе Ортега-и-Гассет.* Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 27.

рования. Личностное видение определяет интенцию понимания жизни, с позиций которой мыслящий человек расставляет смысловые акценты в понимаемом и определяет его ценности. Истина времени — форма самовыражения человека времени. Как же относится эта понятая человеком истина к истине объективной? Если эта исторически конкретная истина есть объективная истина, которая говорит с человеком на языке его времени, то единственный путь к ее пониманию — историзм, способный в развитии увидеть преемственность.

Обратимся к истории. Первым свидетельством о том, как древний человек видел и понимал мир, частью которого сам он являлся, была мифология. Мифологический период истории человечества предшествовал тому времени, когда начинали формироваться как самостоятельные сферы познания, сосуществующие ныне в дифференцированной целостности нашего сознания.

Мифология, понимаемая как система воззрений человека на мир, созданная воображением и фантазией человека на основе аналогии с порядками и законами родового общества, к которому он принадлежал, выполняла все те функции, которые сегодня выполняют самостоятельные формы сознания. Мифология была общим корнем религиозного, нравственного и эстетического сознания, источником знания о мире. Для человека, стремящегося к познанию, она была кладовой всех истин и ответов на вопросы, актуальные и для современного человечества: есть ли Бог? Как произошел человек? Как возник космос? Кто и что определяет ход мировых событий и судьбу человека? Каковы законы мирового порядка? Что такое справедливость? Как должен жить человек, соблюдая и охраняя законы этого миропорядка?

Мифология была фундаментом сознательного существования человека — фундаментом его общественной жизни, формой познания мира и формой самосознания. Миф обеспечивал существованию человека мировоззренческую целостность, он связывал человека с космосом, с теми могучими силами, которые создали его и властвуют в нем, вписывая человека в контекст космической жизни, определял его кровное родство с этими силами и место в мировом целом. Будучи песчинкой в этом мире бушующих на небе и на земле космических страстей, человек не был посторонним и случайным в нем, он был связан с ними кровным родством и судьбой, знал свое место в нем, меру и степень ответственности за его существование.

Миф связывал человека с его будущим и прошлым, предками и потомками, делая его жизнь длящейся бесконечно — вечной, — придавая ей смысл и цель. Эта цель была трансцендентной,

поскольку «космический» человек был частью вечного целого и жизнь его служением — Богам, роду и государству, своим потомкам, и в этой жизни было то «ради чего», которое отличает его от современного экзистенциального человека, для которого смысл его единственной, короткой, как мгновение, жизни только в ней самой.

Мифология оставила человечеству неоценимое наследство. Прежде всего, себя саму — удивительную целостность мироощущения и миропонимания, совершенную слитность фантастического образа и понятия, чувственного и рационального, единичного и всеобщего. В этом наследии уникальный материал для понимания древней истории, бесконечное множество сюжетов для искусства и раздумий о смысле жизни. Самое же главное — неиссякаемая фантазия, которую она пестовала в человеке на протяжении долгих тысячелетий. Фантазия, в которой наивно усматривала слабость мифологии последующая рациональность. Фантазию, которая стала истоком не только искусства, но всех форм человеческого творчества, обеспечивающего бессмертие не только древним, но и современным «служителям муз», и многозначностью своего воображения, дающего жизнь самой однозначной рациональности.

Судьбу мифологии, как и культуры в целом, изменил пытливый человеческий разум, которым наделили Боги человека, от самого рождения, по словам Аристотеля, стремящегося к познанию.

В VI в. до н.э. в Древней Греции возникает философия, несущая в себе основы нового мировоззрения, которое противопоставляет себя традиционному религиозно-мифологическому способу мышления. Рождающаяся философия соединяла в себе начала умозрительной философии, восходившей к Пармениду, с которого «началась философия в собственном смысле этого слова»[3] и формирующегося научного мышления, обращенного к чувственно воспринимаемому миру, истоки которого в ионийской натурфилософии.

Умозрительная философия, опираясь на строгую логику, создавала умопостигаемую картину мира, отличающуюся от мифологической. Рождалась новая рациональность, ориентированная на математический метод мышления, далекий от художественного вымысла. Человеческий разум становился на путь познания, который Кант назовет «царским»[4]. Логика умозрения,

---

[3] *Гегель*. Лекции по истории философии // Сочинения. Т. IX. М.: Партийное издательство, 1932. С. 223.

[4] *Кант И*. Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 205.

созданная античностью, станет образцом рационального мышления на все последующие времена и достигнет своего полного триумфа в веке XVII — веке науки, провозгласившим ее единственным путем к истине и нетерпимо относившимся к любым другим претендентам на эту роль.

Однако античная философская мысль еще долго не утрачивала связи со своими мифологическими корнями — ее продуктивным воображением, способностью к фантастическим обобщениям, ассоциативностью мышления. Произведения величайшего из мыслителей и теоретиков, непревзойденного гения философского диалога, основанного на неопровержимой логике, — Платона — чрезвычайно богаты художественной фантазией и мифами, но мы не воспринимаем их как развлекательные рассказы, оживляющие и украшающие текст, или как иллюстрации к его мыслям. Художественная фантазия Платона — это форма существования его идеи, ее выражение в «чувственной форме», самостоятельная форма изречения истины. «Пир» и «Федр» Платона не оставляют в этом сомнения.

Рождавшаяся наука в поисках истины обращалась не к мифу, а к миру, непосредственно созерцаемому и наблюдаемому нами в опыте. Этот мир с момента возникновения науки становится предметом ее исследования. Опираясь на наблюдение, опыт и эксперимент, приверженность факту и рациональность, исключающую всякий вымысел, наука, определяя естественные причины и законы существования явлений, стремилась создать «научную картину» мира, противоположную прежней, основанной на мифологии. Тем не менее и в самом начале своего пути наука не ограничивалась «описанием следования фактов в опыте», а пыталась заглянуть за границы наблюдаемого факта в поисках ненаблюдаемого — «первоначал» и «причин» существующего. Философия еще долго сохраняла мировоззренческую целостность, унаследованную также от мифологии, только в основе ее лежала не художественная фантазия, а рациональное мышление, составлявшее фундамент как умозрительного, так и опытного познания, основу рассмотрения всех вопросов, касающихся как мира в целом, так и конкретного человека.

Однако уже в Новое время наука, совершив великие открытия, завоевала непоколебимый авторитет и абсолютную монополию на истину, оттеснив метафизику, искусство и, естественно, мифологию. Возникли сомнения в возможности самого существования метафизики, художественное и мифологическое творчество не могли конкурировать с новой рациональностью, опирающейся на математику с ее вечными истинами, несовместимыми с игрой

воображения и фантазии. Тем не менее именно в XVIII в. возникает и новый взгляд на отношения между истиной и творчеством. В 1725 г. увидел свет труд Джамбаттиста Вико (1664—1744) «Основания новой науки об общей природе наций», в 1781 — «Критика чистого разума» Иммануила Канта (1724—1804).

Взгляд Вико на историю, изложенный им в его интереснейшем труде, для его времени был явлением поразительным. Вико стремился создать историю не на основе экстраполяций исторических концепций современной ему рационалистической философии на исторический процесс, а положив в основу ее рассмотрения «реальный ход» событий. Материалом же для такого рассмотрения он считал мифологию, интерпретируя ее как конкретно-историческую форму понимания истины, а миф — как «фантастическую универсалию».

Миф, считал Вико, не следует рассматривать как пустое порождение человеческой фантазии, иллюстрацию умозрительного утверждения философии, или усматривать в нем мистический смысл, мы должны «восстановить в мифах их прирожденные исторические значения»[5]. Миф — реальное свидетельство древней истории и «чтобы уяснить реальное содержание мифа, надо реконструировать его первоначальный вид, тщательно устранив позднейшие искажения»[6], и понять его в контексте современной ему эпохи. Чтобы понять рациональность мифа, необходимо встать на точку зрения его времени. В таком подходе Вико видел основу для создания объективной истории и гарантию подлинного историзма при анализе исторических событий и фактов. Вико впервые рассматривает мифологию как неизбежный исторический этап в развитии мышления человечества. Специфику этого мышления, оперирующего фантастическими образами, он объясняет уровнем развития сознания, в котором преобладало воображение. Древний человек, пытаясь найти причины явлений, от которых зависел, персонифицировал их и создавал Богов, «поэтические характеры» которых стали далекими предками наших современных понятий, а рассказы об их деяниях — материалом для реконструкции древней истории.

Следуя своему методу, Вико открывает «закон движения истории» и создает концепцию циклического развития истории, положив в основу ее органическую аналогию, этапы развития человека — детство, юность, зрелость и старость.

---

[5] *Вико Джамбаттиста*. Основания новой науки об общей природе наций. М.; Киев, 1994. С. 360.

[6] *Киссель М.А.* Джамбаттиста Вико. М.: Мысль, 1980. С. 84.

Вико исходит из того, — это само по себе было революционно, — что нации имеют общую природу и проходят в своем развитии одни и те же этапы. Многообразие культур, сосуществующих в одном времени, но порой несопоставимых, определяется не изначальным различием их природы, их талантов и способностей, а лишь тем, что они находятся на разных этапах своего исторического развития. Типологическое же сравнение культур, т.е. сравнение определенного этапа истории народа с соответствующим этапом другой, обнаруживает схожую логику поведения и мышления человека в схожих исторических условиях. Все нации проходят этапы, которые Вико называет «век Богов», «век Героев» и «век Людей». Термины эти родились на основе анализа Вико эволюции мифов, в которых на раннем этапе развития нации главную роль играют Боги, затем Герои и только на завершающем этапе Люди. Век Богов открывает исторический цикл. Век Людей завершает. От века к веку меняются основные характеристики общества. В этой связи Вико говорит о трех веках Природы[7], трех веках Нравов, трех веках Естественного права, трех веках Правлений, трех веках Языков, трех веках Характеров или Знаков, трех веках Юриспруденций, трех веках Авторитета и трех веках Понимания Права, трех веках Суда и трех веках Времен.

Ближайшей причиной развития цикла является развитие сознания человека. Аналогия, положенная Вико в основу рассмотрения истории — детство, юность, зрелость и старость, — имеет отнюдь не формальный характер. За основу рассмотрения сознания человека каждого «Века» Вико берет психологию ребенка, юноши и т.д., основное внимание уделяя соотношению воображения и рассудка. Прогресс человеческого сознания он понимает как постепенное движение от власти воображения и фантазии к рассудку. Так, применительно к веку Богов, Вико пишет: «Первая природа в результате обмана фантазии, которая тем могущественнее, чем слабее рассудок, была природой поэтической, т.е. творящей, — да позволено нам будет сказать — Божественной: она приписывала телам бытие Божественных одушевленных субстанций... Эта природа была природой Поэтов-Теологов, самых древних мудрецов у всех языческих Наций, когда все языческие нации основывались на той вере, что каждая из них имеет определенных своих Богов. С другой стороны, эта природа была и бесчеловечна; но в силу того же самого заблуждения фантазии люди до ужаса боялись ими же самими выдуманных Богов»[8]. Человек был дик и необуздан, и «единственным могущественным

[7] Говоря о «Природе», Вико имеет в виду природу человека.
[8] *Вико Джамбаттиста*. Указ. соч. С. 378.

средством для обуздания дикости народов была религия»[9]. Это время Вико называет «бесчеловечной человечностью». «Первые нравы отличались «повседневностью убийства», хотя и были окрашены «религией и благочестием»[10]. Правление — Теократическим и люди верили, что все решительно приказывают Боги. Это был век оракулов. Первым языком «был божественный умственный язык посредством немых религиозных движений, т.е. божественных церемоний... он был необходим в те первые времена, когда языческие люди не умели еще артикулировать речь»[11]. Первые Знаки — Божественные Иероглифы. Первой Юриспруденцией — Божественная мудрость. Первый Авторитет — Божественный авторитет. Право — Божественное, доступное только Богу. Суд — Божественный суд и Поединок. Времена — Религиозные, протекавшие под Божественными правлениями.

Вторая природа была героической, герои возводили свое происхождение к Богам. Нравы были «гневливы и щепетильны». Право — Героическим, правом силы, но сдерживаемым религией. Правление — Героическим, т.е. аристократическим. Язык был языком героических знаков, на нем говорили посредством гербов. Знаки — Фантастическими Универсалиями. Юриспруденция и Авторитет — героическими. Вторым пониманием Права был Государственный Смысл, от природы известный не каждому человеку и лишь немногим правителям, которые способны усмотреть то, что необходимо для сохранения рода. Суд был судом строгих правил и «торжественных формул». Времена — «Времени людей щепетильных, таких, как Ахилл, а во времена вернувшегося варварства — Дуэлянтов»[12].

Третья природа — «Природа человеческая, разумная, а потому умеренная, благосклонная и рассудочная; она признает в качестве законов совесть, разум и долг»[13]. Нравы — «услужливы, ими руководит чувство гражданского долга»[14]. Право — «Человеческое Право, продиктованное совершенно развитым Человеческим Разумом»[15]. Правления — «Человеческие Правления, при которых вследствие равенства разумной природы все уравнены законами»[16]. Язык — «Разговорный язык, артикулированный»[17]. Его

---

[9] Там же.
[10] Там же. С. 379.
[11] Там же. С. 380.
[12] Там же. С. 399.
[13] Там же. С. 379.
[14] Там же.
[15] Там же.
[16] Там же. С. 380.
[17] Там же. С. 381.

знаки — простонародные буквы. «Человеческая Юриспруденция рассматривает истинность в просвещенные времена»[18]. Человеческий Авторитет таится «в доверии к людям испытанного благоразумия, поведения и возвышенной мудрости в вещах умопостигаемых»[19]. Понимание права — естественное понимание. Суды — «это Суды совершенно неупорядоченные; в них господствует истинность фактов под диктовку совести»[20]. Времена — Гражданские, т.е. умеренные, времена Естественного Права Народов.

Как же возникает миф и что такое «фантастическая универсалия»? Аксиомы, на которые опирается Вико в своем исследовании, сформулированы им в разделе «Об элементах» Книги первой[21]. Миф, считает Вико, возникает в век Богов, когда могучая фантазия господствовала над рассудком и природа человека была творящей, породившей Поэтов-Теологов, самых древних мудрецов у всех языческих Наций. В эти времена человек был подобен ребенку.

«Первые люди, как бы дети рода человеческого, неспособные образовывать интеллигибельные родовые понятия вещей, естественно были принуждены сочинять поэтические характеры, т.е. фантастические роды, или универсалии, чтобы сводить к ним, как к определенным Образцам или идеальным портретам, все отдельные виды, похожие каждый на свой род»[22]. Первая Мудрость Язычества — поэтическая мудрость, начинается с «чувственной и фантастической Метафизики первых людей, так как они совершенно были лишены рассудка, но обладали сильными чувствами и могущественной фантазией... Такая Метафизика была их настоящей Поэзией, а последняя — естественной для них способностью (ведь они от природы были наделены и столь сильными чувствами и такой же фантазией), порожденной *незнанием причин* (курсив наш. — *Н.Н.*); незнание было для них матерью удивления перед всем, так что они, ничего не зная, всему удивлялись чрезвычайно сильно... Такая Поэзия первоначально была у них божественной: они представляли себе причины ощущаемых и вызывающих удивление вещей, как Богов»[23].

Фантастическая универсалия, таким образом, представляет собой исторический аналог современного нам понятия, «интел-

---

[18] Там же. С. 384.
[19] Там же.
[20] Там же. С. 399.
[21] Там же. С. 72—107.
[22] Там же. С. 87.
[23] Там же. С. 132.

лигибельного родового понятия» в терминологии Вико, под которое, как под общее, подводится в акте мышление особенное. Так, например, титулы Юпитера — «Громовержец», «Наилучший», «Величайший», «Спаситель» есть совокупность качеств, которые должны включаться в понятие хорошего властителя, для мифологического мышления — стать чертами его «поэтического характера». «Сами титулы, — отмечает М.А. Киссель, — предикаты, как сказал бы Фейербах, божества заключают намек на то, что значил этот Бог для людей. Гром и молния символизируют карающую власть, другие же предикаты говорят о милосердии и заботливости божества, устроившего людям нормальную жизнь»[24]. Вспомним в этой связи, например, образ Ареса в «Илиаде» Гомера. Этот «поэтический характер» дает нам ясное понимание того, что такое древние войны — произвол, отсутствие каких бы то ни было правил и законов, жестокость. Недаром усмирять его выходит Афина — Богиня войны разумной. Таким образом «фантастические универсалии» были понятиями об истине, еще не достигшими математической рациональности, истиной конкретно-исторической. В этих истинах есть объективность, т.е. необходимость и всеобщность. Об этом свидетельствует тот факт, что в различных мифологиях мы находим похожих героев. «Каждая Языческая Нация имела своего Геркулеса, который считался сыном Юпитера; и Варрону, — сообщает Вико, — ученейшему исследователю Древности, удалось их насчитать сорок»[25]. Сегодня «фантастическая универсалия», пройдя долгий исторический путь, существует, с нашей точки зрения, как художественный образ — всеобщее, выраженное в единичном, — может быть, событии, может быть, характере. От былой претензии на объективную истину он не отказался и сохранил стремление к ней как желание создать «иллюзию ее реальности». Сам пантеон античных Богов и последовательность их появления в нем, по мнению Вико, есть изложение античной истории, ее существенных этапов и эпохальных событий, обладающий для историка истинностью исторического факта.

Мы позволим себе здесь привести фрагмент из книги известного исследователя творчества Вико — Михаила Антоновича Кисселя:

Перечисляя двенадцать главных обитателей языческого пантеона, Вико указывает тем самым двенадцать символов главных социокультурных сил растущего общества. Это «вседержитель» Юпитер, уздою

---

[24] *Киссель М.А.* Джамбаттиста Вико. С. 90.

[25] *Вико Джамбаттиста*. Указ. соч. С. 85.

страха связавший животноподобных «первых людей» в семейные союзы. Его августейшая подруга Юнона, обозначающая «всю святость браков». Диана, символизирующая чистоту, целомудренность женщин в «Состоянии Семей». Это также Аполлон, «основатель Культуры и ее Искусств». Эти искусства Латиняне называли liberales, «свободные», в смысле «благородные»: одно из них — это искусство верховой езды, почему Пегас летает над Парнасом: он снабжен крыльями, так как принадлежит Благородным. Как видим, Аполлон уже является богом социального неравенства. Вулкан, Сатурн, Кибела, или Веста, символизируют значение и организацию земледелия в условиях древнейших обществ. Марс — бог войны, Венера — богиня «гражданской красоты», т.е. доблести, нормативного общественного поведения, как бы мы сказали теперь. Минерва «обозначала вооруженные Аристократические Сословия». Меркурий, изображавшийся в древности с божественным жезлом, свидетельствует о той роли, которую играли в те времена предсказания жрецов. Наконец, Нептун, самый молодой из богов, т.е. появляющийся позже, чем остальные, знаменует собой период морских набегов, когда «век Богов» сменяется «веком Героев». «Героический Век», таким образом, простирается от путешествий аргонавтов до времени, описанного в гомеровской «Одиссее». Вико смело, не утруждая себя тщательными выкладками, определяет протяженность «века Богов» в девятьсот лет, а героического — в двести. Героический век начинается с выходом древних народов на морское побережье. До того времени они жили в глубине материка в гористой местности, где воздух был лучше, далеко от «великого леса земли» с его миазмами и дикими зверями.

Отмечая «анахронизмы», свойственные традиционной историографии, Вико сетует на то, что в древней истории есть «времена пустые», которые должны быть наполнены фактами, и к таким временам относит «век Богов». Но и сам он об этом времени сообщает не так уж много, и ясно — почему. Ведь главным источником его исследования является поэтическая мифология[26].

Вико оказал, прямо или косвенно, серьезное влияние на последующую философскую и историческую мысль, прежде всего эпохи Просвещения. Это влияние чувствуется в философии истории Гердера, в его преставлении о том, что род человеческий «всюду принадлежит к одной и той же человеческой породе»[27], в его учении о происхождении и «возрастах» языка. Историзм Вико ощущается в «Философии духа» Гегеля. В убеждении всей немецкой классической философии в том, что истина может быть выражена в чувственной форме. Не только в мифе, но и в художественном образе искусства. Шеллинг назовет мифологию истоком всякого познания и творчества и поставит искусство, исток

[26] *Киссель М.А.* Джамбаттиста Вико. С. 94—95.
[27] *Гердер И.Г.* Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 229.

которого в мифологии, на первое место в Универсуме. «Бесчеловечная человечность» — центральный мотив размышлений Л. Фейербаха о происхождении и сущности религии. В 1884 г. в Париже будет опубликована работа О. Конта «Дух позитивной философии», где рассуждения об исторических типах мышления начинаются с этапа теологического, когда человек персонифицирует причины явлений, создавая образы Богов и мифологическую картину мира. Тема влияния Вико на последующую историческую и философскую мысль достойна самостоятельного исследования.

Подводя итог нашего краткого экскурса в философию истории Вико, скажем, что истину и творчество Вико не противопоставляет. Напротив, фантазия и воображение наших далеких предков были первооткрывателями истины. В существовании и возможности познания объективной истины Вико не сомневался. Может быть, гарантией этого являлся не только историзм в ее понимании, но и Здравый Смысл, под которым он понимал от природы присущее всякому человеку, всем народам и всем государствам Чувство Истины, подаренное нам Провидением.

Кардинальный переворот в представлении об истине связан с именем Канта, величайшего философа Нового времени. В философской литературе имя его часто связывают с именем Коперника. Сравнение это принадлежит самому Канту.

В Предисловии к «Критике чистого разума» он сравнивал свою критику фундаментальных основоположений философии с великим переворотом, некогда совершенным Коперником в науке. Речь шла о кардинальном переосмыслении самой позиции исследователя по отношению к предмету своего исследования, о пересмотре глубинных основ теории. «Когда оказалось, — пишет Кант о Копернике, — что гипотеза о вращении всех звезд вокруг наблюдателя недостаточно хорошо объясняет движения небесных тел, то он попытался установить, не достигнет ли он большего успеха, если предположить, что движется наблюдатель, а звезды находятся в состоянии покоя»[28]. Подобную же задачу он считал актуальной для современной ему философии. В философии, с точки зрения Канта, надо было изменить сам «способ мышления»[29], как это произошло в науке. «До сих пор, — писал он, — считали, что всякие наши знания должны сообразовываться с предметами... следовало бы попытаться выяснить, не разрешим ли мы задачи метафизики более успешно, если будем исходить из предположения, что предметы должны сообразовываться

[28] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 87.
[29] Там же.

с нашим познанием»[30]. Решая эту задачу, Кант делает исходным моментом исследования не объект, как это делала вся предшествующая традиция, а субъект, *деятельность самого сознания*, и создает новый космос для размышлений ищущего истину человека — космос, в котором законодатель и творец всех истин — человеческий разум. Трансцендентальная философия Канта интересуется, по существу, не объектом внешнего мира, а способами его познания, которые в контексте кантовского априоризма следует понимать как способы его конструирования человеческим сознанием в качестве предмета познания.

Созданию такой философии, по мысли Канта, должна предшествовать критика возможностей и границ человеческого разума, который должен вновь обратиться к своим основоположениям, к самопознанию, и определить возможные границы своих притязаний. «Такой суд, — пишет Кант, — есть не что иное, как критика самого́ чистого разума... Я разумею под этим, — продолжает Кант, — не критику книг и систем, а критику способности разума вообще в отношении всех знаний, к которым он может стремиться независимо от всякого опыта»[31].

Этот гигантский труд и предпринял Кант. Он рассматривает все основные имеющиеся у человека способности души (познавательную способность, способность желания, чувство удовольствия и неудовольствия), соответственно — высшие познавательные способности (рассудок, разум, способность суждения), априорные принципы познания, связанные с высшими познавательным способностями, и сферу применения, или продукт. Каждой из высших познавательных способностей он посвятил отдельное исследование, носящее название «Критики»: «Критика чистого разума», «Критика практического разума» и «Критика способности суждения». Это основные философские труды Канта, созданные им в «критический» периода его творчества.

В «Критике чистого разума» (1781) он рассматривает разум в его теоретическом применении. Эта «Критика» «занимается лишь познавательной способностью... а из познавательных способностей она имеет дело лишь с рассудком в соответствии с его априорными принципами»[32]. Сфера деятельности рассудка, или ее «продукт» — научная теория[33].

---

[30] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 87.

[31] Там же.

[32] Там же.

[33] Кант в «Критике чистого разума» из познавательных способностей рассматривает только р**ассудок**, исключая способность суждения и разум, поскольку, с его точки зрения, только рассудок дает априорные конститутивные

В «Критике практического разума» (1788) Кант рассматривает способность желания и соответствующую ей высшую познавательную способность — разум, который содержит априорные принципы этой сферы познания. Сфера применения этой способности — нравственность. Здесь Кант обращается к таким важнейшим для него проблемам, как наивысший нравственный закон, существование Бога, свобода и бессмертие души.

В 1790 г. Кант создает «Критику способности суждения», которая содержит критику способности эстетического и телеологического суждения. Применительно к суждению эстетическому она выясняет, «имеет ли способность, составляющая в ряду наших познавательных способностей среднее звено между рассудком и разумом, свои априорные принципы, конститутивны ли эти принципы или только регулятивны... и дают ли они a priori правило чувству удовольствия и неудовольствия как среднему звену между познавательной способностью и способностью желания»[34], ибо в противном случае у этих принципов нет своей области, в которой они законодательствуют, как законодательствуют в своих областях рассудок и разум. Критика способности эстетического суждения обращена непосредственно к искусству и прекрасному.

Вывод Канта из критических исследований возможностей и пределов человеческого познания в конечном итоге таков: «Насколько широко применяются априорные понятия, — пишет он во «Введении» к «Критике способности суждения», — настолько простирается применение нашей познавательной способности в соответствии с принципами, а с ним и философия»[35]. Только в том случае, если основа познания априорна, его выводам обеспечена всеобщность и необходимость, т.е. истинность. Ключ к пониманию этого утверждения Канта дает основное понятие и главный принцип рассмотрения сферы познания в трудах Канта — принцип априоризма.

Скептицизм в отношении веры в безграничные возможности человеческого разума сопровождает всю историю развития философской мысли. Неудивительно, что для Канта, величайшего ума своей эпохи, проблема познания и его границ является центральной. Однако его подход к ее решению был воистину революционным. В основе размышлений Канта лежит его пред-

---

принципы познания, остальные способности дают лишь идеи, запредельные для познавательной способности принципы, призванные «сдерживать опасные притязания рассудка» (с. 163—164).

[34] Там же. С. 164.

[35] *Кант И.* Сочинения. Т. 5. М., 1966. С. 171.

ставление о природе человеческого разума, его изначальной активности. Человеческое сознание, с точки зрения Канта, активно по природе и представляет собой спонтанную деятельность, не имеющую другой причины, кроме самой себя, и продуцирующую априорные формы, предшествующие опыту и его организующие как на чувственном уровне, так и на рациональном. Присущие всем разумным существам, а следовательно, обладающие всеобщностью и необходимостью, эти формы составляют фундамент истинности научной теории, но они же полагают ей границы.

Априорными знаниями Кант называет знания, «*безусловно* независимые от всякого опыта, а не независимые от того или иного опыта. Им противоположны эмпирические знания, или знания, возможные только a posteriori, т.е. посредством опыта. В свою очередь из априорных знаний *чистыми* называются те знания, к которым совершенно не примешивается ничто эмпирическое»[36]. Априорное знание от знания апостериорного отличает сама его природа. Источником происхождения априорных знаний является не опыт, а сама наша познавательная способность.

В эпоху Просвещения, когда жил и работал Кант, свою монополию на истину прочно утвердила наука, прежде всего математика, первая, с его точки зрения, вслед за логикой вставшая на «царский» путь познания. После чего «верный путь науки был проложен и предначертан на все времена и в бесконечную даль»[37]. Авторитет науки, завоеванный ее великими открытиями, был незыблем. Образцом рациональности была математика, истины которой времени не подвластны, а единственной формой рационального мышления — мышление рассудочное. Известный вопрос Канта: что я могу знать? — был адресован, прежде всего, метафизике, чьи претензии на теоретическое познание, т.е. на статус науки и истину, с точки зрения Канта необоснованные, были серьезнейшим поводом к написанию его «Критик». «Мы не можем, — писал Кант, — признать действительность метафизики как науки»[38]. Но вопрос о границах познания и истине он ставит и по отношению к науке — математике и естествознанию, претензии которых на истину считает обоснованными. Существуют ли границы теоретического познания? Где эти границы и что такое истина теоретического познания?

---

[36] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 106.

[37] Там же. С. 84.

[38] *Кант И.* Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки. М.: Издательская группа «Прогресс» «VIA», 1993. С. 36.

Как же происходит процесс *рассудочного познания*, результатом которого является научная теория, законно, с точки зрения Канта, претендующая на истину? Всякое познание, считал Кант, есть синтез чувственности и рассудка, точнее, априорных форм чувственности и рассудка. Предмет, к познанию которого мы стремимся, рассуждает философ в «Критике чистого разума»[39], дается нам в чувственном созерцании, которое является результатом внешнего воздействия. Мыслится же предмет рассудком, который подводит предмет чувственного созерцания под понятие. Чувственное созерцание и понятие не могут выполнять функции друг друга. «Рассудок ничего не может созерцать, а чувства ничего не могут мыслить. Только из соединения их может возникнуть знание»[40].

Сам процесс мышления Кант понимает как внесение *связи* в многообразие представлений, будь то чувственные созерцания или понятия. Связь эту вносит рассудок, и «сам рассудок есть не что иное, как способность a priori связывать и подводить многообразное [содержание] данных представлений под единство апперцепции. Этот принцип есть высшее основоположение во всем человеческом знании»[41]. Под «единством апперцепции» Кант понимает тождество самосознания в процессе познания.

Связь многообразного осуществляет принадлежащая рассудку априорная форма. Этот процесс Кант называет также *синтезом*. «Под *синтезом* в самом широком смысле, — пишет Кант, — я разумею присоединение различных представлений друг к другу и понимание их многообразия в едином акте познания. Такой синтез называется *чистым,* если многообразное дано a priori... а не эмпирически... Синтез многообразного (будь оно дано эмпирически или a priori) порождает прежде всего знание, которое первоначально может быть еще грубым и неясным и потому нуждается в анализе; тем не менее именно синтез есть то, что собственно составляет и элементов знание и объединяет их в определенное содержание. Поэтому синтез есть первое, на что мы должны обратить внимание, если хотим судить о происхождении наших знаний»[42].

Кант всячески подчеркивает, что источником синтеза является деятельность самого сознания, в случае теоретического знания — *рассудка*. «Всякая связь, — пишет он, — сознаем ли мы ее или нет, будет ли она связью многообразного в созерцании или

---

[39] См.: *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 154—155.
[40] Там же. С. 155.
[41] Там же. С. 193.
[42] Там же. С. 173.

в различных понятиях и будет ли созерцание чувственным или нечувственным — есть действие рассудка, которое мы обозначаем общим названием синтеза, чтобы этим также отметить, что мы ничего не можем представить себе связанным в объекте, чего прежде не связали сами; среди всех представлений связь есть единственное, которое не дается объектом, а может быть создано только самим субъектом, ибо оно есть акт его самодеятельности»[43].

Мышление, представляющее собой «способность мыслить особенное как подчиненное общему»[44], есть способность суждения, в процессе которого осуществляется синтез. «Синтез вообще... есть исключительно действие способности *воображения*[45], слепой, хотя и необходимой, функции души; без этой функции мы не имели бы никакого знания, хотя мы и редко осознаем ее. Однако задача свести этот синтез к понятиям есть функция рассудка, лишь благодаря которой он доставляет нам знание в собственном смысле этого слова»[46]. Синтез осуществляется *воображением*, которое является, таким образом, неотъемлемым и важнейшим моментом процесса познания.

Когда Кант рассуждает «о применении категорий к предметам чувств вообще»[47], он называет синтез многообразного содержания чувственного созерцания, возможный и необходимый a priori, *фигурным*, отличным от интеллектуального синтеза, производимого только рассудком без всякой помощи воображения. «Поскольку способность воображения есть спонтанность, я называю ее иногда также *продуктивной способностью* воображения и тем самым отличаю ее от *репродуктивной* способности воображения, синтез которой подчинен только эмпирическим законам»[48]. Речь, таким образом, идет о творческом воображении, способном в процессе познания творить свободно и порождать новое.

Рассудок как источник априорных форм проявляет свою активность на всех уровнях познания — как на чувственном, так и на рациональном. На уровне чувственного созерцания синтез чувственных представлений осуществляют априорные формы рассудка — чистые формы чувственного созерцания — *пространство и время*.

---

[43] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 190.

[44] *Кант И.* Критика способности суждения. С. 177.

[45] Проблеме воображения у Канта посвящено исследование Ю. Бородая «Воображение и теория познания» (М.: Высшая школа, 1966).

[46] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 173.

[47] Там же. С. 203.

[48] Там же. С. 205.

Рассуждая в «Трансцендентальной аналитике» о *пространстве и времени*, Кант связывает их с тем, что нашей душе присущи *внешнее* и *внутреннее* чувства. Посредством *внешнего чувства* мы представляем себе предметы как находящиеся вне нас, в пространстве. Посредством *внутреннего чувства* душа созерцает сама себя или свое внутреннее состояние.

Время и есть не что иное, как форма внутреннего чувства, т.е. созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния, оно определяет отношение представлений в нашем внутреннем состоянии. Тем не менее, если пространство, как априорная чистая форма всякого внешнего созерцания, ограничено лишь внешними явлениями, время есть априорное формальное условие всех явлений вообще. Почему? Дело в том, что все представления, все равно, имеют ли они своим предметом внешние вещи или нет, являются определениями нашей души и принадлежат к внутреннему состоянию, которое подчинено формальному условию внутреннего созерцания — времени. «Время есть априорное условие всех явлений вообще: оно есть непосредственное условие внутренних явлений (нашей души) и тем самым косвенно также условие внешних явлений»[49]. Так же душа созерцает себя «сообразно тому, как она подвергается воздействию изнутри, следовательно, не так, как она есть, а так, как она является себе»[50]. Стало быть и себя человек видит лишь как явление, будучи «вещью в себе», скрытой от самого себя истиной.

Время и пространство, с точки зрения Канта, есть лишь «субъективные условия нашего (человеческого) созерцания»[51] и сами по себе вне субъекта и его опыта «есть ничто»[52].

На рациональном этапе рассудок осуществляет синтез априорных форм чувственности и мышления. Опираясь на форму рассудочных суждений, Кант составляет перечень всех первоначальных чистых понятий синтеза, «которые рассудок содержит в себе a priori... и только через них он может что-то понимать в многообразном [содержании] созерцания, т.е. мыслить объект созерцания»[53]. «*Рассудок* есть, вообще говоря, способность к *знаниям*. Знания заключаются в определенном отношении данных представлений к объекту. *Объект* есть то, в понятии чего *объединено* многообразное, охватываемое данным созерцанием. Но всякое объединение представлений требует единства сознания в

---

[49] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 138.
[50] Там же. С. 150.
[51] Там же. С. 139.
[52] Там же.
[53] Там же. С. 175.

синтезе их. Таким образом, единство сознания есть то, что составляет одно лишь отношение представлений к предмету, стало быть, их объективную значимость, следовательно, превращение их в знание; на этом единстве основывается сама возможность рассудка»[54].

Итак, объективная картина мира, которая разворачивается перед сознанием человека, приступающего к познанию, вовсе не объективна, если понимать под объективностью ее независимость от нашего сознания. Человек созерцает ее во времени и пространстве, но время и пространство — не характеристики самих внешних предметом, а принадлежащие рассудку чистые формы созерцания, делающие возможным само пространственно-временное созерцание мира. То же можно сказать о рассудочных категориях, которые работают на рациональном уровне. «Время», «пространство», «причинность», «субстанция», «взаимодействие» и т.д. для обыденного сознания — универсальные и объективные характеристики самого бытия, а для ученого также и предмет научного исследования. На самом деле это априорные формы сознания, категории синтеза, они предшествуют опыту и делают его возможным, будучи тем механизмом, посредством которого сознание создает или конструирует свой предмет. Результатом этой созидательной деятельности является не что иное, как созерцаемый и мыслимый мир. Именно так законодательствует сознание. 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[55].

Таким образом «чистый разум», как понимает его Кант, сам создает свой предмет своего познания. Познание разумом самого себя и есть априорный, «царский» путь познания, ведущий к истине. Познающий человек в данном случае подобен архитектору, изучающему законы конструирования здания, которое сам построил.

Из априоризма Канта неизбежно вытекает вывод, что у человеческого разума есть границы, принципиально непреодолимые ни при каком прогрессе науки. Да, Кант считает, что подлинная реальность — вещь сама по себе (Ding an sich), принципиально недоступна познанию, поскольку лежит за пределами человеческого опыта, немыслимого без участия сознания. Именно созна-

---

[54] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 195.
[55] См.: *Кант И.* Критика способности суждения. С. 153.

ние закрывает путь к ней, ибо по природе своей содержит априорные формы, которые на всех этапах познания принимают самое активное участие в создании картины мира.

Но априорные формы не только предшествуют процессу познания, организуя его и полагая ему принципиально непреодолимые границы. В рамках эмпирического познания именно априорные формы играют основополагающую для науки роль. Они обеспечивают опыту сообщаемость, а выводам науки — всеобщность и необходимость, т.е. истинность. Границы этой истины есть границы опыта. В рамках эмпирического познания прогресс науки бесконечен, хотя истины ее и не распространяются на сферу предметов умопостигаемых и трансцендентных, а ограничены миром явлений, данных в опыте и существующих только для человека.

Кант ограничивает сферу деятельности научной теории изучением явлений и принципиально отказывает ей в возможности постичь объективную истину, т.е. относящуюся к вещам самим по себе. Истиной же в рамках опыта, таким образом, становятся наши представления об истине, отвечающие требованиям всеобщности и необходимости, которые в свою очередь коренятся в природе априорных форм. Попытки послекантовской философии приблизить науку к «объективности» как таковой опирались на то, что Кант считал познание невозможным без чувственного созерцания и воздействия предмета на способность представления, которое является началом процесса познания. «Действие предмета на способность представления, поскольку мы подвергаемся воздействию его (afficiert werden), есть *ощущение*»[56]. Однако, ощущение относится к состоянию самого субъекта. «*Ощущение* (sensation), — пишет Кант, — есть *перцепция*, имеющая отношение исключительно к субъекту как *модификация его состояния* (курсив наш. — *Н.Н.*»)[57].

Мы коснулись здесь лишь деятельности *рассудка* и убедились, что творчество относится к самой природе научного познания, органично включающего в себя продуктивное воображения, способное творить новое.

Да, великий мыслитель лишил человечество надежды на теоретический успех в поиске объективной истины, но убедительно доказал, что человеческое познание во всех его формах, включая строгую науку, есть творчество, которое не имеет границ. Но может

---

[56] *Кант И.* Сочинения. Т. 3. Критика чистого разума. С. 128.
[57] Там же. С. 354.

ли это остановить человека в его поиске окончательной, объективной истины? Нет, как показала сама история и послекантовская философия, в XX в. глубоко осознавшая и прочувствовавшая, что утрата объективной истины равносильна для человека потере смысла жизни. Эти проблемы глубоко волновали и самого Канта. Существование окончательной истины, гарантирующей человеку справедливость и разумный мировой порядок, он доказал практически, показав что человек способен совершить моральный поступок, свидетельствующий о существовании свободы. На этом основании он постулировал существование Бога.

М.Ю. Трещалин, А.А. Мухутдинов

ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ РИСУНКА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ «ВИТРУВИАНСКИЙ ЧЕЛОВЕК»

Рассматриваются вопросы, логически связанные между собой общей идеей объяснения смысла символических обозначений, содержащихся в произведениях Иоанна Богослова. Большое внимание уделяется анализу главы 21 Евангелия от Иоанна Богослова. Изложено обоснование смыслового значения числа 153, определяющего количество пойманных «больших рыб» и связанного с цикличностью процессов на Земле.

Ключевые слова: символика, цикл, числа 153, 108, 216 и 666, жизненный цикл, периодические процессы.

The questions that are logically linked together by a common idea to explain the meaning of symbolic designations contained in the works of St. John the Divine. Much attention is paid to the analysis of Chapter 21 of the Gospel of John. It examines the rationale for the semantic meaning of the number 153, which determines the number of captured «big fish» and linked to the cyclical processes of the earth.

Key words: symbolism, the cycle, numbers 153, 108, 216 and 666, the life cycle, periodic processes.

Леонардо да Винчи считал, что тело человека обладает Божественным совершенством, ибо заложенные в нем пропорции такие же, как в главной небесной фигуре — пентаграмме: «У человека в раннем младенчестве ширина плеч равна длине лица и расстоянию от плеча до локтя, когда рука согнута; и подобна расстоянию от большого пальца руки до названного согнутого локтя, и подобна расстоянию от основания детородного члена до середины колена, и подобна расстоянию от этого сустава колена до сустава ступни. Но, когда человек достиг предельной своей высоты, каждое вышеназванное расстояние свою длину удваивает, за исключением длины лица, которая вместе с величиною всей головы мало меняется. И поэтому у человека, кончившего свой рост и хорошо сложенного, десять его лиц: ширина плеч — два лица, и два таких лица — также другие все вышеназванные длины».

Рассматривая рисунок «Витрувианский человек» (рис. 1а) с точки зрения геометрии, обращает на себя внимание определенность в нанесении характерных точек, размерах фигур и линий, величинах углов, образованных их пересечением. Здесь четко прослеживается системность: человек (элемент) → биосфера

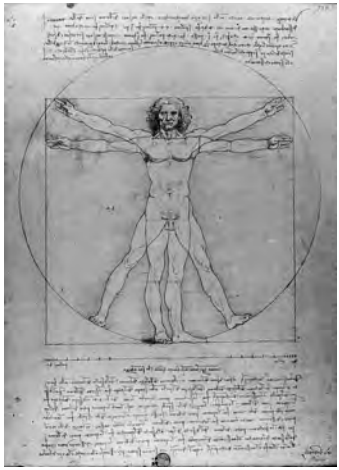
(компонент) → планета Земля (подсистема) → Вселенная (система). Такой подход приводит к мысли о наличии глубокого философского смысла в произведении Леонардо да Винчи, символичном отображении законов мироздания и места человека во Вселенной.

Размещение человека внутри окружности позволяет провести сравнение произведения Леонардо да Винчи с известной каббалистической гексаграммой «Звезда Давида» (Маген Давид или Давидов Щит, рис. 1b), исходя из допущения, что в основу обоих изображений положены общие, вполне определенные закономерности, трактующие сочетание окружности, квадрата и треугольника как символическое выражение отношений между Богом, человеком и мирозданием.

Сопоставляя оба изображения, приведенные на рис. 1, можно выделить общие геометрические фигуры, а именно: окружность и вписанные в нее квадраты.

Допуская взаимосвязь элементов, возникает предположение о четкой последовательности построения рисунка. Тогда алгоритм создания «Витрувианского человека» можно представить следующим образом.

Принимая в качестве базовых элементов окружность, имеющую диаметр D и два квадрата, вершины которых находятся на линии окружности и смещены относительно друг друга на угол 45°, существует, по меньшей мере, два способа взаимосвязи фигур, аналогичных изображению на рис. 1а.



a

b

Рис. 1. а — «Витрувианский человек»; b — «Звезда Давида»

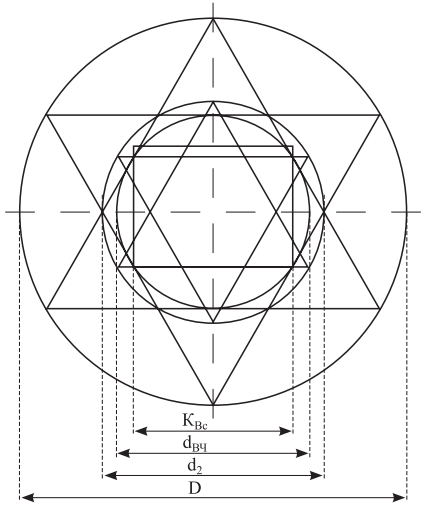


Рис. 2. Взаимосвязь основных геометрических фигур

Один из способов предполагает построение сочетания окружности и квадрата, подобное рисунку Леонардо да Винчи на основании гексаграммы (рис. 1b). В этом случае дополнительно к базовым наносятся два равносторонних треугольника, в виде шестиконечной звезды, расположенные внутри окружности, вписанной в правильный восьмиугольник, образованный пересечением сторон квадратов. При этом основание треугольника, расположенного вершиной вверх, совпадает с нижней стороной квадрата.

Далее, через точки пересечения треугольников проводится окружность, диаметр которой $d_2 = D/tg\ (60°) = D/3^{0.5}$ (рис. 2). Расстояние между основаниями равносторонних треугольников, вписанных в окружности, диаметрами D и d_2, соответствует четверти длины стороны квадрата: $0.25 \cdot K_{B2} = 0.25 \cdot (D - d_2)$. Отсюда $K_{B2} = D - d_2$. Откладывая значение K_{B2} относительно точки пересечения линии вертикального диаметра и основания треугольника, вписанного в окружность диаметром D, строится квадрат. Диаметр окружности, на которой «стоит» человек, равен $d_{ВЧ2} = D/2$. Местоположение расставленных ног определяется радиусами, проведенными из центра окружностей через точки пересечения нижней стороны квадрата и треугольника, расположенного вершиной вниз. Центральный угол между этими радиусами составляет 60°. Окружности, проведенные относительно центральной точки 0 через вершины квадрата, имею соответственно диаметры: $d_Н = [(d_{ВЧ2})^2 + (K_{B2})^2]^{0.5}$ (нижние углы) и $d_В = 2 \cdot [(K_{B2} - d_{ВЧ2}/2)^2 + (0.5 \cdot K_{B2})^2]^{0.5}$ (верхние углы).

В соответствии с другим способом диаметр окружности $d_{ВЧ}$, внутри которой находится человек, определяется расстоянием между основанием квадрата и пересечением вертикального диаметра и базовой окружности (рис. 3). Центр этой окружности 0_1 расположен на оси ординат (вертикальном диаметре). Фактически Леонардо да Винчи построил новую окружность, которая

соединила базовую окружность и вписанный в нее квадрат. Диаметр $d_{ВЧ}$ определяется следующим образом:

- вычисляется сторона K_{B1} и диагональ квадрата C:
- $K_{B1} = D/2^{0.5} = 0.707106781 \cdot D$; $C = K_{B1} \cdot 2^{0.5} = D$;
- $d_{ВЧ} = K_{B1} + (C - K_{B1})/2 = (1+2^{0.5}/2^{0.5}) \cdot D/2 = 0.853553391 \cdot D$.

Отношение $K_{B1}/d_{ВЧ} = 0.828427125$. Точка 0_1 удалена выше центра базовой окружности на величину, равную половине разностей диаметров этих окружностей: $(D - d_{ВЧ})/2 = (D - 0.853553391 \cdot D)/2 = 0.073223305 \cdot D$.

Кроме того, прямая, проходящая через центр 0_1 и:

– точку пересечения квадрата и окружности в верхней части рисунка «Витрувианский человек» (касание пальцами приподнятых рук), относительно горизонтальной оси находится под углом: $\arcsin(K_{B1} - d_{ВЧ}/2) / (d_{ВЧ}/2) = 41.060399°$;

– нижние углы квадрата, расположена под углом $\mathrm{arctg}\ \vartheta = (d_{ВЧ}/2) / (K_{B1}/2) = 50.36072776°$.

Таким образом, по отношению к первоначальному центру, точке 0, угол изменился на $50.36072776° - 45° = 5.36072776°$.

Предполагая, что пересечение сторон квадрата, расположенных под углом 45° к горизонтали, с окружностью определяют точки касания стоп, было установлено, что угол, образованный расставленными ногами, составляет $53.130102° = 2 \cdot 26.565051°$.

Сопоставление обоих способов позволяет выявить их общую особенность: без дополнительных элементов, отсутствующих на рисунке «Витрувианский человек», но характерных для «Звезды Давида», отметить узловые точки размещения фигуры человека крайне затруднительно. Очевидно, что рассматриваемые графические символы являются составляющими более сложной системы (мандалы), которая представляет собой комплекс взаимосвязанных геометрических фигур, имеющих глубокий мировоззренческий смысл, заложенный еще в древности и отражающий закономерности Вселенной.

Однако существуют и принципиальные различия в изложенных подходах. Прежде всего, это связано с размещением окружности, в которую вписан человек. Если при использовании первого способа центры этой окружности и базовой совпадают, то при другом способе построения центры указанных окружностей смещены по оси ординат. Кроме того, величины диаметров $d_{ВЧ}$ и $d_{ВЧ2}$ различаются между собой.

Весьма важным параметром, с точки зрения определения базовой графической системы, является угол, образованный расставленными ногами человека и который, также как и диаметры

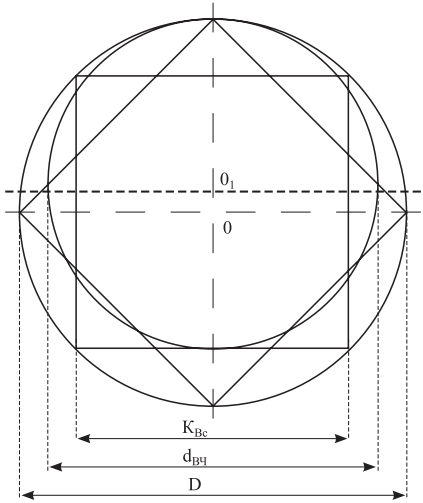


Рис. 3. Построение дополнительных элементов

$d_{Вч}$ и $d_{Вч2}$, не имеет одинаковых значений (в первом способе — 60°, а во втором — 53.130102°).

Измерение геометрических фигур и величин углов, заложенных в композиции «Витрувианский человек» (рис. 1а), показали, что угол между линиями, проведенными через центр окружности (пуп человека) вдоль расставленных ног, изменяется в диапазоне 48° ÷ 60° в зависимости от предполагаемой точки касания стоп с окружностью. Принимая во внимание то, что габариты оригинала рисунка составляют 34.3 × 24.5 см, а площадь рисунка на распечатке — 26.05 × 18.45 см, были вычислены поправочные коэффициенты, имеющие следующие величины: по размерам ординаты — 34.3/26.05 = 1.3167 и по размерам абсциссы — 24.5/18.45 = 1.3279. С учетом этих коэффициентов диаметр окружности, с центром на пупе человека, равняется 21.7914 см.

В целом, создавая произведение «Витрувианский человек», Леонардо да Винчи использовал систему двух окружностей, жестко связанных между собой квадратом. Такого сочетания геометрических фигур не наблюдается на схеме построения «Звезды Давида». При этом базовая окружность на рисунке отсутствует, хотя размеры квадрата и окружности, в которую вписан человек, зависят только от величины D, т.е. невозможно изобразить «Витрувианского человека» без задания диаметра отсутствующей базовой окружности.

Возникает вопрос: зачем понадобилось строить новую окружность, меньшего диаметра, чем первоначальная, имеющую расположенную выше, по отношению к середине квадрата, центральную точку?

Из рисунка следует, что человек с вытянутыми горизонтально руками вполне мог бы быть изображен внутри квадрата, и окружность для этого не нужна. Более того, макушка «Витрувианского человека», независимо от положения рук и ног, остается на прежнем месте, тем самым подчеркивая то, что основой для располо-

жения человека является квадрат. Если руководствоваться общепризнанным мнением о том, что Л. да Винчи показал на своем рисунке только пропорции человеческого тела, то квадрата и одного положения человека со сдвинутыми ногами и горизонтально вытянутыми руками было бы вполне достаточно. Но на рисунке появляются дополнительная окружность, меньшего диаметра, и иное положение человека с приподнятыми руками и расставленными ногами. Подобный подход позволяет предположить, что основной смысл заключается именно в величине соотношения размеров квадрата и окружности. Обращает на себя внимание, что на рисунке «Витрувианский человек» точка соприкосновения ног человека, окружности и квадрата — единственная, где сходятся линии всех дополнительных построений.

Создается впечатление, что точки пересечения окружности и квадрата, которых касаются средние пальцы, и места соприкосновения стоп и окружности являются принципиально важным моментом, ради которого и нанесена окружность. Вполне возможно, что «персты» указывают направление на некий предмет, символически объединяющий квадрат, окружность и человека (или человечество).

Предполагая, что древние мыслители нашли универсальное символическое изображение Земли и Вселенной, а Л. да Винчи вписал в эту систему человека, то и конструкция пирамидального сооружения, в той или иной форме служащего для взаимосвязи нашей планеты и Космоса, также может быть связана с общей схемой мироздания.

Разработку графической системы, являющейся основой для различного рода символов и вмещающей в себя философские, мировоззренческие и религиозные представления мыслителей минувших веков о Вселенной и Боге, целесообразно начать с элементов священной геометрии, объединяющих закон формы (квадрат) и закон содержания и духа (окружность). В частности, в китайской книге И Цзин эти законы использовались для создания модели прогнозирования закономерностей эволюции жизни. Один из наиболее известных мыслителей древности Платон сформулировал свои откровения о Мироздании почти 25 веков назад и в основном по египетским источникам. Он рассматривал Космос как «живое существо, наделённое душой и умом». Кроме души, всё Мироздание имеет тело, не отдельное, а универсальное, «единое видимое живое существо, содержащее все сродни ему по природе живые существа в себе самом».

В символике Космоса все круглые формы связаны с небом или небесами, квадраты — с землей, а треугольники (с камнем на

вершине) — с огнем и стремлением к горнему, присущему человеческой природе. Треугольник также символизирует взаимодействие между землей (материальный мир) и небом (духовный мир). Квадрат соответствует кресту, образованному четырьмя кардинальными точками. Сопоставление круга, треугольника и квадрата (в числовом отношении эквивалентов чисел 1 и 10; 3, 4 и 7) играет фундаментальную роль в восточных мандалах. Эти три фигуры символизируют связь (представленную треугольником) между землей (квадрат) и небом (круг). С психологической точки зрения треугольник, расположенный между квадратом и кругом, является выражением коммуникации [1].

Мандала (на санскрите — круг) имеет смысл объединения, преодоления противоречий и неправильности углов и сторон (путаницы и беспорядка материального мира) посредством их неявного движения [2]. Особенность мандалы — то, что она составляется вокруг центральной точки, которая является метафизической и испускающей лучи точкой изначальной энергии.

Мандала символизирует Божественную гармонию, стремление к духовному центру, ментальное и физическое, что отражено в структуре многих храмов (следует отметить, мандалами также являются типовые проекты круглых, квадратных или восьмиугольных строений). К мандалам относятся такие фигуры, как колесо мира, мексиканский «великий каменный календарь», цветок лотоса, мифический золотой цветок, роза, лабиринт, зодиакальный круг и т.п. В индуистской культуре мандала является разновидностью янтры (инструмент, способ, символ) в форме ритуальной геометрической диаграммы, иногда соответствующий особому пророческому свойству или некоторой форме магии (мантры). На Востоке мандалы использовались как средство достижения созерцания и внутренней концентрации.

Треугольник встречается практически во всех религиозных традициях. В Индии он являлся первой космической фигурой, возникшей из хаоса (Божественная индуистская триада Тримурти — единение трех Богов: создатель Брахма, охранитель Вишну, разрушитель Шива).

Священный треугольник египтян (более привычно — прямоугольный треугольник Пифагора, вертикальная сторона которого составляет три единицы и характеризует мужское начало, основание — четыре единицы, обозначает женское начало, а гипотенуза, представляющая собой плод их союза, равняется пяти единицам) был символом Природы Всего Сущего — триада духов-

ной воли, любви-интуиции и высшего разума. В этом треугольнике, как пишет Плутарх, цифра 3 выражает совершенство [2].

Шумеры отождествляли два рядом стоящие треугольника, обращенные остриями вниз, с женщиной-матерью, кормящей грудью.

Ацтеки использовали изображение треугольника вершиной вверх, соединенного с перевернутым треугольником, в качестве символа временного цикла, а треугольник в сочетании с крестом образует алхимический знак Серы. В перевернутом виде он обозначает завершенное Великое Делание.

У масонов треугольник олицетворяет Тройственность Космоса, а его стороны — Свет, Тьму и Время (основание треугольника). В философской системе Пифагора греческая буква Δ (дельта) из-за ее треугольной формы (прообразом «дельты» была финикийская буква «далет» — дверь, также имеющая вид треугольника) считается символом создания Космоса.

Платон [3] выделял геометрически-пространственные образования как исходные при изучении физических объектов. С помощью треугольников (прекраснейшим прямоугольным треугольником он считает такой, в котором гипотенуза вдвое больше меньшего из катетов) Платон строил четыре правильных многогранника: тетраэдр, октаэдр, икосаэдр и гексаэдр (куб), ассоциируя их с четырьмя земными элементами соответственно: огнем, воздухом, водой и землей: «Земля, вода и воздух суть тела, а всякое тело имеет глубину. Между тем любая глубина по необходимости должна быть ограничена некоторыми поверхностями; притом всякая прямолинейная поверхность состоит из треугольников». Последний из пяти существующих правильных многогранников — додекаэдр, всеми двенадцатью гранями которого служат правильные пятиугольники, являлся квинтэссенцией четырех стихий — самой Вселенной. В пятиугольнике запечатлено множество отношений золотого сечения, поэтому додекаэдру отводилась главная роль в символическом изображении небесного мира.

Рассматривая движение экваториального круга и эклиптики, Платон подчеркивал их несоизмеримость, которая воспроизводится в каждой геометрической фигуре — квадрате, где сторона несоизмерима с диагональю, треугольнике, где катет несоизмерим с гипотенузой, круге, где диаметр несоизмерим с окружностью, и т.д. [4].

Арабские архитекторы, пользуясь двумя соединенными друг с другом треугольниками, строили эллипс и вычерчивали купола своих зданий.

В христианстве и иудаизме треугольник — знак Бога и совершенства, всевидящее око Господа. В раннехристианскую эпоху манихейцы использовали треугольник как символ Троицы — Отца, Сына и Святого Духа. Иногда Бог христианской Троицы представлен глазом в центре солнечных лучей или внутри треугольника с направленной вверх вершиной.

Равнобедренный треугольник с углом 108° на вершине и двумя углами по 36° у основания (Светящаяся Дельта) обозначал Вечность. В середине этого треугольника расположен Божественный Глаз (видимое Солнце, дающее Свет и Жизнь, Логос, Творческое начало) или священная тетраграмма I E V E, имя Бога, которое иудейский первосвященник произносил лишь один раз в году. В таком треугольнике:

- три стороны выражают формулу: правильно думать, правильно говорить, правильно делать, или лозунг: Свобода, Равенство, Братство. Три вершины обозначают: Прошлое, Настоящее, Будущее;
- три угла символизируют Божественные достоинства: Мудрость, Силу, Красоту, а также три царства природы и три фазы человеческой жизни: Рождение, Жизнь и Смерть.

Треугольник, с углом 36° на вершине и двумя углами, равными 72° у основания, образует один из лучей пятиугольника. Десять таких треугольников составляют окружность в 360°.

Треугольник, обращенный вершиной вверх, является солнечным и имеет символику жизни, огня, созидательную мужскую силу, духовный мир, творческую силу Бога; это также троица любви, истины и мудрости.

Треугольник, расположенный острым углом вниз, — знак женского начала, плодородного лона, вода, что сбегает с горных вершин, с облаков вниз, к Земле. Этот символ сформировался раньше «мужского треугольника».

Треугольники с усеченной вершиной обозначают землю (вершина направлена вниз) и воздух (вершина обращена вниз).

Два смыкающихся треугольника — союз противоположностей («жидкий огонь» или «огненная вода») мужского и женского, положительного и отрицательного. Причем верхний треугольник белый, а нижний черный, соответственно: эволюция и инволюция, совершенное равновесие взаимодополняющих сил, человек, всматривающийся в свою собственную природу, двойственные силы творения, синтез всех стихий. Такие треугольники в совокупности представляют собой человека, объединяющего эти два мира.

В частности, Звезда Давида состоит из двух частей: треугольник, устремленный вверх, обозначает восхождение к Высшему Разуму, Богу, а треугольник, опущенный своей вершиной вниз, — нисхождение души на Землю, материальное существование.

Резюмируя вышеизложенное, общий вид системы представляет собой мандалу, состоящую из базовой окружности, заданного диаметра D, включающую вписанные в нее квадраты, вершины которых смещены относительно друг друга на 45°, а также окружность, имеющую диаметр $d_{Вч}$, соприкасающуюся в верхней точке с базовой окружностью, а внизу — с горизонтальной стороной квадрата (рис. 3). Расстояние между центрами обеих окружностей, расположенных на вертикальной оси, составляет 0.072949 · D. Численные соотношения размеров геометрических фигур, входящих в мандалу, даны в табл. 1.

Таблица 1

Соотношение размеров геометрических фигур

Геометрическая фигура	Базовая окружность	Сторона квадратов	Диаметр вписанной окружности
Расчетная формула	D	$K_B = 0.707106781 \cdot D$	$d = 0.854101967 \cdot D$

Анализ графической системы, проведенный с учетом некоторых дополнительных построений (рис. 4), позволяет отметить ряд своеобразных аспектов.

В первую очередь это относится к горизонтальной линии FN, проведенной через точки пересечения сторон квадрата и окружности, диаметра d, в нижней части рисунка. Особенностью этой горизонтали является то, что она делит диаметр базовой окружности на части в соответствии с пропорцией Золотого сечения: 0.61803399/0.38196601.

Углы по отношению к горизонтальной плоскости, образованные прямой, соединяющей точки F и N пересечения горизонтали с базовой окружностью и базовой окружности с вертикальным диаметром V, составляют:

- в верхней части рисунка (точка V) — 51.8272923°;
- в нижней части рисунка — 38.1727077°.

Отношение длины отрезка FN к расстоянию 0_KV, равно 2/tg(51.8272923°) = 1.57230276. В материалах исследований отмечается, что 1.57230276 · 2 = 3.144605519 — число, характеризующее отношение удвоенной длины стороны основания в полной высоте пирамиды Хеопса.

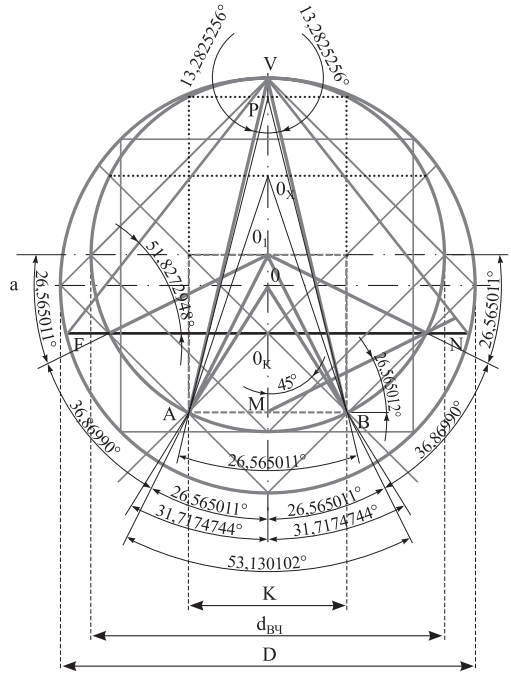


Рис. 4. Универсальная графическая система

Здесь уместно предположить, что исходный размер окружности на рисунке «Витрувианский человек» был равен 22.01223863 см = = 7 · 3.144605519 см или 7 · 3.144605519 · 10^{-1} м (основанием такой версии является недостаточно высокая точность измерений, а также отсутствие оригинала произведения Л. да Винчи). Тогда произведение 7 · 3.144605519 · (2 · 144) = 6339.525 см или 633.9525 м. Полученный результат весьма близок к численному значению среднего радиуса Земли (6374 км). Следовательно, окружность на рисунке «Витрувианский человек» может символизировать Земной шар посредством числа 144. Сто сорок четыре присутствует и в конструкции пирамиды: по расчетам египтологов обшивку пирамиды составляло 144 000 двадцатитонных камней.

Далее, для рассматриваемой мандалы, помимо 0 и 0_1, характерными являются точки A и B пересечения окружности, диаметра d, и квадрата, стороны которого расположены под углом 45°. Особенность этих точек заключается в следующем:

• прямые, соединяющие A и B с центром 0_1, а также с вершиной треугольника FVN, имеющего при основании углы 51.8272923°, образуют углы, равные 26.565051° (2 · 13.2825256° =

= 26.565051° и 2 · 26.565051° = 53.130102°) по отношению к оси ординат. Как указывается в [5, 6], «у древних египтян существовало понятие “секед”, очень напоминающее по смыслу современный тангенс, то есть отношение катетов прямоугольного треугольника. Древние архитекторы сказали бы, что секед пирамиды Хеопса равен 14 к 11, а секед второй пирамиды (Хефрена) составляет 4 к 3 (угол второй пирамиды равен 53.13° = atan (4/3)». Углы наклона восходящего и нисходящего коридоров Великой пирамиды равны соответственно 26.22° и 26.52° (угол 26.56° представляет собой секед 1/2);

• верхняя горизонтальная сторона квадрата, основанием которого является AB, совпадает с диаметральной линией, проходящей через центр;

• угол, образованный прямыми, соединяющими центр 0 и каждую из точек A и B по отношению к горизонтали, составляет: (90° – 31.7174744°) = 58.2825256°, тангенс которого равняется 1.61803399 (tg 58.2825256° = 1.61803399);

• расстояние от основания квадрата AB до центра базовой окружности (точка 0): 0.5 · 0.38196601 · D · tg(58.2825256°) = = 0.30901699 · D;

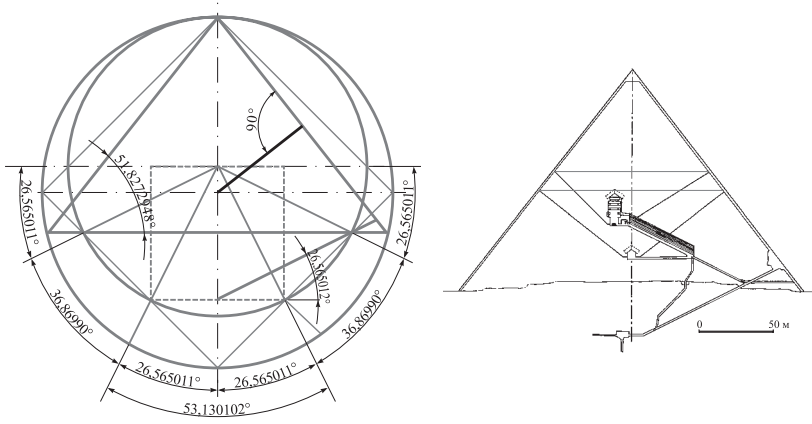
• линия, проведенная через точки пересечения: горизонтали FN с окружностью, диаметром d, и отрезка AB с линией вертикального диаметра (точка M), проходит относительно AB под углом 26.5650511°. Сопоставление этой прямой с изображением хода в подземелье на фронтальном сечении пирамиды Хеопса (рис. 5) дает возможность предположить, что ее направление и угол наклона совпадают с расположением коридора, ведущего в нижнюю подземную камеру, находящуюся на глубине 30 м под основанием пирамиды. «В нее [камеру] ведет коридор длиной 105 м под углом 26.52°» [6]. Продолжение этой прямой до пересечения с боковой стороной VN треугольника FVN определяет точку «входа, расположенного на высоте 17 м от основания северной стороны» [6].

Обобщая вышеизложенное, представляется целесообразным графическое изображение и расчет рассматриваемой мандалы начинать с квадрата, длина стороны которого равна AB.

Алгоритм построения заключается в следующем (рис. 6):

1. Первоначально наносится квадрат, имеющий сторону AB = K. Начало координат принимается в центре квадрата 0_K.

2. Из точки 0_1, находящейся на расстоянии K/2 выше центра 0_K на оси ординат, строится окружность, диаметром $d = 2 \cdot (K^2 + 0.5^2 \cdot K^2)^{0.5} = 2 \cdot K \cdot (1 + 0.25)^{0.5} = 2 \cdot K \cdot 0.5 \cdot 5^{0.5} = 2 \cdot K \cdot (\Phi - 0.5)$, где: $\Phi = (1 + 5^{0.5})/2 = 1.61803399$.



a b

Рис. 5. Фронтальное сечение пирамиды Хеопса

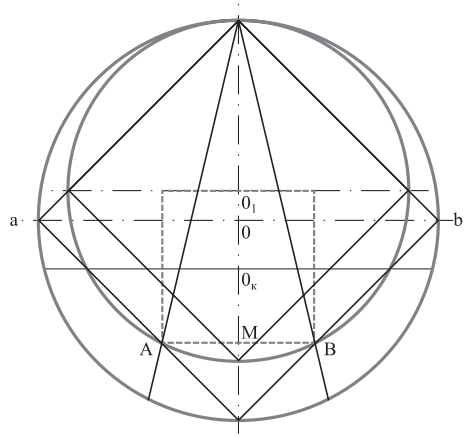


Рис. 6. Принцип построения графической системы

3. В полученную окружность вписывается квадрат, вершины которого находятся на линиях вертикального и горизонтального диаметров, проходящих через 0_1.

4. Через точки пересечения с окружностью оси абсцисс и нижние углы квадрата A и B проводятся прямые до пересечения с линией вертикального диаметра в нижней части схемы и продолжением сторон квадрата, вписанного в окружность, диаметра d (точки a и b).

5. Строится окружность, диаметром D = ab, с центром в точке 0 пересечения линии ab и оси ординат: $D = (d/2) + K_B + 0.5 \cdot K = K \cdot 0.5 \cdot 5^{0.5} + K + K \cdot 0.5 = K \cdot [0.5 \cdot (1 + 5^{0.5}) + 1] = K \cdot (\Phi + 1)$.

6. Расстояние между центрами:

$$\Delta 0 = 0 - 0_1 = 0.5 \cdot (D - d) = 0.5 \cdot [K \cdot (\Phi + 1) - 2 \cdot K \cdot (\Phi - 0.5)] = 0.5 \cdot K_B \cdot (2 - \Phi);$$

$$\Delta 0_1 = 0_1 - 0_K = 0.5 \cdot K;$$

$$\Delta 0_K = 0 - 0_K = 0.5 \cdot d + 0.5 \cdot K - 0.5 \cdot D = 0.5 \cdot [2 \cdot K \cdot (\Phi - 0.5) + K - K \cdot (\Phi + 1)] = 0.5 \cdot K \cdot (\Phi - 1).$$

7. Соединение точек F и N (рис. 7) пересечения оси абсцисс с окружностью, диаметра D, и точки V пересечения окружностей с линией вертикального диаметра, образует равнобедренный треугольник FVN. Высота этого треугольника: $0_K V = \Delta 0_K + 0.5 \cdot D = 0.5 \cdot K \cdot (\Phi - 1) + 0.5 \cdot K \cdot (\Phi + 1) = K \cdot \Phi$. Углы NFV и FNV при основании равны: $\mathrm{arctg}\,(0_K V/[0.5 \cdot FN]) = \mathrm{arctg}(\Phi/\Phi^{0.5}) = \mathrm{arctg}\,(1.27201965) = 51.82729238°$. Длина основания $FN = (0.5^2 \cdot D^2 - \Delta 0_K{}^2)^{0.5} = 0.5 \cdot K \cdot [(\Phi + 1)^2 - (\Phi - 1)^2]^{0.5} = 2 \cdot K \cdot (\Phi^{0.5})$.

8. Значения углов при основании равнобедренных треугольников, образуемых соединением характерных точек схемы, приведены в табл. 2.

Таблица 2

Значение углов при основании равнобедренных треугольников

Обозначение треугольника на схеме	Углы при основании	Расчетная формула	Величина угла, град
$\Delta A0_K B$	$0_K BM = 0_K AM$	$\mathrm{arctg}(0.5 \cdot K / [0.5 \cdot K_B]) = \mathrm{arctg}(1)$	45°
$\Delta A0B$	$0_K BM = 0_K AM$	$\mathrm{arctg}([0.5 \cdot K + \Delta 0_K] / [0.5 \cdot K]) = \mathrm{arctg}(\Phi)$	58.28252561°
$\Delta A0_1 B$	$0_1 BM = 0_1 AM$	$\mathrm{arctg}([0.5 \cdot K + \Delta 0_1] / [0.5 \cdot K]) = \mathrm{arctg}(2)$	63.43494882°
ΔAPB	PBM = PAM	$\mathrm{arctg}(2 \cdot K / [0.5 \cdot K]) = \mathrm{arctg}(4)$	75.96375653°
ΔAVB	VBM = VAM	$\mathrm{arctg}([0.5 \cdot K + K \cdot (\Phi - 1)] / [0.5 \cdot K]) = \mathrm{arctg}\,([\Phi + 0.5]/0.5) = \mathrm{arctg}\,(4.23606798)$	76.71747442°

Предполагая, что квадрат является элементарной составляющей всей мандалы, размер его стороны $K_Э$ вычисляется исходя из условия D = 1. Тогда $K_Э = 1 / (\Phi + 1) = 0.38196601$ и значение $K = K_Э \cdot n$, где: n = 1, 2, 3 и т.д.

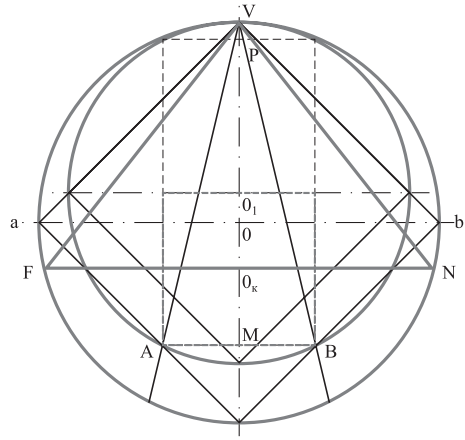


Рис. 7. Графическое построение пирамиды Хеопса

Применяя рассматриваемую систему к расчету и проектированию пирамиды, можно отметить некоторые характерные моменты:

- основанием пирамиды является горизонтальная линия $FN = 2 \cdot K \cdot (Ф^{0.5})$, проходящая через начало координат, точку 0_K, до пересечения с окружностью, диаметром D;
- диагональ основания пирамиды: $C = FN \cdot 2^{0.5} = 2 \cdot K \cdot (Ф^{0.5}) \cdot 2^{0.5} = 2 \cdot K \cdot (2 \cdot Ф)^{0.5}$;
- треугольник FVN представляет собой профильное сечение пирамиды;
- линия, соединяющая точки пересечения: основания пирамиды с окружностью, диаметра d, и AB с осью ординат, имеет наклон 26.5650511° по отношению к горизонтали и представляет собой коридор, ведущий в подземную камеру;
- полная высота пирамиды $H_{пол}$ равна высоте $0_K V$ треугольника FVN: $0_K V = H_{пол} = \Delta 0_K + 0.5 \cdot D = K \cdot Ф$;
- отношение $0_K V / D = (K \cdot Ф) / [K \cdot (Ф + 1)] = Ф / (Ф + 1) = Ф - 1 = 0.61803399$;
- угол наклона грани (сторон FV и NV к основанию FN) составляет 51.82729238°;
- высота усеченной пирамиды $h = 1.5 \cdot K$;
- глубина подземной камеры относительно основания $h_{ПЗ} = 0.5 \cdot K$;
- высота пирамидиона: $П = K \cdot Ф - 1.5 \cdot K = K \cdot (Ф - 1.5)$.

По аналогии с пирамидионом можно предположить наличие элемента, находящегося ниже пола подземной камеры на величину К · (Ф – 1.5).

Таким образом, сопоставление рисунка Л. да Винчи с сечением пирамиды (рис. 8) позволяет сделать вывод о том, что в основу создания произведения Л. да Винчи и Великой пирамиды положены одинаковые принципы, отражающие мировоззрение древних на взаимосвязи Земли и Космоса.

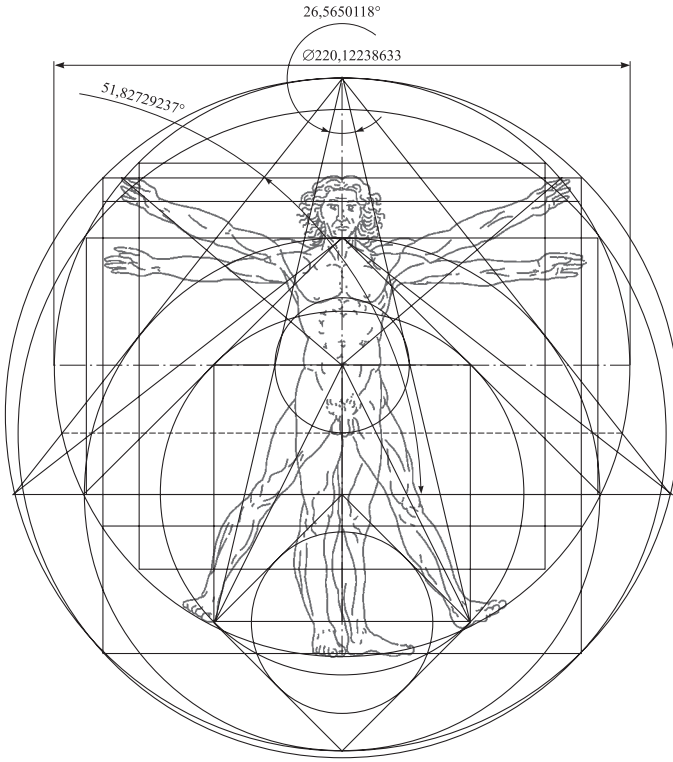


Рис. 8. «Витрувианский человек» и пирамида Хеопса

Сравнивая рисунок «Витрувианский человек» с «гигантским реалистичным портретом человека-Бога Тота», обнаруженным И.Е. Кольцовым на южной стороне пирамиды Хеопса (рис. 9) [7], можно убедиться в принципиальном совпадении расположения верхней части тела на изображениях по высоте пирамиды.

Рис. 9. Изображение Бога Тота (Гермеса) на пирамиде Хеопса (по И.Е. Кольцову)

Приведенное сравнение подтверждает правильность выдвинутой гипотезы о связи композиции «Витрувианский человек» с древними пирамидальными сооружениями.

Библиографический список

1. [http://www.ta1.ru/home/geometriya/treygolnik].

2. *Greif P.* www.simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-t/tr/treugoljnik.htm

3. Платон. Тимей 55—57 psylib.org.ua/books/plato01/27timei.htm

4. *Гайденко П.П.* История греческой философии в ее связи с наукой. www.PHILOSOPHY.ru/library/gaid/62.html

5. Пропорции Великой пирамиды (Хеопса) http://www.magiclab.biz/ratios.htm.

6. Пирамиды Египта — итоговый анализ данных. krizis.co.ua›main_egypt.php.

7. Гигантский портрет на пирамиде Хеопса. tayni.nm.ru/Stat/gigant.htm

Г.В. Зубко

МЕСТО ИСКУССТВА В ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ПАРАДИГМЕ

Для многих из нас весьма привычна мысль о том, что вектор развития человечества постоянно направлен в сторону абсолютного прогресса. Подтверждают это положение как будто выдающиеся современные технологические достижения. Впрочем, высказываются мысли об отставании нашего сознания от невиданного в прошлом технологического прорыва. Цивилизационные «минусы» являются следствием доминирующей в наше время парадигмы мировосприятия, в соответствии с которой все в Мире существует как бы само по себе. Технократическая цивилизационная модель развития — эгоцентрическая модель, подчиняющая развитие сиюминутным целям. Стимулирование бесконечного потребления приводит к тому, что процесс производства, по сути, выходит из-под контроля человека. В системе образования, являющегося отражением общества потребления, ведущим становится хозяйственный аспект; образование выращивает людей прежде всего для экономики. Искусство всегда представляло собой важную и неотъемлемую часть цивилизационной парадигмы. В наши дни оно утратило многие из своих позитивных функций, оно исходит из совершенно иных посылок.

Думается, мы просто обязаны обратиться к древнему духовному наследию. Нужно понять мощный заряд, присутствовавший в древнем искусстве, которое образовывало и способствовало раскрытию творческих возможностей в каждом человеке. В наши дни искусство может сыграть очень важную роль.

Ключевые слова: парадигма мировосприятия, технологический прорыв, расчленение знания, цели образования и искусства, искусство и творчество, древнее наследие.

It seems to be quite natural for many of us to think that the direction of the humankind in its development is always toward absolute progress. Last striking technological achievements are mainly regarded as a prove of steady civilizational progress. The development paradigm, dominating in our days, says that everything in the Universe exists by itself, every element of a structure may be investigated separately, without any relationship with the whole. The technocratic model of development is based on egoism of man and that of society. This model has caused, for instance, a lamentable state to which people have reduced our planet. Our education is an integral part of the society focused on consumption. The development of our society is determined by needs, which are material first of all, but not spiritual ones. The economic aspect is principal in our education which brings up people for needs of economy. Art which was always an integral and very important part of the development paradigm has almost lost its positive functions. Like education it shows all negative points of our society.

It has become obvious that we must apply to the great heritage fixed in ancient doctrines and myths. The ancient paradigm of world outlook was based on the universal idea of Omniunity, the Knowledge was not disjoined. Man was considered as an integral part of Universe, and he knew his place in it. He respected Nature, as something that has life in it. Ancient people obtained those ideas and knowledge thank to the effective system of education and art which oriented them and led to very important aims: creative and cognitive activity.

Key words: paradigm of world outlook, technological achievements, disjoined Knowledge, aims of education and art, ancient heritage.

Для многих из нас весьма привычна мысль о том, что вектор развития человечества постоянно направлен в сторону абсолютного прогресса. Нам приятно думать, что мы, современные люди, гораздо умнее, совершеннее наших предшественников, а уж тем более наших далеких предков. Эти идеи восходят к XIX в., к теории эволюционизма, сторонники которой утверждали, что все живое развивается от простого к сложному, от примитивного к более организованному и к более совершенному. Эти положения практически сразу же были распространены и на науки о человеческом обществе.

Вполне понятно поэтому, что выдающиеся современные технологические достижения рассматриваются преимущественно как свидетельство величайшего цивилизационного прогресса. Впрочем, некоторые современные ученые начинают критически оценивать невиданный в прежние эпохи технологический прорыв. Так, выдающийся французский египтолог Рене Шваллер де Любич, говоря о технических достижениях, отмечает, что они опережают состояние умов: «Сознание не соответствует материальным достижениям». Он даже полагает, что это является причиной своего рода кризиса, в котором он видит большую опасность [1. С. 219].

В сущности, эти цивилизационные «минусы» являются логическим следствием сложившейся в течение последних двух столетий и доминирующей в наши дни парадигмы мировосприятия и миропознания, в соответствии с которой все в Мире существует как бы само по себе. Каждый компонент структуры может изучаться отдельно, вне соотнесенности его с единым целым. При таком подходе ускользает целостная картина Мира и трудно уловить единые законы взаимодействия и взаимовлияния, отражающие принцип универсального всеединства. Наука расчленяется на многочисленные ответвления, каждое из которых занято своим направлением исследования.

Природа в этой системе взглядов предстает преимущественно существующей независимо от человека и, так сказать, «мертвой материей». Вообще отношение к Природе является важным моментом, своего рода водоразделом, по которому проходит различие между современной, так называемой «рациональной», и древней парадигмами мироощущения и мировосприятия. В рамках современной парадигмы Природа рассматривается как нечто враждебное по отношению к человеку; человек отчужден от Природы; свое право на жизнь он утверждает в борьбе с Природой, постоянно доказывая свое превосходство. Отношение современного человека к Природе чисто прагматическое: он полагает, что она существует для него, и он может бесконечно брать от нее, ничего не давая взамен. У него нет уважения к Природе; она для него лишенная жизни материя, которую он использует как необходимый ему подсобный материал. И поэтому он с такой легкостью наносит непоправимые удары по здоровью Земли, лесов, рек, животных. Известный индийский мыслитель нашего времени Парамаханса Йогананда говорит, что мы используем энергии Природы, ничего не зная об их Источнике. Наука, по его мнению, обращается с Природой, как надменный хозяин со своим слугой [2. С. 428].

А вот для древнего человека все вокруг было живым, все полно сознания, поэтому он одинаково уважительно относился ко всему, с чем соприкасался. Он прекрасно обустраивался в пространстве Природы, с которой сотрудничал, а не соперничал.

Как свидетельствует история человечества, цивилизация может развиваться, идя двумя прямо противоположными путями. Принципиальное различие двух цивилизационных парадигм нашло свое выражение в выдвинутой в свое время немецко-американским социологом Э. Фроммом оппозиции: «иметь» и «быть» (или «обладание» и «бытие»). Современное общество, представленное преимущественно в западном цивилизационном варианте, являет собой общество, ориентированное на потребление; оно побуждает человека к приобретению все большего и большего количества вещей. В рамках современной парадигмы развития великим благом, своего рода мотором считается реклама, которая разжигает потребительские аппетиты людей. Одним из негативных результатов подобного развития является все большее захламление Природы ненужными вещами; на повестке дня уже давно стоят проблемы утилизации этого цивилизационного хлама, масса которого катастрофически растет.

Технократическая цивилизационная модель развития предполагает эгоизм человека и эгоизм общества; это — эгоцентриче-

ская модель, подчиняющая развитие сиюминутным целям. Стимулирование бесконечного потребления приводит к тому, что процесс производства, по сути, выходит из-под контроля человека, в результате чего возникает парадоксальная ситуация: производство само себя бесконечно увеличивает, расширяясь по пространству и оставляя все меньше и меньше места, чистого воздуха и чистой воды для человека, во имя интересов которого оно, казалось бы, действует. Совершенно очевидно, плачевное состояние, до которого человек довел планету, является следствием изъянов современной парадигмы отношения человека к Природе, окружающему Миру, а также действия тех ценностных приоритетов, которая избрала для своего развития современная цивилизация.

Эти ориентиры в значительной степени отличаются от того, как древние люди воспринимали цели своего существования. Для них, следуя формуле Э. Фромма, главным приоритетом было «существование» (а не «приобретение»). Впрочем, к этому положению Фромма, думается, необходимо добавить очень важные положения, содержание которых не укладывается в рамки члена предложенной Фроммом оппозиции «быть». Древние люди, судя по древним учениям и мифам, полагали, что они не просто так явились в этот Мир. Удивительное дело, древних людей это действительно интересовало, и ответы на эти вопросы они находили у жрецов, хранителей древнего знания, которое лежало в основе системы обучения молодых членов социума.

Сопоставляя две парадигмы мировосприятия и соответственно цивилизационного развития, мы обнаруживаем и иные весьма существенные различия. Так, одним из ключевых аспектов культурной парадигмы является образование. Именно в образовании заложена и находит реализацию своего рода программа развития общества. Образование везде и всегда связано не только с прошлым опытом и знаниями, накопленными предыдущими поколениями, но это еще и взгляд в будущее: образование демонстрирует, каким общество желает видеть себя.

Можем ли мы утверждать, что нынешняя парадигма образования эффективна? И насколько полно образование реализует свои цели? Совершенно очевидно, современная парадигма представляет собой программу образования, являющегося неотъемлемой частью (т.е. со всеми соответствующими характеристиками) общества, ориентирующегося на потребление. В сущности, каково общество — таково и образование. В нынешнюю эпоху потребление является главным его ценностным ориентиром.

Потребности определяют его развитие, притом преимущественно материальные потребности, а вовсе не духовные.

Недостатки образования, совершенно естественно, являются продолжением того, что оказалось заложенным в парадигме современного миропонимания и мироощущения. В рамках этой парадигмы работа человека, т.е. его деятельность, рассматривается исключительно как труд, главный результат которого объявляется товаром. Товар относится к категориям, характеризующим общество потребления. Но работа, точнее деятельность человека, в давние времена рассматривалась, прежде всего, как творчество, как духовная работа. И результаты, и соответственно оценки в данном случае совершенно иные. Деятельность человека имеет (или — в идеале — должна иметь) творческую направленность. И эта творческая составляющая деятельности человека вовсе не обязательно сопряжена с экономическими, денежными отношениями, классическим выражением которых является формула товар—деньги—товар. Но будучи включенным в эту замкнутую цепь, человек все больше и больше удаляется от своего истинного предназначения — творить.

На какие задачи нацелено современное образование? С полным основанием можно констатировать: цель образования — передача знаний, навыков и умений с тем, чтобы человек, который приобрел знания, навыки, умения, наиболее эффективным образом был встроен в структуру хозяйства общества. Именно этот хозяйственный аспект, думается, является ведущим в парадигме нынешнего образования. Оно «выращивает» людей прежде всего для экономики, в рамках которой они становятся своеобразными «винтиками». Превалирует в данном случае количественный параметр: ощутимо явное стремление «вложить» в человека максимальную сумму знания. На аналогичном «механистическом» принципе строится и система проверки полученных знаний: качество образования преимущественно выявляется на основе количества усвоенных знаний и умений.

Мы привыкли безоговорочно и без всяких сомнений принимать этот тип образования, который вовсе не обязательно предполагает развитие творческих потенций человека. Человек при такой системе является пассивным участником процесса, пассивно воспринимающим, абсорбирующим знания. Его образование во многих отношениях «внешнее»: он получает все извне. Взгляд его обращен вовне, откуда он и ожидает получить помощь, знания, сведения, информацию и т.д. Он существует сам по себе, он отчужден от получаемых им знаний. При таком положении вещей человек не активен в поиске знания.

Впрочем, в наше время возникает ощущение, что образование не должно сводиться к простой передаче знаний. Его главным постулатом должно явиться развитие внутренних творческих возможностей человека. Более того, оно должно быть нацелено на пробуждение вкуса, тяги, стремления к познавательной деятельности и творчеству. Это творчество должно предполагать постоянный, самостоятельный поиск новой информации, новых сведений и знаний, желание постоянно, на протяжении всей жизни учиться и реализовывать свой творческий потенциал. Вообще это великое заблуждение, что человек учится только в школе, во время специального, «учебного» периода в своей жизни. Подлинное творчество невозможно без постоянного стремления к новым знаниям. Творческая «пружина» скрыта в каждом из нас, но далеко не всегда она получает необходимую возможность «самораскручивания»: у нашего образования совершенно другие цели.

Является ли подобная парадигма образования самоочевидной? Иными словами, всегда ли и везде в обществе складывается именно такой тип парадигмы? Изучение школ, сложившихся в древности (например, герметической, орфической, пифагорейской, школы платоников и т.п.), а также и более поздний опыт, в частности системы обучения, сформировавшиеся у восточных народов, свидетельствуют о том, что современное общество во многом отошло от древней единой традиции, от тех канонов и правил, которыми руководствовались в прошлом в процессе воспитания новых его членов. Без сомнения, у современного общества иные задачи.

Оказывается, общества, ориентирующиеся на традиционные системы ценностей, формируют во многом сходную парадигму, строящуюся на сходных приоритетах. Как правило, именно посвящение представляло собой то лучшее, что вырабатывало общество в сфере образования и воспитания. Каждое посвящение — это сжатая схема воспитания. По образному выражению российского исследователя В.М. Сидорова, посвящение — это сгустившаяся в короткий отрезок времени эволюция человечества. В определенных обстоятельствах человек получает возможность пройти в ускоренном темпе те этапы развития, которые когда-то, но, естественно, в более замедленном ритме пройдет все человечество [3. С. 226—227]. Иными словами, посвящение каждый раз соотносится с эволюцией всего человечества.

Посвящение во все времена подключало человека к складывавшейся на протяжении тысячелетий системе мировоззренческих ценностей, основывавшихся на некоторых ключевых пред-

ставлениях. Это идеи всеединства, целостности всего Сущего, представление о человеке как о неотъемлемой части Мироздания, представление о трехчастной природе человека, который имеет тело, душу и дух. Другими словами, в основе древней системы образования лежали мифологические концепции. Древнее воспитание исходило из убеждения, что человек является духовным и совершенным существом, что главная его миссия состоит в познании Мира и в творчестве. Сложившиеся практики, существовавшие наряду с обрядами посвящения, были ориентированы на раскрытие внутренних возможностей человека, в том числе его внутреннего видения и ведения. То есть речь идет, в отличие от «внешнего» образования, характерного для современной парадигмы, о «внутреннем» воспитании.

Следствием расчленения единого в прошлом знания, столь характерного для современной парадигмы мировосприятия, являются все возрастающие коммуникативные проблемы; представители разных научных дисциплин в значительной степени говорят на разных языках. Это приводит к тому, что многие достижения в одной сфере знания порой оказываются в некоторой степени непонятными, недоступными и, как результат, невостребованными.

Для многих из нас очевидно, что все мы живем с ощущением все возрастающего напряжения. Это проявляется и в многочисленных межнациональных и межрелигиозных конфликтах, и все возрастающей, казалось бы, совершенно необоснованной агрессии и даже жестокости. К этому добавляется и информационная проблема: у нас ощущение, что информационные потоки буквально лавиной накатываются на нас. Речь, таким образом, идет о необходимости более эффективной организации информационного пространства. Ранее уже говорилось об отставании сознания от технологических достижений, содержание которых еще не до конца осмыслено. Перечень проблем, современных вызовов можно продолжить. В наши дни ученые говорят даже о нарастающем в Мире хаосе, который рассматривается ими как «продукт» своего рода «цивилизационного слома». Отнюдь не случайным является ощущение дискомфорта, с которым приходится жить многим современным людям.

В этой связи стоит вспомнить, что, согласно многим мифам, наш Мир подходит к своей очередной критической точке. Думается, мы просто обязаны обратиться к древнему духовному наследию. Нам необходимо понять важное послание из прошлого, мимо которого современные люди равнодушно проходят. Р. Шваллер де Любич уверен, что все (!) наши знания требуют пересмотра.

Он сетует на то, что мы ищем ответы где угодно, только не в учениях прошлого.

Итак, речь идет о том, что нам настоятельно необходимо сменить парадигму мышления, изменить свое отношение к Миру, Природе. Как уже отмечалось, древний человек, судя по многочисленным фактам, чувствовал себя встроенным в понятную ему систему ценностей, которая подключала его ко всей Вселенной, что делало его уверенным в своих мыслях и поступках. Сравнивая его с современным человеком, мы, видимо, можем говорить, что нынешний человек утратил ощущение своего места во Вселенной, поэтому складывается впечатление, что он не знает, куда идет. Порядок для него — это всего лишь комфорт, уютное и безбедное существование, тогда как для человека древнего социума стремление к Порядку означало прежде всего необходимость следования Мировым Законам. В этом смысле он ощущал огромную ответственность. Так, согласно древнеиндийской мифологии, каждое слово человека и каждый его поступок оказывают влияние на Космос.

Представление о Мировом Законе — одно из важнейших универсальных концептов. Именно эта идея лежит в основе древних учений и восточных религиозно-философских систем, определяя их высокий моральный и этический заряд.

Итак, почему все же человек древнего социума знал как себя вести, как думать, как действовать? Дело в том, что, согласно содержанию древних учений и мифов, у него было четкое понимание того, что он является неотъемлемой частью грандиозной системы Мироздания, которое существует по законам Гармонии, Порядка, Красоты. Благодаря жрецам он знал, что по этим же законам существует и общество, поскольку все в Мире взаимосвязано; все существует в соответствии с принципом всеединства всего и вся. В древних учениях говорится о миссии человека на Земле: он явился в Мир, чтобы его познавать и чтобы творить, ибо творчество приближало его к божественным актам творения. Эти и другие, связанные с данными идеями, положения и лежали в основе древней системы обучения.

Сказанное выше ни в коей мере не должно восприниматься как идеализация древнего социума. Да, большинство его членов не обладали всей той совокупностью знаний, которой владели жрецы. Но именно благодаря жрецам сохранялось и оказывалось действенным знание, которое накапливалось и сберегалось в течение тысячелетий. Иными словами, древнее общество не было однородным, но знание оказывалось важным цементирующим фактором.

Сегодня все больше и больше ощущается необходимость обращения к учениям древности и к традиционным культурам Востока. Постепенно приходит понимание того, что современная парадигма научного мышления и основывающаяся на ней система образования, как и современная парадигма культуры, отдаляют человека от целостной картины Мира, отсекая его от многих явлений, остающихся не познаваемыми в рамках современных научных принципов. Возникает понимание того, что определенная важная «программа» заложена в Мифе, который являлся своего рода мостиком, связывавшим человека со всей Вселенной.

Новые подходы к древнему знанию, о которых здесь шла речь, бесспорно, вооружат человека важными средствами познания Мира и своего в нем места. Эти сведения помогут современному человеку понять синкретичный характер древнего знания, что кардинальным образом отличает его от разъединенного, расчлененного взгляда на Мироздание, свойственного современной науке.

Впрочем, необходимо отметить все учащающиеся призывы ряда современных ученых к активному междисциплинарному сотрудничеству в решении проблем, имеющих мировоззренческое значение. К таким проблемам следует, прежде всего, отнести проблемы возникновения Мироздания и появления Человека на Земле, проблемы жизни, сознания, мышления и т.п. В наши дни многими признается, что чем глубже дух сотрудничества внедряется внутрь разных научных дисциплин, тем значительнее и интереснее открытия. Эксперты по истории науки считают, что через тридцать лет доля научных открытий, совершенных вне междисциплинарного сотрудничества, снизится до 3%. Таким образом, можно, видимо, констатировать, что в наши дни наблюдается своего рода возврат к единому, нерасчлененному знанию, характерному для древней парадигмы мировосприятия.

В контексте затронутых здесь тем необходимо говорить и об искусстве, являющемся важной составляющей частью цивилизационной парадигмы. Характерно, что роль современного искусства совершенно несопоставима с тем местом, которое оно занимало в древности. Интересно, почему? Что произошло с искусством?

Есть основания полагать, что искусство восходит к древнему синкретическому комплексу, который являл собой совокупность знаний, верований, навыков, умений, практик. Основу этого комплекса составляли религиозные и мифологические представления, которые служили фактором, организующим социум. Искусство в самых своих истоках является именно сакральным: оно

возникает не из каких-то чисто эстетических потребностей, не ради забавы и времяпрепровождения. Искусство «обслуживало» этот комплекс сакральных идей и представлений, переводя сложные абстрактные религиозные идеи на язык понятных форм.

У этого искусства были и другие не менее важные функции: так, с помощью его визуальных средств фиксировались и закреплялись древние истины, знание которых было жизненно важным для членов социума и которые, как считалось, имели божественное происхождение. (Характерно, что в Древней Греции покровительницами поэзии и искусств считались музы, которые, согласно мифологии, являются дочерьми Зевса и богини памяти Мнемосины.)

Искусство служило также целям передачи сакральных знаний от поколения к поколению. Во время соответствующих обрядов неофиты благодаря изображениям на стенах пещер и на скалах — рисункам, священным знакам-символам и т.п. — приобщались к важнейшим истинам, хранителями которых всегда были жрецы. Эти изображения представляли собой своего рода иллюстративный материал древних знаний, своеобразную Книгу в картинках. Таким образом, искусство обеспечивало передачу знания с помощью более понятного людям языка — языка конечных форм (в отличие от языка трансцендентных принципов).

Искусство с самых ранних периодов своего существования имело прямое отношение к познавательной деятельности: с его помощью происходило познание Мира. В ранние времена познание было тождественно созерцанию, при котором созерцающий как бы растворялся в созерцаемом. Мастер творил, чтобы выявить сущностные признаки и сущностную красоту вещей. Это хорошо ощущается в искусстве Востока, которое в значительной степени сохранило многие свои архаичные черты, в том числе древнее целеполагание, а также связь с мифологией и своими сакральными корнями. Очень характерно в этом отношении знаменитое высказывание японского поэта Мёэ (1173—1232), в котором ощущается стремление познать и проникнуть в душу созерцаемого-изображаемого-познаваемого: «Глядя на луну, я становлюсь луной. Луна, на которую я смотрю, становится мною. Я погружаюсь в Природу, я сливаюсь с ней» [4. С. 527]. Об этом слиянии созерцания и познания, необходимого в творчестве, говорит китайский классик XI в. Го Си в своем трактате «Высокое послание лесов и потоков»: «Живописец должен отождествлять себя с пейзажем и созерцать его до тех пор, пока его существо не станет близким ему» [5. С. 84].

В традиционном восточном искусстве постоянно ощущается стремление мастера «приоткрыть» то божественное, вечное, то невидимое, что присутствует во всем, что пронизывает все; здесь постоянно чувствуется желание мастера сделать невидимую красоту видимой для зрителя. Для восточного мастера главным является не внешнее подобие того, что он изображает, а сущностные черты предмета, которые он стремится обнаружить под внешним покровом и раскрыть для зрителя. Так, китайский философ и живописец X в. Цзин Хао писал в своем трактате «Записи о правилах работы кистью», что живопись — это не изображение внешней красоты в сходстве, а умение выражать формы вещей, схватывая их подлинную сущность. Внешняя красота, по его словам, не может быть воспринята как реальность [5. С. 61—62].

Эти положения китайского мыслителя и художника удивительным образом перекликаются с тем, что говорит об искусстве Ф. Шеллинг, который полагает, что для того чтобы судить о произведении искусства, необходимо подняться до идеи целого. Другими словами, и мастер, и зритель должны иметь представление о единой картине Мироздания. В искусстве, по его убеждению, «мы доходим до лицезрения вечной красоты и первообразов прекрасного» [6. С. 53—59]. Аналогичные устремления были характерны и для японских мастеров, для которых главное — не изображать «как есть», чтобы не искажать Истину, которую они никогда не понимали как верность факту.

В творческой деятельности древние мастера видели нечто общее, что сближало ее с актами творения Мироздания. Отсюда серьезное отношение к искусству, столь характерное для древнего социума и Востока Средневековья. Древний мастер обладал высоким социальным статусом. Так, китайские художники были мыслителями и философами, знания и мнения которых имели огромную ценность. Некоторые из китайских живописцев были государственными деятелями.

Очень интересно творчество и участие в нем человека в удивительной религии японцев — синтоизме. Синто, что переводится как Путь японских богов, называют «корнем», основой японской культуры. Согласно синтоизму, Мир выходит не из Хаоса, как описывается первичное состояние Мира в западной, например древнегреческой, традиции, а из Гармонии. Мир, таким образом, изначально прекрасен и совершенен. Задача мастера состоит не в том, чтобы что-то исправить, а в том, чтобы «восстановить» изначальную гармонию. Японцы полагают, что любой образ, любая мысль, любая форма исходят с Небес. Мастер явля-

ется всего лишь исполнителем. Впрочем, творчество и исполнение здесь представляют единую матрицу. Процесс вечного творчества продолжается в искусстве, с помощью которого автор раскрывает «Красоту Небытия». Сам творческий процесс рассматривается японцами как самопроявление Сущего. В их искусстве постоянно присутствует ощущение, что «не я это делаю, а все совершается по воле богов или само по себе» [4. С. 522—526].

Известный японский мыслитель XVIII в. Мотоори Норинага утверждает, что люди превосходят животных и птиц. Люди зависят от богов, но они наделены Богом творения способностями и свободой в пределах своих возможностей. Он говорил: «Если человек думает, что он может все предоставить воле богов и снять с себя ответственность, то он глубоко ошибается. Каждый несет ответственность за то, что он совершает в своих пределах» [4. С. 517—518]. Бог творения, по его словам, каждому предоставил возможность творить по свободной воле; если же человек не делает этого, то он теряет дарованную Богом способность творить благое и становится подобен насекомым и птицам. Здесь мы обнаруживаем удивительные по глубине мысли: подчеркивается ответственность каждого человека за поступки, а также отмечается, что главное для человека — творчество. Притом творческой деятельностью, как считают японцы, могут заниматься практически все люди, а не только представители искусства.

Японская культура зиждется на поклонении красоте. Огромное значение для японцев имеет чувство прекрасного — *моно-но аварэ*. Известно, что Мотоори Норинага превыше всего ставил «сердце, способное очаровываться». Главная цель мастера — донести очарование вещей. Японцы абсолютно уверены, что человек, способный чувствовать красоту вещей, не может быть плохим, он не способен на коварство.

Японцы убеждены, что читая литературу древних, человек может узнать о тех извечных чувствах, которые глубже моральных и рациональных поучений, он узнает очарование вещей (*моно-но аварэ*). Другими словами, литература, как и искусство, «учит» «человечнее», нежели все дидактические трактаты. Японцы уверены, что благодаря литературе человек узнает, кто он в действительности, какое место занимает в Мире и что надлежит ему делать в этом мире.

Совершенно особое место в древние времена занимала поэзия. Древние греки, например, называли поэзию языком богов. Греческий историк I в. до н.э. Дионисий Галикарнакский утверждал, что под покровом поэзии скрывались тайны Природы и наиболее возвышенные нравственные идеи. Поэзия считалась наукой,

правда, наукой не в привычном для нас понимании. Не случайно все научные трактаты писались в поэтической форме. Поэт пользовался абсолютным авторитетом. По сути, он воспринимался как маг, которому ведомы тайны Мироздания. В древности полагали, что поэзия задает ритмы ритуалам. Эти ритмы чуткие поэты воспринимали как космические ритмы и вводили их в социум через свою поэзию. Считалось, что через ритмы устанавливалась связь социума с богами.

Поэт, певец, в мифопоэтической традиции представляет собой персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива. Поэт знает всю Вселенную в пространстве и времени. Поэт близок к жрецу: их объединяет магическая сила творчества=делания, поэтому ему ведомо прошлое, настоящее, будущее. Говорят о сверхвидении поэта, его особой мудрости. Характерно, что именно в Греции существовало представление о поэзии как о мудрости. Иначе, поэт — сверхчеловек, космический пророк, охватывающий словом небо и землю, ученый-эрудит, знающий язык предыдущих тысячелетий.

В мифах говорится о мифических поэтах, которым традиция приписывает создание поэзии. Таким в греческой мифологии предстает, например, Орфей, почитавшийся как отец поэзии и музыки. Его лира представляла собой исключительный музыкальный инструмент, имевший сакральное значение. Согласно мифам, лира Орфея о семи струнах обнимала всю Вселенную. Каждая из струн соответствовала одному из состояний человеческой души и содержала закон одной науки и одного искусства. Лира Орфея, таким образом, символизировала семеричный принцип Мироздания. В сущности, имя «Орфей», как полагают некоторые, означает «арфа».

Отголоски древних представлений, а именно о древнем поэте, неожиданно проявились в творчестве поэтов Серебряного века, многие из которых были весьма сведущи относительно того, какую роль играл поэт в древнем социуме. Их стихи проникнуты идеями двоемирия. Поэты-символисты внимали «голосам миров иных». Творчеству Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова присущ своего рода космизм. Некоторые из поэтов этого, пожалуй, одного из самых замечательных периодов в искусстве России, развивают тему сильной личности, какой предстает идеальный поэт. А идеал они видели в древности, когда поэт выполнял роль «вожатого», глашатая, который вел за собой людей. Эти нотки ностальгии звучат, например, в стихах позднего Гумилева, мечтавшего о поэте-пророке:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды,
Учить с зеленых холмов,
И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой мечте.

(«*Канцона третья*»)

Современное искусство исходит из совершенно иных посылок и целей; во многом оно связано с развлечением. В наше время искусство занимает в обществе свою особую, в общем-то незначительную нишу, если мы сравним с той ролью, которую оно играло в древности. У искусства много возможностей, которые остаются невостребованным в наши дни. Однако оно может помочь осмыслить многие явления окружающего Мира, оно может помочь человеку понять смысл Бытия и его (человека) цель пребывания на Земле. А для этого стоит обратиться к богатому наследию, изучив, например, механизмы мощного воздействия, которым обладало древнее искусство.

Библиографический список

1. *Шваллер де Любич Р.* О символе и символическом // Бадж Уоллис. Легенды о египетских богах. М., 2001.

2. *Парамаханса Йогананда*. Автобиография йога. М., 2008.

3. *Сидоров В.М.* Семь дней в Гималаях. М., 1995.

4. *Григорьева Т.П.* Синтоистская основа японской культуры // Синто — путь японских богов. Т. 1. СПб., 2002.

5. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972.

6. *Шеллинг В.Ф.* Философия искусства. М., 1999.

В.Б. Кошаев

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ И ПРОБЛЕМА ОНТОЛОГИИ[1]

В статье рассматриваются аспекты искусства как онтологического события, как условие жертвенной предметности, позволяющее увидеть единство его смыслов в истории и культуре и ряде произведений последних десятилетий.

Ключевые слова: онтология искусства, изобразительное искусство, живопись, скульптура, инсталляция.

The article deals with the principles of connections between art and ontology through idea of sacrifice, which allows us to line out the unity of their meanings in history of art, culture and a number of works of recent decades.

Key words: ontology of art, fine art, painting, sculpture, installation.

> Сущность не имеет собственного бытия, но усматривается в личностях.
>
> *Василий Великий* (*?—379 г.*)

> От зачатков онтологии слишком многого ждать не следует. Вынужденные пребывать в сфере наиболее всеобщего, они не могут избежать известной степени абстрактности. Ибо все конкретное (Konkrete), что только можно вводить, уже есть конкретизация (Besonderung). Стоит задача — схватить строго всеобщее понятие «сущего», сделав это если не по содержанию, то хотя бы формально...
>
> *Николай Гартман* (*1882—1950*)

В статье «Онтология конфессионального искусства»[2] мы коснулись одной из функциональных частей философии искусства в нескольких аспектах: основания онтологии в ветхозаветных и новозаветных источниках как следствие установления связи Бога и человека; онтологические начала конфессии в признаках художественной традиции; пластические тропы онтологии в архетипе Троицы; отражение в искусстве Иисусова «милости хочу, а не жертвы»; единомоментность восприятия христианской истории; феноменология молитвенного состояния и икона.

---

[1] Статья подготовлена на основе доклада «Онтология искусства постсоветского времени» на I Конференции польских и российских историков искусства «Польша — Россия: искусство и история». Варшава, 12—14 сентября 2012 г.

[2] В кн.: Сборник статей по искусствознанию, филологии, истории. М., 2012. С. 147—165.

В настоящей статье уточняется основное значение идеи жертвы в онтологии и ее особенность в теории и истории искусства, аспекты искусства постсоветского времени в произведениях ряда художников.

1. Ядро онтологии искусства

Приведенные в эпиграфе два высказывания разделены шестнадцатью веками. Слова Василия Великого, небесного покровителя просветителя Русской Земли святого равноапостольного великого князя Владимира, нареченного в крещении Василием, определяют онтологию родовым началом человека как «образа и подобия Бога». Для Н. Гартмана понимание онтологии дискурсивно, так как он полагает, что невозможно при изучении онтологии «избежать известной степени абстрактности». Несовпадение двух высказываний очевидно. Первое раскрывает безусловный план бытия. Второе — его предикатив — результат дробящейся специализации мысли.

Отношения гуманитарных наук с искусством — процесс скорее односторонний. Гуманитарные дисциплины активно используют искусство, что приближает его к функции быть текущей профессиональной и повседневной потребностью человека. Эффективность обратного движения определить сложно из-за глубоко опосредованных процессов культурного строительства. Но поскольку результаты искусства интересуют и философию, и эстетику, и феноменологию, и историю, также социологию, психологию, герменевтику, аксиологию и др., то очевидно, что дисциплинарными специализациями понятие мира искусства расчленяется, в то время как сама художественная форма всегда стремится к синтезу, всегда интеллектуально и чувственно созерцательна, и часто восторженно мистична. Только искусствоведение не расчленяет, а синтезирует процессы творчества, наблюдая «сквозные связи», о чем писал В. Прокофьев, рассматривая искусствоведение в соотношении критики, истории искусства и теории общего художественного процесса (1985).

Для нас важно, что именно онтология в ее связи с родовым значением человека есть предельно четкое условие искусства, поскольку раскрывает художественный объект как отражение мира духовного, и вне этой категории онтология искусства всегда дискурсивна. Мы не можем не найти онтологических признаков в культурах прошлого. Имеем ли мы дело с народным искусством, античным, стран Востока, европейским или русским, светским или религиозным, авангардом XX столетия или постмодерниз-

мом, во всех исторических и доисторических периодах и формах искусства существует онтологический подтекст, ядро в виде зависимости искусства от мировоззрения, и только одна проблема — отсутствие идеи жертвы, благодаря которой восстанавливается условие целого, божественной волею сотворенного идеального первоначала, выпадает из теоретических контекстов. Связь материального и духовного, бытийного и инобытийного, мира земного и мира небесного возможно понять только как проблему онтологии, и не из произвольно устанавливаемых правил соотношения природных и эстетических начал, материальной и духовной ипостасей, размышлений о природе бытия, а удостоверением жертвенного его плана. Но онтология не просто удостоверяется жертвенной идеей, по сути, жертва есть условие самой онтологии и без этого онтология не засвидетельствована.

Основанием такого изъяснения онтологии искусства были, остаются, и полагаем, останутся художественный процесс, художественное произведение, художественный объект и художественная культура как результат. Любая теоретическая идиома не существует вне реального, вещественного художественного факта. Его «языковый» эквивалент — это практика связи слова, текста, речи с вещью, визуальными структурами, языком тела, гармонии музыки, их синтез в переживаемом объекте искусства, правила композиции и законов предметно-пространственной среды. Разве не такова природа онтологии искусства? — этот вопрос и составляет центральную проблему философии искусства и необходимость ее дидактического изложения.

Онтология искусства связывает три контекста: материал и конструкцию, как вещественное удостоверение общей идеи; эмоциональное напряжение композиционной структуры; иконографию и ее сакральную (духовная) тему. Так, золото — один из ранних металлов освоенных человеком — в расплаве обладает свойствами текучести и рождает понятие литых изделий. Массив золота, изделия, покрытые золотом, неокисляемость материала, податливость его обработке, дозированное количество его в природе вот уже восьмое тысячелетие несут какую-то особую энергию, сообщающую материалу драгоценность. Изделия из золота — религиозно обусловленные художественные образы. «Золото» («изобильный») изначально связано с образом материнства. Золото — материал всех цивилизаций. Сакральным напоминанием онтологии литья является понятие «лития» (молитва по усопшим). У А. Проппа находим: «Золотая окраска есть печать иного царства».

В ранней истории декоративного искусства все материалы так или иначе связаны с идеей творения, сакрализацией. Представления в мифологии, фольклоре, прикладном искусстве и т.д. практически всех народов основаны на идеях первотворения и взаимодействия с метафизическими сущностями. Следы основных событий Ветхозаветного Знания просматриваются в искусстве и культуре разных народов. О.Н. Четверикова и А.В. Крыжановский метко замечают: «Характерно, что предания первобытных народов сохранили воспоминания о тех же событиях, что описаны в Книге Бытия, но они уже значительно искажены. Память о восстании злых, мятежных духов против устроителей мира еще живет, но сама личность Бога уже забыта»[3]. Так в народной традиции, которая есть своего рода отпечаток всеединства «макрокосма» в «микрокосме», сохраняется эта память в самых причудливых формах. У коми женщина — лучшее бревно — образ Древа Мира. В русском искусстве Дом, Древо, Женщина есть условие образной контаминации понятий о мироздании. Глина — вообще земля, вещество творения человека в староевангелическом предании, в честь чего наречен и Адам: «Адам назван от Едем, матери своей, ибо это значит “девственная земля”». «Этим именем [Бог] хотел напомнить ему ничтожество природы его, и на имени, как на медном столпе, выставил низость его происхождения, чтобы имя учило его смиренномудрию, чтобы не слишком много думал о своем достоинстве»[4].

Метафизический смысл природных материалов в их физических и эстетических свойствах, прочности, способности сохранять тепло, возможности применения в трудовых процессах, технологических свойствах изделий, характеризуют единство и различие признаков формообразования. Материал хранит эстетический опыт его осмысления в предмете, где моделируется образ мира, например в женском народном костюме, традиционном жилище, в общем виде «ансамбля как образной системе» (термин М.А. Некрасовой и Г.К. Вагнера). Изображение в источнике — само онтологический симптом, поскольку и семантически — как структура, и семиотически как условие общего духовного контекста, и как пластическое условие проникновения в мир духовных чувствований проистекает из постоянного напряженного возобновления связей жертвенности в ранних фор-

---

[3] *Четверикова О.Н., Крыжановский А.В.* Культура и религии Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М., 2009. С. 11.

[4] Отец П. Флоренский использует в рассуждениях тексты: Евангелие, Лицевые святцы XVII века Николаевского Единоверческого монастыря в Москве. СПб., 1897. Т. III. Кн. I. и др.

мах связи «макромира» природы и «микромира» человека, далее Единосущего и др.

Что касается наиболее полной характеристики вещественности как сотворенной материи, то ее находим у Иоанна Дамаскина, который сформулировал свое высказывание по отношению к иконе: «Я не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему вселиться в вещество и через посредство вещества соделавшему мое спасение». И — «теперь после Боговоплощения, мы уже можем изображать и пророков, и праотцев Ветхого Завета, как представителей человечества, уже искупленного кровью воплощенного Сына Божия. <...> так как мы получили от Бога способность различать, и знаем — что может быть изобразимо и что не может быть выражено посредством изображения. <...>. Мы не изображаем пороки людей, не делаем изображений во славу демонов; мы делаем изображения во славу Божию и Его святых и для “соревнования в добродетелях”, избежания порока и спасения души. Онтологическая связь христианства с образом послужила основой Преданию, согласно которому Церковь изначала несла проповедь миру одновременно и словом, и образом»[5].

В теории искусства отношение духовного чувствования с опытом его овеществления имеет одну особенность. Мировоззрение в формах искусства — суть отраженный вид онтологии, и отраженный же смысловой контекст искусства эпохи. Начало такому отношению положил Г. Плеханов, обозначив понятием идеи (силы, подобия, технологии и др.) основания для искусства. В основе семантической и семиотической природы народного искусства лежат сакральные, инициационные смыслы жертвоприношений, чем углубляется, полагаем, представление о соответствии художественно-пластических языков фольклорной формы их культовым функциям.

Церковное искусство онтологически существует только как жертвенный контекст — как литургическое воспроизведение жертвы Спасителя и идеи Живого Бога в храме, чему служат освященные предметы культа: мощи святых, причастные дары, икона и др. Существо иконописи — в драматургии события как феноменального дара духовных вневременных и сверхпространственных начал жизни.

В Новое время служение отечеству, гражданская ответственность отражают высокий строй образов искусства как выбор судьбы человека, где жертвенный рефрен связан с судьбой на-

[5] Цит. по: *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви. Благо, 2008. С. 31—32.

рода, ответственностью каждого перед людьми и отечеством. Однако петровское «в службе честь» намечает отход от жертвенного подвига Спасителя, поскольку интонирует причинное «не князю служим».

Далее можем найти онтологическую линию в авангарде — в словах К. Малевича: «Интуитивная форма должна выйти из ничего», по сути воспроизводящих библейскую идею «творения мира из ничего» и судьбы многих художников на алтаре XX в. Онтология как проницаемая перегородка между исходным «живым космосом» и формой его предъявления есть феномен переработки смысловых контекстов эпохи средствами авангардной пластической системы, в которой именно онтология позволяет отделить искусство как условие преодоления проклятья, от неискусства, как некоторой условной формы или точнее гештальтфигуры.

Творческое напряжение и характер связи различных феноменов, например образов аутентичного искусства и модернизма XX в., авангарда и реалистической живописи и др., объясняют онтологию искусства, архетипически представленную в истории XX в. Использование народного искусства в моде рождает современные феномены костюма при сохранении архетипа прошлого. Онтологию древнерусской иконы с картинами В. Сурикова роднит Иисусово «милости хочу, а не жертвы». Что же объединяет явления искусства, разнесенные на столетия и даже тысячелетия с точки зрения внутренне присущих им художественных свойств? Очевидно, мистические начала — потребность понять идеалы жертвенности, и в более общем смысле — содержании и восприятии пространства как диалектической реальности, пронизывающей мир человеческий.

Искусство связано с целостностью образа, а целостность — категория вневременная, онтологическая. Категории времени в искусстве определяют различия типов систем — пластических и стилистических свойств мифологического сознания и сознания евангелического. Пластические — декоративные, изобразительные, авангардные — отвечают условиям формационного общественного этоса времен, характера проявленности отношений человека и человека, человека и природы, космоса, творящего начала. Но все формы суть архетипические модификации идеи целостности, формационные условия того, что ни при каких условиях не меняется. Эта идея — ЦЕЛОСТНОСТЬ, составляющая единственную цель искусства, связывающую человека с Прообразом (Праобразом) через молитвенное поведение, углубленную созерцательность как единственную цель художественного творчества, независимо от его типологической, стилистической или

морфологической изменчивости. Стилистические особенности действительны внутри пластических систем и дополняют их, раскрывая способности сознания переводить энергию пространства в напряжение пластической композиционной формы. Единственным и непоколебимым основанием независимо от различия формационных и стилистических условий искусства остается сознание человека, обращенного к Богу, воспринимаемого в многообразии религиозных модификаций. Общий знаменатель творчества — Дух целостности — в истории характеризует искусство как абсолютную норму, в которой материальность и вещественность структуры выражает связь человека и мироздания.

Онтология связана с общим законом, по которому любые идеи обладают достоверностью только в составе своего опредмечивания. Это подтверждается фактами описанной в Библии религиозной жизни иудеев. В период движения их в пустыне Бог всегда находится рядом и сообщается с ними — в облаке, в пиковые моменты истории. Прямые предписания даны по художественному оформлению скинии, тканевых завес, одежд священнослужителей, Ковчега Завета, текстов завета, меноры и т.д. В свое время Давид говорил «как я видел Тебя во святилище» (Пс. 62:3). Моисей в неопалимой купине зрил ангела. Изображения ангелов как образов иного мира представлены в декоре завес ликами человека. Христианская церковь — место присутствия Живого Бога, сходящего на причастника через тело и кровь Христа — освященные хлеб и вино. Во всех архаических культурах также существовали традиции соединения мира земного с миром иным. В народном искусстве русских священное начало вещи выражается порой всего лишь по факту подарка (знака обряда) предметов: прялки от отца — дочери, жениха — невесте; рубахи невесты — жениху и т.д. Онтологический рефрен обусловлен родовым началом самого человека, жизнепорождающей способностью, которую в доконфессиональный период он имеет от Рода. У ханты изготовление покрывал сопровождается жертвоприношением оленя. Вещь становится вместилищем духа животного, исполняя роль живого посредника в родовом пространстве.

Мы заостряем внимание на онтологической *вещественности* проявления (бытия) ввиду того, что вне бытия онтология в варианте образа не удостоверена или она воспринимается только как следствие, например уносимое из храма литургическое состояние. Чтобы быть выраженной, всякая идея материализуется в слове, изображении, вещи, архитектуре, музыкальной гармонии, обряде и т.д. Только бытие Бога онтологично само по себе, поскольку проявлено в самом факте творения: («Я есмь сущий»). Создан-

ные же человеком вещи — суть продолжение — несут печать такой связи только напряженным сознанием, отдавая «Богу Богово». Онтологическое воплощение являет нам различные модели в искусстве, которые, во-первых, отвечают характеру общества, а во-вторых, воспроизводятся в законах искусства, например в категориях ритма, средствах художественного синтеза, стиле, композиции, типологии искусства и др.

Онтологическая природа мира искусства, ввиду обширности *сущностей*, с которыми сталкивается современный человек, может являть собой и квазионтологические, субонтологические феномены, различия которых четко прописаны в религиозных текстах. Отличие целого от его сконструированного заместителя — проблема истины и неистины, и это тоже тема усвоения онтологического закона. Блестящая интерпретация квазионтологии дана в произведениях Ф.М. Достоевского. Однако уже в древних текстах, в Евангелие и Коране прописаны будущие онтологические деструкции.

Таким образом, объект онтологии художественной вещи определяет способность человека формировать такие художественные понятия, которые выявляют связь *материальных и духовных* ключей искусства, чем утверждается незамещаемая конфигурация СУЩНОСТИ художественного образа в предметно-пространственной среде, художественном произведении, понятиях и связях времени. И чем точнее определен объект и тема онтологии искусства, тем больше шансов, что его предмет: специфика научных целей и трактовка достоверности и специфичности художественного произведения по отношению к жертвенному значению искусства — не могут быть заменены или растворены в произвольных комбинациях теории и вненациональных и внехудожественных реляций понятия искусства. Чем точнее признаки онтологии искусства выражены по отношению к пластическим законам формы как онтологической производной, тем достовернее его художественный онтологический «чертеж».

2. Онтология в теории и истории искусства

Метафорически определить онтологию можно известной фразой Канта, что две вещи его восхищают: «звездное небо надо мной и моральный закон во мне». Но эта совершенная форма требует такой нравственной чистоты, которая лежит не на поверхности, а в глубине культуры: культе, сакральном волнении. И если справочные материалы по онтологии свидетельствуют ее разночтения, то очевидно, и онтология искусства — это предмет

с областями неопределенностей. Но без онтологии искусства многие вопросы современной культуры не могут быть разрешены корректно.

Теоретическая актуальность онтологии связана с тем, что научные исследования в различных областях гуманитарного знания за последние годы привели к накоплению материала, не имеющего до этого определяющего значения. Например, искусствоведение существенно продвинулось в оценке художественного пространства в различных регионах России, создав задел для конструирования нового информационного поля, позволяющего охватить художественную культуру в совокупности многообразия морфологических, национальных и временных факторов. Удлинилась временная шкала искусства, и стало возможным сооружение новых методических блоков науки и развития научной инфраструктуры вузовской среды. «Актуальному искусству» предположено критическое и общетеоретическое основание. Усиление взаимодействия искусствоведения и семиотики, филологии, лингвистики, философии, археологии, истории, этнографии, этнопедагогики, этнопсихологии и др. возможно только на основе связи фактов — материальных и духовных — носителей достоверной информации о культуре.

Сама проблема онтологии осмыслена еще Платоном. В диалоге «Тимей», который получил распространение в Средневековье, излагаются три разнородных начала Космоса чувственно понимаемые: Бог-Демиург — творец; букв.: ремесленник, мастер — активное начало; идеи или эйдосы — качественное начало; материя — «хора» или телесное, бесформенное, изменчивое, но восприимчивое начало — букв.: пространственность — телесное начало. Демиург «материей» и «эйдосами» создает чувственно-конкретный сферический космос, в котором Мировая Душа связывает вечно тождественные идеи и видимый мир. Объединяя мир идей и мир вещей, в том числе и человека, Душа способствует выражению идей в вещах. Это и делает возможным познание мира и мира идей. Эти закономерности обеспечивают целесообразность и закономерность космической структуры.

Заметим еще раз, что по справочным материалам основные и прикладные функции онтологии определить невозможно. В разных вариантах от онтологии отпочковывается идея познаваемости мира — гносеологическое свойство, которое ввиду замкнутости его в самом себе не может не быть достоверным, не прилагаться к объяснению мира. Основание этого суждения находим у австрийского математика Курта Фридриха Геделя, в логическом отношении понятия неполноты. Также и некая область

«скрытых сущностей вещей» не оставляет нам убедительного онтологического ответа. Онтологию определяют разделом философии, учением о бытии — его основах и принципах, структуре и закономерностях. Соответственно онтологией искусства мы должны обозначить принципы, структуру и закономерности раскрытия основ бытия в художественно-образной форме. Онтология широко растиражирована в энциклопедических источниках[6]. Однако проблема в том, что определение онтологии «учением о фундаментальных принципах бытия», «о наиболее общих бытийных сущностях», отличается неопределенностью, избыточной обобщенностью, не имеющей вектора проблемой, реляции которой допускают невероятное многообразие ее конструкций — своего рода заместителей основного определения. Этот аспект гениально запечатан кантовской «вещью в себе», его же априоризмом, логикой связи рассудка, разума и искусства, продуктами которых являются: научная картина мира, нравственность и искусство. Искусство призвано разрешить конфликт бытия и мышления, духа и природы[7]. В области искусства мы, например, не можем утверждать, что созданные человеком на протяжении нескольких тысячелетий художественные произведения нам не понятны. Возможны разногласия в толковании текстового состава искусства, но его базовые чувственные основания, образуя коллективную совокупность индивидуальных впечатлений, составляют основу, характеризующую временные и вневременные планы *содержания*. Художественное произведение не является «вещью в себе», оно является модальностью времени, вещью о человеке, народе, как проводнике Воли, и свидетельствует о моей (человека) истории, служит целям педагогики и воспитания, сохранению памяти, традиции в общем виде — способе *овеществления* сознания. Если это предмет дизайна, то он является функцией моих/наших потребностей в нем и рождается не из случайных настроений, а ввиду четких функциональных, технологических причин, энергийно, эргономически, антропно означенных. А если, например, по ступеням с фронта Парфенона человек

---

[6] В СЭС (1980. С. 940): «Онтология (от греч. *ón, род. падеж óntos — сущее* и *...логия*) — раздел философии, учение о бытии (в отличие от гносеологии — учения о познании), в котором исследуются всеобщие основы, принципы бытия, его структура и закономерности; термин введен немецким философом Р. Гоклениусом (1613). Опираясь на метафизические представления о скрытых сущностях вещей, онтология до начала XIX в. носила умозрительный характер. Преодолев подобное понимание онтологии, марксизм показал необходимую связь и единство теории познания и логики».

[7] *Никитина Н.Н.* Место искусства в философской системе Канта / Теория и история искусства. Вып. 1 / Отв. ред. А.П. Лободанов. М., 2012. С. 132, 134.

войти в храм не может из-за величины ступеней, предназначенных для античных богов, то это суть функции сознания, направленная на постижение метафизических величин, а следовательно, является продолжением представлений греков же об античных божествах. Таким образом, ввиду потребностей выявления духовной природы искусства в изменяющихся обстоятельствах его существования, вторая природа является образом человека, его предикатом и осознается в категориях времени.

Приведем суждения по поводу онтологии и онтологии искусства.

Онтология искусства[8] — исследовательское направление в эстетике, изучающее фундаментальные принципы бытия искусства, бытийную сущность его символики. (Здесь непонятно, почему только символики, являющейся одним из фрагментов отраженных отношений, наряду с другими морфологическими нормами: сюжетными, метафорическими, ассоциативными. — *В.К.*) Первоначально онтология искусства была ориентирована на изучение способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, на анализ онтологического статуса искусства, степени объективности его содержания, форм его зависимости (независимости) от воспринимающего субъекта и историко-культурного контекста. Сам по себе музыкальный текст или текст пьесы, романа есть не что иное, как объект, запечатленный в нотах, типографических знаках; статус произведения искусства он приобретает только тогда, когда актуализируется и воспринимается заложенное в нем содержание. Уже со времен И. Канта стало общезначимым заключение: распредмечивание содержания произведения возможно лишь в случае соединения интенции художественного текста с действительным опытом индивида. Более того, сам факт новых и новых приближений к уже известному произведению — инсценировки, трактовки, вариации — свидетельство его онтологической неисчерпаемости[9], таящихся в нем «резервов смысла». Отсюда положение, что настоящий смысл произведения искусства есть совокупность всех смыслов, для которых оно дает повод.

В XX в. проблемы онтологии искусства активно разрабатывались в феноменологии Э. Гуссерля, экзистенциализме М. Хайдеггера, структурализме Р. Барта. Главный лейтмотив их поисков в этой сфере — каким образом посредством искусства человек может прикоснуться к глубинным структурам бытия? Какой должна быть идеальная модель художественного восприятия, преодолевающая поверхностный психологизм, очищающая восприятие от случайных («неподлинных») онтологиче-

---

[8] Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М., 2004.

[9] Здесь и ниже текст имеет отношение не к онтологии, а к феноменологии, восприятию произведения, трансляцией заложенных в произведении смыслов. Онтология же обращена к условию пластической выраженности того, что предопределяется опытом жертвенности в конкретном поле культурных событий.

ских знаков, символов? Таким образом, XX в. значительно обогатил трактовку проблем онтологии искусства. Исследование уже не ограничивается анализом ролей материального носителя произведения искусства и воспринимающего субъекта в процессе смыслопорождения. Речь идет о соотнесенности художественной символики с сущностными основами бытия <...>

Произведение искусства предполагает широкое, но не беспредельное поле для интерпретаций; художественная форма задает им определенное направление, по которому можно успешно двигаться, но только в его рамках, тогда трансформация онтологических смыслов будет подобна естественному прорастанию зерна. Условие многовековой «прочности» и открытости произведений, определяемых как классические, заключено в таком качестве художественной формы, как полисемия, многозначность. Именно на этом основывается нередко звучащее утверждение, что художественный мир может ощущаться как более подлинный, чем реальный. Сгущение художественной символики образует такой ландшафт, который онтологически воспринимается как более богатый, чем мир обыденный. Через особую конфигурацию ключевых символов, повторяющихся «эмблем» и лейтмотивов проглядывает всепорождающая стихия бытия. На достижение такого эффекта, по сути, и претендует любой художник: не выражать собственное мнение, но быть «глаголом универсума». Его экзистенциальная тоска во многом и выступает как побудительный мотив творчества, позволяющий искусству осуществить прорыв сквозь устоявшиеся мифологемы и рутинный порядок в непредсказуемые глубины космоса, в новые пласты бытийного смысла[10].

Вполне очевидно, что в приведенном тексте речь преимущественно идет не об онтологии, а о феноменологии. Неразнесение понятий — типичная ошибка предельно общих философских конструкций, различия онтологии и феноменологии в научном объекте. Онтология — связь сущности и бытия — условие жертвенной связи бытийного и инобытийного. Феноменология — проявление признаков онтологии, условий форм ее вербального, изобразительного, пластического, образного восприятия и овеществления. Феноменология образуется соединением психофизиологических свойств (мозга) с социокультурным и личностным устройством бытия. И заметим, что художественная символика —

[10] Экзистенциальная тоска — термин странный, тоска всегда тоска, но правда его в том, что искусство в ряде случаев перестает выполнять задачи духовного постижения мира, преодоления человеческой ограниченности, разрыва личного и общественного и перерастает в психический синдром, имеющий отношение к медицине, но не к философии, мировоззрению, искусству. Произведение и создается по законам гармонии и воспринимается по благодати. И замена мистического начала искусства экспрессивной формой сюжетов и пластики имеет причины, лежащие в редукции духовных потребностей, заменяющих мистическое ощущение на психофизиологическое раздражение.

лишь небольшой фрагмент того, как оформляются образы искусства. Поэтому словарные определения не позволяют строительство дисциплинарных контекстов онтологии искусства, и получается, что они созданы для служебного пользования внутри эстетики и философии, ими же и завершаются, при том, что из поля гуманитарного обзора выпадают категориальные структуры искусствоведения. Отсутствие естественно-научных и искусствоведческих связей свидетельствуют о забвении в целом достижений и немецкой и русской философии, ее поверхностном понимании, что можно полагать основным недостатком определений, ограничивающих интерес философско-эстетических потребностей и глубоко опосредованным присутствием в них источников религиозной экзегезы в теории XX в.

Таким образом, природа диалогического универсума, или жертвенный способ взаимоосуществления материи и сознания — основной вопрос онтологии, и вслед за этим философии и философии искусства. Двойственность структуры: проблемы означивания и осознание того, что означивается, свидетельствуют о двух частях *мышления*. Одна обусловлена *осязательно-пластическим актом* создания и восприятия художественного произведения: качеств его художественной ткани — воплощенной (субъектной) художественно-образной чувствительностью, которую искусствоведение осознает как «правду искусства». Вторая — правдой определений, отвечающих цели искусства и целостности художественного произведения в систематических (композиционных) фактах и их этапного формационного предъявления. *Онтология искусства служит интерпретации художественных представлений человека о бытии и сущем, связей бытия и инобытия, и их тождество извлекается из художественных объектов как понятие и как ощущение. Реальность конструируется с их помощью: культурная, этическая, эстетическая, образовательная, и форма этой реальности сохраняется в границах устойчивых для эпохи признаков существования. В основе онтологии лежит идея жертвенного начала существования, как условие связи личного и надличного и как способ искупления несовершенной природы человека.*

3. Религиозное искусство постсоветского времени

Живописное обновление религиозной трансцендентности активно происходит с начала 90-х гг., но как условие неатеистического сознания проявляется и ранее, например у Булгакова. Для молитвенного сосредоточения образы Веры играют роль тематических матриц — сложившихся в Богословии сюжетных мо-

тивов предания. 90-е гг. XX в. — время нескольких направлений религиозного искусства. Производство религиозных артефактов, которые тиражируются ручным и машинным способом ввиду огромной потребности в обеспечении религиозного обряда. За два десятилетия открыты храмы по всей России, организовано более 800 монастырей (против 18 в советское время), более 200 подворий и несколько десятков скитов. И хотя тираж снижает творческое напряжение в искусстве, тем не менее, развитие сферы иконописи, связанной с новейшей историей церкви открыло широкие возможности для искусства, например в изображениях новомучеников. Восстановление иконы в традиционных иконописных центрах и возвращение к опыту прошлого оказывается трудным. Здесь нужна совместная кропотливая работа художника и искусствоведа. Отраслью храмового творчества заняты художники и педагоги образовательной системы, артели ряда ремесленных центров. Эту тему мы не рассматриваем из-за стихийности ее развития и отсутствия пока основы обобщения. На этом фоне обращает на себя внимание профессиональный художник, который, вдохновляясь идеями религиозного искусства, ищет современные пластические решения. Проблема здесь та же, о которой писал В. Васнецов через несколько лет после росписи главного купола Владимирского собора в Киеве (1885—1886) — «художественная академическая система уступает средневековой в силе воздействия». И поскольку мощь иконного архетипа как метаобъекта обусловлена молитвенным назначением, то храмовый образ может быть художественным произведением на выставке, но для человека в храме — он звено, делающее причастника свидетелем прошлых и будущих событий человечества. Ни Икона, ни Библия, ни Крест не могут быть осмыслены как философская или эстетическая задача. Молитвенная стезя, тексты богослужебных чинопоследований, литургия, гимнография, иконология, собственно онтология, гомилетика сообщают иконе и храмовым образам литургический, догматический и воспитательный смысл соединением личного и надличного начал. Да, эпоха Нового времени расширяет тематическую природу богословского образа. Но проработка нового сюжета требует гигантской работы (вспомним «Явление Христа народу» А. Иванова), талантливой «режиссуры», а также общественного обсуждения и согласия, и талантливого зрителя, восприятия, а значит научения азбуке искусства и основам истории с ее событиями неотрывными от религии. Вне этого конфликт пластических систем — иконной и сюжетно-исторической — «укрепляется» зрительской непросвещенностью. Две особенности языка религиозного искусства на-

шего времени отличают художественный процесс: «идеалреалистический» характер произведения и подвижность, динамическое состояние композиционной формы.

1. Религиозное искусство основано на святоотеческом предании о священном образе как следствии Боговоплощения — на нем основывается, и потому он природа самой сущности и христианства и культуры России. Литургия воспроизводит жертвенный подвиг Христа, чему соподчинена вся художественная среда древнерусского искусства. В Новое время академическое искусство усложняет сюжетную драматургию Подвига сложностью изобразительных средств. Когда икона и скульптура в конце XX в. выходят в выставочные залы и пространство городов, и возникают фотографические опусы, «инсталляции» на «тему», а евангелические сюжеты становятся ремейками, возникает проблема морфологии. Ее решение лежит в плоскости онтологии: связи произведения с литургией и каноном. Онтология позволяет охватывать проблемы иных, сакральных в основе явлений, например народного искусства, но не только. В более широком аспекте онтология может быть применима к искусству Нового времени, где христианское «милости хочу, а не жертвы» кодирует причинность и показывает масштаб идеи жертвы в отношении искусства вообще. Идеей онтологии могут быть поверены произведения, «выходящие» за границы формы (поведение как акт, инсталляция), когда появилась мода вместо хорошо сделанных вещей рассматривать «идею идеи», в реализации протестного состояния доходящего до абсурда. Оправдают такую подмену высказыванием Дж. Кошута: «Физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство — это сила идеи, а не материала». Форма и физическая оболочка не могут быть разрушены, поскольку они «органопроекция» (термин П. Флоренского), предикат человека, и отменить антропный принцип искусства невозможно. Разрушить можно самою жизнь и человека, когда воинствующее сознание рождает акты, сопровождающиеся деструкцией рассудка, культурным вандализмом, унижением достоинства, аномией — забвением человеком своей истории и предназначения. Тогда и возникает потребность в философии искусства, для российской науки предмета не нового, но малоупотребляемого, характер которого понятийно имеет вид нечеткого множества. И именно искусствоведение обязано предложить свой потенциал философии, без чего решить проблемы мировоззрения в прямом обращении к искусству невозможно. Но для этого необходимо понять «культурологическую» природу онтологии.

В понимании онтологии или отношений сущности и бытия от внимания исследователей ускользает ее центральное ядро, которым во все времена выступает жертва. По сути, жертва и есть выражение онтологии. Без жертвы нет плана онтологии, а построения науки о бытии умозрительны. Философия бытия существует в Античности. Наиболее резко ее выразил Платон (соотношение вещи и мира истинного бытия). Аристотель признает нематериальную форму всех форм (Бога), что продолжено неоплатониками. Христианство развивает античное представление о тождестве бытия и совершенства (блага истины, красоты) и средневековая христианская философия в традициях аристотелизма различает действительное бытие (акт) и возможное бытие (потенция), сущность и существование. Жертвенный план сущности и бытия в христианстве — его неотъемлемая часть, вне которой не могло возникнуть само христианство. Но аспект жертвенной идеи шире, он — основа культуры, которая в семиотической формуле «функция имени культ» засвидетельствована жертвой, и в значении денотата вбирает в себя все многообразие определений культуры — десигнатов-синонимов. Языческим культурам присуща кровная жертва. Этот план не требует сюжета, и тип пластической системы носит вид декоративных, орнаментальных космоцентрических «текстов» — в сакральных и инициационных функциях и формах и их признаках: типизации и морфемы — схематизации идей, первомифов и их производных. Христианское сознание воплощает принципиально иную пластическую систему, в основе которой лежит бескровная жертва (освященными дарами). Кристалл Спасения воссоздается в литургии и открывает в образе антропа его божественную реалистическую изъявленность, что предопределило изображения, канон и сюжеты центральных событий. Но онтологическая ось единобожия реально существует за полторы тысячи лет до подвига Иисуса. «Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий [Я есть Тот, кто ЕСТЬ]» (Исход 3:13,14). Воплощение онтологии в авраамической традиции — в трех производных от нее формах: иудаизме, христианстве, исламе — имеет специфические черты, по-разному интерпретирующие единый источник бытия. В Новое время значение Иисусовой жертвы сохраняется, но преобразуется также и в общественное служение, образной множественностью раскрывающее мир человека и отечественной истории. В XX в. работают все варианты предыдущих архетипов, но обновленной онтологической реальностью стал авангард, наметивший гуманистические приоритеты времени. Его развитие формирует новое качество онтологии — идею концептов.

Творчество **Юрия Гусева (1929—2011)**, выпускника 1948 г. Училища памяти 1905 г. по профилю роспись тканей, формировалось в цехах театрального и фильмографического производства в Театре оперетты в Хабаровске, и с 1954 по 1984 г. — на Мосфильме. Не покидает ощущение, что практически все его работы подспудно религиозны. В мучительном поиске художественной правды, в состоянии идеологически утрамбованного, глубинного, глухого, но не убитого запроса на духовное искусство проявлялось искреннее стремление понять его этическую природу. Напряженный интерес к моральным проблемам проявляется в обострении композиционных решений в серии «Третья мировая уничтожит все». В «Знаках зодиака» художника волнуют образы метафизического пространства. Сюжеты листов «Мастера и Маргариты» М. Булгакова выдают жгучий интерес и поворот сознания к неатеистической России. Созерцательно отстраненная «Маргарита» (1973) в авангардной стилистической манере поразительна и даже фантастична, пожалуй, цветоносностью изображения. Борьба оранжево-синих отношений засилуэтных планов и желто-зеленых оттенков фигуры оттеняет щемяще грустный взгляд музы Мастера. Она с красивым легким наклоном головы всматривается в нас из глубины булгаковско-гусевского мира. Изыскан лик, утонченно заострены линии носа, губ, подбородка. Цветность усиливается фиолетовыми и красными акцентами. Особая роль синего заключена в напряженном энергетическом «ударе». Приятие неизбежностей жизни здесь прочувствованно, но сложно отделить отстраненность самого образа от зрителя и зрительского интереса.

Рис. 1. Ю. Гусев. Не минует чаша сия. Поцелуй Иуды. Живопись, холст, масло, 1997

Ключ к разгадке удивительной притягательности ветхозаветных и новоевангелических тем Ю. Гусева: холстов-откровений, произведений-метафор, изображений «проявленного мира» — в освоении трансцендентальной глубины и напряжения, улавливании движения. Ощущение протяженности времени как

свойств изображений достигается динамическим колебанием формы, интуитивно срежиссированными движениями масс, развертыванием изобразительных образных множеств. Освоение евангелических тем проходило почти 40 лет. Удивительны эксперименты по соединению реалистических и ирреалистических приемов в «Мятеже», «Троице», «Поцелуе Иуды», «Ангеле со свечей», «Моисее», «Святом Георгии», «Евангелисте», «Богоматери в снегах», «Бегстве в Египет». В ранних композициях происходит активная трансформация объектов до их экзальтации в плоскостях, имеющих цветовые и линеарные коды. Постепенно начинает проявляться колористический дар художника. Стихает земное напряжение, нарастает духовная энергия. «Поцелуй Иуды» — сложнотеософская тема (рис. 1). Самому Христу ведом и необходим поступок Иуды, так как предначертанное должно исполниться. Противоречия бременем лежат на Христе. И эта проблема решается художником в широком обобщающем движении подвижных масс. Сюжетная кульминация, подготовленная движением складок одежд, направлением фигур, ритмов в их прописях, изысканно напряженном контрасте коричневых и серебристых оттенков, в движении лиц, сливающихся в одно пятно, но не могущих слиться. Недоведенные до устойчивой точки жесты стопорят, но не могут остановить событие. Если Н. Ге в «Распятии» реалистически напряженной живописью создает абсолютное осязательное психофизиологическое ощущение заступа за пределы возможностей человека, то Ю. Гусев сохраняет отношение к священному образу как надмирному явлению, где превратности жизни растворяются предопределенностью будущего и покоем творения. Торжество горнего мира при сравнительно небольших размерах холстов раскрыто симфонически широко в работах «Евангелист» и «Бегство в Египет». Подкупает сочетание холодной и теплой серебристости пространства, чистота форм, тонкая и пронзительная вибрация драгоценной вещественности холста.

Валерий Чеботкин (род. в 1960 г.) — живописец, график, педагог, устремлен к отечественной тематике. Выпускник Йошкар-Олинского художественного училища, ЛИЖСА им. И.Е. Репина, аспирантуры Академии художеств России в г. Казани, он исповедует русскую классическую традицию. В холстах «Декабристы», «Женам декабристов посвящается», «Восхождение», «Любовь и власть», «Актриса Ирина Алферова», «Портрет отца, балетмейстера А.А. Чеботкина», «Во глубине сибирских руд...» он стремится уловить духовный импульс времени. Поиск первооснов культуры не мог не привести к темам Веры. Полотно «Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество» (2004—2007) — одна из

его примечательных работ. В 2012 г. исполнилось 400 лет со дня мученической кончины Ермогена (Гермогена). Столпник преодоления смутного времени и сохранения единства России был умерщвлен то ли голодом, то ли физически в Чудовом монастыре в подземелье в 1612 г. Еще в сане священника и в имени Ермолай Ермоген в 1579 г. был участником обретения иконы Казанской Богоматери. Принявший монашество в 1587-м, в 1589 г. он становится первым митрополитом Казанским и Астраханским. Патриархом Московским избирается в правление Василия Шуйского по благословению Патриарха Иова. 1606—1612 гг. — тяжелейший период для Руси. Отсутствие единства политических сил внутри страны сделало Гермогена духовным оплотом. Ему и другим Ф. Глинка причел: «Не изменить отечеству ни под ножами убийц, ни в продолжительном страдании в узах». Подвиг Христовой жертвы обнажился в выборе Гермогена. Острием Духа

Рис. 2. В. Чеботкин. Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество

замкнулся на человеке узел истории. Стоянию в Вере, в совести, в народе, нации и посвящены поиски пластической идеи. Изобразительная кульминация сюжета — фигура святителя в белых одеждах. Несмотря на небольшие пропорции, он незыблемо доминирует в холсте на фоне портала Успенского Собора Московского Кремля (рис. 2). Ермоген естествен, внутренне неспешен и, кажется, отрешен от происходящего. Высветленная фигура создает контраст хрупкости человека и стояния перед лицом неизбежного. Скользящий по стенам храма холодноватый свет плоскостно неспокоен и выявляет пластическую мощь фасада. В этом символически уловлена несокрушимость образа России. Поиски общего эффекта и работа над отдельными планами, объемами и плоскостями составляют среду, на фоне которой строится утихание ритмов окружения на подступе к Гермогену: ног коней, поз всадников. Остановленные невидимой силой, они не могут преодолеть оставшееся до патриарха расстояние. Простота позы усиливает величие рубежного стояния, а сдержанная колористика и тон, структура мазков, слегка удлиненных, дают необходимое для глаза волнение.

Еще одна группа произведений — искусство религиозной скульптуры и особенности инсталляции. Обращение к темам христианства в последние два десятилетия — удивительное явление. Кажется, что скульптура опережает живопись в пластических новациях. Одна из замечательных черт ее — вынесение литургического объекта в среду города, природы. Скульптурный план инициирует проблему связи внутреннего состояния образов и внешнего пространства. Соединение личного и общественного, исторического и повседневного, сжатие средствами пластики формы до метафоры — это свойство скульптуры. Религиозные пластические коды вначале вызывают дискуссии. Пример — ярославская Троица 1995 г., авторы Н. Мухин, И. Трейвус.

Один из удивительных феноменов современности — религиозная скульптура **Александра Рукавишникова (род. в 1950 г.)**. Художник до своей первой религиозной темы работает в широком жанровом спектре. Академическая школа легко ложится на образы спортсменов, писателей, героев литературных произведений. Они могут быть полнокровными и радостными, с рвущейся изнутри одежд телесностью. Могут быть ироничными, строгими, интеллектуально означенными. Пространство между зрителем и произведением сокращено, но при этом хорошо продумана установка произведений. Идея персонификации мира и определения человека как главной составной — суть прозрение его природы.

Так интонируются не пафос силы, мощь техники, экономики или телесное превосходство, не вещество, не внешняя Воля, а духовное усилие над собой, реальностью. Кажется, что этот аспект и предопределил в судьбе А. Рукавишникова темы религиозного искусства и выбор человеком духовного пути. Религиозная подоплека у автора раскрывается уже в темах древнерусской истории: «Корни России» — «Сергий Радонежский», «Дмитрий Донской», «Пересвет», «Феофан Грек». Характерная для художника острота стилизации здесь утихает. Превалирует более мягкая пластическая трактовка, отвечающая иконной чистоте ликов и утонченности жестов. Первой религиозной темой стал памятник святым равноапостольным Кириллу и Мефодию (2004). Полнокровность большой формы создается колыханием драпировок, положением рук, постановкой корпуса. Ощущение покоя и величия подчеркивается колебаниями складок, недоведенностью жестов, невесомостью Библии, «парением» Креста в руке. У стен Борисоглебского монастыря установлен памятник первым русским святым благоверным князьям Борису и Глебу (2006). В рамках Дней российской духовной культуры в местечке Кавкаба под Дамаском в Сирии было открыто скульптурное изображение Первоверховного апостола Павла (2005) на месте чудесного обращения Савла, рядом с храмом, устроенным в 1960-е гг. стараниями Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия I. Особое значение имеет «Спас в силах» (рис. 3) — одна из важнейших эсхатологических тем, замыкающая ось существующей жизни человечества. Трехметровое скульптурное изображение Христа Спасителя установлено в 2008 г. на территории женского монастыря святой равноапостольной Феклы в сирийском городе Маалюля. История сирийской Антиохи, колыбели христианской проповеди, невероятно масштабна для христианского мира. Здесь обретались богословы — святитель Иоанн Златоуст, преподобные Иоанн Дамаскин, Исаак и Ефрем Сирины. Здесь сохранился арамейский язык, на котором говорил Иисус Христос и Его ученики. В сердце Савла (Павла) проник духовный призыв Иисуса. В Хомсе хранится пояс Пресвятой Богородицы, чудесным образом переданный св. апостолу Фоме. С Россией антиохийская церковь связана духовными и историческими корнями. «Спас в силах» А. Рукавишникова — одно из блестящих событий современности, отвечающих глубине темы. Бронза достигает здесь удивительного состояния. Цвет вещества оттеняется золотом нимба и креста, огненными кольцами-вихрями. Преобразование бронзы гранями складок в фактуре поверхности, в бронзу «хрустальную» создает ощущение чистоты и драгоценности материала, и вместе с тем целомудренности жизненного предопре-

деления. В полной мере это произведение — литургический символ, он обладает канонической основой. Вещественностью и плотностью металла, реалистической трактовкой фигуры материализован образ божественной сущности посредника и хранителя земного и небесного миров. Канонически сдержанный, благородный по силуэту образ взывает к духовному восхищению. Монументальная реалистическая пластика академической вещественностью формы утверждает присутствие образа в нашем мире. И вместе с тем открывает глубины в сообщении с надличностью Бога-Сына как новую задачу искусства. Установка скульптуры в монастыре св. Феклы — это первый этап. Предполагалось установить в 20 км от Дамаска в христианском городе Сейднайя, на высоте двух тысяч метров, где находится женский монастырь в честь Пресвятой Богородицы, величественную статую Иисуса Христа, его 32-метровое скульптурное изображение.

Рис. 3. А. Рукавишников. Спас в силах. Установлен в женском монастыре святой равноапостольной Феклы в сирийском городе Маалюля. Бронза, 2008

Опыт динамического изыскания превосходен у скульптора **Леонида Баранова (род. в 1943 г.)**, выпускника МГХИ им. В.И. Сурикова, известного скульптора. Его определяют как мастера индивидуальных, образно-эмоциональных решений, создавшего циклы, посвященные Шекспиру, царю Петру, русским писателям, композиторам, полководцам. План трансценденции работ художника выражен активной балансировкой композиции. Это можно видеть в работе «Дионисий восхищенный и пораженный красотой божьего мира» (рис. 4). Академическая материальная убедительность благородного образа, изысканного в кистях, стопах, постановке головы, выдает глубочайшее уважение к средневековому иконописцу и звучит как дружеский привет. Удивительна трансценденция эксперимента с подсветкой лика Иисуса в обратном рельефе (рис. 5). Прочной и незыблемой формой иконического канона Иоанна Крестителя, в рельефе в полный рост и головой на подносе фиксирует в одном моменте — до и после усекновения главы — представление

Рис. 4. Л. Баранов. Дионисий восхищенный и пораженный красотой божьего мира

Рис. 5. Л. Баранов. Лик Иисуса

Рис. 6. С. Мильчиков. Проект «Время “XII”». Известняк, 2011

о пространственно-временной непоследовательности жизни и смерти. Это тем интереснее, что сегодня зрителя занимает включенность его в процесс понимания метафизических состояний жизни.

Очень красивы крепко сделанные работы **Сергея Мильчикова (род. в 1962 г.)**. Сергей окончил Московскую среднюю художественную школу и Харьковский художественно-промышленный институт. Емкая крашеная пластика ранних работ с цельными объемами, характерными для народного искусства, содержит эстетический подтекст изящной классической трансформы образа. Утонченность в завершении элементов, неожиданность движений и поворотов фигур, динамика и красота естественных, слегка стилизованных телесных состояний — стихия автора.

«Время “XII”» — включает в себя две части — это «Тайная Вечеря» — сюжет в камне как прообраз Литургии (рис. 6, 7) и пространственная композиция из 12 же персонажей, как метафора безразличия нашего времени. Первая часть удивительна полнотой «жизни» камня со следами резца, высвобождающего грубоватость голов, поз, жестов рыбаков, земледельцев, отцов, в которых уже начата работа Духа, и в которых продолжается «узнавание» учениками — будущими Апостолами — своего учителя. Достоверность выражения лиц и нрава достигается размерностью и напряжением лобных и височных долей, степенью сжатости скул, уловлением сиюминутной реакции на слова Спасителя о предназначении события и его участников. Переносья негрубы, а в натруженных кистях ощутима та пластическая живость, которая сообщает нам о внутреннем волнении. Фигуры плотно сдвинуты и даже стиснуты и меж ними нет просвета. Композиция как

Рис. 7. С. Мильчиков. Время «XII» (фрагмент)

символ до предела затянутой пружины откровения — Нового Завета, в котором одновременно и близкая трагедия, и будущее ликование тех, кто: «Они не от мира, как и Я не от мира» (Ин. 17:16). Вторая часть «XII» — 12 манекенов в полный рост, не замечающих Христа — «вещь-сожаление» — для христианской традиции тема не характерная, и если она важна для самого художника, то намеренное игнорирование пластической эстетики и нарочитая небрежность выводят их в другие координаты. В определенной степени разногласия снимает крепко сделанная, надежная и органичная по трактовке деревянная скульптура Иисуса, напоминающая о традициях деревянной храмовой пластики прикамской, вятской, смоленской, что не оставляет сомнения в таланте художника и масштабности нового решения темы (рис. 8).

Рис. 8. С. Мильчиков. Иисус. Дерево, 2011

И в заключение еще одна работа — композиция художника русского происхождения из Германии **Игоря Захарова-Росса**. Он родился в 1947 г. в Хабаровске, где закончил худграф, работал на факультете, затем уехал в Ленинград. В 1978 г. Захаров-Росс уезжает в Мюнхен и работает в разных городах. Среди проектов «TRAUMA NATALIS. 1945—2005» («Родовая травма») — историческая память о Второй мировой войне, «RIFEGIUM» («Убежище») — экзистенция преодоления страха, рожденного давлением цивилизации. «Дети войны», «Сапиенс Сапиенс» и др. В любой информации он видит графическую структуру: в строении молекул, фотографиях военного времени, эмбрионах человека, отпечатках срезов живых тканей и др. Часто непонятно, как сделана вещь, но она всегда поражает таинством заключенной в ней информации. Тема растительного листа — одна из замечательных концепций художника (рис. 9). Специально подготовленный природный материал воспринимается идеей сотворения растительности «в день третий». В интерпретации художника лист — духовно возвышенная вещественность, кульминационная точка в остановке внимания и создания контраста образов: элемент образной драматургии. Лист недолговечен и хрупок, но приобретает устойчивость за счет металлизации поверхности. Контраст с изображением под ним возбуждает понятия о связи времен — пратворении и новозаветных отношениях. Объект на уровне символики и соединения культурных архетипов, вбирает истори-

Рис. 9. И. Захаров-Росс. Jnnere Kreuzigung, 1988

ческий и современный подтекст. Прикрытие листом распятия — особая интонация литургического образа — несправедливости события, но его неизбежности во времени. Такое сопоставление наполняет пространство понятиями многоплановой репрезентации, а тяготея к трехмерности художественной композиции, специфичной пластике, морфологически трансформирует его структуру. Так контекст поисков религиозности в искусстве направлен на превозмогание процессов разрушения культуры России и осознания правды Откровения. Этот план темы не исчезал в XX в. Он крепко сцеплен с культурой России конца XIX — начала XX в. Поиск его стилистики проходит подспудно, в русле пластических идей второй половины XX в. И находит свое воплощение в конце XX — начале XXI в.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Т.Ф. Владышевская

ПАЛЕОГРАФИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЕЙ

Статья посвящена палеографии древнерусских певческих рукописей. В ней охвачены певческие источники широкого исторического диапазона: от рукописей уставного письма XI в. до старообрядческих певческих рукописей рубежа XIX—XX вв. В библиотеках, архивах, музеях России и за ее рубежами сохранилось огромное количество певческих рукописей, которые отражают бурное развитие древнерусской певческой культуры. Работа показывает палеографические особенности певческих рукописей разных эпох, эволюцию их письма, нотописи и художественного оформления.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, певческие рукописи, палеография, семиография, песнопения.

The article is dedicated to the palaeography of Old Russian musical manuscripts, from the earliest documents of the 19th century up to Old Believers manuscripts of the 20th century. The author defines the palaeographic characteristics of manuscripts of different periods and examines the evolution of the musical semeiography.

Key words: Old Russian music, chant manuscripis, palaeography, semeiography, neumes, Old Believers, initials.

В библиотеках, архивах, музеях в России и за ее рубежом сохранилось огромное количество певческих рукописей, которые отражают бурное развитие древнерусской певческой культуры. Исторический объем исследуемого материала очень велик, он охватывает почти тысячелетний период: от рукописей XI в. до старообрядческих рукописей XIX — начала XX в. Изучением певческих рукописей призвана заниматься специальная музыкально-историческая дисциплина — певческая палеография[1].

---

[1] *Смоленский С.В.* Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога... Казань, 1887; *Его же.* О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901; *Его же.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904; *Его же.* Несколько новых данных о так называемом Кондакарном знамени // РМГ. 1913. № 44—46, 49; *Металлов В.М.* Азбука крюкового пения. М., 1899; *Его же.* Русская симиография. М., 1912; *Преображенский А.В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII веков. СПб., 1909; *Его же.* Греко-русские певческие параллели XII—XIII веков. Л., 1926; *Бражников М.В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVII вв. Л.; М., 1949;

Наука о древнерусской певческой культуре находится на стыке нескольких дисциплин: медиевистики, церковной археологии, истории языка, истории церкви и богослужения, но основными являются палеография, семиография и гимнография. *Палеография* связана с изучением рукописных источников — певческих рукописей; *семиография* (симиография) — с изучением древних музыкальных знаков, которыми нотированы песнопения, и с их расшифровками песнопений; *гимнография* — с гимнами и песнопениями православного богослужения, из которых складываются разные богослужебные чинопоследования, в соответствии с уставом богослужения.

Певческая палеография описывает певческие источники, разными способами определяет их возраст, происхождение. Понять и качественно описать рукопись не просто. Знание приемов анализа источников позволяет правильно понять их и саму историю древнерусского певческого искусства. Изучение источников должно быть комплексным, так как невозможно отделить рукопись от ее содержания — песнопений и их текстов и музыкальной записи.

Все три предмета — палеография, семиография и гимнография — являются специальными музыкально-историческими дисциплинами, каждая из них обладает своей историей и спецификой, вместе они составляют общую науку — музыкальную медиевистику — науку о средневековом музыкальном певческом искусстве.

Русская музыкальная палеография (от греч. *палайос* — старинный, древний и *графо* — пишу) относится к области исторического музыкознания. Она связана с музыкальным рукописным наследием — древнерусскими певческими рукописями, старинной музыкальной письменностью. Это дисциплина, цель которой — изучение языковых, музыкальных и художественных особенностей памятников древней музыкальной письменности. Палеография исследует древнерусские музыкальные рукописные источники с разных сторон — художественной, языковой, занимается почерками рукописей, бумажными водяными знаками — филигранями, таким образом, музыкальная палеография, используя методы, выработанные общей палеографией, классифицирует рукописи. Опираясь на эти методы общей палеографии,

---

Его же. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; *Его же*. Памятники знаменного распева. Л., 1974; *Его же*. Федор Крестьянин — русский распевщик XVI в. // Крестьянин Ф. Стихиры. М., 1974; *Его же*. Русская певческая палеография и её актуальные задачи // СМ. 1975. № 4; *Его же*. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975; *Его же*. Русская певческая палеография. СПб., 2002.

по отдельным признакам художественного оформления — украшениям, заставкам, миниатюрам, инициалам, по особенностям текста и характеру его написания появляется возможность установить происхождение, определить возраст музыкальных рукописей.

Певческая палеография, как было сказано, соседствует с дисциплиной, которая называется семиографией (от греч. *сема* — знак и *графо* — пишу). Музыкальная знаковая письменность была безлинейной. Знаковой музыкальной письменностью записывали песнопения в древнерусских певческих рукописях вплоть до середины XVII в., когда в Москве появились киевляне и привезли пятилинейную киевскую нотацию. До того времени древнерусские певческие рукописи разных веков нотировались разными нотациями, соответствующими времени написания рукописи, стилю и эпохе. Древнерусские певческие рукописи основаны на текстах песнопений певческих жанров гимнографии — видов песнопений, которые использовались в церкви.

Палеография, будучи практической музыкально-исторической дисциплиной, знакомит с источниками древнерусской музыкальной культуры, используя методологию работы, выработанную общей палеографией, опираясь на методы которой, можно работать с рукописными источниками, научиться понимать древний музыкальный текст, определять возраст и даже место происхождения рукописей. Это является важнейшей базой музыкально-исторической науки[2]. Методика работы с рукописными источниками основывается на практическом изучении рукописных источников, базируется на общей палеографии, используя ее методологию. Палеографические особенности графики написания букв, изменения, которые были характерны для русской письменности на протяжении веков, материалы письма также не оставались без изменений, они оказывали самое прямое воздействие на почерки разных времен, — все это входит в круг изучения палеографии, все они несут в себе сведения о рукописях. Наблюдая за модификациями в написании музыкальных знаков, сопоставляя палеографические данные, изменения почерка букв и крюков, характерные приемы, типичные для каждой эпохи, по признакам палеографического анализа можно было составить историческую картину развития музыкальной письменности и певческой культуры Древней Руси.

Овладение методами палеографического анализа, умение работать с источниками и понимать их — это важнейшая база

---

[2] *Лихачев Д.С.* Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков. 2-е изд. Л., 1983.

музыкально-исторической науки, которой должен владеть каждый историк древнерусской музыки, так как большинство памятников древнерусской музыки не атрибутировано, зачастую специалисту, занимающемуся древнерусской музыкой приходится самому, путем анализа почерка, бумажных знаков и прочего, устанавливать место и время создания рукописей, при этом он может столкнуться с большими трудностями, но здесь же его могут ожидать интересные открытия. Без знания источников невозможно изучение музыкальной культуры Древней Руси.

Опера М.П. Мусоргского «Хованщина» начинается эпизодом, связанным с дьяком Строчилой. Сидя у колокольни Ивана Великого, дьяк строчит донос царям Петру и Иоанну на князей Ивана и Андрея Хованских, которые хотят «замутить на государстве», организовать против них восстание и смуту. Шакловитый диктует дьяку текст, а дьяк быстро строчит донос под диктовку. Испугавшись наказания, дьяк старается подделать свой почерк под руку покойного дьяка Анания, о чем он позже заявляет: «мертвые бо сраму не имут». Мусоргский во время своей работы над оперой «Хованщина» изучил немало исторических материалов, дел, рукописей конца XVII в. В начальном эпизоде «Хованщины» он удачно показал ухищрение дьяка, меняющего свой почерк. Почерк имел большое значение, писцы уделяли почерку особое внимание, почерк позволял определить время написания и руку писца.

В самом деле, поначалу палеография требовалась для того, чтобы определить достоверность документов. Русская палеография зародилась в начале XVIII в. в полемике старообрядцев с официальной церковью, когда нужно было доказать подлинность документов. Начало палеографии связано с написанием «Поморских ответов» — коллективного труда старообрядческих деятелей, во главе которого стояли представители поморской ветви старообрядчества братья Денисовы. Здесь впервые был применен широкий палеографический анализ документа «Соборного деяния на еретика арменина на мниха Мартина», призванного быть основным доказательством истинности и древности новых обрядов. В ходе палеографического анализа Денисовы доказали подложность рукописей, выдаваемых за рукопись XII—XIV вв.[3]

Приемы палеографического анализа вырабатывались постепенно с древних времен, с практической целью — при разборе

[3] *Дружинин*. Поморские палеографы начала XVIII столетия // Летопись занятий археографической комиссии за 1918 г. Вып. 31. Пг., 1923. Дополнения к исследованию в том же издании за 1923—1925 гг. Вып. 33. Л., 1926.

судебных дел, особенно связанных с правонаследством, когда одна сторона наследников начинала «лживить документы», т.е. высказывать подозрения в их подлинности. Тогда приглашали экспертов, специалистов по документам — площадных дьяков, сидевших возле колокольни Ивана Великого. Они знали документы и могли определить по почерку, отдельным буквам и бумаге подделки в сборниках документов — «копийных книгах».

В становление палеографии и ее методов внесли свой вклад ученые XIX—XX вв.[4]. В.М. Ундольский, К.Ф. Калайдович, И.И. Срезневский, Н.П. Лихачев, Е.Ф. Карский, В.Н. Щепкин, Е.П. Черепнин, Л.П. Жуковская, О.А. Князевская, в области музыкальной палеографии — М.В. Бражников, Н.Д. Успенский, А.Н. Кручинина, Н.В. Рамазанова, Н.Г. Денисов, З.М. Гусейнова, Г.А. Никишов, М.В. Богомолова и другие[5].

Каждая рукопись, сохранившаяся от глубины веков до наших дней, имеет свою судьбу, иногда поистине драматичную. Особенно это касается наиболее древних рукописей XI—XIV вв. Для того чтобы сохраниться, рукописи должны были способствовать весьма удачные стечения обстоятельств. Рукописи гибли от многочисленных пожаров, войн, которым сопутствовали грабежи и разорения церквей и монастырей и небрежное отношение к культурным ценностям, да и просто износ рукописей от постоянного употребления, воздействие на бумагу и пергамен климата, сырости; от неумелого хранения рукописи гибли в огромном количестве. Книги уничтожались и во время междоусобных войн и нападений кочевников и монголов. Орды Батыя нанесли большой урон русской цивилизации. «Повесть о Московском взятии от царя Тахтомыша о пленении земли Русской» донесла скорбный рассказ о разграблении Москвы, о том, что когда Тахтомыш с полчищами приближался к Москве, все книги из городских церквей и окрестных сел были вынесены и поме-

---

[4] *Жуковская Л.П.* Развитие славяно-русской палеографии (в дореволюционной России и в СССР). М., 1963.

[5] *Щепкин В.Н.* Русская палеография. М.,1920; *Черепнин Л.В.* Русская палеография. М., 1956, 1999; *Тихомиров М.Н., Муравьев А.В.* Русская палеография. 2-е изд. М., 1982; Описания собраний певческих рукописей выполняются археографической комиссией отделения истории Академии наук СССР; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг XI—XIII вв., хранящихся в СССР; Рукописные собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского и архив Д.В. Разумовского. Описания под редакцией И.М. Кудрявцева. М., 1960; *Богомолова М.В., Кобяк Н.А.* Описание певческих рукописей XVII—XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ // Рукописные письменные и устные традиции. М., 1982. С. 162—227; *Смилянская Е.Б., Денисов Н.Г.* Старообрядчество в Бессарабии: книжность и певческая культура. М., 2007.

щены в несколько центральных соборов для сохранения, но во время нашествия все они были уничтожены: «Книг множество снесено со всего града и с сел в соборных церквах наметано, охранения ради спроважено, то все безвестно сотвориша»[6]. Новгородская летопись многократно повествует о пожарах, происходивших в городе, наиболее крупный случился в 1272 г., когда горела торговая сторона, в 1298 г. буря с вихрем раздула огромный пожар, сгорело 22 церкви и «икон не всех успеша выносити, ни книг»[7]. Во время нашествия Девлет-Гирея в 1570 г. сгорела почти вся Москва[8]. Многочисленные войны с татарами, поляками, литовцами, шведами, проходившими на территории Руси на протяжении многих лет, приводили к большим потерям, но самый серьезный удар русская книжность переживала во время книжной реформы патриарха Никона, который приказал служить только по новоисправленным книгам, и таким образом все старые, в том числе и певческие, книги оказались как бы вне закона. Во времена Петра I, известного своей неприязнью к культуре и укладу Московской Руси, старые книги еще больше обесценились в глазах любителей западной культуры. В XVIII—XIX вв. в пылу полемики официальной церкви и старообрядчества уничтожались старообрядческие скиты и молельные дома и увозились из них книги. Наиболее крупным разорением был разгром Выго-Лексинского общежительства, в результате которого погибло одно из самых больших в стране собраний русских книг[9].

Тем не менее певческие рукописи сохранились относительно лучше других. Конечно, уцелела небольшая часть, но даже этой части достаточно, чтобы представить себе уровень церковно-певческой культуры, развитие музыкальной теории, практики и крюковой музыкальной грамотности на Руси от XI в. вплоть до старообрядческих рукописей XIX—XX вв.

Хранилища рукописей

Главные собрания рукописей России находятся в крупнейших библиотеках и музеях страны — это Государственная национальная библиотека (Санкт-Петербург), Государственный исторический музей (Москва), Российская государственная библиотека

---

[6] Полный свод русских летописей. Т. VIII. Под 1382 г.

[7] Новгородская первая летопись. М.; Л., 1950. С. 329, 384.

[8] *Мавродин В.В.* Образование русского национального государства. М.; Л., 1941. С. 127.

[9] *Барсов Е.* Описание рукописей и книг, хранящихся в Выголексинской библиотеке. СПб., 1784.

(Москва), Библиотека Академии наук (Санкт-Петербург), Российский государственный архив древних актов (Москва), Пушкинский дом (Санкт-Петербург). Названные хранилища хранят самые крупные собрания и наиболее древние рукописи, но существует много рукописных собраний более мелких. Создано богатое музыкальное рукописное наследие при университетах, музеях, библиотеках и консерваториях. Так, в Московской государственной консерватории хранится небольшое, но ценное собрание крюковых и нотных певческих рукописей. В Центральном музее музыкальной культуры имени М. Глинки ценные крюковые, строчные многоголосные и партесные рукописи. Немало рукописей хранит библиотека Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, многие рукописи этого собрания были привезены из экспедиций. Собрание рукописей есть в Новосибирске в Государственной публичной научно-технической библиотеке, в Каргопольском краеведческом музее, небольшие собрания есть во многих северных старинных городах — Новгороде, Вологде, Ярославле, Ростове Великом, Суздале. Множество рукописей хранится в частных собраниях, в старообрядческих церквах и молельнях. Весь объем древнерусских певческих рукописей пока не подсчитан, не все собрания имеют каталог и описания рукописей. Палеография основывается на практическом изучении рукописных источников, что требует освоения методологии общеисторических методов изучения источников, навыков работы с ними.

Палеографические особенности певческих рукописей: материалы письма

Основными материалами, используемыми писцами певческих рукописей на Руси, были пергамен и бумага. До первой половины XIV в. пергамен был единственным материалом. С конца XIV в. он еще долго употреблялся наряду с бумагой и лишь в XV в. он окончательно вытесняется бумагой иностранного происхождения. Более 80 рукописей раннего периода с певческими знаками написаны на пергамене.

Пергамен был очень дорогим писчим материалом. Он выделывался из бараньей или телячьей кожи, лучшие его сорта делались из кожи новорожденных ягнят. Кожу подвергали обработке — очищали скребком, растягивали, выглаживали, выбеливали. При растягивании образовывались дыры, которые не заклеивались и не зашивались — такие дыры встречаются и на листах певческих рукописей, например в Типографском уставе, Благовещенском

кондакаре. Дороговизной материала объясняется повторное использование пергаменных рукописей. Пергаменные рукописи, на листах которых видны два текста — выскобленный старый и новый, написанный по старому тексту, — называются *палимпсестами*. В виде палимпсестов до нас дошли многие древнегреческие тексты, но в русских рукописях палимпсесты встречаются редко.

Определить возраст рукописи по пергамену довольно трудно, точность такой датировки ограничивается в пределах 50 лет, поэтому большую роль здесь играет определение возраста рукописи по почерку — уставному письму. Характерно, что в отличие от бумажных рукописей, в пергаменных рукописях отсутствовал какой-либо определенный стандарт формата: каждая рукопись имеет свой размер, который зависел от запаса пергамена, который существовал в продаже. В Древней Руси пергаменные рукописи имели свое название — харатейные рукописи, от греч. *хартион, харатья*. Древнейшие певческие рукописи вплоть до XV в. писали на пергамене.

Бумага как материал для письма стала распространяться с XV в. и приобрела большое значение. С появлением бумаги возрастает число рукописей. Новый, относительно дешевый материал способствовал не только развитию рукописного дела, но и появлению книгопечатания. Бумага пристально изучается палеографами, поскольку несет в себе сведения о времени и месте ее изготовления, что дает возможность более точно датировать рукопись. Бумага в Россию попадала несколькими путями: в конце XIV — XV в. она шла из Италии и Франции. Во второй половине XVI в. в Россию продают бумагу Германия и Польша, а в XVII в. повсеместно распространяется голландская бумага. Бумага русского происхождения вошла в быт с Петровского времени. В 1721 г. Петр I издал указ об употреблении в делопроизводстве только отечественной бумаги. С этого времени открываются бумажные фабрики. Одна из наиболее известных фабрик — ярославская фабрика Саввы Яковлева. К концу XVIII в. русские фабрики уже успешно удовлетворяли спрос на бумагу в стране.

Филиграни. Водяные знаки

Бумага, вырабатываемая на бумажных фабриках, имела филиграни или водяные знаки, в каждое время и на каждой фабрике особые, по которым можно определять возраст рукописей. Филигрань (от франц. *filigragne* — изделие из проволоки) — это различного рода изображения, слова, буквы, которые можно увидеть,

просматривая бумагу на свет. К филиграням также относится сетка для бумажной формы, которая была прямоугольной. Прямоугольная рама с частыми продольными, горизонтальными металлическими полосами вержерами (от франц. *verger*) и вертикальными линиями понтюзо (*pontusau* — редкий), скрепляющими горизонтальные полосы. На эту прямоугольную сетку выливалась вываренная бумажная масса, и в тех местах, где были расположены знаки, проявлялось изображение предмета, сделанного из проволоки и прикрепленного к сетке — филиграни. Филигрань состояла обычно из нескольких элементов — эмблемы, литерной буквы, даты, иногда контрамарки. Сюжетами эмблем служили различные предметы реального или фантастического мира — человек, части его тела, (рука, голова), животное (петух, свинья), гербы города и др.

Литерная часть филиграни воспроизводила фамилию фабриканта, название страны, где произведена бумага, инициалы мастера и др. Филигрань могла иметь дату, но даты появляются только с 1740 г. На листе была также контрамарка, которая изображалась в отдалении, напротив филиграни, и, как показал С.А. Клепиков, это обычно была лигатура инициалов владельца фабрики. Не все элементы должны были входить в филиграни, но все они были датирующими признаками. Бумажные знаки продержались в основном до 30-х гг. XIX в. И сейчас к большим событиям и юбилеям выпускают бумагу с водяными знаками.

Датировку рукописей обычно определяют по филиграням и линиям сетки — вержерам и понтюзо — до XV в. особенно здесь важна ширина расстояния между линиями: чем древней, тем шире.

Бумажные знаки классифицируют по сюжетам: голова быка, кувшин, рука, голова шута, герб города Амстердама и др. Внутри сюжетов выделяют типы, виды и разновидности знаков. Например, филигрань голова быка с рогами, с ноздрями и с крестом, другой тип — голова быка с рогами и с ноздрями, третий — только с глазами, но без ноздрей. Поскольку бумага отливалась вручную, типы знаков часто менялись. Формы с филиграними изнашивались довольно быстро, рисунок терял первоначальные очертания, новый знак если и повторял старый, то видоизменялся, приобретал свои особенности, изменяя и усложняя предшествующие. Старый тип формы изменялся, приобретал постепенно новый вид: голова шута, например, бывает повернута то в одну, то в другую сторону, число бубенцов менялось.

Первоначально филиграни были простыми, например на итальянской бумаге XIV—XVI вв. филиграни в виде двух кругов, пересеченных крестом, секира, кораблик, гусь, ножницы, коро-

Водяные знаки (филиграни)

Италия (XIV—XV вв.)

Два круга, пересеченные крестом	Секира	Кораблик	Гусь	Ножницы	Три горы (корона)

Франция (XIV—XV вв.)

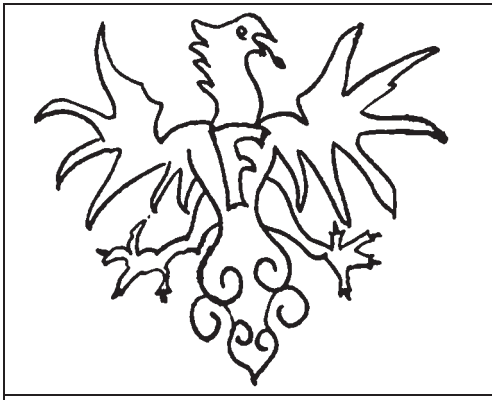
Два ключа	Петух	Собака	Герб

Голландия (XVII в.)

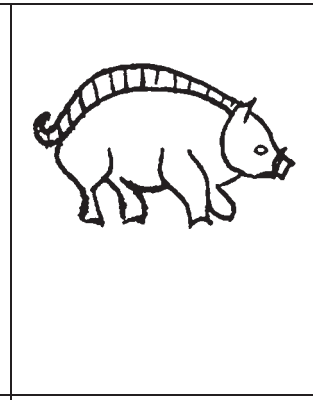
Герб	Голова шута

Рис. 1

Германия (XV—XVI вв.)

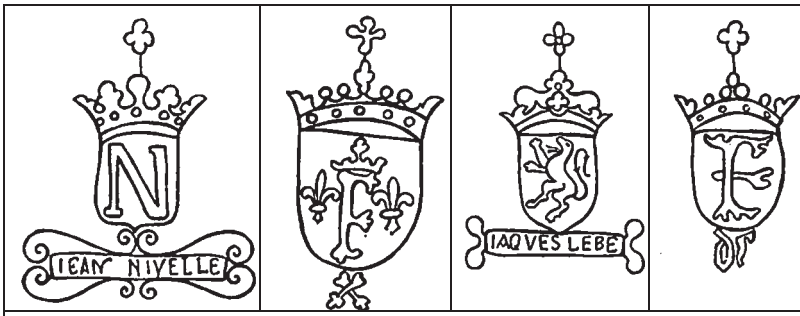


Одноглавый орел



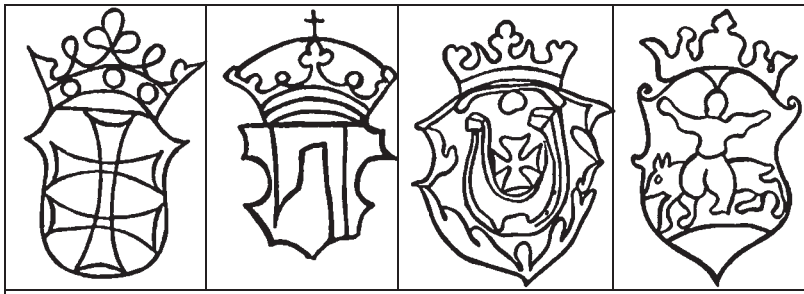
Вепрь

Водяные знаки французской бумаги (XIV—XVII вв.)



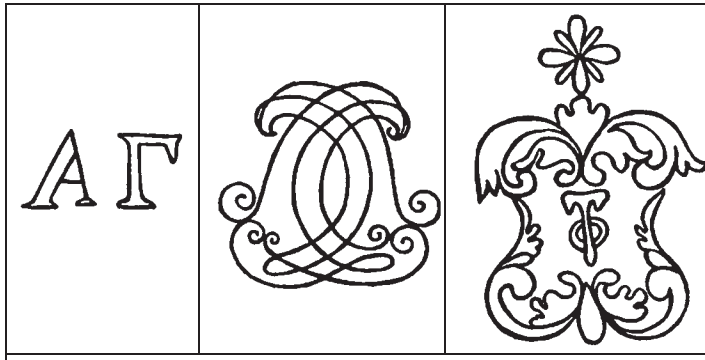
Гербы городов, коронованных особ, владельцев фабрик

Водяные знаки польской бумаги (XVI—XVII вв.)

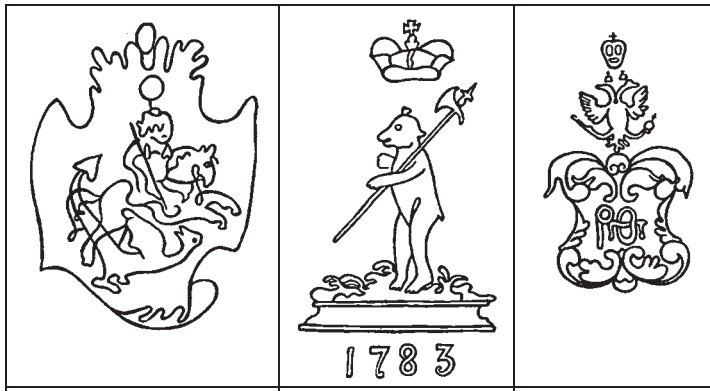


Гербы шляхетских родов, владельцев бумажных фабрик

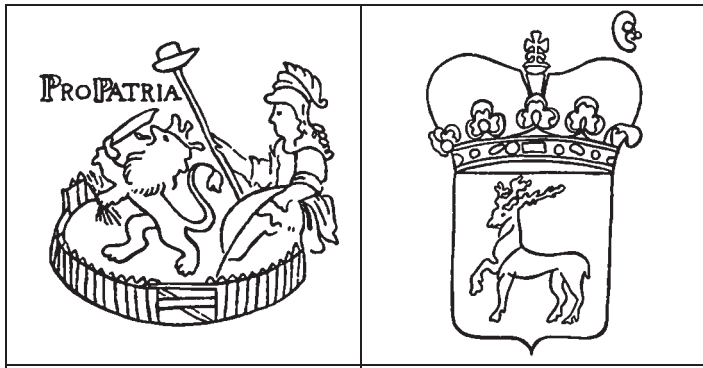
Водяные знаки русской бумаги (XVIII в.)



Монограммы владельцев заводов



Московский герб с изображением Георгия Победоносца	Ярославский герб – медведь с секирой	Двуглавый орел



За Родину	Ростовский герб - олень

на. На французской бумаге — филиграни в виде двух перекрещенных ключей, петуха, собаки, гербов разных городов, коронованных особ, владельцев фабрик; гербы знатных шляхецких родов и владельцев бумажных фабрик — на польской бумаге. На немецкой бумаге часто можно встретить филигрань в форме свиньи или вепря, либо в виде одноглавого орла. Филиграни голландской бумаги, которая имела самое широкое хождение в России в XVII в., напоминают картинки — голова шута в зубчатой пелерине с бубенчиками, герб города Амстердама на щите, увенчанном короной, который держат львы, Pro patria (за Родину), с аллегорическим изображением женщины, посылающей льва в бой, нередко голландские гербы повторялись на бумаге русского происхождения. Первой филигранью типографии Киево-Печерской лавры в первой четверти XVII в. был знак голландский — голова шута.

Филиграни на русской бумаге XVIII в. также составляют монограммы владельцев заводов. Чаще это гербы Москвы с изображением Георгия Победоносца, филигранями, использовавшимися в России, были также якорь, двуглавый орел с короной, державой и скипетром в руках. Иногда русская бумага повторяла голландские знаки Pro patria — за Родину, с аллегорическим изображением женщины и льва. Собственно русские знаки связаны с гербами русских городов — герб города Ростова Великого с оленем в центре герба, на ярославской — медведь с секирой либо просто две буквы — РФ — русская фабрика. С 1760 по 1840 г. на бумаге в качестве водяного знака помечалась дата ее выпуска.

В XVIII в. была распространена цветная синяя бумага, которой часто пользовались старообрядцы при переписке певческих книг.

Время написания недатированной рукописи, в том числе певческой, можно установить, сравнив ее филиграни с такими же, но датированными знаками, собранными в специальные сборники — справочники. Чем больше в справочнике знаков, тем точнее можно датировать рукопись.

Изучением филиграней занимается филигранология. Первым собирателем филиграней в России был вологодский купец Иван Лаптев. В 1924 г. он издал книгу «Опыт в старинной русской дипломатике». Дипломатика — наука, изучающая акты, юридические сделки (*диплом* — от греч. *двое сложенный*). Работая над филигранями бумаг древних документов, Лаптев не осознавал, что открывает новую историческую область — филигранологию. Первым понявшим значение этой науки был К.Я. Тромонин. В его книге «Изъяснение знаков видимых на писчей бумаге», вы-

шедшей в 1844 г., было помещено 1837 знаков. Это уже был первый справочник, которым можно было пользоваться, потому его переиздали в 1865 г. Следующая работа была выпущена в 1889 г. Н.П. Лихачевым — это «Палеографическое значение водяных знаков», в ней помещено 4000 знаков.

В 1907 г. Шарль Брике[10] выпустил сборник из 16 000 филиграней — работа носила обобщающий характер, она несколько раз переиздавалась. Сегодня существует свыше 100 справочников по филигранологии. Особое место среди них занимают издания русских исследователей[11].

Современное источниковедение разработало методики, способствующие пониманию памятников древнерусской музыкальной культуры, — это филигранология, текстология и кодикология.

Проблема датировки певческих рукописей стоит наиболее остро. Это объясняется недостаточным количеством описаний певческих рукописей, отвечающих требованиям современного источниковедения. В имеющихся описаниях датировка рукописей выполнена без учета возможностей филигранологии, многие датировки, традиционно вошедшие в научный оборот, должны быть пересмотрены[12].

Для интерпретации певческих рукописей необходимо привлекать соответствующую медиевистическую литературу, отвечающую на вопросы, возникающие у исследователя при чтении древних текстов, а также литературу по источниковедению и текстологии, филиграноведению, палеографии, кодикологии, исследующей историю рукописей в целом, судьбу рукописной книги, ее изготовление, состав и историю рукописи.

Формат певческих рукописей. Бумажные рукописи в отличие от пергаменных составлялись из листов определенного формата, который соответствовал размеру листов, которые выпускали фабрики. Рукописи составлялись из отдельных тетрадей, которые обычно включали в себя 8 или 16 листов в зависимости от формата рукописи. Рукописи могли быть написаны одним писцом, но бывали рукописи, написанные несколькими писцами. В таких случаях тетради раздавались писцам, и каждый из них

---

[10] *Briquet C.M.* Les filigranes. Paris, 1907, 1923 и 1968.

[11] *Клепиков С.А.* Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVI—XX вв. М., 1959 г.; *Гераклитов А.А.* Филиграни XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения. М., 1963; *Дианова Т.В., Костюхина Л.М.* Филиграни XVII в. по рукописным источникам ГИМ. М., 1988; *Heawood E.* Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum, 1950.

[12] Рукописные собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского и архив Д.В. Разумовского. Описания под редакцией И.М. Кудрявцева. М., 1960.

переписывал свою часть, после чего тетради сшивались. Тетради нумеровались для счета внизу на первом листе каждой тетради. Положение водяного знака на листе определяло формат рукописи.

Бумага поступала в продажу листами, сложенными вдвое, размер которых был подобен размеру печатного листа. Размер рукописи величиной приблизительно с лист А-4 называется единицей, in folio, в лист (размер помечается единицей с ноликом — 1^0), по славянски «в десть», хотя по правде должна бы называться двойкой, потому что форматом в лист называлась рукопись, фактически написанная на половине листа, т.е. представляет собой размер вдвое сложенного фабричного листа, такой двойной размер называется «дестный лист». Филиграни в рукописи in folio располагаются в центре листа: на первом листе — филигрань, на втором — литеры.

Дестный лист, сложенный пополам, называется «в полдесть», или четверкой (4^0). Среди певческих книг рукописи такого формата в большинстве. На листах такого размера филигрань находится в середине на сгибе листа, у корешка. Сгиб делил филигрань пополам.

Четверка, сложенная пополам, образует размер восьмой (8^0), ее филиграни складываются по четвертям знака филиграни, для того, чтобы получить общий знак, его части нужно сложить. Эти маленькие рукописи карманного типа могли служить певцу для индивидуального использования. Часто в восьмушку пишутся Азбуки, предназначенные для индивидуального обучения знаменному пению (прекрасный образец такой маленькой азбуки имеется в собрании Московской консерватории). Иногда писали рукописи размером в 16^0 и даже 32^0. В настоящее время пользуются более точным измерением: длину и ширину рукописи измеряют в сантиметрах.

Фолиация. Современный счет страниц, когда учитывается каждый оборот листа, называется пагинацией (от лат. *pagina* — страница), в древнерусских книгах он не использовался. В древнерусских, как и в средневековых итальянских, французских и испанских рукописях, при счете листов употреблялась фолиация. Нумеровались не страницы, а листы, их обороты не входили в счет и не участвовали в нумерации. Полистная нумерация называется фолиацией (от лат. *folio* — лист). Ссылаясь на листы рукописей, обычно специально помечают оборотную сторону листа, например лист 1 оборот (л. 1об.) (Fol.1r. — revers). В церковных изданиях фолиацию осуществляли славянскими цифрами.

В древнерусских певческих книгах иногда обходились даже и без фолиации, в церковно-певческих рукописях писцы зачас-

тую нумеровали не листы и не страницы, а тетради: в нижнем углу первого листа каждой тетради рукописи ставили церковнославянскими цифрами порядковый номер очередной тетради. В настоящее время, когда производится подробное описание древнерусских рукописей, обычно нумеруют подряд все листы арабскими цифрами. Если ранее была произведена неточная фолиация, листы перенумеровываются. Таким образом, в древнерусских певческих рукописях употреблялись два счета листов рукописей — фолиация и нумерация тетрадей, из которых состояла рукопись.

Переплет — это внешний вид певческой рукописи, он должен был соответствовать правилам оформления рукописи. Приготовленные к переплету переписанные и собранные вместе тетради «крылись», покрывались кожаным переплетом. Основой переплета служили две доски, с конца XVII в. — две картонки. Отсюда поговорка: прочел «от корки до корки», или «от доски до доски». Когда все тетради были готовы, они обыкновенно сшивались, книга переплеталась, или, как говорили в старину, «крылась». Тетради прошивались веревками или тонкими ремнями, концы которых прикреплялись к деревянным доскам, служившим основой переплета. Тетради рукописи прикреплялись к корешку. На месте крепления тетрадей образовывались валики.

Дерево переплетных досок, как определил В.Н. Щепкин, может указывать на место производства переплета: сосна — север, дуб, береза, липа — средняя полоса[13].

Тиснение на коже, которой переплетали рукописи, часто бывало золотым, оно не только украшало рукопись, но часто указывало на время ее создания. В древнейших рукописях бывало, что тиснение вовсе отсутствовало или было очень простым, таков самый древний из сохранившихся до наших дней — переплет Архангельского евангелия 1092 г. В XIII—XV вв. тиснение на русских рукописях делалось по византийскому образцу: в крупную клетку, с клеймами ромбическими, сердцевидными, либо орнаментом в геометрическом стиле. В XVI в. оформление переплетов усложняется, в центре на обложке появляется тисненый прямоугольник, в который вписывается тисненый ромб. В XVII в. оформление переплета еще более усложняется: рисунок тиснения украшается орнаментом с травами, либо в старопечатном стиле, или восточного характера. На верхней крышке переплета, в ромбе, теснились буквы, написанные вязью: «Книга глаголемая» — такие оттиски на переплете обычно делали со штамповой доски.

[13] *Щепкин В.Н.* Русская палеография. М., 1965. С. 28—30.

Этой фразой, обычно написанной вязью, начинались все певческие книги, например «Книга глаголемая Обиход», «Книга глаголемая Октоих» и др. (рис. 2).

Обрез книги в рукописях до XVI в. был вровень с краями переплета, «заподлицо». В XVI—XVII вв. доски переплета делают больше, чем саму рукопись, таким образом надежнее было предохранять бумагу от влаги.

Рис. 2. Переплет рукописи XVI в. «Дьячье око». РНБ Кир-Бел. 586/843

Н.Н. Покровский во время этнографической экспедиции по Сибири обнаружил старообрядческий *скрипторий* — мастерскую по изготовлению рукописных книг, на основании сохранившихся материалов которого он описал приемы изготовления рукописей и вообще всю технику изготовления рукописей, принятую в Древней Руси.

Прекрасный пример певческой рукописи XVII в. с роскошным переплетом — рукопись, некогда принадлежавшая известному деятелю Я.А. Богатенко, хранящаяся в Московской консерватории. Ее сафьяновый переплет сделан из тонкой кожи с золотым тиснением. Золото, этот символ вечности, украшает не только переплет, но и обрез. Текст рукописи написан мелким бисерным почерком, над ним располагаются такие же мелкие и изящные знаки знаменной нотации, благодаря этому рукопись, несмотря на небольшие размеры, включает почти полный годовой круг песнопений разных роспевов.

Каждую служебную и певческую рукопись старались красиво оформить: с помощью кожаного переплета, золотого тиснения на обложке и на обрезах, красивых застежек, закладок, но драгоценные украшения переплета встречаются лишь на выносных Евангелиях, предназначенных для чтения евангельских тек-

стов священнослужителями за службой. Такие выносные книги покрывались драгоценным металлическим окладом, тонкой сканью и украшались камнями.

Застежки и жуковины. Застежки в рукописях были металлическими. Они предохраняли рукопись от внешнего воздействия, не позволяли листам покоробиться, сохраняли веками ее форму. Иногда застежки делали фигурными, резными. Другим средством защиты рукописи были жучки. На задней крышке переплета (верхняя и нижняя крышки в певческих рукописях вплоть до XVII в. были деревянными) иногда прикреплялись четыре медных «жучка», или «жуковины» — выступающие бляхи, на которых лежала рукопись. Жуковины должны были предохранять переплет от влаги и порчи, они не давали переплету соприкасаться с поверхностью стола. Хранились рукописи стоя, обрезом наружу, а не внутрь, как сейчас хранятся книги в библиотеках. Иногда на обрезах писали название книги. Рукописи хранили бережно, после прочтения книги ее закрывали на застежку и ставили в нужное место. Новгородский архиепископ Моисей, живший в XV в., велел сделать приписку к Евангелию, отправленному им в Юрьев монастырь, строго наказывая беречь книгу: «А который поп или дьякон чет, а не застегнет всех застежек, буди проклят»[14].

Переплеты певческих рукописей эпохи барокко уже становятся иными, более легкими, в основе крышек переплета уже не деревянные доски, а картон, обтянутый кожей, тканью или цветной бумагой с разводами. Эта бумага с особыми разводами сама по себе могла служить верным палеографическим признаком для определения рукописей конца XVII — первой половины XVIII в.

Под крышками, на внутренней стороне переплета, реставраторы иногда находят зашитые в переплет листы из более древних рукописей вплоть до пергаменных листов XII в.

Почерк певческих рукописей

Древнерусское письмо можно условно разделить на три типа — *устав, полуустав и скоропись*. Существуют и переходные почерки, например от полуустава к скорописи — беглый полуустав.

По почерку можно с большой точностью определять возраст рукописи, но датировка рукописей является точной лишь в том случае, когда все палеографические составляющие, с помощью

[14] *Карский Е.Ф.* Славянская кирилловская палеография. С. 115.

которых датируется рукопись, совпадут. Датировка, например, по одним лишь филиграням, не будет точна, если почерк рукописи по времени не совпадет с возрастом бумаги.

Необходимо знать и различать особенности почерков разных эпох, так как часто исследователю приходится самостоятельно атрибутировать рукопись. Датировка, например, почерка (букв и крюков), украшений, вязи и бумажных знаков — филиграней — все должно быть гармоничным, все должно соответствовать времени создания рукописи. Исследователь при этом может столкнуться с большими трудностями, но работа с рукописями может принести много неожиданных радостных открытий.

Палеографическая таблица знаков знаменной нотации XI—XVII вв.

В певческих рукописях начертания крюков меняются по векам, в соответствии с возрастом, также как меняется начертание букв. В палеографической таблице знаков знаменной нотации XI—XVII вв. видно, как меняются знаки паук, крюк, стопица, два в челну и др. — они превращаются из закругленных форм в остроконечные (рис. 3).

Формы начертания музыкальных знаков меняются в каждую эпоху. Изменения почерка певческих знаков и букв в рукописях происходят вместе с изменением украшений, вязи, заставок, инициалов.

Почерк букв в рукописях в каждый период имел свои особенности, знание которых помогает устанавливать возраст рукописи либо временные границы ее создания. Что касается пергаменных рукописей, то вообще они не могут быть датированы иначе, чем по почерку, поскольку датировка по пергамену трудна, она не позволяет датировать рукопись точнее, чем на полвека.

Уставное письмо. Наиболее древний почерк древнерусских рукописей называется уставом. Уставное письмо было распространено с XI по XIV в. Буквы уставного письма основывались на образцах византийского унциала — письма, имеющего равные геометрические формы без острых углов и ломаных линий. Уставные буквы писали в строке, ограничивающей их высоту сверху и снизу. Обычно буквы не поднимались выше строки и не спускались ниже за исключением отдельных букв алфавита, например букв у, з — зело, р — рцы, д — добро. Тексты евангелия, поучений, слов писали в два столбца. Буквы писались без нажима, непрерывной ровной строкой. Уставной текст был ровным,

без разделения слов и предложений, последние отделялись лишь точками. Остромирово Евангелие — один из лучших образцов уставного письма. В первой главе от Иоанна, которую читают на

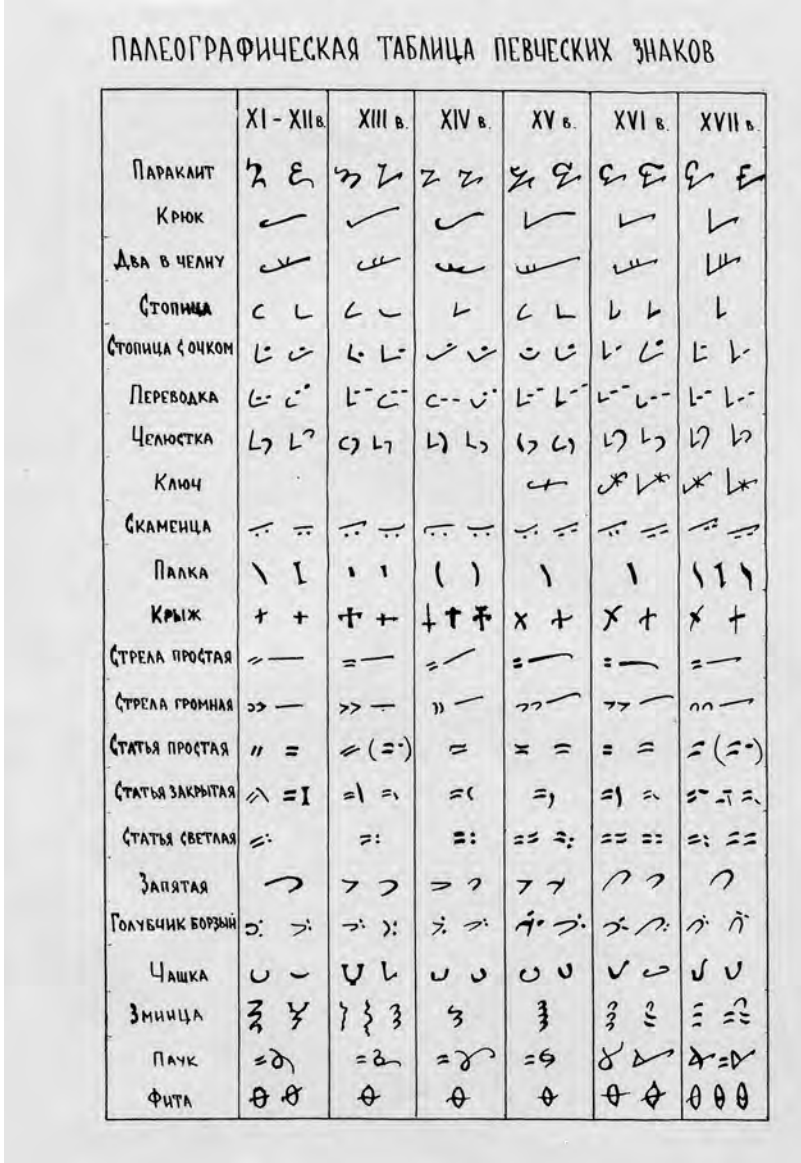
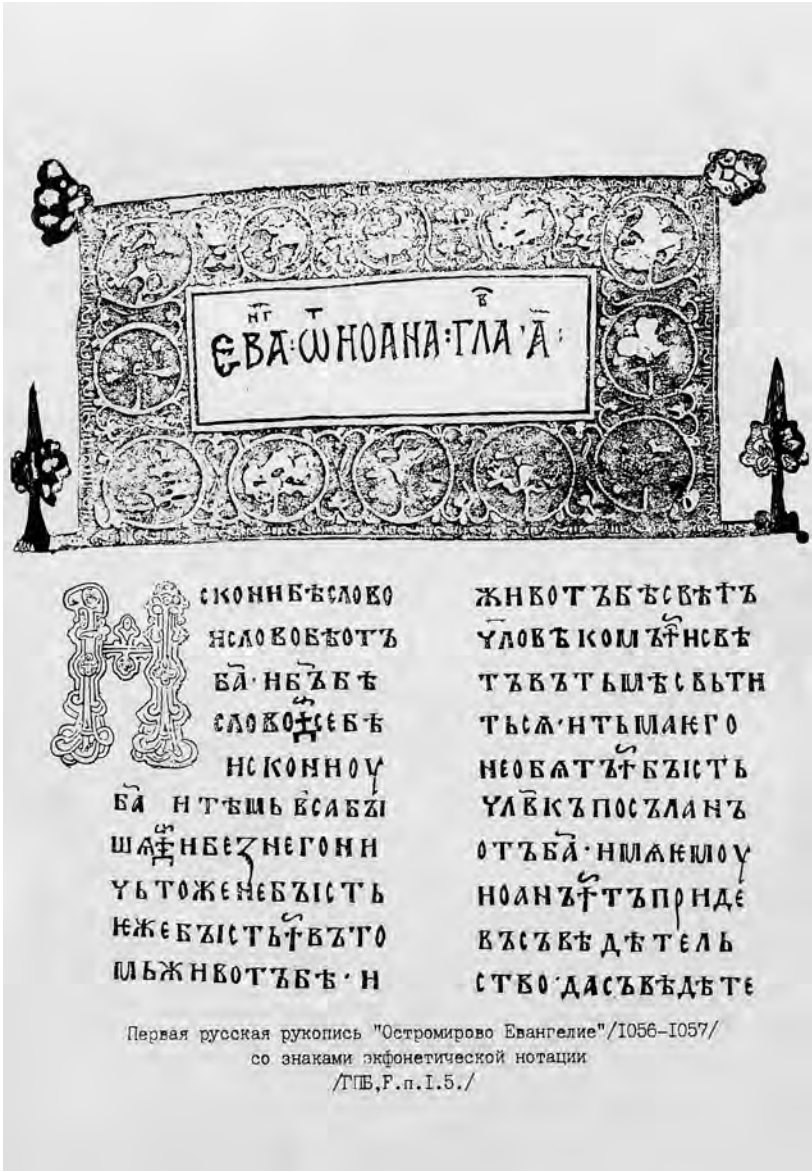


Рис. 3

Пасху (рис. 4), написанном крупным уставным письмом, слова текста написаны без пробелов. Текст разделен на два столбца, буквы не выступают из строки, в местах, где должна быть точка,



Первая русская рукопись "Остромирово Евангелие"/1056–1057/
со знаками экфонетической нотации
/ГПБ,F.п.I.5./

Рис. 4

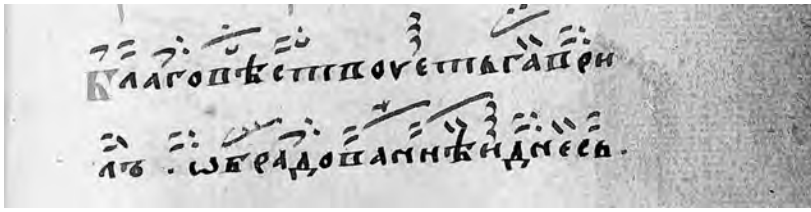


Рис. 5

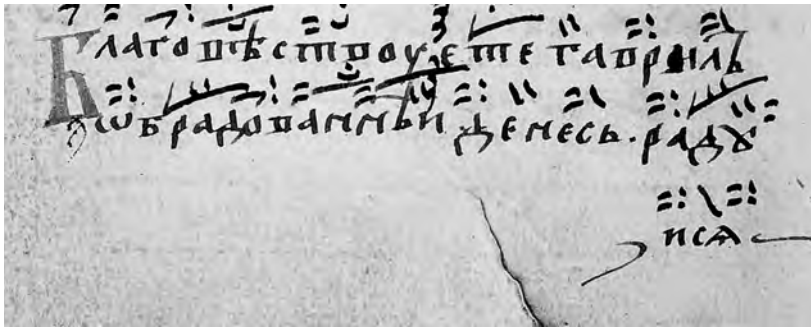


Рис. 6

стоит музыкальный знак — экфонетический строчной знак в виде креста (телейя) и над ним знак, подобный знаку бесконечности (сирматике). Остромирово Евангелие написано уставным письмом. Текст снабжен знаками экфонетической нотации, предназначенной для распевного чтения, здесь лишь строчные знаки в виде разного рода крестов, указывающих чтецу концы фраз. Текст расположен в два столбца, крупные геометрической формы буквы Евангелия ровны и вытянуты.

Полуустав. Особенности полууставного письма рассмотрим на примерах певческих рукописей Соловецкого и Троице-Сергиевого монастырей, стихиры на Благовещение «Благовествует Гавриил» (рис. 5, 6).

Текст написан полууставом. В полууставе слова обычно отделяются друг от друга. Полуустав в певческих рукописях XV—XVI вв. при сходных общих чертах обладает множеством местных особенностей. Особый начерк характеризует белорусско-украинское письмо, который вырабатывался в Литовском великом княжестве. Полуустав отличается четкостью, буквы пишутся с нажимом. В XVII в. для написания певческих рукописей ис-

пользуется круглящийся полуустав, из элементов которого развилась скоропись XVIII в.

Скоропись появилась в XIV—XV вв., она развилась из полуустава. Скоропись использовалась в деловых бумагах.

В церковных книгах скоропись не употреблялась вплоть до конца XVII в., когда она появилась в партесных рукописях, где помещены многочисленные концерты, в которых текст песнопения многократно повторялся вместе с имитационными построениями в музыке. Для прочтения скорописи нужны специальные знания, умение читать скоропись[15]. Скоропись, развившись из полуустава, впоследствии значительно удалилась от него.

Нередко в более старых рукописях встречаются полистные скорописные записи более поздним почерком — скорописью XVII в. (рис. 7). Эта скоропись сложна для прочтения вследствие чрезвычайно свободных начертаний букв, нечеткости и многообразия графических приемов.

Скоропись конца XVII — начала XVIII в. создает значительные проблемы при ее прочтении. Особенно сложны бывают записи и росписи на последних пустых листах, памятные записи на певческих рукописях.

В эпоху барокко, с конца XVII в., в певческих рукописях начали писать тексты скорописью. Скоропись использовалась в певческих рукописях партесного стиля, главным образом в партесных концертах. Текст в партиях многоголосных концертов, записанный скорописью, бывает трудно прочесть. Партесные концерты не писали в виде партитур, концерты записывали по голосам и хранили в многотомных комплектах в партиях 3, 4, 6, 8, 12, 16, 24 и даже 48-голосных партесных концертов (рис. 8).

В примере № 8 показаны два образца партесных концертов первой половины XVIII в. — «Концерты и службы Божии на 8 голосов» из собрания Киевской Академии наук. Отрывок наверху — партия первого дисканта (дишкант), внизу — второго дисканта. Хоровые партии записаны пятилинейной киевской нотацией, под ней — текст скорописью. Текст концерта из псалма «Возопи всех Богу зиждителю» в партиях написан скорописью, в нем многократно повторяется начальная фраза. Скорописный текст записан неразборчиво. Однако в основном церковные певческие рукописи песнопений годового круга писали четким почерком, полууставом, скоропись употреблялась лишь в авторских композициях партесных концертов.

---

[15] *Беляев И.С.* Практический курс изучения древнерусской скорописи для чтения рукописей XV—XVIII столетий. М., 1916.

Рис. 7. Рукопись XVI в. (ГРБ, Ф-379, № 12, л. 4 об.). Светильны воскресные, писанные полууставом. По низу листов 4—6 об. идет вкладная запись скорописью «Сию книгу Ермолой дал владыка Никон был на Коломне Кириллова монастыря»

Работа писцов над певческими рукописями — это напряженный кропотливый труд, который требовал большого внимания и напряжения. Процесс работы над рукописью был многослойным. Работа над пергаменными рукописями начиналась с разлиновывания листов. Их графили с помощью линейки и острого шильца, следы графленых листов можно видеть на пергаменных рукописях. Бумажные рукописи предварительно тоже подготавливали, листы собирали в тетради, бумагу заранее разлиновыва-

Партия первого дисканта. В заставке изображение хора с регентом.

Рис. 8. Концерты и службы Божия на 8 голосов из собрания Киево-Софийской библиотеки

ли. Работа писцов была поэтапной. Прежде всего, разметка страницы, подобно тому как иконописец перед тем как писать икону должен разметить поверхность — правильно разместить на ней фигуры, лики, одежду и другие предметы, так и писец должен был заранее разметить страницу, оставить место для инициалов, заставок, заглавий. Певческую рукопись прописывали по не-

скольку раз поочередно, поскольку такие рукописи писали в два цвета — тушью и киноварью: сначала тушью писали текст, над ним надписывали крюки, затем киноварью проставляли пометы, красным же цветом рисовали инициалы. Украшением рукописи были ее заставки, инициалы, концовки. Рукопись писали по тетрадям, затем суровыми нитками тетради сшивали в один блок, который прикреплялся к доскам. В рукописных мастерских — больших скрипториях — работа над рукописью распределялась по специализациям: один рисовал, другой писал тексты и крюки, третий занимался изготовлением переплета и компоновал рукописи, готовил тетради к письму и нумеровал их. Работа писца запечатлена на миниатюрах. С глубокой древности в рукописных евангелиях изображались евангелисты, пишущие текст евангелия. Обычно они изображены сидящими на невысокой скамейке, держа на коленях книгу, куда записывают текст. В певческих рукописях, в «Октоихе» часто встречается миниатюра, изображающая Иоанна Дамаскина, склонившегося над «Осмогласником», создателем которого он был. Рядом с ним перья, чернильница, которые лежат на столе, а пишет он на колене (рис. 12).

Переписывание книг в Древней Руси считалось делом богоугодным, которым занимались многие известные люди, достигшие святости, преподобные, даже цари, например царь Алексей Михайлович и царевна Софья переписывали книги, о чем есть отметки в рукописях. Музыкальной грамотой и пением владели и представители высших слоев древнерусского общества.

Тайнопись. Иногда в певческих рукописях *тайнописью* записывали имена составителей, писцов, владельцев рукописей. Сохранились некоторые имена переписчиков певческих книг. Одним из них был писец Михал, написавший на рубеже XI—XII вв. «Типографский устав с кондакарем», о чем он написал глаголицей, которая послужила ему средством тайнописи, в то время глаголица не употреблялась. Заказчиком «Типографского устава с кондакарем» был некто Микула, о чем писец Михал тайнописью — глаголической записью — сообщает на 44 листе рукописи: «Михалъ псалъ Микуле», но Михаил был не единственным писцом этой рукописи.

Распространенной формой тайнописи была перестановка букв, замена одних согласных другими, а также шифровка имени с помощью цифр. В последнем случае использовались славянские цифры, которые можно было записать буквами и которые раскладывались на слагаемые, или множители. Так под цифрами было зашифровано имя составителя теоретического трактата

«Ключ» инока Христофора. Его имя — Христофор — зашифрованное цифрами, было раскрыто М.В. Бражниковым[16].

Библиотеки певческих рукописей. Певческие рукописи нередко составляли целую библиотеку. Во все времена при монастырях, крупных церквах в кремле были певческие библиотеки. Были они и на рубеже XI—XII вв. На полях того же «Типографского устава» говорится о Микулиных книгах. Писец «Типографского устава» на одном из листов делает приписку: «Микулины книгы». Микула — заказчик «Типографского устава», — имел, очевидно, целую библиотеку. В старину существовали библиотеки нотных книг, но о них мало что известно. В большом объеме певческие рукописи сохранились в монастырских библиотеках, крупнейшие певческие отделы находятся в собраниях Троице-Сергиевой лавры (РГБ, ф. 304), Иосифо-Волоколамского монастыря, библиотека которого дошла в составе двух собраний (РГБ, ф. 113 и ГИМ, Епархиальное собрание); Кирилло-Белозерского, Соловецкого монастырей (РНБ), Новгородского Софийского собрания (РНБ); Антониево-Сийского монастыря (ГИМ, № 1180—1245 в составе Синодального певческого собрания) и др.

Одна из нотных библиотек принадлежала царю Федору Алексеевичу[17], но она не сохранилась, осталась лишь ее опись. Как полагает В.В. Протопопов, «нотная библиотека частично перешла к нему от отца, может быть, от деда и являлась государственной собственностью, призванной быть использованной при исполнении хоровых произведений государевыми певчими дьяками. Судьба нотной библиотеки Федора неизвестна»[18]. Найденная опись нотной библиотеки свидетельствует о большом интересе Федора Алексеевича к певческому делу. Предполагается, что в библиотеке были как крюковые, так и нотолинейные рукописи. Заглавие красноречиво свидетельствует о большом разнообразии музыкального материала — песнопения знаменные, троестрочные, демественные, греческого и киевского распева. Среди переписчиков его книг упоминаются имена Григория Хоруговского, Михаила Осипова, Федора Константинова, Богдана Златоустовского, Ивана Никифорова, Юрия Крюка, Юрия Федотова, Григория Панфилова, Микиты Горчакова[19]. Да и сам Федор

---

[16] *Христофор*. Ключ знаменной, 1604 / Публикация и перевод М. Бражникова и Г. Никишова. М., 1983. Рукопись хранится в Кириллово-Белозерском собрании РНБ.

[17] *Протопопов В.В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1976.

[18] Там же. С. 127—128.

[19] Там же. С. 125.

Алексеевич, как и его отец и многие родственники был очень музыкален. Сохранились песнопения, подписанные его именем, например «Достойно царя Федора».

Украшения певческих рукописей

Древнерусские рукописи украшали разными способами: делали красивые кожаные переплеты с тиснением, иногда золотым. Рукопись начиналась красочной заставкой, иногда заставкой вместе с рамкой на всю страницу, заставками начинался каждый крупный раздел рукописи, а в конце, если оставалось место, писали концовки. Рукописи украшались также миниатюрами. Все украшения в рукописях помещались в соответствии с определенными правилами, продиктованными художественным каноном, распространявшимся и на оформление рукописей.

Вязь (от слова вязать) — это особое древнерусское декоративное письмо, изображавшееся связанными буквами и служащее обычно заголовком, который располагался в начале книги. Вязь была формой украшения рукописей и несла в себе информацию — была заглавием. Вязь напоминает орнамент, она образуется путем различного рода лигатур, буквы тесно соединялись друг с другом, к ним добавлялись украшения — висячие штамбы, петлицы, которые образовывали непрерывный декоративный орнамент. Вязь писали красным цветом, она всегда занимала определенное отведенное ей в рукописи место. То, что не помещалось, дописывалось простыми буквами в следующей строке. Вязью можно было писать молитву, изречение, надпись. Одно правило было непременным: где бы ни появилась вязь, место для нее всегда заранее должно быть отмерено исходя из декоративных соображений, ведь вязь должна производить впечатление непрерывного орнамента. Основные приемы вязи — соединение букв с помощью мачтовой лигатуры, и объединение букв по вертикали. «Стихараль постный» из Троицкого собрания начинается заглавием, написанным вязью: «Стихараль постный с Богом» — здесь с помощью мачтовой лигатуры между Т—И, Т—Н, Г—О буквы объединяются по вертикали (рис. 9).

Вязь на Руси появилась в конце XIV в. В это время она была еще довольно проста, писалась широко и ясно читалась. Вязь усложняется в XVI в., как показал В.Н. Щепкин[20], это произошло под влиянием вязи старопечатных книг, украшенных висячими штамбами и петлицами. Постепенно вязь все более усложняется.

---

[20] *Щепкин В.Н.* Учебник русской палеографии. М., 1918.

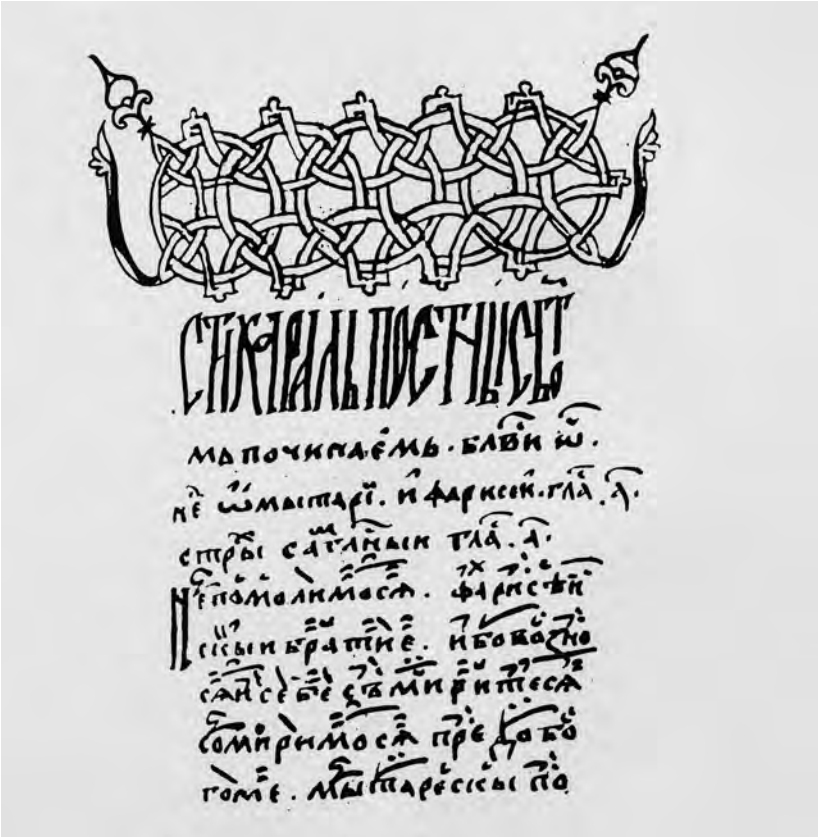


Рис. 9. Стихираль постный. Рукопись XV в. (ГРБ. Ф-374, № 409, л. 173). Самогласная стихира «Не помолимся» из Постной триоди. Орнамент балканская плетенка

В XVII в. вязь украшается изломами и травами. Во второй половине XVII в. наряду со старопечатным орнаментом появляется элемент западного орнамента стиля барокко. Стиль барокко зародился в итальянском искусстве, еще в XVI в., но пришел в Россию в немецком и польском вариантах. Орнамент барокко включал в себя различные растительные мотивы, изображения цветов, трав, листьев и плодов, при этом всегда в сочетании с геометрическими формами — эллипсисом, спиралью или их частями с ломанными поворотами. Многие из этих форм повторяются в украшениях архитектурных деталей, — карнизов, наличников, в лепке и резьбе (рис. 8). Стиль барокко господствует в художественной культуре Польши и Украины, в России он появляется

в XVII в. в старопечатных изданиях, проникает и в певческие рукописи.

В Поморских рукописях, написанных старообрядцами Севера, вязь, продолжая традиции старопечатной книги, украшается штамбами[21], но ее размеры и соотношения высоты и ширины меняются. В старообрядческих рукописях центральных районов России, в Гуслицах вязь пишется чрезвычайно декоративно, чрезмерно увеличивается соотношение высоты и ширины вязи — 1 : 8, и даже 1 : 12. К этому добавляются украшения и сокращения слов под титлами, таким образом вязь становится очень сложно прочесть. Вязь в нотолинейном Октоихе крайне также сложна, хотя содержание заголовка традиционно (рис. 10).

Инициалы — увеличенные заглавные буквы в начале песнопения часто писали киноварью[22], отсюда понятие красной строки. В начале каждого песнопения, каждой статьи первой буквой текста была красная. Внутри рукописного текста красочно изображались первые буквы песнопений — инициалы — в виде узоров или как рисунок из трав и цветов. Инициалы рисовали киноварью или тонкими золотыми линиями. Большими инициалами, иногда в пол-листа начинаются певческие книги или их разделы в старообрядческих рукописях (рис. 14—18).

Миниатюры в певческих рукописях встречаются не часто. Обычно изображается создатель Октоих и осмогласия Иоанн Дамаскин, например, миниатюры Октоихов из собрания МГУ (рис. 12).

В барочных певческих рукописях также встречаются миниатюры, например в концертах из Киевского собрания на 8 голосов. Каждая голосовая партия начинается миниатюрой в заставке. Одна из них — миниатюра, изображающая партесный хор из восьми человек, во главе его высокий певец — руководитель хора с большими усами. Рядом с ним дети, которые, очевидно, поют высокие партии 1 и 2 дискантов и 1 и 2 альта, и молодые певцы — юноши, поющие партии 1 и 2 теноров и баса. В начале партии второго дисканта в инициале помещено изображение гусляра (рис. 8, 13).

В первой русской певческой рукописи — Типографском уставе с кондакарем XI—XII вв. — есть немало интересных рисунков на полях, выполненных пером и тушью, здесь и отдыхающий после тяжелой работы крестьянин, отложивший лопату, и

---

[21] Штамб — основной штрих, вертикальный или наклонный элемент буквы в шрифте.

[22] Краска из сульфита ртути, имеет кроваво-красный цвет.

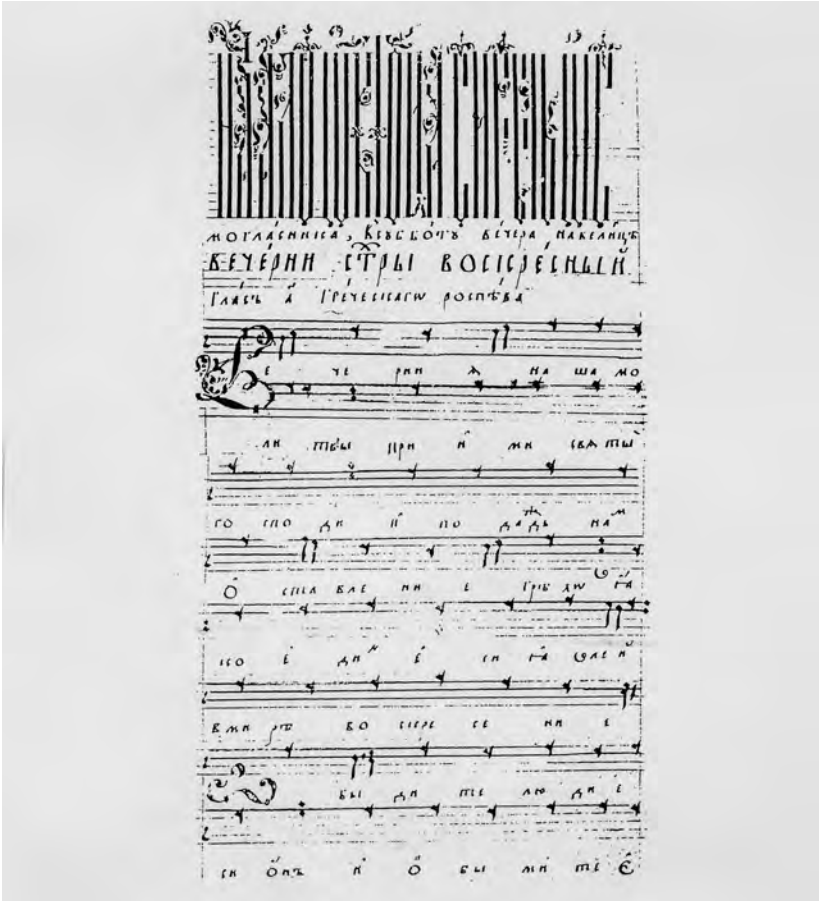


Рис. 10. Октоих 1756 г. из собрания Московской консерватории № 24, л. 1—1 об. Воскресная стихира «Вечерняя наша молитвы» греческого роспева

павлин, и воин, идущий рядом со львом, и изображение пророка Ильи в пещере, которому ворон приносит пищу, павлин и др.[23]

Среди старообрядческих рукописей встречаются «лицевые» рукописи со множеством иллюстраций. Таков, например, певческий Октоих XIX в., рукопись в лист[24] — этот размер становится очень распространенным у старообрядцев, так как широко использовался на клиросах, в старообрядческих хорах участвовало

[23] Об этом см.: Типографский устав с кондакарем: В 3 т. Статья Г.И. Вздорнова.

[24] РГБ. Рогожское собрание. Фонд 247. № 361.

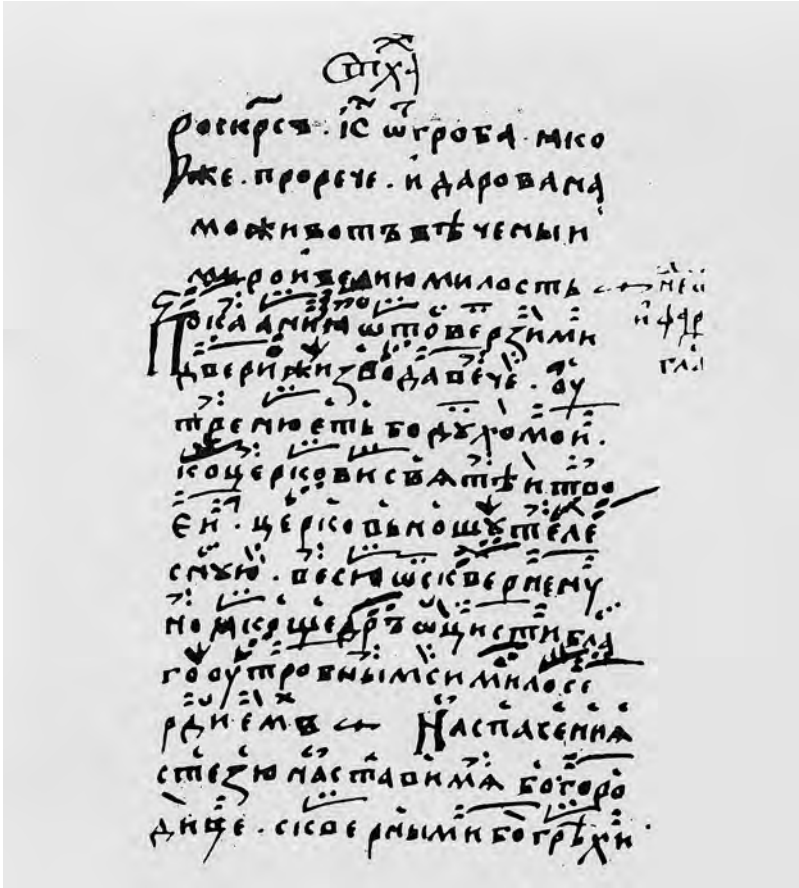


Рис. 11. Стихира «Покаяния отверзи ми двери». Ф. 304 (Троице-Сергиевой лавры) № 409, XV в.

много певцов. Эта большая рукопись с великолепными заставками: здесь и изгнание из рая, и моление перед иконой Богоматери. Особенно украшен раздел «Евангельские стихиры», где изображен автор текста византийский император Лев Премудрый, переложивший 11 евангельских повествований о воскресении Христа в виде стихир. Иллюстрации изображают воскресшего Христа то в саду, явившимся Марии Магдалине, то среди апостолов, то в Эммаусе Луке и Клеопе. Эта прекрасная рукопись была куплена за огромную цену — 145 руб., о чем написано на обороте 340-го листа. Такая очень высокая для того времени цена свидетельствует об исключительности данной рукописи. Цена руко-

писи также зависела от внешнего вида, художественного оформления и музыкального содержания. Цена рукописи могла приравниваться к стоимости поместья.

Концовки. Украшения в конце рукописи употреблялись в тех случаях, когда на листе оставалось пустое место. Концовки завершали рукопись, заполняли пустое место и имели традиционные формы в виде воронки, постепенно сужающейся к концу листа. Иногда здесь помещали цветок, венок или орнаментальные фигуры.

Заставки. Необходимость украсить начало рукописи приводила к созданию заставок. В каждую эпоху появлялись новые заставки. Они не только украшали рукописи в начале книги или в начале ее раздела, но и несли информацию в виде заглавия вязью. В заставках ярче, чем в других элементах украшения рукописей, проявляются стилевые особенности разных эпох (ср. рис. 4, 8, 9, 10, 12, 14—18).

Художественный стиль оформления рукописей менялся от времени. В Киевской Руси, тесно связанной с Византией, тип украшений, техника исполнения заставок, миниатюр, инициалов заимствуется из византийских рукописей. Византийские рукописи привлекали своей красотой, изяществом, яркими красками, золотыми украшениями миниатюр, заставок, инициалов. Поэтому ранний стиль рукописей называют с*таровизантийским* (в отличие от нововизантийского, распространившегося в XV—XVI вв.). Он был наиболее древним стилем оформления русских рукописей, в том числе певческих. Заставки старовизантийского стиля характеризуют торжественные формы, геометрический рисунок. Классическим образцом старовизантийского стиля является заставка Остромирова евангелия (см. пример 4).

В XIII—XIV вв. формируется *тератологический* стиль с изящными переплетениями, имитирующими изображения чудовищ, птиц и зверей, из-за чего его еще называют «звериный стиль». Он напоминает каменные украшения Дмитровского собора во Владимире. В певческих рукописях XII—XIII вв. в кондакарях, стихирарях немало украшений в тераталогическом стиле. В рукописях того времени инициалы изображались в виде диковинных зверей, грифонов, причудливых человечков, либо витых буквиц, как в Новгородском стихираре XII в. (рис. 14). В примере дана стихира бессребреникам (безмездникам) Косьме и Дамиану, написанная уставным письмом со знаменной нотацией.

Балканская плетенка представляет собой жгутовый, плетеный и растительный стиль. Балканская плетенка широко распространилась в рукописях XV—XVI вв., когда на Русь с Балкан

Рис. 12

приезжают монахи, — из Греции, Болгарии и Сербии. Замечательна Триодь XV в. из собрания Троице-Сергиевой лавры — прекрасный образец балканского стиля, основу плетения которого составляют переплетающиеся круги (рис. 9).

Рис. 13

Старопечатный стиль проникает в оформление рукописей в XVI в., после появления первых печатных книг. Многие художественные элементы старопечатных книг повлияли на рукописные, которые стали подражать в исполнении вязи, заставок и других элементов. Заставки в певческих рукописях выполняются в старопечатном стиле: на черном фоне расцветают белые цветы, листья, травы, среди которых и кедровая шишка. Таковы заставки Триоди 1651 г. из собрания Московской консерватории (рис. 15).

Стиль барокко распространяется со второй половины XVII в. Он приходит из Киева и становится модным при Московском дворе и у патриарха. Заставки певческих рукописей сочетают в себе многообразные красочные элементы — геометрические формы — эллипсисы, спирали, украшенные изображениями плодов и цветов в сочетании с растительным орнаментом (см. рис. 8).

Старообрядческие певческие рукописи за XVIII—XIX вв. прошли свой путь развития. Несмотря на принципиальное стремление к сохранению древнерусских традиций, в них наблюдается не только сохранение, но и развитие традиций. Основной базой художественного стиля старообрядческих рукописей послужил рукописный стиль XVII в. Старообрядцы разных направлений выработали собственные художественные особенности оформления книг, особый почерк букв и форму крюков, свои музыкаль-

Рис. 14. Стихирарь XII в. (ГНБ, Q. п. 15). Стихира 1 гласа Козьме и Дамиану; стихира 4 гласа мученику Арефе и дружине его. Нотация знаменная

ные и литургические традиции. В научной литературе обычно рассматриваются несколько крупных старообрядческих центров — Поморский, Ветковско-Стародубский, Гуслицкий. Все три направления развивают старопечатные и барочные художественные элементы рукописных традиций XVII в., но по-разному. Наиболее распространены два стиля старообрядческих певче-

Рис. 15. Триодь 1651 года Московской консерватории

ских рукописей — *поморский* и *гуслицкий*. Их различают прежде всего тексты: *раздельноречные* в поморских и *истинноречные* в гуслицких рукописях. У беспоповцев сохранилось огромное количество певческих рукописей, написанных в XVIII—XIX вв., выполненных очень качественно и художественно в поморском стиле.

Поморские старообрядческие рукописи отличаются ярким колоритом, но все же у поморского письма более сдержанный колорит по сравнению с ветковско-стародубским и гуслицким. Поморские рукописи обладают более приглушенными тонами и оттенками, в них преобладали вишневый и зеленый тон, тонко используется золото. Изящные заставки и инициалы, словно цветные кружева из переплетения разноцветных линий, складываются в изысканные узоры (рис. 16—18). Поморский стиль был распространен на севере, в Поморье, но сформировался он на русском Севере в Выго-Лексинском старообрядческом общежительстве. С.В. Смоленский первым высоко оценил старообрядческие северные рукописи, беспоповскую манеру пения, беспоповские рукописные традиции, идущие от XVI в. В собранной Смоленским для Синодального училища большой коллекции

Рис. 16

рукописей немало старообрядческих певческих рукописей различного происхождения, в том числе гуслицких, поморских из Выго-Лексинского общежительства. Поморские певческие рукописи, отражавшие старообрядческую художественную и музыкальную культуру, — явление уникальное. Поморская певческая и рукописная традиция, возникшая и сформировавшаяся после раскола в северном старообрядческом центре, в Выго-Лексинском старообрядческом общежительстве, создала свою традицию и

Пріидѣте поклонимся
цареви нашему богу.
Пріидѣте поклонимся
христу цареви и богу
нашему. Пріидѣте
поклонимся и припа
демъ к самому господу Іисусу
христу цареви и богу нашему.
Паки. Поетъ сіе велегласно.
Пріидѣте поклонимся и припа
демъ. Славъ рг. Алаллуіа.
Алаго слови душе моя господа
— —. Припѣвъ. Алал — — го сло

широко распространилась на русском Севере. С.В. Смоленский охарактеризовал палеографические особенности старообрядческих рукописей, разграничив поморскую и гуслицкую рукописно-книжные традиции. Он впервые включил сведения о старообрядческих рукописях и певческих традициях в контекст истории знаменного пения.

Поморский стиль северных районов выделяется красочным сочетанием глубоких и мягких тонов темно-вишневого, зеленого, золотого, который иногда заменяется желтым. Растительный орнамент сплетается с геометрическими фигурами, к ним добав-

Рис. 17

ляются вазы, плоды и ягоды, особенно любима морошка, иногда на вершине полевого цветка располагается птичка с веточкой в клюве. Мягкий теплый колорит поморских рукописей — вишневый, зеленый с золотом делает их особенно изысканными, радостными, напоминающими райский сад на иконе XVII в. (ГТГ Богородица — вертоград позлащенный) (рис. 15—17).

Ветковско-Стародубский стиль оформления певческих рукописей был создан на основе московских рукописных традиций

XVII в.[25] В оформлении книг на Ветке использовались мотивы, напоминающие ветковские иконы того же времени. Как и на ветковских иконах, в рукописях преобладает растительный орнамент из листьев и цветов, а также картушей с надписями, с применением техник «цировки» и «цвечения золота», являя собой образ эдемского сада. Основные мотивы, характерные для Ветки:

[25] *Денисов Н.Г., Агеева Е.* Ветка. Православная энциклопедия. Т. 8. С. 46—52; *Бобков Е.А., Бобков А.Е.* Певческие рукописи с Ветки и Стародубья // ТОДРЛ. 1989. Т. 42. С. 448—452.

Рис. 18

цветы, розы и розовые букеты, ветви с листьями и цветами яблонь, имитация листьев аканта, виноградная лоза, гирлянды, рог изобилия, нарциссы, раковины. Наиболее известным местом, где переписывались рукописи, был ветковский Покровский монастырь, рукописи писали также жители окрестных слобод. Благодаря археологическим экспедициям сотрудниками Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова была собрана большая коллекция Ветковско-Стародубских старообрядческих рукописей. Это замечательное собрание рукописей подробно описано

сотрудниками МГУ[26]. Орнамент ветковских певческих рукописей очень яркий, но он не содержит золота, преобладают барочные элементы, плетение листьев, сочетания ярких тонов — красного, зеленого, синего, желтого. Инициалы рукописей многоцветны. Встречаются высокохудожественные переработки старопечатного орнамента. В ряде рукописей указываются имена создавших их мастеров, например в рукописях старца Евдокима Носова (1777), в рукописях которого ветковская орнаментика достигла

[26] *Богомолова М.В., Кобяк Н.А.* Описание певческих рукописей XVII—XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ // Русские письменные и устные традиции. М., 1982. С. 162—227.

своей вершины. Ветковский орнамент и почерк крюков послужили основой, на которой сложился стиль гуслицких рукописей.

Гуслицкий стиль певческих старообрядческих рукописей, хотя также опирается на барочные истоки, обладает иными художественными особенностями. Эти рукописи по своей яркости напоминают хохломские игрушки. Гуслицкий орнамент ни с чем не спутаешь. Его контрастные краски — желтый, оранжевый, золотой, синий — сочетаются с особым приемом перехода тонов в виде прожилок. Заставки бывают огромными, во весь лист. На полях помещаются «полевые цветы», но это не колокольчики с ромашками. «Полевые цветы» располагаются вдоль всего правого поля снизу доверху. Это могут быть также вазы высокие, многосоставные с орнаментом с цветами, плодами или птицами (см. рис. 12).

Гуслицкое письмо легко узнаваемо благодаря красочности, яркости: гуслицкие мастера выработали особые приемы раскрашивания, красочные разводы в виде ретуши[27], которые во многом определяют их стиль.

Гуслицкие и *поморские* рукописи отражают и разные типы певческих текстов — истинноречие, свойственное поповцам и единоверцам, и раздельноречие, употреблявшееся у беспоповцев — поморцев. Смоленский отметил характерные особенности литургического произношения, произношение редуцированных звуков — следы древнего произношения, явление, которое позже исследовал Б.А. Успенский[28]. В экспедициях на Север, в Поморье, а также к беспоповцам Прибалтики, я обнаружила систему старинного интонирования, которую назвала системой архаического интонирования. Эту систему я описала и теоретически обосновала в отдельной работе[29].

Старообрядческие писцы и певцы
(из экспедиционных материалов)

Мне немало приходилось ездить в экспедиции к старообрядцам, там я знакомилась с сохранившимися в их среде традициями древнерусской культуры, с традициями службы, пения по крю-

---

[27] Гуслицкое письмо // Старообрядчество. М.: Церковь, 1996. С. 81—82.

[28] *Успенский Б.А.* Архаическая система церковнославянского произношения. М., 1968.

[29] См.: *Владышевская Т.Ф.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1975. С. 40—61; *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.

ковой нотации, манерой исполнения. Была я у старообрядцев разных толков и согласий — поповцев, беспоповцев. Эти путешествия были увлекательны и познавательны, я узнавала страну, людей столь необычного типа с твердой верой, убеждением и умением рассказать о своей вере и вести диспут. Эти знания им давали специальные старообрядческие школы, одна из которых находилась в г. Данилове Ярославской области, откуда были выходцами все старообрядцы-скрытники, с которыми я познакомилась. Эти скрытнические школы обладали целенаправленной методикой работы с учащимися, способствовавшей формированию сильных личностей.

В 1969 г., во время моей поездки на Онегу в деревню Забивкино к старообрядцам-бегунам или скрытникам, к которым у меня было рекомендательное письмо от одной певицы из Нюхчи, я близко познакомилась с их уставом, приходилось общаться со старообрядческими певцами и певицами, некоторые из них были и переписчицами певческих рукописей. В то время в основном уже оставались пожилые женщины, образованные в разных областях, в том числе и в риторике. С юности они были обучены писать книги, рисовать, украшать книги заставками и инициалами. Одна из них, Настасья Дмитриевна, прекрасная старообрядческая певица, чтица и учитель пения, обучала меня пению по крюкам, показывала переписанные ею книги и рассказывала о процессе подготовки и написания книг. Она учила, как нужно затачивать гусиные перья, которыми писали певческие книги. Гусиное перо по-разному оттачивалось: для букв перо точилось прямо, а для крюков — наискось, благодаря этому в буквах нажим получался прямым, а в крюках — наклонным, наискось. Перо должно быть мягким, гибким. Рассказывала она и о подготовке тетрадей к письму, и о том, как изготавливали чернила и киновари. В деревне Забивкино, где жили скрытники, оставалось в ней всего пять жилых домов. Старообрядцы, которые там жили изолированно, замкнуто, назывались скрытниками. Настасья Дмитриевна училась в старообрядческой школе в г. Данилове Ярославской области до революции. Прежде чем писать тетрадь, она подготавливала листы и тетради к письму, что требовало особых приемов и опыта в работе. Известно, что пергаменные листы предварительно графили с помощью линейки и острого шила. Следы острия — прямые линии — до сих пор можно видеть на строках пергаменных рукописей. У старообрядцев применялся другой способ для графления рукописей. Настасья Дмитриевна показала мне трафарет, с помощью которого они графили бумагу, который назывался керакса (теракса). Он представлял собой тонкую дощечку

величиной в лист, на которую были наклеены суровые нитки в виде линеек. Достаточно было кераксу подложить под лист и провести по нему рукой, как на нем отпечатывался трафарет с нужной разлиновкой. На трафарете оставлялось место для написания заставок и инициалов, которые рисовали раньше текста. В старообрядческих рукописях заставки и инициалы первого листа были очень большими. Сложные, витиеватые буквы и украшения рисовали с «трафаретной наколки». У старообрядческих певцов были в употреблении сколотые рисунки, сделанные на картоне иглой. Трафарет помещали над специально предназначенным для заставки местом и порошили его золой. На листе из золы образовывались контуры заставки, которые писец легкой кисточкой обрисовывал, а затем эта форма заполнялась красочным рисунком. Текст и крюки могли писать разные специалисты: после написания текста крюки мог писать другой писец, а киноварные пометы — третий, хотя Настасья Дмитриевна могла бы написать всю рукопись. Несколько листов из недописанной рукописи она мне подарила, по ним видно, как шла работа.

Мне казалось, что скрытники жили в своем миру, не замечая времени, например Настасья Дмитриевна, которой уже было 80 лет, утверждала, что лучшая по качеству бумага Сумкина, и советовала покупать только его бумагу, несмотря на то, что, когда я общалась с ней, шел 1969 год, и давно уже не было частного предпринимательства. Чернила и краски, которыми писали рукописи, приготавливались по особым рецептам, которые иногда встречаются записанными в рукописях. Старообрядцы использовали древние рецепты чернил, например железистые чернила с применением дубильных веществ — так называемых чернильных орешков, которые снимали с листьев дуба. В чернила добавляли камедь — специальный клей, смолу, которая выделялась из дерева вишни или сливы, а после высушивания растиралась и добавлялась в краску для прочности и долговечности. Этот же клей добавляли и в киноварь — красную краску, которую использовали при написании киноварных помет в крюковых книгах, в инициалах и в заставках.

С другой опытной певицей (тоже из беспоповского скрытнического согласия), Анной Ивановной, я познакомилась во время экспедиции в Архангельскую область в 1968 г. Она окончила ту же скрытническую школу в Данилове Ярославской области и по жеребьевке попала в Поморье в село Нюхча вместе с однокашницей Градиславой Васильевной. Во время их переезда из Данилова в Нюхчу произошла революция 1917 г. В Нюхче они прожили всю жизнь.

Анна Ивановна учила меня пению по крюкам, от нее я сделала много записей песнопений знаменного распева на магнитофон[30]. В них четко выражена система архаического интонирования. На прощанье Анна Ивановна подарила мне рукопись «Ирмологий», с которой она пела во время записей на магнитофон. Этот поморский Ирмологий хранится в моем собрании, он написан четким поморским почерком с красочными заставками в поморском стиле, по нему я теперь учу своих учеников знаменному пению.

В завершении обзорной статьи хочу вспомнить М.В. Ломоносова, который в юности находился под влиянием старообрядческой книжной культуры[31]. Тяга к знаниям заставила его искать книги, и в 12 лет привела к старообрядцам-книжникам. Об этом юношеском увлечении пишут исследователи, в том числе Б.Н. Меншуткин. Ломоносов пристально занимался старыми книгами. Не случайно спустя многие годы Ломоносов написал столь важное для русской филологии «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». В церковно-славянском языке, как он считал, скрыта объединительная функция: «Народ российский, по великому пространству обитающий, невзирая на дальное расстояние, говорит повсюду вразумительным друг другу языком в городах и в селах». На огромном пространстве русский народ сохраняет язык, понятный всем, в то время как «в некоторых других государствах, например в Германии, баварский крестьянин мало разумеет мекленбургского или бранденбургский швабского, хотя все того ж немецкого народа». Благодаря церковным книгам русский язык сохранялся стабильно: «По времени ж рассуждая, видим, что российский язык от владения Владимирова до нынешнего веку, больше семисот лет, не столько отменился, чтобы старого разуметь не можно было: не так, как многие народы, не учась, не разумеют языка, которым предки их за четыреста лет писали». Ломоносов подчеркивает собирательную и охранительную роль церковнославянского языка и церковных книг, среди которых основная роль принадлежит служебным и певческим книгам. Ломоносов высоко оценивает огромное значение церковных книг: «Сия польза наша, что мы приобрели от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких».

---

[30] Эти записи и весь мой экспедиционный фоноархив 1968 г., и других экспедиций хранится в Кабинете народной музыки Московской консерватории.

[31] Михайло Васильевич Ломоносов. Жизнеописание / Сост. Б.Н. Меншуткин. 4-е изд. М., 1912. С. 7.

С.В. Кузнецова

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ ПОЭМЫ Г.В. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»

В статье анализируются определяющие композиционные особенности построения поэмы Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь». Показывается неразрывная взаимосвязь внутренней символической образности каждого номера сочинения с его месторасположением в целостной архитектонической структуре произведения, построенной на неразделимом сочетании свиридовской символики и использовании трансцендентных значений определенных чисел.

Ключевые слова: древнерусская певческая традиция, «фреска старинного письма», «Отчалившая Русь», поэма, вокальный цикл, колокольный звон, архаичность, псалмодия, композиция, символика.

In the article key principal characteristic properties of structure of Sviridov musical epos “Cast off Russia” are analyzed. The author of the article demonstrates strong interdependence of inner symbolical figurativeness of each part of epos with its location in united architectonics structure of epos built on inseparable combination of Sviridov symbolism and usage of transcendent interpretation of definite numbers.

Key words: Old Russian singing tradition, “Old Russian fresco”, “Cast off Russia”, poem, musical vocal cycle, chime, archaism, psalmody, composition, symbolism.

Если посмотреть на вокально-хоровое творчество выдающегося русского композитора XX в. Г.В. Свиридова в целом, то можно сказать, что сочинения его образуют музыкально-поэтическое единство. Эта целостность обусловлена общей сюжетной линией, которая разворачивается как вектор, во времени, и которая определяется ключевым образом свиридовского творчества — образом России. Образ этот не статичен, он изменяется, трансформируется, и сюжетная линия является фиксатором его «бытия», перехода от Руси крестьянской, патриархальной, «деревянной», к России новой, революционной, видоизмененной, «отчалившей». В этом смысле поэма «Отчалившая Русь» является важным этапом того большого пути, который проживает образ России в свиридовском творчестве. Произведение было написано в довольно короткий срок, в 1977 г. Год этот принес композитору глубокую личную трагедию. Внезапно, очень неожиданно ушел из жизни соратник, близкий друг композитора, видный советский музыковед Арнольд Наумович Сохор. Первые две части поэмы были

написаны ещё при его жизни, и композитор показывал их Сохору, остальные же Свиридов создал позже. Сочинение посвящается Арнольду Наумовичу, и это говорит о глубине личной утраты, которая не могла не сказаться на авторском замысле. Первоначальная идея явно была несколько трансформирована, и в общий глобальный метафизический контекст оказалось ещё и вплетено трагическо-личностное начало, выразившееся в образе Поэта. Оправдывая единство сюжетной образности, в этом сочинении Поэт предстает как непосредственный свидетель эпохальных свершений в судьбе Родины, как летописец, как глашатай и провозвестник устремлений народа. Он даже уравнивается с пророком: становится проводником божественной воли, ему открывается будущее, однако он должен неизбежно пройти через испытания вместе со своим народом, и только так попасть в преображенную Россию.

«Отчалившая Русь» написана для голоса в сопровождении фортепиано и оркестрована не была. Но, определив её жанр как «поэма», композитор словно подтверждает серьезность задуманного: «поэмами» он называл циклические вокальные сочинения с глубокой философской основой. И «Отчалившая Русь», вокальный цикл из двенадцати номеров, являет собой яркий образец претворения авторской идеи в форме. Именно архитектоническая выстроенность и логика композиционного построения произведения становятся важнейшими инструментами выражения композиторской концепции. Литературной основой для «Отчалившей Руси» послужили стихотворения разных лет и отрывки из «маленьких» поэм С.А. Есенина. Номера, написанные на столь разные тексты, «внешней», т.е. сюжетной, тематической связи между собой не имеют. Композитор вполне мог бы поставить их в другом порядке, не имей он четко определенной идеи. Но, сочлененные внутренней символической образностью, раскрытой Свиридовым на страницах своих дневников, они демонстрируют взаимообусловленность композиционного места номера и образа, раскрываемого в нем. Можно даже предположить, что композиция сочинения принимает форму своеобразной знаковой системы, в которой цифра, как знак для записи числа, наполняется дополнительным смыслом. Композитор привносит собственный метафорический контекст, отличный от таких свойств числа, отходящих для него на второй план, как количественно характеризовать, сравнивать и нумеровать объекты. Скорее, число у Свиридова становится средством фиксации состояния определенного образа.

Проанализировав и сопоставив композиционные структуры различных циклических вокально-хоровых сочинений композитора, можно увидеть повторяемость и переклички идей-образов, занимающих определенную архитектоническую позицию. Так, первый номер «Поэмы памяти Сергея Есенина» несет образ крестьянской патриархальной Руси. Этим же образом наполнен и первый номер кантаты «Деревянная Русь», но здесь еще добавляется мотив прощания героя с родным домом. Образ дореволюционной России представлен в первой части поэмы «Отчалившая Русь», а в «Патетической оратории» первая часть являет собой образ Поэта, стоящего у истоков рождения нового мира. Мотив дороги, странничества раскрывается в третьей части «Поэмы памяти Сергея Есенина», кантаты «Деревянная Русь» и поэмы «Отчалившая Русь». Тот же мотив, но уже в более философском аспекте текучести, безостановочности времени прослеживается в третьей части кантаты «Снег идет». Идея творчества, образ Поэта-мыслителя наблюдается в седьмой части «Пушкинского венка» и «Патетической оратории». В девятой части «Поэмы памяти Сергея Есенина» наступает смерть Поэта, девятая же часть «Отчалившей Руси» рисует образ Страшного Суда, а девятая часть «Петербурга» — пророчество Апокалипсиса. О неслучайности этого явления свидетельствует и одна из возможных причин незаконченности последнего сочинения Свиридова «Песнопения и молитвы». В архиве композитора сохранились наброски, наглядно показывающие творческие искания именно структурно-композиционного характера. На листах нотной бумаги рукой композитора выписан предполагаемый состав «Песнопений...», и многочисленные стрелочки, исправления подтверждают попытки найти конечный вариант, наиболее отвечающий авторской задумке. То есть Свиридов, сообразуясь со своими внутренними канонами, сознательно выстраивал свои циклические сочинения, назначал каждому номеру свое место, и работа такого плана была чрезвычайно важна для него.

Поэма «Отчалившая Русь» в этом смысле не явилась исключением, и понять авторский замысел нам помогают дневниковые записи композитора. Первый номер поэмы наполнен образом осени, который всегда был благодатной «почвой» для русских деятелей искусства: он очень метафоричен, традиционно воспринимался как угасание, увядание природы (и соответственно человеческой жизни), итог какого-то периода (биологического, исторического), время «сбора камней». Свиридов не отходит от традиции. Темп очень медленный, требующий вдумчивости и широкого дыхания. Четырехдольность размера и две нисходящие

кварты, выписанные половинными длительностями, имитируют колокольность, причем не торжественную, набатную, а траурную — таково начало поэмы.

В партии фортепиано превалируют половинные «пустые» кварто-квинтовые аккорды, чередующиеся с кластерными, нетерцовыми. Разреженность, даже некоторая пустота фактуры точно передают осеннюю прозрачность воздуха, в которой виден каждый предмет и отчетливо слышен отдаленный звук. Складывается ощущение сознательного избегания традиционных тональных норм тяготений и разрешений. Это действительно архаика, мерные удары похоронного колокола, справляющего панихиду по уходящему жизненному укладу. В партии солиста также преобладают кварто-квинтовые интонации. Есть интересная особенность: мелодия «шагает» за словом, будто вторит ему, почти каждый ударный слог нового слова сопровождается подъемом мелодической линии. И только на последнем эпитете («незримому Христу») мелодия от седьмой ступени соскальзывает вниз, наконец-то находя тонику и растворяясь в тех же начальных четырех колокольных ударах. Так собирательный образ Руси, показанный в поэме на фоне двойной временной перспективы развития, в которой сходятся начало и конец, в первом номере является в своем первозданном виде, полностью оправдывая начальную композицию.

Во втором номере — «*Я покинул родимый дом*» — Есенин «голубую оставил Русь». В 1918 г. край Богородицы и Христа уходит в небытие, а сам поэт, желая видеть в современности радикальные перемены, отрицает старый мир, традиционные религиозные символы и каноническое православие. Чутко чувствовавший есенинскую поэзию Свиридов не мог своей музыкой не выразить такой новый настрой. И если первый номер поэмы медлительный и застылый, то во втором все наполнено движением. Ритмоструктура фортепианной партии не меняется, она выписана восьмыми длительностями. В своей простоте звучит она как тревожные колокольные переборы, как учащенное после бега биение сердца. Первая фраза солиста является мелодической основой всего номера. Поднимаясь по тоническому ля-минорному трезвучию вверх, со скачком на верхнюю кварту, застывает она в четверти с точкой и половинной. Как и в русских народных песнях, все остальные фразы будут инвариантом этой изначальной попевки с почти неизменной остановкой на конце. Несмотря на четырехдольный размер, композитор уходит от квадратности: трехтактовое вступление, трехтактовые вокальные фразы, наложенные на восьмидольный аккомпанемент. Также общее нечет-

ное количество тактов (59) никак не разбивается на квадратные периоды и предложения. Так реализуется второе композиционное место, представляющее идею двойственности не только человеческой природы, но и самого мироздания: упорядоченность и равновесие жизни, граничащее с космическим хаосом.

«*Отвори мне, страж заоблачный*»: как пишет Свиридов, «с третьего номера начинается символика»[1]. Начинается и экспрессивное пассионное развертывание страстей, но, опять же по Свиридову, в пределах «символической лирики»[2]. Занимающий третье композиционное место, номер этот символизирует не только троичность бытия, но и три начала — землю, небо и человека, присутствующие в есенинском тексте. Сам Свиридов отмечает также «важный символ лошади. Лошадь — сказочный легендарный конь, символ поэтического творчества»[3].

Номер начинается с пяти пустых похоронных ударов тонической квинты, при которых даже стоит авторская ремарка: «колокольно». Фортепианная партия написана по-хоровому, стройными аккордами. Её верхний «сопрановый» голос есть выразительный подголосок вокальной линии. Середина аккорда заполняется остинантным повторением тонического трезвучия — наподобие псалмодирования в одном ритме, поддерживающего высоко взлетающую вокальную мелодию.

Но вместе с тем ощущается какой-то трагический контраст единовременно звучащих широкой, бунтарской мелодии и мерного церковного колокола. Динамика не менее контрастна: у солиста poco espressivo и crescendo, а у фортепиано pp и dolce. Интересен метроритм: сочетание очень мелких длительностей с очень крупными (пунктирных шестнадцатых с половинными с точкой и целыми). Не проставлен размер, тактовая черта наступает лишь с логическим завершением фразы, открывая возможности певцу без лишних пауз досказывать начатое. Такой прием был очень характерен для древнерусского певческого искусства с его свободными ритмическими речитациями. Все это помогает рельефной обрисовке не только каждого слова, но даже каждого слога текста.

Партия солиста начинается энергично, но по-эпически чинно. Мелодия выписана широкими интервалами, от верхней терции она возвращается к тонике. Интонация нисходящей кварты («конь мой...») мягкая, не агрессивная. В первой части номера, до слов «Вижу, как он бьется, мечется...», фразы по преимуществу начинаются с пунктирного ритма (восьмая с точкой-шестнадца-

---

[1] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 335.
[2] Там же.
[3] Там же.

тая; четверть с точкой-восьмая) и приходят к целым. Эта часть и темпово, и динамически более спокойная, чем вторая.

Со слов «Вижу, как он бьется, мечется...» сдвигается темп и к концу постепенно ускоряется. Мелодия зачинается с крупной половинной и далее размельчается на четверти, восьмые и шестнадцатые. Появляется «рваный» триольный ритм. Все устремляется к кульминации «И летит с него, как с месяца, шерсть буланая в туман». Мелодия преображается: становится стремительной, угловатой с жестким ритмом, страстно-определенной интонацией нисходящей кварты, крутым подъемом до «соль» и резким падением к «фа». Это типичный свиридовский прорыв. Последняя фраза, «шерсть буланая в туман», являет неровные скандированные возгласы на пустой квинте IV—I ступеней. На последнюю долго тянущуюся тонику накладывается полигармоническое созвучие: тонический секстаккорд с аккордом I—VI ступеней плюс три группы по пять акцентированных набатных ударов твердого квартового аккорда I—II—VI ступеней. Неразделимое сочетание субдоминантовой и тонической гармоний колокольного ритма создает мистическое ощущение воспарения, обертонного восхождения в заоблачную голубую высь.

Четвертый номер — «*Серебристая дорога*» — образует некий контраст с драматической предыдущей частью. Это другая сторона «символической лирики». Мотив странничества, дороги здесь определяющий, что отражено в названии и опять же в композиции: цифра «четыре» в христианской традиции обозначает Бога и сотворенный им материальный мир, также это число тела. То есть символ становится непосредственно связан с человеческой жизнью. В сочетании с эпитетом «серебристая» он приобретает особо «драгоценное» значение. Серебро с его голубоватым отливом символизирует чистоту, невинность, откровенность, правдивость и благородство. Кроме того, это «церковный» металл, и в творчестве Есенина метафор с ним предостаточно. «Извечный путь художника, путь человека» — вот что нарисовал здесь композитор[4].

По мелодическому тематизму номер сильно перекликается с Прологом, с «Осенью». Те же кварто-квинтовые трихордовые интонации, тональная неопределенность, опевание ладовых устоев. Мелодия постоянно «соскальзывает» с ладовых опор, фразы не приходят к тонике, их окончания неустойчивы. Сопровождение очень скупое: два-три длинных аккорда на весь такт, это почти лирическая народная песня a cappella. Роднит с этим

[4] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

жанром и метроритмическая организация: не указан размер, что позволяет свободно рассказывать, доводя фразу до конца. Преобладают восьмые длительности, но также много четвертей с точкой и древней триольной группы четверть-восьмая. Все это придает широкую архаичную звучность подвижной мелодии. Интонационным «зерном» номера является первая попевка «серебристая дорога...», очень свежая и легкая за счет ладовой неопределенности; остальные фразы становятся ее инвариантами. Аккорды фортепианной партии по преимуществу кластерные нетерцовой структуры или квинтовые. Преобладают неярко выраженные, словно заретушированные побочными тонами, мажорные созвучия. Динамически это самый тихий номер цикла, громче mf оттенков нет. Кульминация тоже тихая, отмеченная pp, molto tenuto и ферматой («к вратам господним...»). Все в дымке, с холодноватой прозрачностью квинты горит «чисточетверговая» звезда. Это ночь-вечность. И размышление о пути Художника, о бесконечной дороге к Богу.

Пятый номер — «*Отчалившая Русь*» — давший название всей поэме и потому являющийся особо важным, представляет собой глубокое взаимопроникновение христианской числовой семантики и авторской образной символики. «“Отчалившая Русь” — образ России. Русь — в виде летящей птицы. Россия в её космическом полете, в образе летящего лебедя»[5]. Образ России у композитора словно воссоединяет в первичной цельности человеческий микрокосмос, божественную сущность и создателя как источника всей жизни.

Свиридов использовал только первую часть есенинской поэмы «Иорданская голубица». Текст оригинала почти не подвергся корректировке. Изменено лишь одно место: «всему есть час и брег» на «всему свой час и брег». И добавлен рефрен: «Летит, летит, летит в небесный сад» и «Лети, лети, лети, златая Русь!». Основной мелодический тематизм зарождается в фортепианном вступлении: постепенно расходящиеся и наращивающиеся голоса подобны расправляющимся птичьим крыльям. И вдруг — четыре «тенутных» шестиголосных кластерных аккорда, сбивающие ритм предыдущего такта, тем самым не дающие «взмыть» мелодии вверх. Третий такт все возвращает на круги своя: он точная копия первого, а второй такт идентичен четвертому. И снова пятый-шестой такты повторяют материал первого. Будто бы что-то удерживает мелодию, не дает ей так просто вырваться. Со вступлением вокальной партии бурного развития также не про-

[5] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

исходит: сначала четырехтактное тематическое повторение, затем шеститактное. И ещё три незначительно измененных такта рефрена. После возвращается тематизм вступления, только с разросшимися высотно и количественно кластерными аккордами. Преобладают созвучия субдоминантной сферы, верхние голоса которых захватывают высокий регистр. Триольный ритм, группировка четверть-восьмая и четверть с точкой, размер 12/8 роднят с гимническим эпосом. Общий колорит светлый мажорный, однако с резковатым звучанием кластеров. Вокальная партия напоминает речитацию. Её триольность и кварто-квинтовые восходящие интонации также отзывают к архаике. Но остинантно-секвенциальное построение ладогармонических комплексов, какая-то квадратность будто говорят о вынужденности, нежелательности этого воздушного путешествия. Да и двухчастная форма номера, где вторая часть в точности, за исключением заключительных одиннадцати тактов повторяет первую, не дает далеко «улететь». Русь только-только медленно сдвинулась, *отчалила* с нажитых устоев.

Шестой номер — «*Симоне, Петр...*» — написан на пятую часть есенинской поэмы «Пришествие». Её ключевая идея, сформулированная А.Белым — «революция как Крестный путь, как Голгофа» — становится главной и для Свиридова. У композитора этот «отрывок древней легенды»[6] имеет в основе новозаветный эпизод отречения от Христа его ученика Симона Петра прежде, чем петух возвестит зарю[7]. Общее настроение номера очень мрачное, что подчеркивается композиционной шестой позицией в цикле. Христианская символика цифры «шесть» восходит к обычаям древнееврейской вечери и синагогального богослужения, предписывавшим совершать три дневных жертвы и соответственно три моления. Позже этот обычай был воспринят христианами и выразился в дневных службах третьего, шестого и девятого часа. Служба шестого часа установлена в память о шествии Христа на крестные страдания и его распятие. И свиридовский номер как раз символически и проводит эту идею. Трагическое впечатление ещё более усугубляется контрастом с предыдущей, пусть и не ликующей, но светлой песней. Даже обыкновенная минорная тональность оказывается слишком слаба для воплощения зла и мрака. И композитор усиливает её введением новых знаков альтерации и отменой ключевых, придающих кластерным (и не только) аккордам неповторимое, почти фаталистическое звучание.

---

[6] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

[7] Мф. 26: 69—75.

Движение верхних голосов этих странных созвучий дважды — перед первой и последней строфой — напоминает искаженную баховскую тему «креста». Вокальная партия вся построена на интонациях зова, мольбы, с преобладанием нисходящей малой терции. В ней ощущается диалогичность: разговор то с ветлами, то с «кем-то», то с рыжим рыбаком. Чувствуется постоянное чьё-то присутствие, но оно невидимое, и от этого возрастает тревога. Даже природа, взаимозамещаясь с библейской символикой, становится то холодно-равнодушной, то откровенно враждебной. Это видно и в изобразительности мелодии: она рисует дрожание ветл, их шепот мелкими длительностями по близким нотам; кварто-квинтовыми скачками вздыбливает мрак; нисходящей уменьшенной квартой предупреждает о появлении рыбака с котомкой; восходящей беспринципной квартой говорит об истинной сущности пришельца; залезая в низкий регистр и glissando скатываясь вниз, изображает шамкающее море. В кульминационный момент квартовым арпеджированным пассажем раскатисто набегает прибой, раскрывая страшную тайну: вот оно, воплотившееся из мрака олицетворение зла — Иуда. Всплывает главная идея номера — идея предательства. Это трагическая пассионная кульминация цикла.

Седьмой номер — «*Где ты, где ты, отчий дом*» — открывает вторую половину цикла. Сюжет и образ Дома отзывают ко второму номеру «Я покинул родимый дом». Но здесь стыкуются два временных пласта: далекое прекрасное прошлое с картинкой родного дома, уже припорошенное слоем времени и трагическое неуравновешенное настоящее. И все развитие идет как будто назад, ломая привычные каноны. Три вступительных аккорда — тоническое трезвучие с обращением на педали седьмой повышенной ступени — взяты на ff. И вокалист тоже начинает с прорыва — с верхнего «фа» на f tenuto и дальше вниз по звукам тоники, как бы выплескивая накопившиеся чувства. Такие приемы характерны для кульминации, энергетического взрыва, завершающего постепенное развитие. Но использованные вначале, они показывают «картину революционных потрясений, гибель родного дома» — так сам композитор определил образную сферу номера[8]. Мерные целые и половинные аккорды сопровождения звучат колоколами судьбы, возвещающего приход другой жизни с новым укладом и новыми людьми. Оттеняя происходящее, перед мысленным взором встают знакомые милые картины детства: «за рекой поет петух — там стада стерег па-

[8] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

стух...». Ирреально скользящая по уменьшенному трезвучию мелодия под аккомпанемент завораживающих малотерцовых септаккордов звучит нежно p — pp.

Снова с небольшими изменениями повторяется тематический материал первой строфы «Где ты, где ты, отчий дом...». Это точка «золотого сечения» всего цикла, а значит, открыто высказываемая автором сокровенная идея. Это гибель всей старой Руси сквозь призму разрушения своей, до боли знакомой малой Родины. Седьмая композиционная позиция только подчеркивает полноту, завершенность этого процесса. В фортепианной партии прибавившаяся синкопированная верхняя квинта «до», далее прирастающая еще и квартой, усиливает впечатление ударов неотвратимого гигантского колокола. На том месте, где пастух стерег свои стада и светились мирные звезды, теперь «дождик с сонмом стрел» уничтожил дом, скосил цветы и даже песок «примял». Этот раздел показан той же мелодией, что и при первом проведении, только с фа диезом и на f, а в сопровождении появляются альтерированные аккорды и октавы нисходящего вводного трезвучия, приводящие к заключительной фа-минорной репликевопрошанию: «Где ты, где ты, отчий дом?».

Вообще, во всем номере ощущается стремление Свиридова к квадратности, прямолинейности. Это чувствуется и в литературной правке текста: переделывании есенинских пятистиший на четверостишия путем опускания последней строчки, и в четырехдольном маршевом размере, и в четырех-восьмитактовых картинах трагизма настоящего. В последней строфе возникает аллюзия с Житиями святых. «Этот дождик с сонмом стрел...» скорее всего является есенинским перефразом из «Моления Даниила Заточника»: «...мене помяни, под единым платом лежаща и зимою умирающа, и каплями дождевыми аки стрелами сердце пронизающе»[9]. Да, страдает Святая Русь, как когда-то страдали святые, и когда конец придет мучениям, неизвестно: оканчивается номер безответной октавой с секундовой VI повышенной ступенью.

Восьмой номер — «*Там за млечными холмами...*» — содержит в основе первые три строфы второй главки «Пантократора». Есенинская поэма написана в феврале 1919 г., в период его активного увлечения идеями имажинизма. В этом литературном направлении некоторые исследователи отмечают космичность, как базовую поэтическую составляющую. Так, И.В. Грузинов в июне 1920 г.

---

[9] *Буслаев Ф.* Русская хрестоматия: памятники древней русской литературы и народной словесности. Для средних учебных заведений. 12-е изд. М., 1912. С. 135.

в своей книге «Имажинизма основное» рассуждал: «Имажинизм — поэзия космическая... Космическое в некоторых произведениях С. Есенина выявляется с особой торжественностью, с торжественностью народного праздника (приведены финальные четыре строки «Пантократора» в первоначальной редакции)»[10]. Удивительно, но это подмеченное критиками качество оказалось близко и музыкальной трактовке Свиридова. Для него «Там за млечными холмами...» — «космическая картина, космос, в котором души предков летают в вихре космического огня»[11]. «Вырезав» четвертую скорбную строфу, композитор получил неожиданный мажорный колорит. В светлом до-мажоре мелкими шестнадцатыми струятся образы — то ли огонь, то ли души, а скорее всё вместе, появляется полиритмия 3/4. Быстрый темп (это самый подвижный номер), длительные остинантные фигурации, отсутствие низкого басового регистра создают ощущение устремленности вверх, легкости, вечного движения.

Впечатление усиливает и некое родство с барочным жанром вариаций на basso ostinato, в котором повторяющаяся фигура сопровождения напоминала круг, колесо и вызывала философские размышления на тему вечного. Это же ощущение укрепляет и христианская символика числа «восемь» как знака бесконечности, выхода за пределы времени и пространства, замыкания жизни и возврата на исходную позицию. Вокальная мелодия очень ритмически четкая, выполнена по преимуществу четвертными длительностями. Разухабистыми скачками на неблизкие интервалы, мастерским огибанием ладовых устоев и кварто-квинтовыми интонациями она напоминает плясовую песню. Но за кажущимся весельем угадывается «закат» этой бесшабашной жизни и неумолимо надвигающаяся трагедия.

Девятый номер становится апофеозом смерти, трагической вершиной поэмы. Порушенный вековой патриархальный уклад крестьянской Руси сочетается с образом законченности, завершенного цикла, замкнутости, обусловленным девятой композиционной позицией. Медленно тяжело в трагическом си-бемоль миноре раздаются удары апокалиптического колокола — три триольных на одном звуке и долгий четвертый секундой выше — в таком ритме судьба уже стучалась в Пятой бетховенской симфонии. Ее удары будут слышны на протяжении всего номера: в первой и заключительной строфах аккорды преимущественно тоническо-доминантной сферы накладываются на постоянную

---

[10] *Грузинов И.В.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 19—20.

[11] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

октавную тоническую педаль. Нисходящая кварта на словах «трубит, трубит», звучит «гласом взывающим», переходящим в плачущие секундовые интонации «погибельного рога», пророчащего катастрофу. На словах «как же быть» снова появляется нисходящая кварта, останавливающаяся на неустойчивой II ступени. «Как быть теперь нам»: это уже кварто-квинтовый вопль, постепенно набирающий звучность и темп и как бы выплескивающий отчаяние. Фраза завершается громкими рыдающими секундовыми интонациями со словами «на измызганных ляжках дорог». Срединный раздел номера накаляет страсти. Поступенными мелкими шажочками медленно поднимаясь, мелодия наговаривает, как старая колдунья: «не уйти вам от гибели, никуда не уйти от врага». В сопровождении учащается пульс: в каждом такте становится по четыре аккорда сложной фонической структуры, появляются кластеры, случайные знаки, синкопированные басовые удары.

И наконец, подготовленный раскатистым низким арпеджио, возникает выкрик «вот он, вот он». Такой интонацией нисходящей малой терции уже призывался предатель Симон Петр в шестом номере. Но там нехристь появился виртуально, из мрака, бестелесный, то ли есть, то ли кажется. Здесь же враг вполне материальный: «с железным брюхом», агрессивный, «тянет к глоткам равнин пятерню». (Девятка, кстати, символизирует железо — металл, из которого делается оружие войны.) Он показывается интонационным комплексом плачущей малой секунды с малой терцией и уменьшенным трезвучием. Противник силен, его не победить, и от этого столько трагизма, даже авторская ремарка говорит «отчаянно. Максимум выразительности», ни к чему беречь чувства. Фортепианная партия также беснуется, наворачивая немыслимые звуковые сочетания на fff. И после наступает долгая ферматная тишина. Заключительный шеститакт возвращает первоначальный темп и мелодико-гармонический материал.

Невозможно отрицать, что в этом номере все умышленно связано с символикой чисел: девятая композиционная позиция, тридцать три такта (учитывая поделенные пунктиром) музыкального материала и девять строф литературного текста, выбранные из есенинского «Сорокоуста». Название поэмы также символично: Сорокоуст — церковная служба по умершему, совершаемая в течение сорока дней, считая со дня кончины. Такое множество числовых символов, собранное в одном ярком кульминационном номере, вряд ли можно считать простой случайностью. Наверняка гениальная рука Мастера в подобной форме хотела показать метафизический контекст событий первой четверти XX в.

Но в своих дневниках Свиридов зафиксировал идею номера только как «трагический монолог, трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада»[12].

Десятый номер — «*По-осеннему кычет сова...*» — рисует образ печальной осени, за которой неумолимо наступает зима, общее угасание природы соответствуют душевному и физическому состоянию героя: «облетает голова», «куст волос вянет», «мне без листвы холодеть». Хрупкость, бренность человеческой жизни, проходящей так же быстро, как и теплое время года, тем более трагична, что не имеет свойства вечного обновления, воскрешения. Однако у Свиридова выход есть. Бессмертием обладает человеческое творчество. И эта идея становится главной. Здесь «опять поэт, извечность поэзии, извечность появления поэта»[13].

Свиридовская мелодия, хотя и звучит в миноре, но без надрыва, без отчаянного трагизма предыдущей части, как-то спокойно, не предвещая катастроф. Интонация мягко, по-кошачьи, опевает выбранный центральный тон. Плавно берутся скачки на кварту, малую сексту вверх. Невозмутимо крутятся терции фортепианного сопровождения, вплоть до кульминации не вмешивающиеся в процесс, с преобладающей звучностью p, pp. И только в прорыве «новый с поля придет поэт...» мелодия вырывается вверх, приобретая скандированный пунктирный ритм и динамическую яркость ff. Партия фортепиано наполняется экспрессией, аккорды разрастаются, басовая педаль опускается глубоко вниз. Краткая реприза возвращает первоначальный тематизм, но заканчивается неустойчиво на семизвучном аккорде. Композиционно номер находится на десятом месте, что символически подчеркивает завершенность цикла.

Предпоследний, *одиннадцатый номер* цикла — «*О верю, верю, счастье есть!*» — светлый гимн, предвосхищающий заключительный двенадцатый номер. «Звени, Златая Русь! Бесконечная вера в Родину, в её лучшие духовные творческие силы» — так определив центральную идею, композитор вышел за рамки личного к всеобщему счастью и любви, к образу Родины-Рая[14]. Выход за пределы установленного определяется и композиционным одиннадцатым местом.

В качестве текста Свиридов использовал финальные строфы есенинского «Пришествия», звучащие оптимистично и жизнеутверждающе. Подвижная легкая мелодия, основанная на квар-

---

[12] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.
[13] Там же.
[14] Там же.

тово-трихордовых ладово неустойчивых интонациях очень напоминает древний заздравный гимн. Первый раз за все время появляются внутрислоговые распевы-юбиляции. Сопровождение, фактурно уплотненное, чередует кварто-квинтовые и сочные субдоминантовой сферы аккорды с октавным дубляжем мелодии. Звучащая на фоне такого непрерывного прозрачного колокольного «малинового» звона, вокальная тема получается пространственно ощутимой, простирающейся вдаль и ввысь, насколько хватает глаз.

Шеститактовая кульминация «Люблю я ропот буйных вод...» ещё более уплотняет фактуру, завоевывает низкий регистр, в басу звучат октавные удары ре-бемоль, динамика наращивается до sff. После наступает семитактовое успокоение, темп «чуть сдержаннее», партия фортепиано преобразуется в стройные хоральные аккорды. Триольный ритм и мерное поступенное движение вокальной партии роднят её с церковным гимном благословения.

Подготовленный такой божественной «молитвой» звучит финальный *двенадцатый номер* — «*О родина, счастливый и неисходный час!*». «Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины»[15]. Символизируя завершенный цикл, космический порядок, полностью оправдывая двенадцатое место в общей композиции поэмы, здесь собираются, домысливаются и окончательно оформляются все тематические и идейно-образные линии цикла: тема Поэта, Поэзии и извечности их появления; тема человеческого пути; образ Руси-лебедя; библейские темы. Сливаясь в многоликий сплав, они придают особый характер финалу. Да, безусловно торжественный, но это не бездумное мажорное ликование, не одуряющая радость, не восторженный пафос. Это — гимн стойкости и твердости народному духу, прошедшему сквозь тяжкие испытания и обретающему новую Родину.

В совсем «невеселом» си-бемоль миноре после двенадцатитактового несколько ускоренного колокольного набата раздается крепкая с устойчивой интонацией восходящей кварты тонально определенная мелодия. Почти каждая фраза заканчивается прямолинейным, с характерным пунктирным ритмом мужественным кадансом. Элементарное по фактуре аккордовое сопровождение расцвечивается кластерными побочными тонами, септаккордами и полигармоническими созвучиями. Форма куплетная, строение куплета — простая двухчастная репризная форма с дополнением, повторением каданса. Куплеты разделяются двенад-

[15] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 335.

цатитактовым материалом фортепианного вступления. Как видим, все приемы поразительно обыкновенны, чего нельзя сказать об оставляемом впечатлении. В чем же дело? Наверное, величайшим творческим открытием Свиридова как раз и явилось сочетание предельной простоты со сложностью. Незатейливая, легко запоминающаяся народно-песенная мелодия на фоне изысканного полигармонического сочетания верхнего и нижнего пластов гармонии. Вот уж воистину «в элементарном, простом, изначальном заключена потрясающая сила»![16] Необычности добавляет и темп: для гимна быстроват, для марша медленноват. Оттого и колокольные удары сопровождения сливаются в торопливом, чуточку тревожном перезвоне, к концу перерастающем в общий торжественно-трагический набат колоколов всех рангов — от бубенчиков до громадных многопудовых.

Таким образом, двенадцать номеров цикла и само это число, имеющее глубокие обоснования в христианской традиции, олицетворяющее гармоническую завершенность и духовную полноту, и даже соотносящееся с образом народа Божия, и тем самым отзывающее к идее соборности, помогают раскрытию глубинного авторского метафизического контекста. Символизирующие полноту, исполнение, достижение, соединение конца с началом, образующие единое целое, создают они особую круговую замкнутость, цельность которой достигается и благодаря своеобразной тематической перекличке музыкального и (или) литературного материала начального и конечного фрагментов номеров. Вся композиционная структура «Отчалившей Руси», построенная на неразделимом сочетании символической свиридовской образности, использовании трансцендентных значений определенных чисел и собственно авторского метафорического контекста, позволяет сказать, что это «поистине русская музыка — новая, светлая, хрустально чистого стиля»[17].

---

[16] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. С. 129.

[17] Там же. С. 336.

Е.Н. Куриленко

«ИКАР» С. СЛОНИМСКОГО И «МАКБЕТ» К. МОЛЧАНОВА В ПОСТАНОВКЕ В. ВАСИЛЬЕВА. ОПЫТ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА-ТРАГЕДИИ

Васильев — это гениальное исключение из правил!

Он обладает феноменальным талантом в технике, и в актерском мастерстве, и во владении танцевальной фразой, и в музыкальности, и в умении перевоплощаться и т.д.

Марис Лиепа

Статья рассказывает о двух постановках Владимира Васильева, которые своей жанровой направленностью, своей стилистикой и, наконец, своим отношением к музыкальной основе оказались полярны и во многом характеризовали искания отечественных мастеров балета 1960—1980-х годов. Оба спектакля воплотили хореографическими средствами жанр балета-трагедии. Музыка «Икара» С. Слонимского создана по законам инструментальных жанров. И потому постановка В. Васильева решена средствами хореографического симфонизма. Авторы балета «Макбет» — композитор К. Молчанов и хореограф В. Васильев — вернули на сцену жанр драмбалета (балета-пьесы), но сделали это, использовав современные средства выразительности, насытив пластику героев истинно трагедийным накалом.

Ключевые слова: музыка, хореография, балет-симфония, драмбалет, балет-трагедия, миф, литература, сюжет, жанр, симфонизация, интонационность, ритм, сценография, мастерство артиста балета.

The article is devoted to two productions by Vladimir Vasilyev that were different by its genre trend, its stylistics and its attitude to musical basis. To a large extent they characterized masters of ballet in 1960s—1980s creative search. Both productions embodied the genre of a tragedy ballet by the means of choreography.

The music of S. Slonimsky's "Icarus" is created according to the instrumental genres canons. That's why Vasiliyev's production is solved by the means of choreographic symphonism. The authors of ballet "Macbeth", composers C. Molchanov and choreographer V. Vasiliyev, brought back to stage the genre of dramatic ballet (ballet play) but they did it using contemporary means of expression by saturating the heroes' plastique with a really tragic intensity.

Key words: music, choreography, ballet-symphony, drama ballet, ballet-tragedy, myth, literature, plot, genre, symphonic, intonation, rhythm, scenography, ballet dancer stagecraft.

Владимир Викторович Васильев действительно оказался «исключением из правил»: не часто блестящий танцовщик-премьер, имеющий мировую славу, проявляет себя как талантливый хорео-

граф, причем обращается к новому виду творчества в зените своей славы исполнителя классического и современного репертуара.

За первое десятилетие своей работы хореограф Васильев поставил три спектакля, которые своей жанровой направленностью, своей стилистикой и, наконец, своим отношением к музыкальной основе оказались полярны и во многом характеризовали искания отечественных мастеров балета 60—80-х гг.

Причины своего обращения к постановочной работе Васильев объяснил так: «Надоело разгадывать хореографические схемы и ребусы, балет должен быть поэтическим театром, воздействующим, прежде всего, своей эмоциональной силой»[1]. Ключевые слова — «хореографические схемы и ребусы» и «поэтический театр» — отражают те творческие искания, открытия и неудачи, которые в те годы были характерны для отечественного балета.

Новое поколение мастеров балета в 60—70-е гг. не приняло ряд творческих установок предшествующего периода, который принято определять как драмбалет (1930—1950 гг.). Не принята ими была, прежде всего, ориентация на возможность полной аналогии между литературными и балетными жанрами, стремление как можно «ближе к тексту» первоисточника пересказать романы, повести, новеллы, как можно точнее, «натуральнее» передать драматические ситуации, найти им верное «жизнеподобное» объяснение.

В 60-е гг. — как реакция на одностороннюю драматизацию балета — находила все больше сторонников идея, сформулированная ранее Ю. Слонимским: балет — это «взволнованное действие в мире чувств, человеческих переживаний, здесь его сфера, здесь его желанное всемогущество»[2]. Возникло стремление воплотить идею, тему, сюжет, образы чисто танцевальными средствами, вернуть искусству хореографии его важнейшую специфическую черту, которую критик М. Иофьев метко определил, назвав балет «искусством поэтических формул»[3].

Уже три первых постановки Ю. Григоровича — «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна — показали, что хореография может воплощать сложные темы собственными средствами. Партитуры Прокофьева и Хачатуряна, созданные на основе сценариев периода драмбалета, получили новую жизнь. Танец перестал быть вставным номером, его роль стала ведущей

---

[1] Цит. по: *Львов-Анохин Б.* Владимир Васильев. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 1998. С. 243.

[2] *Слонимский Ю.* Поэзия и проза в балетном спектакле // Музыка и жизнь. 1939. № 7. С. 7.

[3] *Иофьев М.* Профили искусства. М., 1965. С. 133.

в драматургии и как средство раскрытия характера, образа, и как катализатор конфликта.

В балетах 60—80-х гг. — «Берег надежды» А. Петрова, «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича в постановке И. Бельского, «Ярославна» Б. Тищенко, «Броненосец Потемкин» А. Чайковского в постановке О. Виноградова, «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева в постановке Н. Боярчикова — метафора, символ, знак заняли место подробных описаний действия, изложения поступков, системы взаимоотношений действующих лиц.

Поиски специфики балетного театра приводили к полному отрицанию какой-либо его связи с драматическим театром, к превышению влияния на драматургию хореографического спектакля структурных, композиционных, драматургических средств *инструментальных музыкальных жанров*. В результате появились попытки создать новые музыкально-хореографические жанры: балет-поэма, балет-симфония в отличие от балета-пьесы, балета-романа, повести, хореодрамы и т.д.[4]

Обвиняя драмбалет в иллюстративности, в стремлении сюжетно объяснить введение танца в пантомимическую ткань балета, некоторые хореографы вскоре позабыли старую, добрую форму — «действенный танец» — и стали «отанцовывать» каждое «душевное состояние» героя. «Поэтический» балетный театр вместо подробного развертывания характеров и событий все чаще стал давать предельно насыщенное метафорическое их выражение. Нагромождение технических сложностей в хореографическом рисунке выдавалось за «процесс эволюции характера», о том, что происходит в душе героя, рассказывал подчас не он сам, а его двойник или кордебалет. То, что недавно считалось открытием, превратилось в новую форму штампа. Одностороннее понимание условности в балете П. Гусев увидел в новом «герое» балета — «ходячем обобщении», загадочном и холодном[5]. Увлечение символикой, превращение героев спектакля в образы — носители определенных эмоций, в «проводники идей» — в сюжетном балете приводило к схематизму при интерпретации литературных источников. Это зачастую оправдывалось мнимой близостью к обобщенной образности симфонизированной му-

---

[4] Авторы балета «Берег надежды» (1959, Ленинград, ГАТОБ имени С.М. Кирова) композитор А. Петров и хореограф И. Бельский, назвав свой спектакль «балет-поэма», хотели противопоставить его по стилю и способу отражения конфликта «балетам-пьесам», «хореодрамам» предшествующего периода. Музыкально-хореографическая драматургия построена на противопоставлении двух миров, двух образов жизни, что и представляет собой основной драматический конфликт балета, выраженный в обобщенно-условной форме, в образах-символах.

[5] *Гусев П.* Балеты — семинары — сомнения // Театр. 1966. № 3. С. 29.

зыкальной партитуры. За так называемой «симфонизацией» скрывалось «танцевание вообще», «ребусные» герои, отвлеченные идеи и мысли.

Именно это, очевидно, отрицал Васильев, приступив к балетмейстерской работе. И не случайно он уже в своих первых балетах проделал путь от постановки спектакля на балетную музыку, использующую современные средства выразительности, драматургические особенности инструментальных жанров («Икар» С. Слонимского), от опыта хореографической интерпретации небалетной музыки («Эти чарующие звуки» на музыку композиторов XVII—XVIII вв.) до постановки балета «Макбет» К. Молчанова, который сам воспринимал как «дань уважения целому направлению в советской хореографии — драмбалету» (буклет к спектаклю Большого театра).

Примечательными и во многом программными были слова Васильева: «Сюжет “Макбета” очень подходит для переноса на балетную сцену. Но его невозможно передать лишь с помощью “чистой” хореографии. Особенно привлекла меня здесь режиссерская работа»[6]. После всех споров и «похорон» драмбалета нужно было иметь особые причины творческого порядка, чтобы сказать так.

Не раз подчеркивалась музыкальность Васильева-танцовщика. Как хореограф он также проявил себя мастером, способным прислушаться к движению, развитию музыкальных образов. «Я всегда иду от музыки, — говорит Васильев. — Мне почему-то кажется, что в театре не может существовать хорошей или плохой музыки, а существует только такая музыка, которая либо сливается органично с происходящим действием, либо ему мешает»[7]. Он уже в первых балетах сотрудничал с авторами музыки — С. Слонимским и К. Молчановым, которые в своих партитурах ориентировались на сближение традиций русского балета и современного музыкального языка, современных методов формообразования. В «Икаре» новые средства музыкальной выразительности потребовали поиска в области пластики. Стремление хореографа воплотить содержание музыкальной партитуры помогло ему найти средства, адекватные новой образности. Новый взгляд на возможность использования законов театра, драмы, новое отношение к синтезу искусств явились главным достижением Васильева при постановке «Макбета».

Оба балета были поставлены на огромной сцене Кремлевского Дворца съездов, оба воплотили трагедийный конфликт,

---

[6] Из интервью с В. Васильевым // Вечерняя Москва. 1980. 1 июля.

[7] Цит. по: *Львов-Анохин Б.* Владимир Васильев. С. 245.

решенный различными драматургическими приёмами и в музыке, и в хореографии.

«**Икар**» относится к той жанровой разновидности балета-трагедии, где происходит максимальная концентрация действия вокруг главной идеи, главного конфликта. В основе драматургии такого спектакля, как правило, — серия эпизодов непосредственного столкновения, поединков противоборствующих сил в узловых кульминационных моментах. Трагедийный пафос достигается за счет использования экспрессивного музыкального тематизма, острого столкновения музыкальных образов, предельно контрастной конфронтирующей пластики. Монологи получают еще более важное драматургическое значение, чем в иных жанрах хореографических спектаклей. Такие эпизоды возникают в момент экспозиции образа и как кульминация развернутых танцевально-действенных сцен, они же могут завершать или предварять массовые эпизоды.

Сложным и интересным оказался путь той разновидности балетных спектаклей, в которых суть трагического «состояния мира» передается через конфликт *психологически* емких образных типов, отражается в сознании героев. Сюжет в таких постановках раскрывает эволюцию душевного состояния, внутреннюю коллизию героя, его борьбу с внешними обстоятельствами. Пример подобного решения сюжета трагедии Шекспира музыкально-хореографическими средствами дал балет «**Макбет**».

* * *

Древнегреческий миф об изобретателе Дедале и его сыне Икаре издавна волновал воображение художников разных эпох. В подвиге отца и сына, сумевших создать крылья и взлететь на них подобно птицам, нашла отражение давняя и вечно новая мечта человека познать мир, разгадать и победить законы природы. Гибель Икара, забывшего наставления отца и поднявшегося слишком близко к Солнцу, стала символом смелых дерзаний человеческого духа, героического подвига во имя исполнения мечты, несмотря на опасности и смертельный риск.

В либретто балета «Икар» Ю. Слонимский сохранил лишь то, что подчеркивает главную мысль мифа. Развитие сюжета значительно драматизировано, большую напряженность получил основной конфликт.

Композитор С. Слонимский и либреттист акцентировали внимание зрителей на борьбе человека за право на творческую, дерзновенную мечту, его готовность к подвигу ради вечного стремления познать новое, неизведанное. Против разума и силы духа выступают деспотизм и косность власти, способной уни-

зить, сломать, растоптать все, что помогает полету как символу свободы. Икару, стремящемуся осуществить свою мечту о полете, противостоит властитель острова Архонт и его окружение — сикофанты. Образ Архонта не похож на традиционных балетных злодеев. Он в упоении властью способен легко менять свое настроение от неожиданной милости до гнева, но он глубоко ненавидит, уничтожает все новое, всех, кто не подчиняется его царственной воле.

Казалось бы, что конфликт предельно ясен. Однако недаром В. Васильев, создавший в Большом театре две редакции постановки[8], предложил две различные концепции разрешения конфликта: два варианта гибели Икара. В первом случае в результате выстрела Архонта, во втором согласно мифу: слишком близко приблизившись к Солнцу. Во втором варианте есть определенная алогичность: Икар умирает без участия Архонта, и таким образом конфликт двух полярных характеров, заданный с самого начала спектакля, не приходит к развязке. Трагическая гибель главного героя без прямого столкновения с противоборствующими силами действительно выглядит драматургически неоправданной в том случае, если основной конфликт рассматривать по аналогии с конфликтом между Спартаком и Крассом в балете Хачатуряна. Однако Икар не воин, не борец за свободу в прямом действенном выражении. Путь от зарождения мечты к ее осуществлению проходит через сомнения, упорную борьбу, горькие испытания, поражения, волевой порыв, осознание своей жизненной цели.

Действие балета, по замыслу композитора, основано на принципе контрастного сопоставления и столкновения разноплановых сцен. Поначалу это небольшие эпизоды, а во второй части — симфонические картины, приобретающие все более масштабный характер, имеющие ключевое значение в развитии основного конфликта. Замкнутость отдельных номеров, расчлененность целого на самостоятельные музыкальные картины преодолевается введением в разнохарактерный материал тематизма, сходного в интонационном плане, что может приобретать значение лейттематизма, а может восприниматься как экспозиция, разра-

---

[8] «Икар»: композитор С.М. Слонимский, сценарист Ю.И. Слонимский.

29.5.1971, Большой театр, на сцене КДС, балетмейстер В.В. Васильев (художественный руководитель Ю.Н. Григорович), художник В.Ф. Рындин, дирижер А.М. Жюрайтис, хормейстер И.Г. Агафонников; Икар — Ю.К. Владимиров, Девушка — Н.И. Сорокина, Архонт — В.С. Лагунов.

17.12.1976, там же, новая редакция, балетмейстер В.В. Васильев, художник В.Я. Левенталь, дирижер Э. Клаас; Икар — В.В. Васильев, Эола — Е.С. Максимова, Архонт — В.С. Лагунов, Клеон — Б.Б. Акимов.

ботка и реприза, «синтезирующая», часто в виде сложного контрапункта, тематизм балета. Таковы четвертая картина «Одиночество», заключительный «Полет Икара».

В партитуре нет нейтрального материала. Некоторые будущие важные темы сначала подаются в более ранних номерах как предвосхищение, как намек, предчувствие предстоящих событий. В эпизоде «Мечта Икара» звучит тематическое «зерно» сцены «Ковка крыльев». В «Дионисийском танце» слышна тема шествия.

Попевочное строение тематизма Икара и его окружения, «цепной принцип» развития не только позволяет бесконечно, за счет многоступенчатости сжатия и расширения тем-вариантов, продлевать мелодию, но и служит источником нарастания экспрессии. Особый динамизм движению Икара от мечты к подвигу придает стихия ритма. Свобода непериодических сложных размеров лирической линии балета сочетается с наращиванием динамики ритма за счет по-новому организованной остинатности в темах, связанных с реализацией мечты о полете.

Вариационность, полифония, динамические нарастания звучности оркестра — основа музыкального развития. Например, полифоническое сочетание, столкновение двух контрастных групп музыкальных лейттем Икара и Архонта выражает драматический конфликт спектакля. Проведение их в контрапункте дало возможность балетмейстеру использовать полифонические построения в хореографии (вплоть до разбивки сцены на три площадки с одновременным включением трех сфер действия).

Не стилизуя музыку под античность, Слонимский широко использует черты архаики в ладовом и оркестровом колорите, интервальном строении тем (например, фригийская секунда, пониженная кварта и октава в «Сказе об Икаре»; полутоновые, четвертитоновые и кварто-квинтовые обороты в комплексе тем, связанных с лирической линией любви Икара (начиная с № 5, «Дуэт Икара и Девушки»).

Черты ораториальности и эпичности придает звучание хора, включенного композитором в партитуру. Его использование вызывает ассоциации с античной трагедией, помогает «по-балетному» передать ее особенности. Хор комментирует действие спектакля, как бы обращаясь непосредственно к зрителям. Хоровые эпизоды обрамляют балет, вводятся в узловые кульминационные моменты действия (в четвертой и пятой картинах героизм подвига Икара подчеркивается вплетением хора в каждую новую волну симфонического нарастания).

Взаимосвязь, существовавшую в театре Древней Греции между главным персонажем и хором, Слонимский и Васильев подчеркнули «пристрастностью» хора к главному герою, что от-

разилось, например, в эпизодах сочувствия герою (вторая картина первого акта «Горе Икара») и общем строе музыкального материала. Вплетаясь в оркестровую ткань, хор в значительной степени влияет на общий колорит и стиль музыки, на формы развития. Так, например, важную роль приобретают полифонические приемы. Значение хора постепенно усиливается к четвертой и пятой картинам, отдельные эпизоды которых звучат как вокально-симфонические поэмы, что соответствует композиционному строению балета: от цепи законченных номеров в первом акте до трех развернутых симфонических картин во втором.

Благодаря хору балет порой воспринимался как эпический сказ. Однако *эпическое* здесь тесно переплеталось с *лирическим* монологом «от автора». В 60—70-е гг. такое сочетание стало характерным для театрального искусства в целом. Спектакль часто представлял собой лирический монолог «рассказ от автора», изложенный в драматической форме. Автор мог и непосредственно вводиться на сцену наравне с другими персонажами.

В соответствии с общим замыслом — приближения к традициям древнегреческого театра — В. Васильев в первой постановке включил хор непосредственно в сценическое действие, расположив его в глубине сцены на специальном возвышении в виде лестницы величественного храма. Функции хора не ограничивались пением, он двигался (либо повторяя танцевальный рисунок кордебалета, либо разыгрывая своеобразную пантомиму, либо выражая различные эмоции в греческих театральных масках). Так, в традициях античной трагедии, хор не только комментировал, но и по-своему интерпретировал происходящее на сцене.

Многосоставность, многоплановость музыки «Икара» позволили Васильеву использовать еще один, характерный для театральной практики тех лет, прием: распределение действия на нескольких сценических и даже временных плоскостях. На трех сценических площадках разного уровня происходило действие как бы в трех измерениях: первый — реальный, второй — мечты и мысли героя, третий — отношение автора к происходящему. Художник В.Ф. Рындин для постановки 1971 г. предложил подчеркнуто монументальный, «архитектурно-скульптурный», по определению Б. Льва-Анохина, принцип оформления. Гигантская статуя Ники, тяжелые, окружающие всю сцену крылья, огромные маски, напоминающие зрителю, что он внимает трагедии, ведущие вверх и вдаль ступени лестницы, на которой располагался хор, комментирующий происходящее. Иное пространственное решение сцены предложил во второй постановке художник В. Левенталь, отказавшись от громоздкой монументальности декораций Рындина. Художника вдохновил образ неба — мрачно-

трагического, наполненного угрожающе клубящимися облаками. Икар летел в темное, недоброе, грозовое небо. Он был призван не только взлететь, но и рассеять мрак, вернуть людям веру в возможность безоблачного счастья. Художнику удалось создать ощущение простора, масштабности, атмосферы прекрасного античного мифа. И в то же время сделать оформление «удобным», балетным в лучшем смысле этого слова.

Столкновение Икара и Архонта показано через интонационную, метроритмическую, ладогармоническую поляризацию музыкальных характеристик, что повлекло за собой аналогичное хореографическое решение их образных сфер. Полетность, устремленность ввысь, открытость пластических движений и поз в партиях Икара и его возлюбленной, пластическая кантилена в лирических эпизодах, в дуэтах героев — все это контрастирует с угловатостью поз, нарушением гармонии, изломанностью линий танцевального рисунка в «языке» антагонистов героя. Гротескные краски, рисующие сикофантов, призваны создать образ страшной силы, неспособной возвыситься до дерзновенной мечты, понять красивые, ясные чувства и поэтому глумящейся над всем, что превосходит низменные интересы быта.

Васильев в своем первом балетмейстерском опыте претворил опыт предшественников, прежде всего К. Голейзовского и Ю. Григоровича. Лирические эпизоды (монологи, дуэты с возлюбленной) впитали опыт Голейзовского: современно интонируемая классика с элементами свободной пластики. Героические черты облика Икара и построение массовых сцен напомнили, что Васильев был исполнителем всех постановок Григоровича.

В рецензиях на спектакль высказывалась мысль, что хореографический рисунок всех персонажей «изобилует» всякого рода прыжками и в этом есть нерасчетливость, это обесценивает полетность партии самого героя[9]. Наделив лишь Икара способностью устремляться ввысь, балетмейстер смог бы яснее прочертить мысль о постепенности реализации мечты о полете, раскрыть причины ненависти и преступления Архонта: страх перед свободным полетом, невозможность понять дерзновенность мечты; финальная сцена (народ, вдохновленный подвигом героя, повторяет его полетные движения) воспринималась бы с большей ясностью. Поступая действительно нерасчетливо, Васильев, тем не менее, сумел придать различную смысловую направленность прыжкам главных героев. Стремлению ввысь в пластике Икара контрастировало движение Архонта в прыжке по горизонтали — волевой, жесткий порыв вперед, все сметающий на своем пути.

---

[9] *Александров Б.* «Икар» // Театр. 1972. № 5.

Икар у Васильева — один из многих, дерзнувших мечтать о творческом полете. Он выходит вперед, выхваченный из толпы лучом света, и разворачивается перед зрителем история его подвига, его судьба, которая могла постигнуть другого мечтателя. Хореограф повторяет, полифонически развивает, укрупняет пластическую тему главного героя в танцах его друзей. А в финале постановщик «передает» кордебалету движения полета Икара — его подвиг увлекает к дерзновенным свершениям и других. Такое решение получают в балете «Икар» взаимоотношения героя и массы.

В спектакле были очень тщательно продуманы и воплощены все хореографические образы. Их отличает законченность и четкость пластического рисунка, в котором любая, даже самая мельчайшая деталь имеет свое точное, определенное содержанием произведения место, им свойственны оригинальные и вместе с тем органичные для каждой роли краски. Каждому герою Васильев хочет найти самобытный, ярко индивидуальный танцевальный облик, начертить свою, как говорится, линию жизни.

«Икар» — спектакль, специально созданный для Кремлевского Дворца съездов. И удивительное дело — постановка, не отличающаяся грандиозностью масштабов, естественно «вписалась» в размеры его огромной сцены, в чем немалую роль сыграли декорации художника В. Левенталя, выдержанные в стиле античной архаики.

Трагедийное переосмысление античного сюжета либреттистом и композитором, необычность музыкального языка и особенности драматургии — все это поставило перед постановщиком весьма сложные задачи и неожиданно выявило те противоречия, которые возникли в процессе освоения современных музыкальных средств и драматургии. Партитура Слонимского ориентирована не на создание балета-пьесы, хореодрамы, а на постановку балета-симфонии (особенно во втором акте). В решении Васильева акцент перемещен с сюжетной стороны спектакля, с театральной драматургии на драматургию чисто музыкальную, и на ее основе возникает хореографическая образность.

Однако в балетном жанре, как показал пример «Икара» и что отмечали М. Тараканов и Н. Чернова, анализируя этот спектакль, «перенесение центра тяжести создает неожиданные конфликты внутри постановки: балет порой кажется затянутым; ощущение музыкального времени и времени театрального оказывается различным, порой развернутые эпизоды представляются статичными, так как они не несут никакой нагрузки...»[10]

---

[10] *Тараканов М.Е., Чернова Н.Ю.* В поисках нового жанра // Советская музыка. 1972. № 5. С. 16.

Слонимский предложил интересную, новую по использованию выразительных средств, симфонически насыщенную партитуру балета (казалось бы, именно об этом мечтали многие балетмейстеры, обращаясь к симфонической «небалетной» музыке). Но, обдумывая музыкальную драматургию, композитор не учел до конца возможности ее хореографической интерпретации.

Так, например, развернутая во времени сцена полета Икара в музыкальной партитуре — масштабный итог симфонического развития. Но сколько может герой «летать» по сцене в хореографическом решении? Финал у Васильева — полет Икара. Иначе поступил И. Бельский, решая эту сцену[11].

В отличие от Васильева, в постановке которого высокий прыжок был в самом начале отличительной чертой Икара (и Архонта, кстати, тоже), воспринимался как хореографический лейтмотив, И. Бельский дал пластический образ героя — его тематизм в развитии.

Икар постепенно от первой сцены до финала «набирает высоту», по мере укрепления веры в исполнение мечты. Поэтому убедительно, как поистине финальный Реквием герою (чей подвиг прошел не зря, хотя цель не могла пока еще найти победное осуществление), воспринимается заключительная сцена спектакля: друзья Икара, весь народ, еще недавно не веривший мечтам, повторяет движения его полета.

И Васильев, и затем Бельский стремились преодолеть противоречие, заключенное в музыке, но характерное для обоих хореографов стремление к психологизации образов балета приводило к противоречию между камерностью, лирической линией спектакля и массовыми сценами, сопровождающими развитие его действенной стороны.

Как уже было сказано, композитор использовал палитру музыкальных выразительных средств, специфику драматургии инструментальных жанров, которые были всё ещё необычными для балетного театра того времени. Рецензенты отмечали, что в постановке Васильева (добавим — и в спектакле Бельского) «пластическое полотно выглядит несколько дробным, будто состоящим из отдельных кадров-сцен», которым «недостает высокого пафоса трагедии, и в танцах (особенно массовых) нет-нет да и проскользнет некоторая сухость, схематичность движений». И вину возлагали на композитора, который, стремясь «подчеркнуть возвышенный характер легенды, нарисовать образ ее героя, очищенный от деталей и подробностей, показать дистанцию во вре-

[11] 1974, Ленинград, Театр оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинский театр), хореограф И.Д. Бельский, художник Э.Г. Стенберг, дирижер Д.Э. Далгат, хормейстер А.Г. Мурин; Икар — Ю.В. Соловьёв, Птица-мечта — И.А. Колпакова, Архонт — В.А. Бударин, Ариадна — Г.Т. Комлева.

мени», построил свою партитуру «несколько рационалистично, лишив многие сцены балета ярких эмоциональных кульминации, широты дыхании, мелодической кантилены»[12].

Действительно, Слонимский в первой половине партитуры использовал не просто номерной тип драматургии, характерный для балета, а идущий из кинематографа принцип быстрой смены «кадров» для ускорения развития действия. Финальные же сцены, особенно «Полет Икара», воспринимались как затянутые, потому что в них сплетался, симфонически развивался весь тематизм музыки балета, а сценическое — хореографическое — действие не могло столь долго длиться.

Античный сюжет, его трагедийное переосмысление либреттистом и композитором, сложность музыкального языка и особенности драматургии — все это потребовало соблюдения законов жанра и позволило дать ему новое наклонение.

* * *

Сюжет почти каждой шекспировской трагедии можно пересказать «в двух словах», потому не раз в балетном театре возникал соблазн «отанцовывания» «голой» схемы сюжета вместо постижения сути замысла, концепции драматурга. Привычной стала мысль о том, что композиторы, балетмейстеры вправе по-своему трактовать литературное произведение, так как сохранить в неприкосновенности, перенести полностью без каких-либо утрат на балетную сцену содержание первоисточника невозможно.

Однако есть существенное различие между балетной инсценировкой эпических или лирических литературных жанров и использованием *сюжетов произведений театральной драматургии*. Обратим внимание на возникающую в таких случаях особую трудность, особое «сопротивление материала». С одной стороны, обманчивая легкость переноса четкой композиции пьесы может перейти в иллюстрирование перипетий сюжета без глубинного постижения внутренней жизни образов средствами танца. С другой стороны, балет подчас находит свои особые выразительные средства, музыкально-хореографические и режиссерские приемы для передачи идейного и образного содержания первоисточника.

Либреттист, композитор, хореограф имеют, казалось бы, четкую драматургию первоисточника, что одновременно является и их союзником, и их противником. Точное повторение канвы пьесы таит опасность игнорирования специфики музыкального театра, а тем более балетного. Стремление в корне переосмыс-

[12] *Иноземцева Г.* Крылья мечты // Советская культура. 1976. 20 декабря.

лить первоисточник может привести к интересным результатам лишь при полном постижении авторами системы образов, философии характеров и идей. Подчеркнем, что в первую очередь сказанное важно при обращении к жанру *трагедии*.

Постановка балета К. Молчанова «Макбет» в Большом театре в 1980 г.[13] (либреттист, постановщик и первый исполнитель заглавной роли В. Васильев, дирижер Ф. Мансуров, художник В. Левенталь) вызвала интерес и одновременно некоторые сомнения самим обращением авторов к одной из самых мрачных трагедий Шекспира.

Жанр трагедии — не редкость на балетной сцене. Но, как уже говорилось, удачи такого рода постановок, как правило, всегда были связаны с теми произведениями, где трагедийный конфликт раскрывался через крайнюю поляризацию антагонистических сил. В таких спектаклях были найдены своя, собственно балетная, композиция трагедийного сюжета с острым столкновением музыкально-хореографических образов, свои методы развития экспрессивного музыкального тематизма.

«Макбет» относится к той разновидности балета-трагедии, в которой трагические коллизии передаются через их отражение в сознании героев, через сложную эволюцию образов. Именно к этому жанру должны были бы относиться все балетные версии трагедий Шекспира. Ведь существо последних состоит в «перенесении центра тяжести с внешнего конфликта на конфликт внутренний...»[14]. Однако на деле очень немногим постановщикам хореографических «Гамлетов», «Отелло», «Антония и Клеопатры» удалось сохранить «цельность страстей» (Ж.-Ж. Новер) и суть содержания сюжета — чаще дело сводилось к упрощению идейного замысла, к акцентированию внешней стороны действия, ведущего героя к гибели.

Спектакль Молчанова и Васильева рецензенты в прессе тех лет единодушно оценили как вклад в отечественную балетную шекспириану. Формулировка несколько расплывчатая — она может означать и простое увеличение списка шекспировских балетов, и глубокое музыкально-хореографическое постижение трагедийных образов. Балет «Макбет» нельзя назвать вершиной какого-либо определенного стилистического направления, он не удивил современников новизной музыкального и хореогра-

---

[13] «Макбет» — балет по одноименной трагедии У. Шекспира. В 2 актах. Композитор К.В. Молчанов, сценарист В.В. Васильев. 01.07.1980, Большой театр, балетмейстер В.В. Васильев, художник В.Я. Левенталь, дирижер Ф.Ш. Мансуров; Макбет — В.В. Васильев, леди Макбет — Н.В. Тимофеева, Банко — А.Ю. Кондратов, король Дункан — С.Н. Радченко.

[14] *Аникст А.* Творчество Шекспира. М., 1963. С. 440—441.

фического решений. И все же ощущение полноты жизни шекспировских героев в данном произведении позволило рассматривать его как серьезное пополнение балетной шекспирианы.

Авторы скромно назвали балет «Сцены по В. Шекспиру», что, как стало принято, означает: сцены «из» первоисточника, а в случае использования эпического произведения — высвечивание какой-то основной линии сюжета. Хореографический спектакль Большого театра получился шире и значительнее такого определения. Его содержание переросло то изложение сюжета, что дано в программке балета[15].

Подчиняя сюжетно-образный строй постановки законам современного балетного театра, Васильев как хореограф и либреттист, Молчанов как композитор отказались как от изжившего себя «пересказа» классического сюжета, так и от иной крайности — предельного символического обобщения, перерастающего в балетном спектакле в схему. Действие трагедии сконцентрировано, сокращено количество действующих лиц, изменены некоторые сюжетные линии, финал. Но в то же время, по существу, сохранены все основные сюжетные положения, связанные с главной идеей пьесы. Решение было найдено чисто хореографическое. Многое же, что скрыто в тексте первоисточника и не могло быть отражено в пластике (без перекоса в иллюстративность пантомимы, за что справедливо критиковали драмбалет), поясняла музыка. Экспозиция и развитие образов, трагическая судьба персонажей запечатлены становлением и эволюцией музыкального и пластического тематизма.

Кирилл Владимирович Молчанов — автор широко известных оперных партитур и музыки к драматическим спектаклям — впервые обратился к балетному жанру, но легко транспонировал свои познания оперной сцены на балетную. Так легко, что, казалось бы, и не было преодоления различий двух видов музыкально-театрального искусства.

Композитор внимательно отнесся к временным закономерностям хореографического спектакля, используя в широком смысле симфонический и в то же время ярко театральный метод

[15] В либретто балета прямолинейная подчас трактовка образов и ситуации направляет внимание лишь на определенное понимание сюжета, тем самым лишая зрителей возможности проникнуть в замысел композитора, да и самого либреттиста, так как он — Васильев — выступает и в качестве постановщика, и в качестве первого исполнителя заглавной роли. Более компактно и обобщенно могло быть передано содержание в буклете именно данного спектакля, так как в нем конкретность каждого жеста, pas, весь строй хореографического решения рассчитан на актерское мастерство исполнителей, передающих противоречивые характеры персонажей.

музыкального развития, не забывая о сценической, танцевальной жизни музыкальных образов. И в этом ведущую роль играет тембровая выразительность солирующих инструментов оркестра и, прежде всего, специфический колорит звучания саксофона, сгущающий ужас деяний героев трагедии. Яркую образность партитуры Молчанова и замысел хореографа ощутил и воплотил дирижер Ф.Ш. Мансуров.

Точное ощущение времени в музыкально-хореографической форме (от мельчайшей музыкально-пластической интонации до строения сцены) позволило Васильеву-постановщику с предельным лаконизмом и конкретностью развивать каждое движение, каждый законченный эпизод балетного действия.

Две редакции «Икара» С. Слонимского, а особенно спектакль «Эти чарующие звуки», дали основание думать о Васильеве как о хореографе поэтического направления, склонном к танцевальным метафорам, пластическим обобщениям, а следовательно, к бессюжетному, «инструментальному» балету. Правда, в постановках Большого театра 1960—1970-х гг., прежде всего, в спектаклях Ю. Григоровича, ему доводилось исполнять роли и монументального, героического плана с лепкой образа «крупным штрихом», и лирико-психологические партии, требовавшие не только собственно танцевального, но и драматического мастерства. Тем самым исподволь готовился качественный скачок в становлении Васильева-хореографа — автора трагедийного спектакля.

Для многозначного раскрытия шекспировских образов Васильев использовал различные хореографические средства и формы. Танцевальные сцены чередовались с эпизодами пантомимическими, пластический рисунок партий героев свободно соединял элементы классической и современной балетной лексики. Не только в тщательно продуманных пантомимных мизансценах, но и в развернутых танцевальных эпизодах каждое движение, жест, каждое pas несли огромную **смысловую** нагрузку.

В балете не было «проходных» сцен, не было в хореографическом решении спектакля «внесодержательных» пластических интонаций. Васильева интересовала именно содержательная сторона того или иного движения, позы, мизансцены и дальнейшая их трансформация, развитие. Невольно вспоминаются споры о «хореографическом симфонизме». Разумеется, в сюжетном балете вряд ли возможна, а главное — вряд ли нужна полная синхронность пластического и музыкального рядов.

Семантически определенны и многие музыкальные интонации, гармонии, даже целые построения, что соседствуют со сложными, но не менее конкретными по направленности к слушателю, формообразованиями.

Так, вступление к третьей картине первого акта — двенадцатитоновая серия, повторенная в обращении, — своей изломанностью, неустойчивостью интонационного строения, нарочитой диссонантностью (она проходит в параллельном звучании двух горизонтальных мелодических линий) ярко и зримо передает движение мыслей, смятение чувств двух главных героев.

Впрочем, «Макбет», несмотря на наличие многих персонажей, несмотря на развернутую и важную роль, которую играет в судьбе главного героя Леди Макбет, по сути своей — монобалет. Композитор раскрывает в основном один характер, анализирует судьбу одного трагического героя. И в этом нет противоречия с Шекспиром, который здесь, как и в других трагедиях (исключение — «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра»), действие концентрирует вокруг одной выдающейся личности. Все силы Макбета, его незаурядность и мужественность оказались направлены во исполнение зла. «“Макбет” Шекспира, — писал В. Белинский, — злодей, но злодей с душой глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие; вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который, при другом направлении, мог бы быть другим человеком»[16].

Весь комплекс музыкальных лейттем и лейтинтонаций, на основе которого выстроено цельное здание огромного симфонического полотна партитуры Молчанова, так или иначе связан с главным героем спектакля, развивает его противоречивый образ.

Понимая «Макбет» как трагедию нравственно-философскую, композитор и хореограф сосредоточили внимание на истории души героя, его морального перерождения, падения. Проблема свободы личности и отношения личности к обществу, проблема государственной власти, поставленная Шекспиром, волновали их меньше. Балет повествует о преступлении и наказании, которое приходит к Макбету не извне, а из глубин его души.

Макбет — единственный из протагонистов трагедий Шекспира становится на преступный путь уже в начале действия спектакля. Поэтому драматургу, а вслед за ним и авторам балета, понадобилась развернутая экспозиция образа, противостоящая всему последующему действию. Благодаря этому своеобразному вступлению история Макбета воспринимается как трагический рассказ об исковерканной человеческой жизни.

В отличие от первоисточника, в котором о доблестных победах Макбета зритель узнает из слов вестников с поля боя, вхо-

---

[16] *Белинский В.Г.* «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1948. С. 479.

дящих с докладом к королю, балетная версия начинается со сцены сражения шотландского войска с норвежскими захватчиками. С поднятием занавеса (после краткого затаенно-тревожного оркестрового вступления) зритель сразу попадает в атмосферу беспощадного кровопролития. Не образ «военного марша», а разгар сражения «не на жизнь, а на смерть», воссоздает эта сцена. Бой длится давно — беспорядочный, неукротимый. В музыке — размашистая тема с движением по широким интервалам, чередование двухдольного и трехдольного размеров, стремительный разбег струнных, перемежающийся вскриками дерева и ударных. Пластический образ сражения вырастает из единой позы, метафорически воспроизводящей движения беспощадной борьбы; превращает изобразительность жестов, скульптурность поз в символическое обобщение.

Батальный эпизод — экспозиция образа Макбета-воина, героя, победителя. Но не только. Протагонисты шекспировских трагедий приходят в уже готовый, изначально заданный мир, становление которого давно свершилось. В балете трагическое состояние мира, запечатленное в первой же сцене, как бы говорит, что история жестокости, кровопролитий, борьбы за власть идет давно, судьба Макбета закономерна в этом мире насилия и убийств. Не случайно музыкальные интонации сцены боя — обилие хроматизмов, уменьшенных интервалов, «пустые» звучания квартовых созвучий — станут «строительным материалом» многих тем балета. Мужество, кипучая энергия, талант полководца отличают главного героя балета при первом его появлении. В хореографии — полетные движения, высокие прыжки; в музыке — целеустремленность, сила подчеркнуты победными красками медных инструментов, упругой четкостью ритма.

Сложный процесс разрушения личности Макбета выражен не только в его поступках (в балете число его преступлений значительно сокращено), но и в трансформации музыкального, пластического портрета.

Для понимания эволюции образа Макбета очень важна первая сцена с ведьмами, в образе которых, по словам В. Белинского, дано «страшно поэтическое олицетворение страстей Макбета»[17]. В балете, кроме этой сцены, не менее важное значение приобретает эпизод с королем Дунканом. Авторы хореографической постановки нашли здесь интересное режиссерское и специфически балетное решение, помогающее показать то, что высказано

[17] *Белинский В.Г.* Русский театр в Петербурге // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1955. С. 86.

в тексте Шекспира в отдельных репликах персонажей и в танце отражено быть не может. Вот эти сцены.

После победы двум героям битвы — Макбету и Бланко — ведьмы раскрывают их судьбу. Первому обещана корона короля, второго ожидает смерть. В либретто сказано: «Макбет задумывается над предсказаниями». Призрак власти поманил его в танцах «вещих сестер» и дал толчок кипению честолюбивых страстей. Но только ли встреча с ведьмами определяет преступный путь героя балета?

Предвестницы судьбы — олицетворение черных мыслей Макбета, его зловещих надежд. Фантастические сцены с их участием помогают понять сущность образа главного героя. Нереальность этих странных персонажей, о которых Бланко говорит: «Я б счел вас за старух, не будь у вас бород», отражена в своеобразном хореографическом приеме — элементы мужского танца неожиданно сочетаются с движениями на пуантах, что характерно для женской хореографии. Шорохи низких струнных и духовых инструментов перемежаются с едиными по своему интонационному строению (обыгрывается движение по звукам уменьшенного трезвучия и уменьшенной октавы, но в контрастном темброво-колористическом и ритмическом оформлении) таинственными «возгласами-всплесками» отдельных инструментов оркестра. Эти «шаги» ведьм, как бы переваливающихся с ноги на ногу, становятся основой их стремительно-зловещего танца. Есть в музыке этой сцены запоминающийся момент — «визгливые фанфары»: ведьмы, кривляясь, приветствуют будущего короля.

Мысль, запавшая в душу Макбета, ярко проявляется в эпизоде с королем Дунканом. Вновь фанфары, но здесь это — сменяющиеся «пустые» трезвучия, звучащие фальшиво и тревожно (совмещение мажора и минора). Сцена с королем решена режиссерски — приемом «стопкадра». Перед зрителем прошли сражение, победа, награждение полководца королем Дунканом и вдруг — резкая остановка действия: Макбет, как зачарованный, тянется к королевской короне, хищно кружит вокруг Дункана. Он не прикасается к противнику, «мысленно» (на расстоянии) метит, «проигрывает» варианты возможного убийства. Эффект нереальности происходящего подчеркнут замедленной реакцией Дункана на мнимые удары. В оркестре слышны измененные интонации «героической» темы, напоминающие о том Макбете, который еще недавно, в сцене боя, восхищал всех своей отвагой и мужеством. Правда, и там, в момент победного полета Макбета-героя, что-то мешало восприятию его как личности открыто доблестной и благородной.

Музыка как бы говорила о «втором плане» его души: за обаянием победного величия скрывалось нечто тайное, болезненно терзающее разум героя. Отвага и смелость продиктованы гордостью, точнее — честолюбием, перерастающим во всепоглощающую жажду власти. Гармонической опорой исходной интонации (широкий шаг затактового квинтового хода) служил излом тритона — интервала, напряженное звучание которого пронизывает движение темы к ее кульминации. В дальнейшем тритон станет главным строительным музыкальным материалом во многих тематических построениях партитуры, как и хроматическое скольжение-спуск с вершины темы к исходному тону.

Поначалу такое решение героической темы в батальном эпизоде было воспринято как «трудности в преодолении сопротивления противника». Но уже в следующих сценах, особенно в эпизоде с королем Дунканом, перерождение первоначального музыкального материала вскрывает новое «лицо» темы Макбета. Размеренный ритм трехдольного такта сменяет конвульсивный всплеск затакта. Новое метроритмическое изложение начальной интонации (опора-«падение» на затаенно-сумрачный тритон) придает ей черты, позволяющие находить сравнение с романтическими мотивами «вопроса». Причудливым ритмом наделяет композитор знакомые интонации, продолжающие «героическую» тему Макбета. Не волевое устремление вперед, а зигзаги, повороты, остановки и новое течение преступной мысли, призвана передать трансформированная тема. Характеристика «преступного замысла» Макбета вбирает в себя, кроме «героической», интонации вступления к балету, преображенную тему начала сцены с ведьмами.

Интонационная близость, преемственность музыки данных эпизодов, с одной стороны, уже в экспозиции балета-трагедии дает основу дальнейшей эволюции образа Макбета. С другой стороны, музыка раскрывает то, что Шекспир передает в словах героя — последних в этой сцене: «О звезды, с неба не струите света во мрак бездонных замыслов Макбета! Померкни взор мой, раз тебя страшит то, что рука любой ценой свершит!» В душу героя спектакля давно запали зерна честолюбивых помыслов, способных привести к преступлению.

Обратим внимание еще на одну важную в балете сцену, служащую дополнительным «побудительным» мотивом преступления: торжество и почести по воле судьбы принадлежат не Макбету — истинному герою-победителю, а королю Дункану, человеку менее достойному. Музыка и пластика, призванные, на первый взгляд, подчеркнуть величие властителя, в контексте всего спек-

такля своей нарочитой чопорностью и шумным блеском (какой контраст со страшной сценой сражения!) как бы снижают образ царственной особы.

Итак, стремление к высшей государственной власти — это порождение страсти самого Макбета, овладевшее душой славного полководца еще до встречи с ведьмами. Столкнувшись с «вещими сестрами», он лишь услышал о собственных замыслах из чужих уст. То, что ранее зрело в сознании, теперь воплотилось в конкретную мысль, конкретную цель, путь достижения которой пока еще не найден.

«Для трагедийной реакции, — пишет исследователь творчества Шекспира Л. Пинский, — для поразительного превращения Макбета экспозиции, народного героя, в Макбета преступника, народного тирана, требовался — по крайней мере в завязке, на кризисной стадии — “катализатор” реакции»[18]. Эту функцию выполняет супруга героя (она принимает решение, находит способ реализации замыслов мужа). Леди Макбет как катализатор честолюбия героя спектакля выполняет в период подготовки убийства Дункана ту же функцию, что и «вещие сестры». Она осуществляет переход от замысла к преступному деянию. Символико-фантастическое воздействие ведьм сменяется психологически мотивированным, реальным влиянием на душу Макбета.

Интересно сопоставить экспозицию характеристик двух главных героев. Если экспозиция образа Макбета проходила в грозной атмосфере боя, то первое появление героини, несмотря на убаюкивающий ритм и безмятежность музыки начала картины, также полно внутреннего драматизма. Обманчив покой придворной жизни — как бы говорят зрителям авторы, включив в сценарий интермедию — «театр масок». Перед Леди Макбет разыгрывается кровавая «жестокая драма». Из рук актеров героиня впервые принимает кинжал, увидев в нем способ решения всех честолюбивых планов.

Сочиняя хореографический текст «Макбета», Васильев работал как хореограф-режиссер, твердо верящий в возможности музыки. Степень «музыкальности» балетмейстера определяется, как правило, его способностью создать танцевальный рисунок, адекватный музыкальному развитию. Но в «Макбете» есть эпизоды, мизансцены, когда пауза в хореографической партитуре позволяет услышать подтекст, выраженный в музыке. Таково первое появление Леди Макбет. Внешнее «бездействие» на сцене

[18] *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 226.

требует от балерины огромного драматического мастерства, способности передать глубину внутреннего напряжения в скупых, конкретных жестах, строить своего рода «крупный план» с тщательной проработкой каждой детали хореографического рисунка.

Тема раздумий Леди Макбет — тягучая и настороженная поначалу, казалось бы, не обладает той решимостью, что заложена в первом проведении темы Макбета (вновь настойчиво обыгрываются интонации уменьшенных трезвучий и септаккордов). Но при дальнейшем развитии ее размеренный ритм приобретает черты неотвязного повторения, «вдалбливания» единой мысли.

Фанфары труб, возвещающие о прибытии короля, преображают Леди Макбет в некую «фурию действия». Ее монолог источает «ужасающее величие». Решение принято: «Ко мне, о духи смерти», — взывает шекспировская героиня. Резкий интонационно-ритмический, тембровый контраст эпизода раздумий и «жажды деятельности» (так можно условно обозначить два фрагмента монолога Леди Макбет) подчеркнут хореографически. Положенные в основу второй части монолога пластические интонации — стремительность фуэте, разнообразие вращений, технически сложные мощные прыжки — будут развивать образ героини «в действии» до его кульминации (соло во втором акте).

Вторая, действенная часть монолога, передающая крайнее возбуждение, неистовость, беспорядочную суетливость, на вершине динамической кульминации неожиданно прозвучит величественно и помпезно в замедленном темпе: предвкушение достижения цели, полного упоения властью. Весь этот музыкальный фрагмент будет повторен, когда свершится убийство Дункана.

Диалог супругов, предваряющий убийство короля, вначале соответствует гамлетовской рефлексии «Быть или не быть», Макбет и Леди Макбет олицетворяют два голоса в душе героя: сдерживающий (Макбет — «О, будь конец всему концом, все кончить могли б мы разом») и деятельный (Леди Макбет — «Сверши и все твое»). Для достижения цели необходимо заставить Макбета поверить в необходимость действовать решительно и немедленно. Отдельные реплики персонажей — захлебывающееся дыхание, речь, почти крик — отражает музыка. В хореографии пассивный герой слабо сопротивляется натиску активного партнера. Все сомнения Макбета сменяются неистовым напором и страстной решимостью супруги, которая хорошо знает «слабое место» в его душе. «Боишься ты на самом деле храбрым быть!» — звонкая пощечина честолюбцу, стремящемуся быть первым во всем.

В кульминации бурного диалога супругов, в момент, когда сломлено последнее сопротивление Макбета (и перед женой, и перед собственной совестью), хореограф использует многозначный символ. В ладони героя балета, стоящего на коленях с молитвенно поднятыми вверх руками (благословения, защиты или силы к сопротивлению перед искушением зла ищет герой?), его жена вкладывает кинжал — орудие убийства и раскидывает в стороны свои руки. Зритель видит крест и слышит зловещий и монотонно лицемерный праведный католический гимн: все пути к достижению цели оправданы и освящены богом. Но оправданы собственной совестью быть не могут, — таков итог дальнейшего развития спектакля после роковой для героев ночи убийства короля Дункана.

Итак, Леди Макбет — «активное» действующее лицо, «Демон Зла», направляющий пассивного героя на преступление. Она толкает мужа на убийство, потом пытается унять муки совести, раскаяния, зреющие в его душе. Она же, судя по балетному либретто, становится вдохновителем новых злодеяний супруга.

Но почему же в сцене, где Леди Макбет — инициатор преступления, основой полифонического изложения остроэкспрессивной музыкальной темы служит ведущая интонация Макбета? Смена акцента и выравненность ритма внутри начального мелодического зерна позволили мотив вопроса преобразить в призыв к действию. Ответ, очевидно, в том, что «шотландская героиня настолько подобна духом герою (под влиянием которого... вероятно, складывались ее идеалы, формировалась личность), настолько неотделима от героя, что невозможно говорить о ней, не касаясь его (но не наоборот)»[19].

Анализ музыки балета, его хореографической постановки позволяет не согласиться с теми из рецензентов спектакля В. Васильева, кто причину перерождения Макбета из доблестного воина в убийцу видел лишь во влиянии на него «живого демона», равно как и с теми, кто утверждает, будто, «создавая определенное настроение, метко конкретизируя место действия, сущность событий, композитор растворил в них характеры, лишив их четко обозначенных контуров»[20]. В музыке балета действительно нет «портретных» характеристик героев, а есть экспозиция психологически емких тем, интонационное строение которых позволяет в дальнейшем их развитии привести к эволюции и даже отрицанию первоначального образного типа. Не символы, а реальные,

---

[19] *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. С. 231.

[20] *Эльяш Н.* Столкновение характеров и страстей // Музыкальная жизнь. 1980. № 18. С. 7.

сильные личности — герои спектакля. Леди Макбет наделена чувствами неоднозначными, противоречивыми. Этот образ претерпевает эволюцию не меньшую, чем образ главного героя. Душевные муки терзают и ее.

Как уже было сказано, возникает разногласие между тем, как изложен сюжет балета в буклете спектакля, и тем, какое реальное воплощение получили образы трагедии в музыке и хореографии. Впервые Леди Макбет появляется на сцене во второй картине первого действия балета. В либретто оно сопровождается пояснением «...честолюбие и жажда власти гложут Леди Макбет». Но поступками этой сильной, властной личности руководит не только неудержимая жажда быть первой леди страны, но и любовь к мужу. В музыке явно слышны отголоски крайне трансформированной темы боя: о сражающемся муже думает леди, и лишь постепенно в ее сознании зреет преступный план. Воспоминания о недавних нежных и ласковых днях, надежда на счастье звучат в лирическом дуэте героев наутро после убийства. Но музыка и здесь окрашена в трагические тона: общее преступление разъединяет. В среднем эпизоде этой сцены в ужасе и отвращении отстраняются они друг от друга.

В трактовке образа Леди Макбет в балете есть существенное отличие от трагедии Шекспира. В первоисточнике Макбет не посвящает жену в свои новые преступные планы. По балетному либретто именно Леди Макбет толкает мужа на убийство Бланко. Ее монолог второго акта — торжество по поводу устранения основного соперника. Музыкально-хореографическое решение позволяет по-разному трактовать эту сцену. Думается, «дьявольский хохот» (по либретто) Леди Макбет — первая стадия, первый шаг к безумию. У Шекспира, узнав о втором преступлении мужа, она теряет сознание. Исследователи трагедии отмечали, что «героиня у Шекспира более эмоциональна по натуре, чем герой»[21]. Леди Макбет в свой неистовый танец включает и мужа, обвив его алым шлейфом и силой увлекая за собой. Да, это она толкнула, втянула его в преступления, и не будет им конца, — как бы говорит хореограф. По либретто — это лишь торжество «злодейки» Леди Макбет. Но столь страшна в своем откровенном безумии героиня, что нельзя расценить эту сцену иначе, как кризис, слом тех сил души, что направляли и поддерживали ее до сих пор. Неистовый, в чем-то сходный с монологом из первого акта балета, но еще более экспрессивный танец, — это отрезвление, граничащее с безумием, которое приходит к ней быстрее, чем к Макбету.

---

[21] *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. С. 231.

Если так объяснить этот танец Леди Макбет, то становится понятной ее сцена с мужем в финале спектакля. Как зачарованная, горящими глазами смотрит она на кинжал, затем неистово повторяет одно и то же движение, как бы пытаясь смыть кровь с рук. Не только о навязчивой идее убийства, завладевшей помутневшим рассудком, говорит этот танец. Здесь так же, как и в трагедии Шекспира, в сомнамбулическом видении, во внешне бессвязных репликах героини рассказано о том, что ее сознание постоянно возвращается, навсегда приковано к событиям той кошмарной ночи первого преступления.

Художник В. Левенталь, меняя краски костюма Леди Макбет, помогает раскрыть эволюцию ее характера. Интенсивно-черное с едва намеченной кроваво-красной отделкой платье первого акта сменяет алый наряд во втором: торжество высшей власти королевы и одновременно — в танце монологе — символ преступления и возмездие за него. Пепельно-серый наряд Леди Макбет в финале спектакля перекликается с красками одеяний ведьм, подчеркивает трагизм судьбы героини.

Ужас, отвращение вызывает эта женщина у Макбета в конце спектакля. Но и жалость к ней — еще недавно такой близкой и любимой. Безмерная скорбь слышна в музыке, повторяющей интонации лирического дуэта героев из первого акта, власть, добытая ценой преступления, не принесла счастья супругам. Е. Луцкая точно определила хореографию партии Макбета после ухода жены как «пластические рыдания»[22]. Дальнейшая жизнь невозможна под тяжестью столь страшных преступлений. Авторы балета подчеркнули мотив раскаяния, осознания человеком совершенных им злодеяний.

Сложный процесс разрушения личности Макбета выражен не только в сценических поступках (в балете число его преступлений сокращено по сравнению с первоисточником), но и в трансформации музыкального и особенно пластического портрета.

Балетмейстерская работа Васильева в данной постановке имела явную режиссерскую направленность. Кроме того, хореограф (он же и исполнитель заглавной роли) привнес в спектакль собственный опыт «танцующего актера». И потому в балете есть эпизоды, требующие именно актерского мастерства исполнителей. Как передать ужас человека, только что совершившего убийство? Можно поставить «танец раскаяния», а можно показать, как медленно, тихо спускается герой спектакля с лестницы, ведущей из опочивальни только что убитого им короля, садится на

[22] *Луцкая Е.* Трагедия позднего прозрения // Театральная жизнь. 1980. № 22. С. 7.

ступеньки, съежившись, как-то сразу постарев, поникнув. Жалкий, несчастный, испуганный человечек, обхватив колени руками, пытается отгородиться от мира, от грозящей опасности. Эта поза (как и «выход» из нее — движение сомкнутых и резким толчком вытянутых к полу ног) станет своего рода одним из пластических лейтмотивов Макбета, терзаемого муками совести. Таков он в сцене в спальне: весь в ожидании раскрытия убийства. Таков он и на троне, к которому так стремился.

Получив неограниченную королевскую власть, а значит, возвысившись над всеми, кто его окружает, Макбет все более никнет к земле, все более теряет былое величие и силу. Все приземленнее, с болезненным изломом будет его пластика. Одним из характерных движений, особенно в заключительных сценах, станет резкий выпад вперед на «шпагат» с перебросом ноги и попыткой подняться вверх на одной руке, вновь падение и вновь повтор отчаянного стремления встать, выпрямиться, обрести устойчивость, былое равновесие, душевный покой. Это лишь один пример того, как хореограф в пластике отражает нравственное падение героя. В музыке разрастаются те скрытые вначале «зерна» характера, о которых композитор заявил уже в экспозиции образа Макбета.

Ни празднества, ни турнир не покажут нам прежнего свободно парящего Макбета. Он вступит в честный поединок с Бланко на рыцарском турнире, но признать себя побежденным не может тот, кто уже однажды добился победы путем преступления. Музыка, сопровождающая сражение двух соперников, не создает образ рыцарского соревнования не в меру захмелевших друзей, — напротив, зрители скоро понимают, что идет борьба не на жизнь, а на смерть.

Балетный Макбет убивает Бланко не как претендента на корону, не как человека, разгадавшего тайну гибели короля Дункана (эти мотивы в спектакле не отражены). Для честолюбивого Макбета, уже достигшего путем преступления высшей власти, толчком к новому убийству становится факт поражения в рыцарском турнире.

В балете есть эпизоды, мизансцены, чья первоначальная смысловая конкретность приобретает, как и у Шекспира, значение символа, лейтмотива. Кинжал, который Леди Макбет вручает мужу, благословляя на убийство; кровь, обагрившая его руки в ночь преступления, а значит, несмываемая и с ее рук, — все это становится символом и преступления и безумия героини.

Макбет в спектакле Большого театра приходит к самоубийству. В этом нет отхода от Шекспира, так как в первоисточнике,

вступая в бой с Макдуфом, Макбет обрекает себя на верную смерть. Однако в хореографическом спектакле крайне трудно воплотить все, что в трагедии связано с причиной гибели данного героя. Балет нашел свое решение, не менее убедительное. Весь спектакль пронизывают сцены с ведьмами, «Вещие сестры» сопровождают героя балета до его трагического конца. Они, олицетворяя совесть Макбета, приводят в исполнение им же вынесенный приговор. Исполнив свой последний дикий, гротескный танец, ведьмы издевательски заботливо усаживают на трон Макбета, опутанного веревками и задушенного.

В отличие от шекспировской героини балетная Леди Макбет не кончает жизнь самоубийством. Ее постигает возмездие еще более страшное, чем смерть: увидеть на королевском троне (таком желанном!) мертвого Макбета! И запоздалое раскаяние, и попытка отстраниться от того, ради чего они прошли путь преступлений, таится в заключительной сцене. Леди Макбет развязывает руки мужа, приподнимает его и медленно отталкивает от трона, а сама, став на колени, обращается к зрителям с немой мольбой о прощении.

Не стоит рассматривать работу К. Молчанова и В. Васильева как «реабилитацию» драмбалета. Авторы «Макбета» опирались на новое видение специфики балета, новые достижения современных театров. И потому так логично была выстроена композиция целого, музыкальная и хореографическая драматургия всего спектакля, вставные номера отсутствовали и не тормозили действие. Эпизоды нагнетания и ослабления драматизма были четко выверены: напряженное движение, жизнь образов балета оттенены сценами, рисующими картины празднеств во дворце Макбета, жанровыми картинками.

Как уже было сказано, авторы постановки вернули на балетную сцену танцовщика-актера. Хореография насыщена не только виртуозной техникой, но и сложнейшими элементами чисто драматической игры. Техническое мастерство и талант поистине трагедийной актрисы помогли Н. Тимофеевой решить образ леди Макбет в остроэкспрессивном, богатом внутренними контрастами плане. Темперамент и вдумчивость в постижении характера героини продемонстрировала молодая солистка Большого театра Н. Семизорова — другая исполнительница партии леди Макбет. То, что было столь естественно для творчества самого Васильева (первого исполнителя партии Макбета), способствовало художественному росту молодого танцовщика В. Барыкина, выступившего в той же роли. Интересными стали работы С. Радченко (Дункан), А. Кондратова и А. Лазарева (Банко).

Трагедийный накал страстей шекспировских героев подчеркнула сценография В. Левенталя. Художник постепенно, от сцены к сцене, разрушает сценографию спектакля — тот обобщенный образ мира, который в сознании Макбета олицетворяет величие и власть. В конце балета на пустой сцене одиноко возвышается трон, принесший столько страданий героям спектакля.

* * *

...Быть может, не все удалось Владимиру Васильеву при постановке балетов «Икар» С. Слонимского и «Макбет» К. Молчанова, но эти спектакли вновь возродили идею, в которую одно время свято верили теоретики и практики искусства хореографии и которую затем, в поисках специфики балетного театра, как-то позабыли. Эта идея заключается в том, что балету доступно все: любые сюжеты и самые сложные жанровые и драматургические решения. В этом видится пафос и значение для отечественного балетного театра постановок двух этих балетов в Большом театре 70—80-х гг.

Библиографический список

1. *Александров Б.* «Икар» // Театр. 1972. № 5.
2. *Аникст А.* Творчество Шекспира. М., 1963.
3. *Белинский В.Г.* «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова // Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1948.
4. *Белинский В.Г.* Русский театр в Петербурге // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1955.
5. *Гусев П.* Балеты — семинары — сомнения // Театр. 1966. № 3.
6. *Иноземцева Г.* Крылья мечты // Советская культура. 1976. 20 декабря.
7. Интервью с В. Васильевым // Вечерняя Москва. 1980. 1 июля.
8. *Иофьев М.* Профили искусства. М., 1965.
9. *Луцкая Е.* Трагедия позднего прозрения // Театральная жизнь. 1980. № 22.
10. *Львов-Анохин Б.* Владимир Васильев. М., 1998.
11. *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
12. *Слонимский Ю.* Поэзия и проза в балетном спектакле // Музыка и жизнь. 1939. № 7.
13. *Тараканов М.Е., Чернова Н.Ю.* В поисках нового жанра // Советская музыка. 1972. № 5.
14. *Эльяш Н.* Столкновение характеров и страстей // Музыкальная жизнь. 1980. № 18.

Н.А. Барабаш

ФЕНОМЕН СМЕРТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ДРАМЫ

В статье анализируется феномен смерти в современном искусстве. Автор отмечает, что смерть утратила свой первоначальный ценностный смысл, перестала удивлять и превратилась в обыденное явление повседневности.

Ключевые слова: экзистенциальный поиск гармонии; возвращение смыслов; хаос и порядок; абсурд и реальность; смерть как составляющая культуры; любовь и исключительность; типология смерти.

A peculiar phenomenon in the modern art — death is being analyzed. The author notes that death has lost its horrible image and has absolutely stopped to astonish the viewer.

Key words: death, postmodernism, aggression, ideal in the modern art.

Экзистенциальный поиск гармонии внутри себя, своего Я приводит к бегству от собственного Я и, как следствие, к неудовлетворенности. Такое бегство сопровождается, как правило, актом показательным и театральным. Либо это самоубийство, и тогда продолжает активизироваться мысль о потребности справедливости, отказ от какой-либо формы прощения, страха, возмездия. У А. Камю болезненность такого акта связывается с потребностью человека в «необходимости невозможного». «Невозможное! Я искал его на границах мира, на краю своей души». Это сродни сну, когда человек и знает, что спит, но сознание при этом сохраняет (Ч. Тарт).

Необходимость и потребность в невозможном заканчивается у человека (в нашем случае — у героя) смертью. Она подразделяется на добровольный уход — самоубийство; смерть по независящим обстоятельствам; смерть в результате схватки.

Философский подход к изучению такого пограничного с жизнью состояния — с одной стороны, и потребностью в акте смерти — с другой, представлен работами не только А. Камю, Ч. Тарта, З. Фрейда. М. Мамардашвили и А. Пятигорский изучали искаженное состояние сознания (именно вследствие такого и оказывался человек, герой) на пороге смерти. Теория ressentiment'а М. Шеллера и теория «фальсификации ценностных таблиц» Ф. Ницше дополняют картину.

Онтологически проблема смерти относится к форме рефлексии. Предлагаемый здесь подход рассматривает проблему смерти как неотъемлемую часть времени и составляющую культуры. Эта

проблема и сохраняется вследствие специфики как бытия, так и культуры в целом. Сама точка ценности человеческого Я — в поле зрения культуры. «Пассивность» человека в этом вопросе только кажущаяся (З. Фрейд). Сильное переживание (религиозное по Л. Выготскому), связанное с поиском Бога (Х. Борхес, Д. Мережковский), лежит в основе причин, ведущих к потребности в смерти как к своеобразному выходу из тупика. А то, что человек, находящийся в пограничном состоянии, его ощущения и переживания схожи с состоянием попадания в ловушку, — несомненно. Именно мотив безысходности устремляет человека к акту смерти.

Однако последнее двадцатилетие предложило новый виток понимания как причин смерти, так и ее изображения, в особенности в художественном произведении.

Признак надлома, как отмечал Ф. Ницше, характерен для современного состояния культуры: «Теоретически человек пугается того, что из него самого может воспоследовать». Но если у Достоевского путь страдания, оно само, его гибельность и необходимость в нем прослеживаются во всем творчестве писателя, если его страдание ставит человека выше собственного Я и самого мира реальности, если оно — путь к высвобождению и обновлению и одновременно и непременно поиск истины, то спустя полтора столетия картина резко меняется. Утрачивается, прежде всего, морально-нравственный смысл акта смерти. Островский и Толстой со смертями их героев оказываются на другой планете в изображении смерти, их герои отказываются жить только и исключительно по моральным соображениям. Ныне же картина кардинально иная. Экстремальность изображения смерти — характерный знак времени. И драматургия современного театра подходит к изображению смерти тоже с позиций экстремальных. Сами же произведения можно подразделить на два направления: первое — это то, где действие *стремится* к смерти героя, где смерть провозглашается как неизбежность с первых же страниц, с первых картин; второе — где смерти дано абсурдное, даже гротесковое воплощение.

Смерть в современном искусстве стала не только притягательным, влекущим моментом, она не только и даже не столько завершает жизнь человека. Ее значение возросло до огромных и часто абсурдных размеров. Парадоксальность смерти становится важным, едва ли не самым главным условием самого произведения. С одной стороны, смерть — завершающее обстоятельство, открывающее в композиционном и идеологическом контексте новые пласты и отношений героев, и трансформации их характе-

ров. Но она же — едва ли не проходное обстоятельство, некий случай, который и прогнозируем, и не так страшен, а главное — он превратился в обыденность. Человек может жить, а может — и нет, жизнь все более утрачивает свой изначальный ценностный смысл.

Искусство не только здесь не опережает действительность, но во многом и калькирует ее.

Если еще в первой половине XX в. в литературе, театре можно было говорить об оптимизации смерти, ее пафосном, едва ли не мажорном начале, то с середины 90-х гг. тенденция резко меняется. Смерть перемещается с подмостков подвига на иные, значительно более низменные ступени. Она уже не является драматургической развязкой пьесы, по ней уже не судят о максимуме должного, могущего произойти. Она — более того, отнюдь не показатель нравственных исканий героя. Напротив, она теперь — и важнейшее условие построения сюжета, и авторская точка опоры. Ее исключительность и чрезвычайность, возведенные в авторский абсолют, принцип понимания нравственности, ее порог и неизбежность остались за рамками постмодернистских течений. И до каких пределов — сказать затруднительно. Нет этих пределов, границы смяты, каноны нарушены, проблемы мироустройства и человеколюбия попраны и заживо погребены: да здравствует постмодернизм со всеми его нарисованными французами схемами.

Спасется или нет, догонят или убьют — этот нехитрый формообразующий и содержательный набор становится главным условием интриги. Известность такого набора очевидна и восходит еще к мифу и сказке. Именно в ней, в сказке, начинается погоня воображения читателя за этим — кто кого?! Такое противостояние и ожидаемо, и прогнозируемо. Примитивность ходов и отсутствие сюжетных построений, лобовое решение конфликта пишущего замыкается на таком нехитром противостоянии.

А между тем, смерть — это:

- уход от решения проблем, своеобразный выход из тупиковой ситуации;
- собственно решение проблем героя;
- вызов, эпатаж;
- драматургическая слабость и несовершенство мастера, который не находит иного решения в споре человека с жизнью;
- месть, если ее совершает кто-то и за что-то;
- самоубийство — это тоже своего рода месть.

«Ошибочно полагать, что жизнь сводится к восприятию, праздному фланированию по миру и пассивному удовольствию

ото всего, происходящего извне», — пишет Ортега-и-Гассет. Однако неизбежность и абсолютная сосредоточенность в произведении лишь на исходе, лишь на акте смерти — тоже маловразумительное занятие. Мотив возвращения соседствует с отчуждением, когда человек, когда герой в театре фантазирует на темы смерти. И правда, не со мной, не про меня. В глубоком тылу своего сознания человек знает обо всем, и о конце — тем паче. Но живет вопреки такому своему знанию. И наше сознание тоже фокусируется на том, останется ли он жив? Выражается ли это прямо или косвенно, но мысль, непосредственно связанная с надеждой, — один из доводов в пользу того, что смерть, сами размышления о ней отодвигаются человеком в какие-то странные закоулки сознания, памяти, в те запасники, по которым способна прогуляться эта единственно светлая мысль.

В обычном понимании жизнь, конечно же, противостоит смерти. Другое дело, что смерть сильнее и неотвратимее. Возвращение к ней — это бесконечность вариаций и модификаций, это та энергия вымысла, которая в течение веков волнует и томит человечество. В такой озабоченности смертью, ее неразрешимостью и стремлением пробиться сквозь запреты логики, деструктивного мышления — ответ на многие и многие вопросы, связанные с потребностью человека знать о ней, но вопреки этому знанию... жить!

Категориальный мостик, выстраиваемый между категориями *человек и культура, человек и искусство*, опирается на те идеалы и непреходящие ценности, которые во все времена определяли главный смысл бытия. И мысль Бодрийяра о времени, которое предлагает постоянно меняющиеся идеалы и которые в «нашей роковой безучастности» необходимо возрождать снова и снова, актуальна и не подлежит сомнению. Сложившаяся в искусстве ситуация, которую Ю. Хабермас охарактеризовал как постметафизическую, возвеличивает не саму жизнь, но то, чем она завершается. К смерти в современном искусстве приковано пристальное внимание. Стратификация городов, расслоение общества, очевидное превосходство одних слоев населения над более многочисленными другими, искажение идеалов, сломленное сознание — вот некоторые причины негативного существования человека и его, стало быть, отношения к экзистенциальному смыслу существования.

Однако осталось нечто, маленькие крохи того, что еще причисляет человека к живущим цивилизованным существам. Еще ходят люди в театр за своими ответами в надежде, что герой останется жить, быть в ладу с собой и что мостик между призрачным

светом театра и тем, что называется жизнь, не так уж и зыбок. И что спектакль под названием «смерть» не всегда и не обязательно должен превосходить действительность, ибо подлинного знания о ней нет и быть не может. Можно прогнозировать дух смерти, окунаться в вымысел о ней, но справедливым остается одно: то, что обрамляет ее и что относится исключительно к жизни. Нынешняя «театральная» смерть героя содержит больше культового зрелища, больше иллюзии от незнания, и потому кажется намного притягательнее и зрелищнее. Во все времена писать о смерти, иметь ее в виду было задачей увлекательной и захватывающей. И потому и жизнь удавалась более героической и зиждилась на противостоянии смерти. Однако нынешнее время свидетельствует о другом: жизнь человека, ее ничтожность и зряшность часто проигрывают по силе изобразительности и убедительности, тем самым предлагая смерти лидирующее место.

Экзистенциальный характер жизни описан и понятен. Смерть предлагает новые способы прочтения и актуализации. Феномен смерти в искусстве драмы походит на симулякр жизни, становясь ее мощнейшим заместителем и сублимацией.

В.А. Дубровина

«ЕГИПЕТСКИЙ СТИЛЬ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XIX ВЕКА

В статье рассматривается процесс формирования «египетского стиля» в архитектуре Франции, Италии, Англии и Бельгии в XIX в. с целью выявить зарождение «египетского стиля» в художественной культуре. Определяются основные иконографические источники и их интерпретация в западной культуре.

Ключевые слова: египетский стиль, пирамида, обелиск, сфинкс, художественная культура, архитектура, барокко, классицизм, ампир, модерн, масонство.

This article explores the formation of Egyptian style in the architecture of France, Italy, England and Belgium during the XIXth century to identify the genesis of Egyptian style in Art History. The main iconographical sources and its interpretation in Western culture are determined.

Key words: egyptian style, pyramid, obelisk, sphinx, art culture, architecture, baroque, classicism, empire, art-nouveau, freemasonry.

Культура Древнего Египта внесла огромный вклад в развитие мирового искусства, создав уникальную монументальную каменную архитектуру. «Египетская пирамида, бесспорно, самое монументальное создание архитектуры вообще»[1]. Особенно впечатляющим было воздействие египетского искусства на культуру и архитектуру Западной Европы.

Египетское искусство строго следовало сформировавшейся традиции. Сфинксы, крылатые диски, мумии, саркофаги, предметы скульптуры, иероглифы, стилизованные рисунки — самые характерные и легко узнаваемые символы Египта. Это стало основой для стилизации в более поздние эпохи. Увлеченность Древней цивилизацией выражалась как в общем стиле больших архитектурных ансамблей, так и в отдельно взятых формах. Формы пирамиды и пилона, как известно, неоднократно использовались в различных целях, как непосредственно связанных с их первоначальным назначением, так и в новом качестве. Мемориальные обелиски получили самое широкое распространение по всему миру и со временем практически утратили ассоциативную связь с создавшей их культурой. Сфинксы завораживали и вдох-

[1] *Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств. М., 1998. С. 11.

новляли многих скульпторов и архитекторов. Мотивы истории Древнего Египта широко представлены также в живописи и в литературе.

Данное явление в европейской культуре Нового времени получило следующие определения: «Египтомания» (“Egyptomania”), «Египтиана» (“Egyptiana”), «Египтицизм» (“Egypticism”), «Неоегипетский стиль» (“Neo-Egyptian style”) или «Египетское Возрождение» (“Egyptian Revival”). Они использовались наряду с терминами «Мавританское Возрождение» (“Moorish Revival”), «Неоготика», (“Neo-gothic”), «Персофилия» (“Persofilia”), «Индомания» (“Indomania”) и «Этрускерия» (“Etruscheria”). В том или ином варианте определение «египтомания» стало широко употребляться в XX в. европейскими и американскими учеными[2].

«Египетский стиль» или «египтоманию» формируют три важнейших источника: археологические, художественные и эзотерические, в которых Древний Египет предстает носителем универсального, тайного знания, определяющего судьбы человечества. Одновременно данное направление представляет собой манифестацию особых пластических форм, так или иначе проявляющихся в больших архитектурно-художественных стилях (барокко, рококо, классицизм, историзм, модерн).

Интерес к «египетскому возрождению», как показали исследования последних десятилетий, в отдельные периоды превосходил по масштабам даже притягательность «шинуазри» и «тюркери».

Углубленное изучение истоков этого художественного феномена показало, что широкое использование характерных для древнеегипетской архитектуры и искусства элементов было представлено еще в искусстве Эллинизма и Древнего Рима. Затем эти мотивы получили распространение в XVI—XVIII вв. в Италии, Франции, Англии и Германии.

Особый интерес к Египту проявляли «вольные каменщики» — масоны, среди которых было немало и архитекторов, и заказчиков. Увлечение древними культами, в частности Исиды и Осириса, сильно повлияло на масонский ритуал и отразилось на частоте использования сюжетов данной тематики в художествен-

---

[2] Напр.: *Pevsner N., Lang S.* The Egyptian Revival // Architectural Review. CXIX (1956); *Lancaster Clay.* Oriental forms in American architecture 1800—1870. Art Bulletin. XXIX. 3. 1947; The Art and Architecture of Freemasonry. Batsford, 2002; *Humbert Jean-Marcel.* L’Egyptomania dans L’Art Occidental. Paris, 1989; *Hutchinson Colla Elliott.* Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity. Duke Uni Press 2008; *Ashton Sally-Ann.* Roman Egyptomania. Golden House Publications 2004; *Curl James Stevens.* Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West. New York, 2005 и др.

ной культуре (Ж.М. Моро Младший. «Процессия в честь Исиды» и «Похороны царицы Египта»). С опорой на египетскую иконографию складывался образ масонского храма, например проект «Храм Разума» Лекё. Интерьер храма воссоздавал пространство, необходимое для мистических обрядов, с потайными комнатами, откуда через рондические окна, сквозь полумрак на посвященных смотрели сфинксы (рис. 1). Подобный же «хатхорический» портик обрамляет вход в отель Богарне в Париже — место заседаний масонской ложи[3]. Эта иконографическая деталь сразу превращает частный особняк в сакральное здание и мистический храм.

Интерес к искусству и архитектуре Древнего Египта значительно углубился на рубеже XVIII—XIX вв. во Франции, что, безусловно, было связано с личными вкусами и пристрастиями Наполеона. Франция представлялась преемницей древнейших цивилизаций и великих империй прошлого.

Во время правления Бонапарта формируется новый стиль — *ампир*, ставший отражением притязаний Наполеона на мировое господство. Основная роль в формировании французского ампира принадлежала живописцу Ж.-Л. Давиду. Давид разрабатывал эскизы мебели, деталей оформления интерьера, диктовал моду в одежде. Стили античной классики (прежде всего, греческой) и французского классицизма не соответствовали представлениям времени. Благодаря тому, что Рим, принявший многие воззрения египтян, сыграл важнейшую роль в отражении египетской специфики еще в Античности, египетские мотивы стали органической составляющей стиля ампир как в архитектуре, живописи, скульптуре, так и в оформлении интерьера и мебели. Французский исследователь Ж.-М. Умбер подчеркивает, что в ампире «актуализируются различные египетские элементы, характерные для эпохи времен Людовика XVI и оставшиеся в моде после революции»[4]. В этот период уже можно говорить о *возникновении* такого явления, как «египетский стиль».

Основное влияние на развитие «египтомании» во Франции, а затем и во всем мире оказал поход Наполеона в Египет в 1798—1799 гг. Военная кампания Наполеона Бонапарта имела важную политическую задачу — освободить Египет от власти Оттоманской империи, тем самым нарушить равновесие сил между Францией и Англией в пользу Франции. Политическая миссия кампании Наполеона провалилась, но внесла колоссальный вклад в развитие французской и мировой культуры, наполнив знакомые образы древней культуры новым шармом.

---

[3] *Humbert J.-M.* L'Egyptomania dans L'Ar t Occidental. Paris, 1989.
[4] *Humbert J.-M.* Op. cit. P. 106.

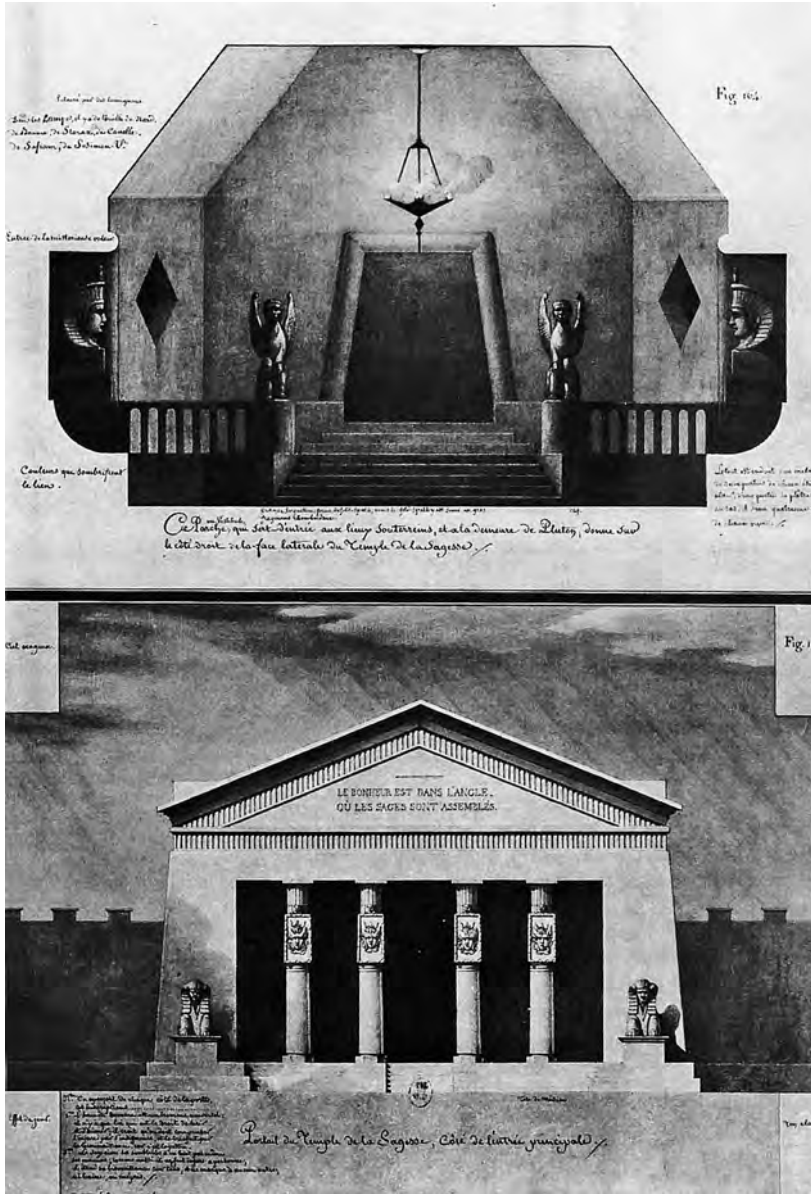


Рис. 1. Проект «Храма Разума» Ж.-Ж. Лекё

Вместе с армией в походе принимала участие и специально организованная научная экспедиция, возглавленная бароном Домиником Виваном Деноном (1747—1825). Следствием экспедиции явилось исключительное внимание европейцев к искусству Египта. Было привезено во Францию много образцов оригинальной египетской скульптуры, в том числе известные фигуры сфинксов. Экспедиция углубила и поставила на научную основу изучение древнейшей цивилизации и ее культуры. Это сказалось, например, на использовании иероглифики. Псевдоиероглифы стали заменяться настоящими иероглифами.

По возвращении из Египта Денон публикует свои исследования в работах: «Путешествия по Верхнему и Нижнему Египту во время кампании генерала Бонапарта» (опубликовано в Париже и Лондоне) и бесценное «Описание Египта» (1802). «Путешествия» Денона с сотнями гравированных иллюстраций на целое столетие стали важнейшим изобразительным источником по архитектуре Египта для нескольких архитекторов, в том числе и русских. «Описание Египта» стало справочником по египетской архитектуре и послужило наглядным пособием для поколений архитекторов и художников. С появлением этих работ начался серьезный этап в истории Египетского возрождения, фокусируя внимание больше на научном изучении, чем на зрительном восприятии образов в целом.

На службе у Бонапарта состояли такие известные архитекторы, как Шарль Персье и Пьер Франсуа Леонард Фонтен, которые одновременно с усилением внимания к изучению Египта начали использовать египетские мотивы в проектах архитектурных построек и уже имеющейся в королевских резиденциях мебели и декоративных предметов. Первым во Франции интерьер в «египетском стиле» представил после возвращения экспедиции Наполеона Жан-Жак Лекё. Египетские мотивы украсили салон Наполеона и использовались при оформлении других комнат дворца.

Элементы монументальной египетской архитектуры широко проникали и в малые архитектурные формы, в том числе применялись и в бронзовом декоре, к числу излюбленных предметов обстановки того времени относятся секретеры, комоды, бюро (рис. 2). Существовал в те годы в Париже специальный магазин «мебели в египетском стиле». Пьер-Бенуа Марсион в своем магазине-студии «У египтян» предлагал клиентам мебель из красного дерева, богато украшенную бронзой красивых античных форм: этрусских, египетских, греческих и римских.

Рис. 2. Кабинет для монет работы Ж. Демальтера по проекту Ш. Персье и П.Ф. Фонтена

Исследователь архитектуры И. Грабарь отмечал, что Персье и Фонтен были слабыми архитекторами: «педантичными компиляторами, довольно надоедливыми, скучными и даже не слишком изобретательными в своих орнаментальных разводах». Но, вероятно, столь резкая оценка Грабаря объясняется не столько скудностью таланта этих мастеров, сколько ограниченностью стиля. Примитивность содержания и жесткость идеологических установлений сделали ампир не художественным стилем в полном смысле этого слова, а стилем декорации и даже поверхностного камуфляжа.

Использование «египетского стиля» во Франции носило исключительно патриотический характер — египетские мотивы широко использовались при строительстве объектов для прославления Бонапарта и его военных побед. В мае 1806 г. по приказу Наполеона вышел декрет об установлении в Париже пятнадцати новых фонтанов, шесть из которых должны были быть в египетском стиле: «Фонтан Феллаха», «Фонтан Победы» на площади Шатле, «Фонтан Мира» (fontaine de la Paix et des Arts), фонтан Пале де Боз-Ар (Palais des Beaux-Arts), нубийские львы фонтана Шато д'О, фонтан на бульваре Монмартр.

Фонтан Феллаха (fellah —крестьянин, земледелец, *арабск.*) в Париже, или Египетский Фонтан (арх. Франсуа-Жан Бралль, Пьер-Николя Бовалле), является интереснейшим образцом

французской египтомании (рис. 3). Фигура крестьянина в виде Антиноя из виллы Адриана с двумя кувшинами в руках, из которых течет вода, помещена в египетский портик-пилон, карниз которого украшен не крылатым диском, а орлом — символом империи.

Рис. 3. «Фонтан Феллаха», или Египетский фонтан в Париже, 1805 г.

Интересным примером «египетского стиля» в **Италии** можно считать Египетские ворота виллы Боргезе в Риме, построенные в 1825—1828 гг. Луиджи Канина. Они впервые в европейском искусстве XIX в. оформляются двумя обелисками, как и положено у входа в древний египетский храм[5]. Сад виллы Боргезе должен был воспроизводить или напоминать атмосферу виллы Адриана в Тиволи (ансамбль II в.). Он тоже был задуман как проекция мира, в разных уголках которого можно было увидеть греческую Аркадию, египетский Каноп, Тусканию, уголок Малой Азии с копией статуй Артемиды Эфесской, а также привезенные Адрианом мозаики и скульптуры из Греции и Египта.

На Вилле Торриджиани во Флоренции, парк которой был перестроен в 1813—1814 гг., появились скульптуры сфинксов из белого мрамора на главных воротах[6]. Хозяин виллы маркиз Пьетро Торриджиани совместно с архитектором Гаэтано Баккани спроектировал традиционный английский парк, у входа которого поместил мраморный бюст Осириса-Антиноя. Маркиз Торриджиани, как известно, был масоном и страстным поклонником Наполеона Бонапарта. Мотив статуи Осириса-Антиноя был данью египетской моде и был заимствован из атриума Виллы Боргезе (принца Камиля Боргезе, женатого на сестре Наполеона Паолине). Как опубликовано в путеводителе по садам Торриджиани (1824), Антиной в своих руках держал скрижали с надписями о том, как попасть в парк. Именно расположение египетских

[5] *Curran Brian A.* The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy. Chicago, 2007.

[6] *Curl James Stevens.* The Art and Architecture of Freemasonry. Batsford, 2002.

элементов у ворот виллы и входа в сад говорит о принадлежности архитектора и самого хозяина к масонскому ордену и приверженности его идеям[7].

Подтверждением популярности египетских мотивов в Риме служила реконструкция Обелиска на Пьяццо дель Пополо в 1816—1820 гг. Архитектор Джузеппе Валадье (1762—1839) добавил к уже сложившемуся ансамблю скульптуры сфинксов, ставших частью неоклассического ансамбля площади.

Интерес к «египетскому стилю» в **Англии** приходится на тот же период времени. Он распространился вместе с активизацией археологических исследований после блестящей победы адмирала Нельсона над французским флотом в битве при Абукире в августе 1798 г., а также английским изданием работ Денона. После выхода в Англии книги Денона многие архитекторы и дизайнеры начали использовать его гравюры как источники вдохновения. Путешественники, ученые, искатели приключений и коллекционеры, а затем и туристы, потянулись в Египет. Британский музей, Музей Петри наполнились огромным количеством артефактов, особое внимание привлекали мумии, в частности завораживал процесс их разворачивания на публике. Египетские мотивы стали использоваться практически повсеместно, сначала в мебели и интерьере, затем в садово-парковой архитектуре.

Работа французских архитекторов Персье и Фонтена оказала огромное влияние на английского коллекционера и декоратора Томаса Хоупа (1769—1831), который начал вносить изменения в интерьер своего дома в Лондоне в 1799—1804 гг. Его книга «Мебель и предметы интерьера» («Household furniture and interior decoration») сильно повлияла на развитие декораторского искусства. Можно сказать, что Томас Хоуп стал одним из основателей и родоначальником неоклассического стиля эпохи Регентства, привнеся в английский ампир элементы искусства Древнего Египта.

Египетский холл на улице Пиккадилли в Лондоне был построен в 1812 г. по мотивам Храма в Дендерра[8] (рис. 4). Своим названием он обязан исключительно фасаду, оформленному в ярких красках и с использованием египетских элементов. Речь идет, прежде всего, о форме пилона как своеобразной декорации. Дом предназначался под здание для Лондонского музея истории Уилльяма Баллока. В нем хранились коллекции, привезенные из

---

[7] *Gloria Rosati.* Neo-Egyptian Garden // Imhotep Today. London, 2003.

[8] *Curl James Stevens.* Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West.

Рис. 4. «Египетский холл» на улице Пиккадилли в Лондоне, 1812 г.

Азии, Африки, Северной и Южной Америки, а также внушительная коллекция египетских артефактов, привезенная в Лондон Джиованни Баттиста Бальзони (коллекция была выставлена в 1818—1823 гг., для чего был специально оформлен зал). Получился совершенно особенный проект, характерный исключительно для Англии, так как именно этот образец стали копировать. Сам фасад не сохранился, но послужил образцом для других английских построек. Фасад и читальный зал Египетской библиотеки Математической школы в Девонпорте, для которого готовил проекты Джон Фоулстон (1772—1842), и Египетский дом на Чэйпел стрит в Пензансе (Корнуэлл), построенный как музей-магазин различных артефактов, минералов и древностей для Джона Лавина в 1830 г.

В **Германии** также начали появляться памятники с египетскими элементами. Монумент Фридриха Вайнбреннера (1766—1826) маркграфу Карлу-Вильгельму в Берлине 1823 г. на пересечении улиц Кайзер-Штрассе и Карл-Фридрих Штрассе имеет форму правильной пирамиды, но не оформленной в «египетском стиле». Этому архитектору принадлежит проектирование Синагоги в Карлсруэ в 1798 г., вход в которую имеет форму пилона[9].

«Египтомания» эпохи Империи подтолкнула Францию к формированию полноценной египтологии как науки о древностях, важнейшей вехой которой стало эпохальное открытие Шампольона — дешифровка египетских иероглифов в 1822 г. Это событие не только укрепило позиции науки, но и придало «*второе дыхание*» «египтомании», восторженно открывшей исторический контекст казавшейся дотоле загадочной цивилизации. С этого времени непонятные надписи начинают читаться, а представление о Древнем Египте постоянно углубляется.

[9] *Pevsner N., Lang S.* The Egyptian Revival // Architectural Review. CXIX (1956).

Таким образом, в Европе, прежде всего во Франции, в первой трети XIX в. широкое использование египетских мотивов в разных видах искусства позволяет говорить о «египтомании». Она сформировалась с опорой на традицию, поддержанную интересом к экзотике, свойственным эпохе, духовные поиски (масонство), археологические находки и серьезное научное изучение[10].

При копировании египетских элементов не копировался их первоначальный смысл. Копировалась только внешняя форма, например широко заимствованная из древнеегипетских храмов форма пилона, однако архитектурная композиция не воспроизводила осевую последовательность внутренних помещений. Обелиски в Древнем Египте возводились обязательно парами перед входом в сакральные здания. В европейском контексте строился один обелиск, который стал композиционным центром площадей и парковых ансамблей. «Он стал центром барочного пространства». Два таких монумента рядом уже не возводятся. Не воспроизводится старинный канон организации пространства. Целью построек рубежа XVIII — первой четверти XIX в. было приспособить различные формы для большого количества людей. Экстерьер стал менее значимым, более важным становился интерьер.

Эпоха поверхностного увлечения мистическими знаниями и загадочными артефактами Древнего Египта (порой даже не поддающимися адекватной интерпретации) завершается в 1820-е годы чередой фундаментальных научных открытий, важнейшим из которых стала дешифровка иероглифов, познакомившая, наконец, человечество с истинной историей Древнейшей цивилизации. С этого момента «векторы» «египтомании» были «перенаправлены»: египетская культура обнаружила неизведанные широкие горизонты.

Особенным образом «египетский стиль» проявился затем в зодчестве историзма, неотъемлемой составляющей которого он также является по определению. Изменилась идейная основа использования «египетского стиля»: он перестал быть имперским, демократизировался, превратившись в стиль основательности буржуазии, надежности и прочности.

Середина XIX в. может характеризоваться увеличением интереса европейских путешественников к истории и культуре Древнего Египта, связи между Европой и странами Востока начинают расти. Издаются книги о путешествиях, содержащие новые сведения и литографии, среди них «Египет и Нубия» (1849)

---

[10] *Carrott R.G.* Egyptian Revival: its sources, monuments and meaning, 1808—1858. Los Angeles, 1978.

о путешествии 1838—1839 гг. Дэвида Робертса (1796—1864), «Обычаи и традиции древних египтян» Джозефа Бономи Младшего (1796—1878).

В 1842 г. в Лидсе (**Англия**) для Джона Маршала строится льнопрядильная фабрика. Поскольку сам хозяин хотел, чтобы здание представляло производимый продукт (производство льна соотносилось с египетским товаром), то был выбран именно «египетский стиль», несущий идею стабильности, мощности и вечности. Маршал приглашает для работы архитекторов Робертса и Бономи с тем, чтобы они создали здание-прообраз Храма в Антеополисе, храма Хора в Эдфу. Архитекторы, однако, взяли за основу Храм Тифониум в Дендера из гравюр Денона. Не только внешний вид, интерьер, но и некоторые фабричные машины были спроектированы в этом стиле[11].

В те годы возводился Клифтонский подвесной мост в Бристоле через устье реки Эйвон, дизайн для которого был создан в 1831 г. великим британским инженером-архитектором И.К. Брюнелем (1806—1859), известным строительством мостов, кораблей, железных дорог и доков. Мост был оформлен в уже «модном» к тому времени «египетском стиле», но завершен только в 1864 г. и стал мемориалом самому архитектору.

Обелиск «Игла Клеопатры» был возведен в Лондоне на берегу Темзы в 1877 г.[12] Обелиск из розового асуанского гранита 1450 г. до н.э., изначально установленный Тутмосом III перед храмом Солнца в Гелиополисе, был подарен Англии Вице-Королем Египта Мехметом Али в 1820 г. в честь побед адмирала Нельсона (1798) и генерала Ральфа Эберкромби при сражении у Александрии (1801). Обелиск спустя двести лет после его возведения был покрыт иероглифами, описывающими военные победы Рамзеса II. На набережной Темзы у обелиска были установлены два сфинкса, повернутые к нему лицом[13], создающие единый ансамбль и объект «египтомании» и делающие его не только мемориалом английским победам и предметом древности.

Представления египтян о загробной жизни, особо почитаемый у них культ мертвых нашли свое отражение и распространение в *погребальной архитектуре* Европы. Строгая геометрическая форма египетской архитектуры нравилась архитекторам, ищущим простоты выражения стиля в духе неоклассицизма. К этому времени уже существовала традиция использования форм обе-

---

[11] *Wood G.B.* Egyptian Temple at Leeds // Country Life. CXXVIII (1960).

[12] *Воронихина Л.Н.* Города и музеи мира. Лондон, 1969.

[13] Второй обелиск «Игла Клеопатры» был доставлен в 1880 г. в Нью-Йорк. Третья «Игла Клеопатры» — обелиск Луксора на площади Свободы в Париже.

лиска и пирамиды в качестве надгробий. Антонио Канова предложил модель надгробия для герцогини Марии Кристины, захороненной в церкви Аугустинеркирхе в Вене (1805). В 1822 г. такое же надгробие было создано для самого скульптора его учениками в Венеции.

Ассоциации египетской архитектуры со смертью, распространением культа мертвых дали импульс развитию «египетского стиля» в мемориальном искусстве, в оформлении кладбищ в Европе и Америке в начале XIX в.

Многие надгробия для участников наполеоновских походов на французских кладбищах Пер-Лашез, Монпарнасса и Монмартра возводились с целью увековечить память почивших очевидцев исторических событий[14]. Во многих из них сочетались греческие и египетские мотивы. Кладбище Пер-Лашез в Париже стало своеобразной моделью, многие проекты его надгробий издавались и служили источником для вдохновения, о чем свидетельствует книга С. Хита «Париж и его окрестности» («Paris and its environs», 1831).

В Лондоне на Хайгейтском кладбище Сент Джеймс в 1839 г. был построен Ливанский круг, спроектированный архитектором Стивеном Гири (1797—1854). Кладбище в своем первоначальном виде было открыто в 1839 г. как часть плана по созданию семи больших, современных кладбищ (известных как «Магическая семёрка») вокруг Лондона. Хайгейт вскоре стал престижным местом для захоронения. Викторианское отношение к смерти и его представление о ней привело к оформлению большого количества могил и построек в готическом стиле. В 1839—1842 гг. Джеймсом Баннингом (1802—1863) строится Египетская аллея, вход в которую был оформлен папирусовидными колоннами, а сами мавзолеи выполнены в форме пилонов, покрытых соответствующим египетским декором (рис. 5). Связка тростника (одно из названий папируса — бумажный тростник) почиталась в долине Нила как один из фетишей, став под названием «джед» вечнозеленым символом бога умирающей и воскресающей природы Осириса. Стилизация верхушек тростниковых панно в египетских гробницах в форме «джедов» соответствовала погребальному назначению построек.

В Англии в середине XIX в. большое влияние имели готическая и викторианская линии в архитектуре, которые ассоциировались с англиканством и католицизмом. Поэтому «египетский стиль», в основном, применялся при оформлении гробниц масо-

[14] *Humbert J.-M.* L'Egyptomania dans L'Art Occidental.

Рис. 5. Вход в «Египетскую Аллею» кладбища Хайгейт в Лондоне, 1839 г.

нов и вольнодумцев не только в Англии, но и во всех католических странах Европы — Бельгии, Франции, Испании[15].

Во второй половине XIX в., после многочисленных научных и археологических открытий, стилизация в «египетском стиле» уже приобретает новые, более конкретизированные черты. Делаются серьезные попытки воссоздать и повторить оригинальные интерьеры с достаточной точностью, основанной на глубоком знании предмета. Среди таких примеров можно назвать спроектированный Оуэном Джонсоном «Египетский внутренний двор» «Хрустального дворца» Джозефа Пекстона, открытый на первой Всемирной выставке в Лондоне (1854)[16]. Дворец, построенный по инновационным методам из стекла и бетона, сыграл значительную роль в английской архитектуре XIX в. В «Египетском дворе» присутствовали различные модели барельефов, колонн, божеств, карнакских львов, модели фараонов, розеттского камня и т.д. (рис. 6). Это был результат глубокого научного подхода и попытка предоставить новые знания широкой публике.

---

[15] *Curl James Stevens.* The Art and Architecture of Freemasonry.

[16] Она называлась «Великая выставка изделий промышленности всех наций 1851 года».

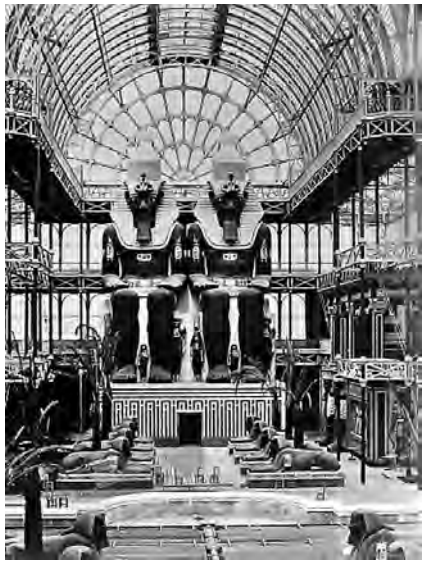


Рис. 6. Египетский двор Хрустального дворца Джозефа Пекстона в Лондоне, 1854 г.

Рис. 7. Вольер для слонов в зоопарке Антверпена, 1856 г. (арх. Ч. Севре)

Примером оригинального применения «египетского стиля» в архитектуре можно считать «Египетский храм» — вольер для слонов в антверпенском зоопарке в **Бельгии**. Архитектор Чарльз Севре (1828—1892) был вдохновлен «Египетским двором» «Хрустального дворца» в Лондоне и использовал некоторые черты храмов Хатхор в Дендера и Филе. Иероглифика, покрывающая здания, должна была вызвать ассоциации с территорией обитания животных (рис. 7).

Показательным примером является здание одной из масонских лож, построенное в Бостоне (Линкольншир, Англия) в 1860—1863 гг., спроектированное на основе портика Нубийского храма в Дендуре, взятом из гравюр Денона (рис. 8). Небольшое здание состояло из холла, кухни и банкетного зала, украшенных египетскими элементами — крылатыми дисками, скарабеями, лотосами, змеями и масонской атрибутикой. Карниз над входом покрывают иероглифы, которые гласят: «В 23 год правления Её Величества Королевы Виктории это здание было построено».

Масонские идеи нередко находили свое отражение в организации европейских садов и парков, в частности в классических английских садах. Среди гротов, руин, искусственного озера можно найти и небольшой египетский храм, например в саду Виллы Стибберта[17]. В 1870 г. известный коллекционер Фредерик

[17] *Humbert J.-M.* Imhotep Today. Collection of works. London, 2003.

Стибберт приобрел виллу во Флоренции. Собиратель предметов искусства исламской, дальневосточной и японской цивилизаций Ф. Стибберт преобразовал виллу в неоготический замок, в котором были комнаты и залы в разных стилях: бальный зал в стиле неоренессанса, жилые комнаты в стиле ампир и салоны в стиле рококо. Принцип эклектики присутствует и в оформлении парка, окружающего виллу. По изначальному замыслу дом и сад должны были быть в скромном английском стиле, но архитектор Джузеппе Поджи (1811—1901) внес свои изменения и возвел на берегу искусственного озера храм в египетском стиле по своему проекту (1862—1864). Небольшой храм с обелиском и аллеей терракотовых скульптур сфинксов предназначался для выращивания цитрусовых и других нежных растений[18], одновременно дополняя масонскую стилистику всего сада (рис. 9). Отражая личность и вкус владельца, масонский сад должен был включать скрытую символику. Путь через сад должен отражать обряд инициации или иметь постройки в форме масонского храма. Эта символика была специально завуалирована, чтобы быть понятной только посвященному или подтолкнуть посетителя к новым размышлениям.

Рис. 8. Масонская ложа в Лондоне, 1860—1863 гг.

Значительным вкладом в архитектуру становится склад «Египетские холлы» Александра Томпсона, построенный в 1871—1873 гг. в Глазго, сочетающий в себе греческие и египетские мотивы. Весь фасад покрывает три ряда колонн в различных стилях, и один из рядов представляет папирусовидные колонны[19].

Рис. 9. Неоегипетский храм в саду виллы Стибберта во Флоренции, 1862—1864 гг.

[18] *Glotria Rosati.* Neo-Egyptian Garden // Imhotep Today. London, 2003. P. 228.
[19] *Hugh Honour.* Curiosities of the Egyptian Hall // Country Life. CXV (1954).

Такое использование колонн делает общий вид здания чрезвычайно динамичным.

На фоне мистических настроений, вызванных приближающимся концом века, таинственный Египет вновь обратил на себя самое пристальное внимание. Находка мумий в гробнице Деир-эль-Бахри в 1880 г. Масперо только усилила этот интерес.

Эклектика, в рамках которой пришлось существовать «египетскому стилю» в конце XIX в., была не просто смешением всех прошедших стилей, а одной из богатейших и важнейших тенденций, вовлекавшей в себя и египетские стилизации. Несмотря на преимущественное и широко распространившееся влияние готики, этот стиль выжил, остался актуальным и продолжал влиять на архитектуру XX в., изменяясь, обновляясь и претерпевая дальнейшее обновление или даже возрождение.

В эпоху *модерна* «египетский стиль» применяется в строительстве самых разных по назначению объектов: кинотеатров, колледжей, библиотек, музеев и зоопарков, заводов и фабрик, тюрем и синагог, масонских лож и доходных домов. В их строительстве отразились главные тенденции времени: использование новых строительных материалов (стали, стекла), новых технических возможностей и желание украсить, декорировать вполне обычные, даже утилитарные постройки, помещения и предметы. При том, что модерн явно отдавал предпочтение изогнутым линиям, строгие, массивные, монументальные «египетские» формы используются во всех областях архитектуры и интерьера. Например, ворота в павильон страусов зоопарка Берлина (1901). Иногда интерьеры полностью оформляются в «египетском стиле» или же используются лишь его основные элементы в сочетании с чертами ампира или неоклассицизма, эклектики и ар-деко. Так, большое распространение при оформлении зданий разного назначения получила сцена перевозки сфинкса, изображенная на фоне пирамид Гизы. Технические возможности древних, до конца не понятые и сегодня, сильно будоражили воображение в эпоху промышленного капитализма.

Древний Египет на рубеже XIX—XX вв. воспринимается как колыбель западной цивилизации. В этом, бесспорно, отразились открытия археологии, интенсивная музейная деятельность и бурное развитие египтологии. Их открытия и достижения получали широкий резонанс. Иметь представление о древней истории, культуре, религии, искусстве стало обязательным для образованных людей той эпохи. Все больше углублялось представление о Древнем Египте как о носителе знаний и высокой культуры. Чем шире распространялись достоверные представления о нем,

тем для большего числа людей (в том числе заказчиков) становился понятен язык стилизаций.

Египет воспринимается как страна справедливости, которой правили мудрые правители. Это, очевидно, было одной из причин частого использования египетских форм и мотивов для зданий суда. На распространение этой тенденции, укрепившейся еще в XIX в., значительно повлияло оформление фасада Дворца Правосудия в Париже (арх. Ж.-Л. Дюк, 1857—1868). Идея справедливости и гармоничного устройства миропорядка характерна для оформления зданий масонских лож. В период 1870—1914 гг. были построены здания масонских лож в Бельгии, Франции, Англии. В Монсе (Бельгия) возведено здание масонской ложи «Храм прекрасного союза» (La Parfaite Union) по проекту Гектора Пюшо (1842—1920), намеревавшегося средствами архитектуры и оформления экстерьера и интерьера донести идею работы ложи — моральная и интеллектуальная эмансипация сообщества. Для автора «египетский стиль» был не только аллюзией на великую древнюю культуру, предшествовавшую христианству, но и символом антиклерикализма. Масонская ложа в Монсе была открыта в 1890 г.

Ярким примером интерьера бельгийских лож служит зал масонского храма в Брюсселе, оформленный по проекту П. Бондюэля (1877—1955). Особенностью декора бельгийских лож было отрицание использования христианской символики в пользу более древних мотивов. Античность и древнеегипетская культура имели для масонов большую привлекательность, чем Библия. Именно поэтому «египетский стиль» как нельзя больше соответствовал выражению масонских идей в архитектурном оформлении лож и их интерьеров, отличая здания от готических, барочных или романских построек, ассоциировавшихся с католицизмом. Особого внимания заслуживает «Храм Прав Человека» — здание женской масонской ложи Франции в Париже, построенной в 1912 г.

Примером использования египетских элементов могут служить Египетские павильоны на Парижских выставках 1889 и 1900 гг. (последняя, как известно, считается триумфом стиля ардеко)[20]. В основу своего проекта Египетского дворца Марсель

[20] Еще Всемирная Парижская выставка 1867 г. положила начало новой тенденции: экспозиции стран-участниц стали размещать в специально построенных ими национальных павильонах. На этой выставке посетитель мог увидеть тирольскую деревню, русскую избу, египетский караван-сарай, восточный минарет, турецкие бани, китайский театр, английский коттедж, американское ранчо, голландскую ферму, японский киоск и даже восстановленные катакомбы Рима.

Рис. 10. «Египетский дом» в Страсбурге, 1905 г. (арх. Ф. Шайдер)

Дурньон положил Арабский базар, театр в полихромном «египетском стиле» и древнеегипетский храм. Для размещения самой большой в мире коллекции египетского искусства М. Дурньоном был спроектирован в неоклассическом стиле «Египетский музей» в Каире (построен в 1900 г., открыт в 1902 г.).

Элементы «египетского стиля» часто использовались при оформлении фасадов домов по всей Европе. В Германии ярким образцом египетского стиля эпохи модерн является фасад дома в Страсбурге (ул. Генерала Раппа, 10), построенный арх. Ф. Шайдером (1905). Известный как «египетский дом», уникальнейший по своему оформлению, он покрыт полихромными панелями, изображающими фараона с супругой во время охоты на уток, использованы цветки лотоса, папирусы (растительный орнамент пользовался особенной любовью у художников арт-нуво), крылатый диск (рис. 10). Известное влияние «египетского стиля» прослеживается также в оформлении фасада здания Школы декоративного искусства (арх. И.К. Отт, 1892). В строительстве фабрик и зданий для промышленных предприятий 1920-х гг. самыми яркими являются здание табачной компании Каррерас (1926) и фабрика Хувера (1932) в Лондоне[21].

В оформлении зданий для нового вида искусства — кино — тоже использовали «египетский стиль», который опирался уже на американский опыт. Это особенно проявилось в оформлении кинотеатров после Первой мировой войны. Среди них кинотеатры «Луксор» в Париже (1920) архитектора Анри Зипси и «Карлтон Синема» (1929—1930) архитектора Джоржа Коулса. Кинотеатр «Луксор» украшают лотосовидные колонны, фриз из разноцветной мозаики, витраж с лотосами, крылатый скарабей, колоссальные египетские головы и флагштоки.

[21] *Curl James Stevens.* Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West.

Открытие гробницы фараона Тутанхамона (1922) стало важнейшим событием, повлиявшим на дальнейшее развитие «египетского стиля» в XX в. Золотая маска Тутанхамона стала одной из самых выразительных и известных его деталей. «Египетский стиль» прочно укоренился в ар-деко, использовался в мебели, ювелирных украшениях, в одежде, отразился на искусстве книжной иллюстрации и театральных декорациях.

Египетские мотивы встречаются во всех странах Западной Европы и Америки, распространены по всему миру — от Австралии до Ирландии[22]. Строгие, массивные, монументальные формы используются во всех областях архитектуры и интерьера. «Египетский стиль» применяется в строительстве заводов и фабрик, тюрем, кинотеатров, аптек, колледжей, библиотек и музеев, пресвитерианских и баптистских церквей, синагог и масонских лож, в интерьерах средиземноморских лайнеров. В разных европейских странах интерес к этому «стилю» имел разные первопричины, но у него были и общие стимулы развития. Во Франции деталями египетской архитектуры подчеркивали историческую память в монументах, посвященных кампаниями Наполеона в Египте, в Англии — экзотику, необычность, яркость, несоответствие этой восточной архитектуры английской природе. В Италии возрождался античный вкус, связанный с Виллой Адриана в Тиволи — моделью мира, представлявшей аллегории частям света в своих садах. Но связывал все эти страны философский интерес к традициям и культам Древнего Египта, их научное изучение и масонские ложи, распространенные в Европе, которые играют значительную роль в зарождении и культивации египетских тем в искусстве.

В русле общего усвоения европейского художественного опыта элементы египетского искусства попадали и в поле зрения русских архитекторов и художников. Следует принимать во внимание, однако и то, что новая «европейская» интерпретация египетских мотивов сочеталась и переплеталась с уже сформировавшимися в русской культуре представлениями об этой древней цивилизации[23].

Фонтаны, украшенные фигурами сфинксов, надгробия в форме пирамиды или пилона, мемориальные обелиски стали неотъемлемой частью российского зодчества начала XIX в. Ярчайшим примером влияния европейской моды стал Египетский павильон усадьбы Кузьминки, построенный архитектором Жилярди в 1812 г., и Кузьминские ворота (1830), ведущие в Царское село, А. Менеласа.

---

[22] *Eckels C.W.* The Egyptian Revival in America // Archaeology. III (1950).

[23] *Турчин В.С.* Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. М., 2007.

О.А. Зиновьева

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ПРОПАГАНДА В США И СССР СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА: ИСКУССТВО, АРХИТЕКТУРА И ПОЛИТИКА

В статье предлагается сравнительный анализ концептуальных урбанистических коммуникационных принципов в СССР и США, возникших в 1930—1940-х гг., исследуются их сходства и различия, а также восприятие этих принципов в каждой из стран. Автор проводит сравнение особенностей социального и экономического фона в двух странах. С одной стороны, последствия революции и гражданской войны, приток сельского населения в города в СССР и, с другой стороны, разрушительная депрессия и возросший уровень мультикультурной и мультиконфессиональной иммиграции в США привели к тому, что у правящих кругов двух стран возникла необходимость найти рычаги мотивации для слаженной и упорной работы во благо счастливого будущего. Таким стилем, который смог выразить эту мотивацию, становится доступное и наглядное искусство арт-деко в США и советский стиль в СССР. Оба направления связывает общность художественных приемов, обусловленная схожими целями и задачами.

Ключевые слова: монументальная пропаганда, монументальное искусство, урбанистическая среда, урбанистические коммуникационные сообщения, арт-деко, сталинская архитектура, урбанистическая утопия.

The paper gives a comparative analysis of the conceptual principles of urban communications, which emerged in 1930—1940-s in the USSR and US. It presents a study of similarities and differences in the methods of urban propaganda and perceptions of these methods in each country. The author compares the features of social and economic backgrounds in both countries. On the one hand, the effects of the revolution and civil war, the influx of rural population to the cities in the Soviet Union and, on the other hand, the devastating depression and increased levels of multi-cultural and multi-confessional immigration to the United States encouraged the administrations of both countries to seek for the motivation tools to make people work harder for less reimbursement for the sake of the promised and bright future. Art deco in the United States and the Soviet style in the Soviet Union served well to express this motivation clearly and accessibly to crowds people. Both trends shared common artistic methods and approaches due to their similarity in goals and objectives.

Key words: monumental propaganda, monumental art, urban environment, urban communications, art-deco, Stalinist architecture, urban utopia.

В нашем мире, где городское население преобладает над сельским, да и сельское так или иначе нередко попадает в город, урбанистическая среда стала серьезным проводником всевоз-

можных идей, посулов и предложений. Монументальное искусство и монументальная пропаганда являются здесь ключевыми понятиями в создании единого социума, но вместе с тем и манипулирования людьми.

Родом из пещер, где первобытный человек создавал первые наскальные рисунки, предназначенные для ритуалов и церемоний, монументальное искусство приобретает подлинные черты монументальной пропаганды в период возникновения первых городов в архаической Месопотамии. Обнесенные мощными стенами города, с храмами и дворцами, стали «наглядным воплощением как духовной, так и светской власти. Колоссальные размеры храмов, непомерно и расточительно украшенные, уже своим видом и фактом существования свидетельствовали о присутствии власти бога и царя» [1].

Древние сюжеты призывали к объединению городского сообщества, способствуя параллельно его развитию, но также и к полному подчинению. Одновременно с этим «развивается привычка к военным действиям, собственно, богатый город и возникает для защиты своего богатства и приобретения нового путем агрессии» [2], военной или экономической.

С тех пор мало что изменилось в формировании коммуникационных сообщений, которые отражали амбиции правящей власти, идеи главенствующей церкви и финансовых воротил, которые старались оправдать свои не всегда привлекательные действия, войны или стяжательство, а также привлечь сторонников на свою сторону, путем строительства стел, монументов, храмов и памятников. Таким образом, монументальное искусство с момента своего зарождения имело и имеет двойственный характер, который отражает социальные и экономические особенности общества. Даже благотворительность и просветительская деятельность, принося заметную пользу жителям городов, являлась инструментом монументальной пропаганды на службе властных структур или отдельных личностей. Особенных успехов в искусстве монументального убеждения достигли классические стили (барокко, классицизм и ампир) в своих разных ипостасях и реинкарнациях XVIII—XX вв. Именно эти направления отличаются наибольшей декоративностью, монументальностью, а следовательно, несут в себе широкие повествовательные возможности. Здесь не нужно забывать таких мастеров монументальной пропаганды, как иезуиты, мужской монашеский орден Римско-католической церкви, основанный в 1534 г. Игнатием Лойолой и утвержденный Павлом III в 1540 г. в поддержку католической

церкви в ее борьбе с альтернативными конфессиональными течениями, что включало педагогику и воспитание человека в нужном мировоззрении. Для этого использовались все средства, в том числе искусство и архитектура. Неправдоподобие масштабов, преувеличенность деталей и обилие «говорящих» персонажей барокко — все это вызывало в людях пламенное религиозное чувство и чувствительность, покаянное настроение и убежденность в возможности приобщения к небесным радостям, желание отдать всего себя служению церкви.

«Иезуиты были неискренни в своей архитектуре, как и в любом другом аспекте духовной жизни людей: они только хотели того, чтобы ослепить их» [3]. Чрезмерность форм и решений должна была как можно дольше удерживать внимание человека, одновременно воздействуя на его мировоззрение.

После символического и авангардного искусства начала XX в. середина XX в., отмеченная влиянием двух кровопролитных мировых войн и наступлением холодной войны, обращается к классике в поисках наглядности и убедительности.

Урбанистическая среда, которая формировалась в России и США, также использовалась каждой из сторон для агитации и пропаганды в позитивном и негативном значении в зависимости от политической ситуации.

В данной статье предлагается сравнительный анализ концептуальных изменений, имевших место в урбанистических коммуникационных принципах СССР и США в 1930—1940-х гг., исследование их сходств и различий и того, как эти принципы воспринимались каждой из сторон. Урбанистическая культура США и СССР имела свою историю и традицию, обусловив разность архитектурных ландшафтов, на которой выделяются возникшие в середине XX в. сходства. Для сужения задачи в качестве примера мы обратимся к Москве, Нью-Йорку и Вашингтону.

Середина XX в. совпадет с расцветом стиля арт-деко, который советской практикой рассматривался исключительно как буржуазный, чуждый советской идеологии, а в США стиль, господствующий в СССР, воспринимался как советский или сталинский. И та и другая сторона активно использовала эти якобы различия в своей пропаганде. В Советском Союзе постоянно переиздавались очерки Максима Горького об Америке, где он называл Нью-Йорк «городом желтого дьявола», стихи Владимира Маяковского, где статую Свободы он называет «стражем ханжества, центов и сала». В очерке Сергея Есенина Нью-Йорк предстает «железным Миргородом». «Сила железобетона, громада

зданий стеснили мозг американца и сузили его зрение. Нравы американцев напоминают незабвенной гоголевской памяти нравы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича» [4].

Стиль арт-деко, (ар деко, арт деко), который по сей день не имеет устойчивого написания, да и определения в целом, зародился во Франции, растерянной после войны. Он отмежевался от мистического стиля модерн, парадоксально взяв многое из него, и задекларировал своей основой классическое искусство. Политико-экономическая ситуация в мире уготовила арт-деко странную судьбу. В Европе и Америке он стал глашатаем буржуазной стабильности, а в СССР сумел выразить коммунистические идеи. Ни Запад, ни СССР не признавали, что это одно и то же течение, многоплановое, но очень сильное по своему воздействию на зрителя.

Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 г. в Париже, где Павильон СССР был выполнен гениальным Константином Мельниковым в стилистике демократического конструктивизма, предложила миру совсем иной стиль — полный строгости и навязчивого нравоучения, выраженного в архитектуре и прикладном искусстве, где использовались дорогие материалы и новые технологии. Как на Западе, так и в СССР роскошь была доступна не многим. Но роскошный язык реалистического барельефа и мозаики, величественных зданий обещали прекрасное будущее прохожим на улицах и площадях.

Сложное время между двумя мировыми войнами и после него сделали этот стиль очень разнообразным и эклектическим, испытывавшим на себе влияние многих источников.

Крупные державы — такие как США и СССР — выбрали для себя сознательно и подсознательно то, что вписалось в рамки создавшейся политической и экономической ситуации: древние зиккураты, египетские пирамиды и застывшие статуи, античное искусство Греции и Рима с его ордерной системой и скульптурами богов, классическое искусство XVIII—XIX вв., национальные мотивы, индустриальный дизайн, технологические достижения «века машин» — радио и небоскребы, формы кубизма и футуризма, а также растительные и животные мотивы сугубо практического назначения, атлетические формы женщин-спортсменок.

Мастера арт-деко прибегали к невиданным сочетаниям алюминия, нержавеющей стали, чугуна и меди, эмали, мозаики, майолики, гипса, изразцов, резьбы и инкрустации по дереву.

Ар-деко был стилем роскошным, но, с одной стороны, это была психологическая реакция на аскетизм и ограничения в годы Первой мировой войны, а с другой — попытка убедить массы, что скоро эта роскошь будет доступна всем.

Хотя сам термин «пропаганда» почти не употреблялся вплоть до XX в., когда он появляется для описания тактики, которая применялась во время Первой мировой войны, но особенно широко он стал позже использоваться тоталитарными режимами [5].

Мы находим большее влияние промышленных штамповочных, а также аэродинамических технологий, которые были связаны с развитием науки, началом эры предметов массового производства, завоеванием воздушного пространства. В произведениях этого времени появились очертания и детали воздушных и морских лайнеров, машин и механизмов. В Москве можно найти немало зданий, станций метро с изображением летчиков, парашютистов, пионеров-конструкторов с моделями самолетов или просто виньеток с пропеллерами.

После революции 1917 г. из России иммигрировали многие выдающиеся художники, архитекторы, дизайнеры, которые внесли заметный вклад в развитие этого стиля в разных странах, в том числе и в США.

Оставшиеся в стране архитекторы и дизайнеры создают множество различных архитектурных формирований — таких, как ОСА, АСНОВА, которые способствуют развитию конструктивизма. Несмотря на критическое финансовое положение, в Штаты направляются инженеры и архитекторы изучать строительство высотных сооружений. В этот же период, невзирая на отсутствие дипломатических отношений и в целом очень негативное отношение США к большевикам, социалистам и коммунистам, в СССР работают американские архитекторы и инженеры, выполняя крупные заказы, происходит обмен информацией и технологиями.

Американские архитекторы внесли свой вклад в формирование индустриального облика городов, создавая заводы-гиганты, в какой-то степени способствовали формированию «индустриального» сознания — совокупности представлений о человеке — винтике огромной машины, управляемой и направляемой заданным курсом. Индустриальное мировоззрение также предполагало выражение своего господства над окружающей природой и полное ее преобразование под свои нужды. Это начавшееся формироваться мироощущение будет воплощено позднее в монументальных картинах с нефтяными вышками, тракторами и стройками в стиле арт-деко.

В 1928 г. представители советской компании «Амторг» явились в Детройт и предложили самой известной в США фирме «Albert Kahn Associates Incorporated» промышленного архитектора Альберта Кана (1869—1942) разработать проекты производственных зданий в России стоимостью в 2 млрд долл. До этого Кан выстроил немало заводов для Форда и отработал высокопроизводительную технологию проектирования промышленных предприятий. Очень быстро в Москве создается одно из самых крупных архитектурных бюро в мире под названием «Госпроектстрой», где работало 25 американских специалистов и 2500 советских. Это бюро возглавил Мориц, младший брат Альберта. За четыре года «Госпроектстрой» спроектировал и построил более 570 тракторных и автомобильных заводов-гигантов в Москве, Челябинске, Сталинграде, Нижнем Новгороде. Кан стал посредником между советским правительством и сотнями западных фирм. Но наступает 1932 год, и все меняется. К этому времени вся власть оказывается в руках Сталина, берется курс на сугубо национальную политику. Договор с компанией «Albert Kahn Associates Incorporated» возобновлен не был. Выдвигается лозунг привлечения своих собственных кадров, все иностранные специалисты постепенно высылаются из страны, а слишком настойчивые оказываются в сибирских лагерях. Такая же судьба постигла компанию из Кливленда «Arthur McKee», которая строила Магнитогорский металлургический комбинат с 1929 по 1932 г.

16 марта 1933 г. устанавливаются дипломатические отношения между США и СССР, но ирония заключается в том, что никакого участия в строительстве советской столицы американские архитекторы больше не принимали. Тем более парадоксальным кажется тот факт, что именно в этот период много общего можно найти в монументальной пропаганде 1930—1940-х гг. в обеих странах. До того каждая из них шла более или менее разными путями. В послереволюционной России кратко и ярко заявил о себе конструктивизм, который оказался непригодным для воплощения идей монументальной пропаганды и создания великой столицы мощной индустриально-милитаристической державы, которую замыслил Сталин. А в США уже сложились основы арт-деко и велось высотное строительство. При том, что Советская Россия была главной страной, где наиболее полно отразились социальные идеи конструктивизма на практике, стиль этот был международным, заметно представленным в Европе объединением «Баухауз», например. В Америке в этом направлении работал такой яркий зодчий, один из основоположников как социального, так и экологического подхода к архитектуре —

Фрэнк Лойд Райт. Пришедшее к власти тоталитарное руководство в Советской России безжалостно расправляется с принципами конструктивизма, назвав его «формализмом». Идеолог конструктивизма и в прошлом почитатель великого Ле Корбюзье, Давид Аркин, в духе времени насмешливо отзывается о нем, сравнивая творчество французского архитектора с «элегантной риторикой, эффектной демонстрацией новых формальных канонов», которые «соблазнили весьма многих советских архитекторов» [6].

В США конструктивизм сохраняет за собой некоторые позиции и ниши, отдавая монументальному и пропагандистскому арт-деко значительную площадку государственного и крупного коммерческого строительства, где требовалось громко заявлять о себе. В короткий период начала 1930-х — середины 1940-х гг. возникает поразительное сходство урбанистических коммуникаций, выраженных средствами монументальной пропаганды в обеих странах. При этом каждая из стран воспринимала городскую среду друг друга как нечто совершенно инородное, чуждое, но то, с чем нужно соревноваться.

Каковы же истоки общности архитектурных и декоративных приемов, которые мы наблюдаем в двух странах в этот период?

Обе страны переживали тяжелый политический и экономический кризис. Для СССР это последствия революции 1917 г. и Гражданской войны, оттока образованных кадров за границу, наплыв безграмотного крестьянства в города, безработица и нищенская заработная плата. Америка пыталась справиться с последствиями депрессии, высоким уровнем иммиграции из послевоенной Европы. Сюда приезжали люди разных культур и конфессий, которые не говорили по-английски и не понимали американской действительности. В стране складывается практика общественных работ, где люди работали за плошку супа, что стало одним из ответов на небывалую безработицу.

И в той и в другой стране нужно было организовать эти массы людей, убедить их в том, что это временные трудности, что надо только потуже затянуть пояса и побольше работать, а дальше наступит светлое будущее. Своего рода рай на земле, или два рая — один советский, другой американский.

В 1931 г. Джеймс Адамс выдвигает концепцию «американской мечты» в своей книге «Эпическая Америка» — это «мечта о земле, которая должна стать лучше и богаче для каждого с возможностями, для каждого в соответствии с его способностями» [7].

Концепция «коммунистической (социалистической) мечты» также формируется в 1930-е. Перед искусством ставятся важные

задачи вдохновлять трудящихся к «труду и обороне», прославлять деятельность партии и правительства.

Как в США, так и в СССР на футуристическую мечту начинает работать целая машина киноиндустрии, плаката, драматического и музыкального искусства, живописи и скульптуры. Урбанистическая пропаганда, выраженная в терминах монументального искусства, становится составной частью общей картины. Для убеждения широких народных масс требовались очень конкретные и реальные образы и картины того, к чему следует стремиться. Авангардное или абстрактное искусство, ввиду своей неясности, для этой цели никак не подходило.

В середине 1930-х гг. в советской архитектуре произошел переход от конструктивизма к сталинскому варианту классического искусства. Ни в то время, ни позже этот стиль не получил конкретного названия. Его называли советским, сталинским, эклектическим, можно встретить название «постконструктивизм» в качестве переходного периода, у ряда авторов сразу наступает «сталинский ампир», хотя он больше относится к послевоенному периоду. Можно встретить также термин «советский монументальный классицизм», хотя в сущности это был эклектический подход с использованием элементов пышного барокко, ордерного классицизма и после войны — помпезного ампира, прославляющего победу во Второй мировой войне. Не следует забывать также о сказочности, мифологичности, которая особенно выразилась в станциях Московского метрополитена, расположенных на кольцевой линии.

Как в свое время вседержавная Екатерина II создала образцовые планы для каждого российского города в терминах, описывающих и идеализирующих державу, так и Сталин практически «утверждал сугубо нормативный курс на идеализацию советской действительности в искусстве» [8].

В начале 30-х гг. Сталин концентрирует власть в своих руках и приступает к созданию тоталитарного индустриально-милитаристического государства. К 1934 г. исчезают независимые архитектурные объединения и появляются Академия архитектуры СССР и Союз архитекторов СССР, которые объединяют творческие силы для решения новых задач, поставленных перед мастерами. Это создание ансамблей и дворцов культуры, спорта, внушительных и богато декорированных индустриальных центров, санаториев и пионерских лагерей.

Поворотным моментом перехода от конструктивизма к неоклассическому советскому стилю становится проведение открытого конкурса на проект Дворца Советов, в котором последний

раз участвуют иностранные архитекторы. Здесь странным образом второе место занимает никому неизвестный американский архитектор Гектор Гамельтон, который, возможно, был отрекомендован Альбертом Каном на особых условиях. В Америке уже имелся длительный опыт строительства высотных зданий, который в большей мере нужен был Сталину, чем сами американские архитекторы.

Дворец Советов никогда не был построен, но проведение конкурса предопределило дальнейшее направление советской архитектуры. Сложилось понимание того, что здания должны стать более величественными, устремленными вверх в сложном декоративном убранстве. Бытует также мнение, что широко объявленный международный конкурс дал возможность Сталину, у которого высвободилось время в результате политической победы, изучить лучшие достижения и идеи мировой практики.

В книге Д.Н. Верхотурова «Сталин. Экономическая революция», пожалуй, впервые дается подробное и непредвзятое описание политической борьбы и экономических концепций. Представление Сталина и его соратников о плановой индустриализации и построении социализма в отдельной стране оказалось наиболее живучим. Временный отказ от мировой революции и построение сильной промышленности означал, что «опираясь на сильную индустрию СССР, на мощные войска, можно занять гораздо более независимую позицию по отношению к развитым капиталистическим странам и смело противопоставить новую социалистическую систему капиталистической» [9].

Первый пятилетний план 1928/29—1932/33 гг. должен был сразу превратить страну из аграрно-индустриальной в индустриальную. Начинается эпоха грандиозных свершений и вместе с тем ажиотажа, гонки, своего рода эксплуатация революционного терпения, энтузиазма масс, штурмовщины и чрезвычайщины. Берется курс на «большой скачок» в развитии промышленности, который во многом был связан с нетерпением партийного руководства разом покончить с острыми социально-экономическими проблемами и обеспечить победу социализма в отдельно взятой стране.

Изменяется терминология, из названий организаций, газет и изданий исчезает слово «пролетарский» как общенациональный и заменяется словом «советский» как национальный. Москву в газетах часто называют «столицей мира», а строящийся Дворец Советов позиционируется как самое высокое сооружение мира. Америку необходимо не только догнать, но и перегнать.

А в Америке ведется свое грандиозное строительство с использованием общественного труда. В 1932 г. в городе Александрия, штат Вирджиния, в шести милях к югу от столицы США, масоны возводят монумент Джорджу Вашингтону, автор проекта — Гарви Корбетт. Очень много общего между проектом Дворца Советов и этим мемориалом. Их сближает выбор ступенчатой структуры, напоминающей древние зиггураты, а порталы и парадные залы оформлялись в классической ордерной системе. Часто этот архитектурный ансамбль высотой 101 м сравнивают с древнеегипетским маяком Фарос, который когда-то находился в Александрии и считался одним из семи чудес света. Советская архитектура также обращалась за вдохновением к древнеегипетским источникам. Мавзолей Ленина, возведенный в 1930 г. Алексеем Щусевым в стилистике ступенчатой пирамиды Джосера, заложил основу новой монументальной пропаганды, направленной на утверждение незыблемости и бессмертия власти. Александрийско-Вашингтонская масонская ложа решила построить надежное здание, неподвластное огню, и разместить в нем личные вещи, подаренные семьей первого президента США. Идея незыблемости также прослеживается в этом сооружении. В мемориальном зале располагается внушительных размеров скульптура Джорджа Вашингтона, а колоссальные эпические полотна справа и слева изображают застывшее движение масс в его сторону. Здесь можно встретить типажи, характерные для СССР и США этого периода: счастливые матери с детьми, герои, воины со знаменами, простые труженики тыла. Подобные решения нетрудно найти в Московском метро или советских дворцах культуры.

В 1935 г. в Москве начинается воплощение беспрецедентного градостроительного проекта — Генерального плана развития города, который подразумевал ансамблевую застройку улиц и площадей с их расширением и спрямлением; создание новой инфраструктуры, промышленных предприятий, школ, университетов, больниц, учреждений культуры, прокладку канала Москва—Волга с водохранилищами, шлюзами, портами и мостами, прокладку Московского метрополитена. Все это было возможно, поскольку земля, здания финансовые и человеческие ресурсы находились во власти правящей верхушки. В городах же США велась только точечная застройка на тех участках, которые оказывались в руках застройщика. И в США и в СССР широко использовался синтез архитектуры, скульптуры и живописи и прорабатывались традиции классицизма на основе ордерной системы. Ее симметрия и устойчивые формы с колоннами и портиками соответствовали надеждам населения на устойчивую

и благополучную жизнь. В СССР упор делался на русскую классику с использованием и русского сказочного стиля, а в США классика смешивалась с псевдоготикой, в свое время пришедшей из доброй старой Англии, что ассоциировалось с уютом и защищенностью. В СССР можно найти гораздо больше барельефов на тему труда и отдыха горожан, чем в США, но это связано еще и с тем, что объем строительства в Советском Союзе был намного значительней. И в той и в другой стране власть и разного рода учреждения с охотой обозначали себя всевозможными гербами, знаками и прочими атрибутами. Советские серпы и молоты, звезды и знамена прочно вошли в народную память, также как и американские орлы и полосатые флаги со звездами.

В Америке реже использовалась лепнина, а чаще резьба по натуральному камню, ценным породам дерева, а также бронза и майолика. В СССР не хватало ресурсов украсить все строящиеся дворцы натуральным камнем, который заменялся плиткой или просто лепниной — театральной и непрочной.

Для этого времени характерно постоянное и открытое соревнование между странами и корпорациями. Авиаполеты и перелеты соотносились с высотным строительством. Стремление ввысь, которое сочетало в себе практический подход, возможности технологии и идею вознесения к небесам, желание побить все рекорды и стать самым высоким зданием выразилось в блистательном памятнике 1928—1930 гг. Краслер-билдинг — небоскребе, построенном для компании «Chrysler Corporation» в восточной части Манхэттена на пересечении 42-й улицы и Лексингтон Авеню. Сейчас это здание принадлежит компаниям «Abu Dhabi Investment Council» и «Tishman Speyer Properties», но сохраняет свое прежнее название и символическое значение. Архитектор Вильям ван Ален гениально отразил в здании рост капитала, автомобильной индустрии, перспективы на будущее и надежду на стабильность. Здание стало одной из важнейших координат урбанистического ландшафта Нью-Йорка. Орнамент башни повторяет мотивы дизайна колпаков на дисках колес автомобилей марки Крайслер того времени, одновременно они формируют своеобразный нос ракеты или снаряда, устремленного ввысь. При этом здесь ощущается желание остановить время, сохранить устойчивость; этот эффект достигается путем обращения к египетской стилистике и цветовой гамме — суперсовременный орнамент шпиля и интерьера напоминает древнеегипетские листья папируса и цветки лотоса.

«Более впечатляющим, чем функциональный успех, является яркая и красочная отделка лобби: экзотические породы дерева,

никель, хром и сталь, а также марокканский красный мрамор украшают стены, а желто-охристые полы отделаны янтарным ониксом и синим мрамором» [8].

В 30-е гг. очень часто в декоре зданий используются мотивы растений сугубо практического, сельскохозяйственного назначения, как символ обеспеченности и сытости. Художественный облик здания Рокфеллер-центра (1930—1939) в центре Манхэттена формируют аллегорические фигуры спортивного телосложения, символизирующие труд человека, направленный на выращивание зерновых культур, рыболовства, овцеводства и т.д. Здание, которое возводилось в период финансового кризиса, предоставляло работу и мизерную оплату людям, оставшимся без куска хлеба. Создатели Рокфеллер-центра смогли построить город в пределах города, в котором прекрасно сбалансированы свет, воздух, рестораны, магазины, офисы и транспортные магистрали. Для многих он являлся чудесным пришельцем из будущего. Если в Советском Союзе средства монументальной пропаганды работали исключительно на государство, то в США мы видим примеры монументальной пропаганды частного капитала. Рокфеллер-центр был и остается самым крупным частным проектом, который включил в себя 14 зданий под общим руководством архитектора Раймонда Худа, который привлекал многих известных зодчих и несколько архитектурных компаний. Застройку для семьи Рокфеллеров осуществлял Джон Тодд. Айви Ли, пионер в области пиара, убедил Нельсона Рокфеллера использовать свое имя в названии центра, что обеспечило приток посетителей и съемщиков площади под офисы и торговые помещения.

В Москве также можно встретить схожие аллегорические фигуры с пшеницей и другими продуктами сельскохозяйственной деятельности. Жилое здание на площади между Яузским и Покровским бульварами (Яузский бульвар, 2/16), построенное по проекту архитектора Ильи Голосова в 1936 г., изображает воинствующую колхозницу в образе богини плодородия со снопом пшеницы и винтовкой в руках.

Идея построения нового города или создания новой среды обитания постоянно витала в воздухе. В США эта установка использовалась при строительстве отдельных объектов, в то время как в Москве в соответствии с вышедшим в июне 1931 г. постановлением Пленума ЦК ВКП(б) была специально создана комиссия МГК ВКП(б) и Моссовета, которая разработала План реконструкции Москвы. Он был рассмотрен и утвержден ЦК ВКП(б) и Совнаркомом СССР 10 июля 1935 г. С одной стороны, этот крупномасштабный проект вполне можно назвать первым

в истории мирового градостроительства научно обоснованным планом развития многомиллионного города для удобства его жителей, а с другой — это была пропагандистская акция, где полностью менялась символика городской среды, выраженная градостроительными, архитектурными и декоративными методами. Город становился огромной декорацией в камне и бетоне для убеждения в правильности курса партии и правительства. В Москве начинается расширение улиц и площадей, вводится ансамблевая застройка, прокладывается метро и канал Москва—Волга. Генеральный план реконструкции Москвы коснулся всех сторон жизни столицы: образование и медицина, транспорт и торговля, озеленение и водные артерии.

Особую роль в монументальной пропаганде в середине 1930-х гг. играли выставки. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка на востоке Москвы отразила народную мечту о всеобщем счастье и стала самой крупной агитационной площадкой в мире. Первым главным архитектором ее стал Вячеслав Олтаржевский, который до этого по направлению советского правительства провел 10 лет в Нью-Йорке, преподавал в Колумбийском университете, опубликовал книгу, участвовал в строительстве высотных зданий в Нью-Йорке и самостоятельно возвел одну из самых крупных гостиниц в Пайнвальде, штат Нью-Джерси, под названием «Королевские сосны». Огромная высотная гостиница, предназначенная для развлечений, несет в себе американские и русские черты арт-деко. Классические колонны на фасаде Олтаржевский превращает в витые псевдорусские, поддерживающие разрывной фронтон в стиле XVII в. По возвращении в Москву архитектору не удалось сразу применить опыт высотного строительства — он занимался сельскохозяйственной выставкой, затем Воркутой, куда был сослан после ареста. Только после войны он принял участие в строительстве высотного здания гостиницы «Украина». Но именно его знания и опыт, многочисленные теоретические труды и книги позволяют причислить его к главным стратегам высотного строительства в СССР.

Традиционно и США, и Россия участвовали во Всемирных выставках, начало которым было положено принцем Альбертом в Лондоне в 1851 г. Эти выставки оказывали большое влияние на социально-экономическое развитие ведущих стран, продвигали товары и идеи, позволяли создавать определенный облик каждой из участниц, донести до посетителей и жителей городов запрограммированные коммуникативные сообщения. Всемирная выставка в Нью-Йорке (New York World's Fair) 1939 г. отличалась от своих предшественниц тем, что проработала два летних сезона

до 1940 г. и поразительно отразила настроение в обществе — не всем сейчас хорошо живется, но в прекрасном и недалеком будущем всем будет очень хорошо. Ярмарка проходила под девизом «Мир завтрашнего дня», а ее узнаваемыми символами стали Трилон (210-метровый трехгранный обелиск) и Перисфера (шар диаметром 56 метров), которые соединялись самым длинным в мире эскалатором, возведенные по проекту архитекторов Уоллеса Харрисона (1895—1981) и Дж. Андре Фулхукса (1879—1945). Внутри Перисферы разместилась утопическая диорама под названием «Демократия», которая знакомила посетителей с лучезарным, комфортным и демократичным будущим, была украшена световыми и звуковыми эффектами, с автоматическими поездами и автомобилями.

Как в советском, так и в американских павильонах для убедительности восприятия будущего были представлены не только диорамы и макеты, но и движущиеся машины, работающие заводы, низвергающиеся водопады, цветущие сады и полные реки под вечно ласковым небом — реалистичные картинки райских кущ. Веру в будущее укрепляли не только футуристические элементы на диорамах, но и вполне реальные объекты — такие как машины компаний «Форд» или «Крайслер», доступные не многим, но с намеком на то, что скоро их все смогут приобрести, а также роботы и домашние приборы, павильоны в виде самолетов и кораблей. На Выставке показывался футуристический фильм о том, каким станет Нью-Йорк в 1960 г. — утопающим в садах и парках, с прекрасными жилыми и административными домами, где будут жить счастливые люди, имеющие интересную и хорошо оплачиваемую работу. Америка обещала всем тем, кто готов работать не покладая рук, «билет» в свою американскую мечту.

Закрытие выставки было ознаменовано церемонией закладки «капсулы времени» с посланием жителям 6939 г., которое написал Альберт Эйнштейн. В письме ученый размышлял о судьбе науки и человечества и выражал беспокойство по поводу экономического кризиса и войны. Послание было вложено в специальный сосуд, названный «капсулой времени», которая была зарыта в парке Всемирной выставки. Замурованный на 5000 лет цилиндр высотой 2 м и диаметром 20 см содержал различные предметы, характерные для США тех лет.

Советский павильон, созданный по проекту архитектора Бориса Иофана, представлял собой монументальное здание, выполненное из мрамора в форме полукруга с открытым пространством в виде античного амфитеатра в центре. Ввысь, к мечте и небесам, возносилась статуя рабочего из нержавеющей стали

с рубиновой звездой в поднятой руке — работа скульптора В. Андреева. Как и у хозяев Выставки, в советском зале павильона были представлены диорамы и макеты зданий и заводов, а также модель только что отстроенной по проекту архитектора А.И. Душкина станции метро «Маяковская». Темы мозаик по рисункам Александра Дейнеки также были связаны с полетами и движением к небу и счастью. В амфитеатре демонстрировались документальные фильмы о Стране Советов и о наступлении будущего социализма в СССР.

Картина В.В. Кремера «В Павильоне СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году» изображала главный зал Павильона с гранитными статуями Ленина и Сталина в окружении жителей Штатов, нарядных и элегантных «по-чужому». Чернокожее население разного возраста подносило цветы к статуе Ленина.

Вторая мировая война наложила свой отпечаток на все области деятельности человека, в том числе и на культуру. С одной стороны, монументальное строительство замедляется, с другой — усиливается пропаганда в менее затратных областях — таких, как плакат, средства массовой информации, кино, театр, музыка, поэзия.

В Москве, однако, несмотря на все тяготы военного времени, продолжалось строительство метро с активными формами пропагандистских коммуникационных сообщений. Возводились также некоторые другие важные наглядные объекты, показывающие непобедимость страны и неизбежность крушения фашистской Германии. В 1943 г. открылось движение через путепровод на Ленинградском шоссе, который был возведен по проекту архитектора Д.Н. Чечулина при участии инженера Н.И. Ермолина, а две скульптурные фигуры «Триумфа победы» Н.В. Томского символизировали историческую победу советского оружия в битве с фашистской Германией. Установка в военное время этих монументов имела огромное идеологическое значение, и правительство не считалось с затратами. В 1943—1944 гг. достраиваются этажи «к зданию Моссовета, теперь Мэрии, на главной Тверской улице архитекторами М.А. Минкусом, Д.Н. Чечулиным и М.В. Посохиным. В 1945 г. Л. Руднев и В. Мунц возвели заметный жилой дом на Садово-Кудринской улице, что имело зримое идеологическое значение для пропаганды советских успехов» [11].

После недолгой дружбы в период Второй мировой войны с середины 1940-х гг. бывшие союзники вступают в эру глобальной холодной войны, которая на несколько десятков лет превратила отношения между Советским Союзом и США в геополитическую,

экономическую и идеологическую конфронтацию. Конкуренция между двумя супердержавами — СССР и США — охватывает все сферы жизни, от моды и до космических разработок. Даже дизайн и архитектура были втянуты в неистовую гонку за мировое господство. Каждый вид искусства призван был донести до зрителя определенную политическую идею, которая по своему посылу должна была заменить откровенную политическую пропаганду. Каждый из игроков на поле холодной войны задался целью побыстрее шагнуть в «светлое будущее», с его новизной и технологичностью.

Но в военный и послевоенный период подходы к монументальной пропаганде в СССР и США начинают расходиться ввиду объективных причин.

В США наиболее активно применяются новые достижения мировой архитектуры, которые предоставляли архитекторам возможность самых разнообразных и смелых конструктивных и художественных решений, отличающихся легкостью, ажурностью, выразительностью архитектурно-художественных форм. Особое значение в перекрытии огромных внутренних пространств приобретают криволинейные формы железобетонных оболочек в виде параболы, эллипса, гиперболы.

В США работали многие великие европейские зодчие-эмигранты — такие, как Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ, носители идеологии конструктивизма. Их сооружения отражали идею технического прогресса и простоты.

Принятие ряда послевоенных законов, которые касались жилья, работы и образования, а также стабилизации экономики, позволили в 50-е гг. жителям США впервые вкусить некоторые плоды «государства благоденствия», что воплощало в себе идеи улучшения уровня жизни простых американцев — дешевое жилье, работа для всех, пособия.

В отличие от США СССР пережил ужасы войны на своей территории, страна лежала в руинах. Принципы монументальной пропаганды в СССР в послевоенный период формируются на основе иных факторов. Монументальное искусство становится еще более внушительным и внушающим, воспевающим победу и победителей посредством воинской символики (знамена, трубы, барабаны, литавры, лавровые и дубовые венки, изображение героев).

Ансамблевый подход с обилием символики использовался при восстановлении разрушенных войной городов — Сталинграда, Севастополя, Новгорода и многих других, формируя однородное советское идеологическое пространство.

Урбанистическая среда — это очень восприимчивый социокультурный объект, который быстро реагирует на политические и экономические условия, являясь проводником сложных коммуникационных сообщений. Даже в странах с разным политическим устройством при одинаковых экономических условиях могут возникать схожие формы монументального искусства, которое служит власти и большому бизнесу. В США и СССР в 1930—1940 гг. в условиях экономического коллапса тенденция классического искусства оказалась наиболее подходящей для выражения устремления в будущее, преодоления сложного настоящего через посулы, обещания и призывы к упорному труду. Как в СССР, так и в США наглядно и реально наблюдался идентичный метод показа элементов этого счастливого завтра в современного городской среде. Однако движение в счастливое завтра представлялось тяжелым и застывшим, подсознательно отражая желание власти никуда не двигаться, а эксплуатировать создавшуюся ситуацию в своих интересах. Наиболее близкое сходство подходов выразилось на Всемирной выставке 1939 и 1940 гг. в Нью-Йорке. Обе страны синхронно выступили с красочным показом «прекрасного далека».

Библиографический список

1. *Mumford L.* The city in the history // The Harvest book, Harcourt, Inc. San Diego; New York; London, 2008. P. 39.

2. Ibid.

3. *Evonne Levy.* Propaganda and the Jesuit Baroque // Hardcover. April 2004. P. 29.

4. «Город желтого дьявола». Советские писатели об американском образе жизни. М.: Художественная литература, 1984. С. 359 (Сергей Есенин; из очерка «Железный Миргород», с. 23).

5. *Anthony Pratkanis, Elliot Aronson.* Age of Propaganda. The every day use and abuse of persuasion // W.H. Freeman and Company. New York, 1992. P. 9, 300.

6. *Аркин Д.* Корбюзье // Советская архитектура. 1931. № 3. С. 13—26.

7. Более подробно см.: *James Truslow Adams.* The Epic of America // Simon Publications, 2001. P. 433.

8. Более подробно см.: *Верхотуров Д.* Сталин. Экономическая революция. М.: Олма-Пресс, 2006.

9. *Громов Е.* Сталин: искусство и власть. М.: Эксмо. Алгоритм, 2003. С. 286.

10. Icons of Architecture. The 20th Century. Edited by Sabine Thiel-Siling. Prestel. Munich; Berlin; New York, 2005. Stephen Kramer. P. 54.

11. *Зиновьева О.А.* Символы сталинской Москвы. М.: Издательский дом Тончу, 2009.

Е.В. Николаева

ФРАКТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

Статья посвящена особому типу скульптур, образность которых топологически и семантически основана на принципах фрактальной геометрии. Рассматриваются типы фрактальности, представленные в скульптурных композициях в реальных и виртуальных пространствах культуры, выявляются наиболее распространенные линейные фрактальные паттерны и стилистика нелинейной фрактальности скульптурных объектов. Анализируется роль фрактальной скульптуры в концептуализации действительности в цифровую эпоху. Исследование носит междисциплинарный характер.

Ключевые слова: культурология, фрактальная скульптура, цифровая культурная парадигма, фрактал, фрактальность, концептуализация действительности.

The article is dedicated to a special type of sculptures characterized with imagery which is topologically and semantically based on the fractal geometry principles. The article considers the fractality types represented in sculptural compositions in real and virtual spaces of culture and, reveals the most widely-spread linear fractal patterns and the stylistics of non-leaner fractality of sculptural objects. It analyses the role of fractal sculpture in conceptualization of reality in the digital epoch. The research has an interdisciplinary character.

Key words: cultural studies, fractal sculpture, digital cultural paradigm, fractal, fractality, conceptualization of reality.

Последние десятилетия XX в. ознаменовались кардинальным изменением топологических и онтологических характеристик пространства культуры. На смену «аналоговым» способам создания, фиксации и концептуализации действительности пришли цифровые алгоритмы, которые, по-видимому, становятся основой нового Большого стиля. На рубеже третьего тысячелетия «цифровой» семиозис распространился на все срезы культурного пространства. Цифровое искусство, возникшее как очередной авангард, своего рода постмодернизм постмодернизма (в трансисторическом смысле, предложенном У. Эко [1, с. 635—636]), не просто вышло далеко за рамки компьютерных мониторов, но соединило несоединимое — реальные пространства и виртуальные миры. Тот факт, что живопись и скульптура — классические искусства, продолжающие использовать для своего воплощения вещественные субстанции классического материального мира (краски, гранит и т.п. — все чаще имитируют цифровые техники, а цифровое искусство, наоборот, стремится приблизиться к тра-

диционному [2, с. 71—108], свидетельствует об особом, «цифровом» характере культурной парадигмы, которая формируется из «хаоса» пост-современности. Цифровые алгоритмы становятся не только технологией художественного творчества и специального математического моделирования, но и действенным механизмом описания, конструирования и фиксации природной и культурной реальности. Одним из инструментов концептуализации действительности в цифровую эпоху становится фрактал. В реальных и виртуальных пространствах культуры фрактальные формы воплощаются, в первую очередь, в архитектуре и скульптурных композициях. Предметом настоящей статьи является фрактальная скульптура как символический маркер цифровой культурной парадигмы, формирующейся в настоящее время.

Фрактал как инструмент концептуализации действительности. Концепт фрактальности возник в середине 1970-х гг. в недрах фрактальной геометрии, разработанной франко-американским математиком Бенуа Мандельбротом. Автор ныне уже хрестоматийного труда «Фрактальная геометрия природы» (1982) [3] предложил термин «фрактал» для описания сложных «изрезанных», «складчатых», «шероховатых» и подобных форм. Наряду с сугубо математическими дефинициями нового понятия Мандельброт дал в частном порядке достаточно простое и широко используемое в гуманитарном дискурсе определение: «фрактал — это структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [4, с. 19]. Самоподобие заключается в масштабной инвариантности фрактальной структуры: рассматривая ее в разных масштабах, на разных уровнях, можно обнаружить все те же или весьма похожие паттерны, повторяющие пространственную или символическую конфигурацию структуры в целом. Как оказалось, многие естественные системы (горы, облака, дельты рек, береговые линии, кровеносная и нервная система человека) могут быть описаны в терминах фрактальности.

Фрактальность присуща многих сакральным сооружениям (например, буддийский храмовый комплекс Боробудур на острове Ява) и орнаментам (мозаики Альгамбры и др.), что обусловлено синкретичностью мифологического мышления человечества в древности и стремлением воспроизвести природный (космический) порядок в материальных формах, соответствующих священной топологии. Фрактальные образы, на что обратил внимание сам Мандельброт, встречались и в работах старых мастеров, например в цикле гравюр Леонардо да Винчи «Потоп» или в рисунках японского художника конца XVIII — начала XIX в. Кацусики Хокусая, среди которых наиболее известна гравюра «Большая

волна в Канагаве» (1832). Мандельброт подчеркивал: «Творчество Хокусая является лучшим доказательством того, что фрактальные структуры были известны человечеству с незапамятных времен, но описывались они только посредством искусства. Математика присоединилась к нему в девятнадцатом веке, а естественные науки — приблизительно в 1960 году» [5, с. 189].

С середины XX в. фрактальные сюжеты все чаще возникают в абстрактной и сюрреалистической живописи (Мориц Эшер, Сальвадор Дали, Джексон Поллок и др.). Мориц Эшер по праву считается первым художником-фракталистом. На его гравюрах «Print Gallery» («Выставка гравюр», 1956), «Whirlpools» («Водовороты», 1957), «Path of Life II» («Тропа жизни II», 1958), «Fish and scales» («Рыбы и чешуйки», 1959) и многих других изображены удивительные фрактальные миры, зримые в их сюрреалистически геометрической бесконечности. Композиции Джексона Поллока, которые он создавал, хаотически разбрызгивая на холсте краски разных цветов, по своим формальным характеристикам оказались фрактальными и породили научные дискуссии о возможности применения фрактального анализа для определения авторства, датировки и эстетических характеристик произведений живописи [6]. В скульптурных композициях второй половины XX в. также временами обнаруживались — разумеется, еще не отрефлексированные — фрактальные формы (например, в сооружении «Needle Tower» (1968) американского скульптора Кеннета Снелсена.

Однако все эти произведения были лишь теми семенами, которые проросли из латентных, «подземных» слоев семиосферы [7] в коллективное сознание культуры гораздо позже — в цифровую эпоху. Символичным поэтому кажется тот факт, что в англоязычной практике повторяющийся паттерн, из которого «разрастается» фрактал, называется «seed» (семя, зерно, семечко).

Появление фрактальной концепции в 1970—1980-х гг. было предопределено несколькими социокультурными факторами: развитием компьютерных технологий, постепенным осознанием существования скрытого порядка в «хаотических» природных и социокультурных процессах и возрастающей ролью визуализации в специализированной и обыденной культуре. Соединивший в себе наглядную «геометрическую» простоту и «алгебраическую» множественность смыслов фрактал становится в наступившую цифровую эпоху онтологической категорией и парадигматическим концептом. Теория фрактальности все чаще интерпретируется как эпистемологический каркас новой холистической парадигмы, которая приходит на смену «картезианской» модели мира

Декарта и Ньютона [8], подобно тому, как «нелинейные» цифровые технологии вытесняют индустриальные, основанные на «линейном» серийном производстве. В новой парадигме происходит слияние предметного и операционального, реального и виртуального, формы и формулы [9, с. 119], которые оказываются равноположенными на более высоком уровне организации культуры. Концепция фрактальности превращает разрозненные фрагменты мозаичной картины мира в связные фрактальные паттерны, а социокультурный «хаос» — в упорядоченную структуру высшего порядка сложности. В любом случае, фрактальная концепция Мандельброта обеспечила «переключение гештальта на сборку нового понятия, на распознавание и интерпретацию фрактальных структур в конкретных познавательных контекстах» [10, с. 82] и одновременно сделала фрактальное искусство, в том числе фрактальную скульптуру, легитимным способом образного познания и отображения мира.

Типы фракталов. Фракталы принято классифицировать по двум признакам: степени подобия и способу генерации [11, 1990]. Фракталы, в алгоритме которых присутствуют случайные компоненты, являются стохастическими, т.е. такие фрактальные паттерны, хотя и сохраняют подобие, но на каждом уровне содержат некоторые искажения. В зависимости от алгоритма построения фракталы относятся к линейным (геометрическим) или нелинейным (алгебраическим).

Важно, что фрактальность проявляется и на уровне алгоритма, и на уровне промежуточных форм (предфракталов). Иными словами, любой фрактал содержит в себе идею бесконечного становления и саморазвертывания, интенцию процессуальности, имманентную даже «застывшей» в своей материальности форме-формуле.

Процесс построения фрактальной фигуры любого типа является рекурсивным, т.е. каждый шаг (итерация) представляет собой повторение определенной процедуры; начальными данными нового цикла служит конечный результат предыдущего. При этом математические фракталы являются бесконечными, фрактальные природные образования и многие социокультурные процессы (например, культурная трансмиссия) имеют значительное (иногда приближающееся к бесконечности) число итерационных циклов, арт-объекты, как правило, демонстрируют всего несколько фрактальных уровней (чаще, не более двух-трех).

Линейные фракталы получаются путем многократно повторяющегося геометрического преобразования исходной фигуры-инициатора. Например, из центра равностороннего треугольника

удаляется перевернутый треугольник, вершины которого опираются на середины сторон начального треугольника; затем та же процедура применяется к трем оставшимся меньшим треугольникам, затем к девяти треугольникам следующего «поколения» и так до бесконечности. Полученная испещренная бесчисленными треугольными «дырками» фигура носит название «треугольника (или салфетки) Серпинского» (Sierpinski gasket) в честь польского математика, придумавшего этот необычный объект в 1915 г. Если в качестве исходной фигуры берется правильный тетраэдр или правильная четырехугольная пирамида, результатом подобных трехмерных преобразований будет «пирамида Серпинского». Квадратная версия «салфетки Серпинского» («дырки» в ней, соответственно, тоже квадратные) называется «ковром Серпинского», а его трехмерная реализация известна как «губка Менгера» (Menger sponge). Другим примером линейных (или, как их еще называют, геометрических) фракталов является так называемое фрактальное дерево, образующееся путем последовательного раздвоения вертикального ствола и получающихся на каждом шаге диагональных «ветвей». Среди культурных артефактов классическим образцом геометрического фрактала является матрешка.

Нелинейные (алгебраические) фракталы представляют собой визуализацию рекуррентных вычислений значений нелинейной комплексной функции, например:

$$z = F(z^2, c),$$

где z — комплексная переменная, c — комплексная константа.

Наиболее известными нелинейными фракталами являются множества Жюлиа и знаменитое множество Мандельброта. Отличительной чертой алгебраических фракталов оказывается их удивительная зрелищность. В зависимости от начальных условий (z_0) и величины константы (c) получаются невероятно разнообразные и красивые конфигурации. Странным образом «внутри» простой математической формулы «спрятан» целый космос эстетически привлекательных форм, завораживающих красочной гармонией упорядоченного «хаоса».

Отдельный класс нелинейных фракталов составляют так называемые странные аттракторы, т.е. фазовые портреты некоторых фрактально-«хаотических» траекторий.

Наконец, в культурном пространстве присутствуют фракталы особого рода, которые некоторые исследователи называют «культурными фракталами». Например, австралийский архитектор и эко-дизайнер Пол Даунтон определяет культурный фрак-

тал в контексте городской среды следующим образом: «Культурный фрактал содержит конфигурации всех существенных характеристик его культуры. Города репрезентируют все направления культурной деятельности, которые их создают, и являются наиболее полным выражением общества, включая его отношения между сельским и городским, технологическим и природным. Город представляет собой самую полную фрактальную демонстрацию цивилизации как большего целого» (перевод мой. — *Е.Н.*) [12, p. 28]. В таком случае городские скульптуры естественным образом оказываются фрактальными образованиями внутри урбанистического фрактала и, в свою очередь, транслируют фрактальные смыслы городской цивилизации и культуры конкретного города и конкретной страны. Ярчайший пример — статуи вождей в городских публичных пространствах прокоммунистических или авторитарных режимов. Фигура политического лидера на постаменте приобретает фрактально-символический характер и служит в качестве фрактального паттерна определенной доктрины.

Заметим, однако, что термин «культурный фрактал», на наш взгляд, не в полной мере отражает специфику этого типа фрактальности, поскольку она связана с самоподобием *идей, концептов, ментальных конструкций*, а не просто с пространственными рекурсиями, многие из которых относятся к сфере культуры, но являются чисто геометрическими или алгебраическими (архитектура, плотность застройки и т.п.). Более уместно, наверное, использовать в качестве видового понятия термин *концептуальный* фрактал. Концептуальный фрактал может содержать в себе фрактальные паттерны разных типов, относящиеся к разным знаковым системам и имеющие негомогенные планы выражения.

Фрактальные скульптуры. Практически одновременно с математической концепцией фрактальности возникло фрактальное (цифровое) искусство [13], фрактальные формы стали все чаще опознаваться и сознательно использоваться в архитектуре [14]. В начале 2000-х гг. в публичных пространствах культуры появились фрактальные скульптуры, что носит, на наш взгляд, знаковый характер, поскольку именно скульптуры — благодаря своей топологической «мобильности» — наиболее отчетливо маркируют идеологический, мифологический и символический универсум коллективного сознания не только культурной эпохи в целом, но и соответствующего исторического момента. Скульптуры — наиболее динамичные элементы среды, чувствительные к парадигматическим сдвигам в культуре: их появление в культурных пространствах всегда семиотически насыщенно и фиксирует те или иные константы культурной парадигмы.

Как уже говорилось, одной из первых фрактальных скульптур наступающей цифровой эпохи была работа американского скульптора К. Снелсона «Needle Tower» (Вашингтон, Hirshhorn Museum, Sculpture Garden, 1968). Трубы и тросы 18-метровой «Игольной башни» изнутри образуют сходящуюся кверху фрактальную последовательность вложенных друг в друга «звезд Давида». Сам автор комментировал эту визуализацию просто «как естественную геометрию трех элементов» [15].

В последнее десятилетие пространство культуры все активнее заполняется скульптурами и инсталляциями, которые представляют собой линейные или нелинейные фракталы, причем их фрактальность не только *осознается*, но и *публично артикулируется*. И в той мере, в какой фрактальность скульптурных объектов становится предметом теоретической и художественной рефлексии, она перестает быть частным случаем, а приобретает статус парадигматического «индикатора» специфической сущности цифровой эпохи, способом концептуализации действительности.

Среди фрактальных скульптур геометрического типа наиболее распространены фрактальные деревья. Так, в 2004 г. перед зданием Центральной библиотеки в Монреале появляется 9-метровая алюминиевая 3D-инсталляция канадского скульптора Ж.-П. Морина «Espace fractal» («Фрактальное пространство»), в которой узнается стохастический «древесный» фрактал. Годом позже в городском парке Торонто устанавливается еще одно фрактальное дерево — «Reaching for the clouds» («Доставая до облаков») того же автора. Подобного рода фрактальная конструкция «Fractal Tenségrité» («Фрактальная напряженная целостность»), созданная Мигелем Шевалье, была выставлена в 2007 г. в арт-парке замка Шато Дравер (La Guiche, Франция). В 2008 г. в ознаменование 550-летия одного из колледжей Оксфорда (Magdalen College) в саду колледжа «выросло» абсолютно самоподобное плоское 10-метровое стальное Y-дерево, названное просто «Y» (автор проекта Марк Уоллингер).

Линейные фракталы легко узнать в «Золотом шаре» («Sfera Con Sfera», Ватикан, 1990) итальянского скульптора Арнальдо Помадоро, в «ажурных» человеческих фигурах («Domain Field», 2003) известного британского скульптора Энтони Гормли и в остроконечных «термитниках» испанского архитектора Мигеля Гарсиа «Tinc nostalgia de futur» («Моя ностальгия о будущем», Vallencia, 2012).

Носителем художественных смыслов может быть и пирамида Серпинского: металлический 2,5-метровый тетраэдр пятой

итерации в городе Брекенридже (Минессота, США), собранный учителем математики местной школы Стэном Голдэйдом и его учениками, или бронзовый 2-метровый памятник «Трем движениям сопротивления» в городе Брно чешского скульптора Михаля Габриеля. Работы Габриеля заслуживают отдельного упоминания: практически все они фрактальны, причем в качестве фрактального паттерна в его скульптурах часто выступает человеческая фигура. Одна из наиболее любопытных композиций — Зигмунд Фрейд, сидящий за столом, на котором Фрейд № 2 сидит за столом второго порядка, на котором расположился Фрейд № 3 за столом третьего порядка, на котором...

Еще одной фрактальной формой, запечатленной в художественных конструкциях, является волна: от явной аллюзии на образы японского художника Кацусики Хокусая в работе «Die Woge» («Волна», 2006) в Дрездене Тобиаса Штенгель до квазифрактальных волн «Fractal Construction» («Фрактальная конструкция», 2005) в Верриби (Австралия) и «Fractal Weave» («Фрактальное переплетение», 2006) в Канберре Дэвида Женца.

Целую коллекцию фрактальных скульптур «Fractal Forms» («Фрактальные формы»), включающую весьма затейливые геометрические фракталы («Continuous Division» («Непрерывное разделение»), 1988; «Black Fractal Mandala» («Черная фрактальная мандала»), 2002 и др.) создал австралийский скульптор Грег Джонс. А канадский художник Джон Сепрано разместил серию фрактальных композиций из камней «Fractal Nature» («Фрактальная природа», 2009), выполненную в технике «balanced stone art», прямо на мелководье реки Оттава.

Нелинейные фрактальные скульптуры почти все основаны на эффекте отражения, которое в системе зеркальных (в том числе отполированных стальных) поверхностей приобретает рекурсивный характер. Исходные образы — людей и окружающей городской среды — умножаются, дробятся и трансформируются в стиле А. Джакометти и Р. Магритта, визуализируя сложные алгоритмы нелинейных фрактальных преобразований.

Одна из инсталляций такого рода — «Cloud Gate» («Облачные ворота», 2006) британского скульптора Аниша Капура — установлена в парке Millennium Park в Чикаго. На изогнутых поверхностях «бобового зерна» размером 10×20×13 м из нержавеющей стали возникают фрактальные «узоры»-отражения высотных зданий на площади, неба и облаков, а также людей, заходящих внутрь — в «ворота» под гигантским сооружением. Не случайно эта скульптурная конструкция несколько раз появляется в филь-

ме «Исходный код» (2011, США, режиссер Марк Гордон), сюжет которого представляет собой фрактальные повторения по типу странного аттрактора.

Нелинейное фрактальное преобразование окружающего пространства происходит на одной из набережных Копенгагена благодаря колоннам «Byfractal («Фрактал города», 2000), созданным по проекту датского скульптора Элизабет Тубро. Похожим и еще более зрелищным образом пространство разбивалось на фрактальные паттерны в скульптурной композиции «Kaleidoscope cube» («Куб-калейдоскоп»), которая была сооружена в Сиднее в рамках 16-й ежегодной выставки «Sculptures by the Sea» («Скульптуры у моря», 2012). Конструкция, возведенная на пляже Тамарама австралийским художником Алексом Ритчи, состояла из 16 «зеркальных» колонн-параллелепипедов, которые с помощью многочисленных рекурсивных отражений создавали особую фрактальную реальность, где в качестве фрактальных паттернов служил морской пейзаж и образы людей, гулявших в «лабиринте» колонн.

Фрактальность скульптур архитектора Мишеля Ансмейера имеет иной характер. Дизайн колонн, которые создаются из картона с помощью цифровых программ и особой технологии послойной сборки, одновременно напоминает вычурные формы рококо и отсылает к трехмерной фрактальной графике.

Идею фрактальности и рекурсивной бесконечности как художественный прием сознательно использует участник французской группы «фракталистов» Ж.-К. Мейнар, например, в серии инсталляций «Babel» («Вавилон», 2008—2010). Его черно-белые композиции на оргстекле в технике, имитирующей литографию, представляют собой визуализацию размышления о бесконечных фрактальных рядах незавершенного строительства не только вавилонской башни и мира, но и самого человека. Так геометрическая фрактальность сюжетов Мейнара переходит в концептуальную.

Концептуальная фрактальность, как отмечалось выше, присуща многим памятникам и скульптурам, расположенным в публичных пространствах культуры. Городские скульптуры в первую очередь являются фрактальными паттернами национальной/локальной культурной парадигмы. На обширном (пост)советском пространстве главными концептуальными фракталами долгое время были идея коммунизма (памятники Ленину), классическая русская культура (памятнику Пушкину), победа в Великой Отечественной войне (памятник неизвестному солдату).

С конца 1990-х гг. в России актуализируется идея сильной государственной власти, соответственно, ее концептуальным фракталом в культурном пространстве становится фигура Петра I: в 1996 г. в Санкт-Петербурге на Адмиралтейской набережной появляется копия голландской скульптуры «Царь-плотник»; в 1997 г. в Москве на стрелке Москвы-реки устанавливается гигантский памятник Петру I по проекту Зураба Церетели; памятник царю-флотостроителю в Архангельске изображается на 500-рублевой купюре, которая вводится в оборот также в 1997 г., а на 1000-рублевой банкноте в качестве концептуального фрактального паттерна центральной государственной власти служит изображение памятника древнерусскому князю Ярославу Мудрому.

Концептуальный фрактал «Победа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов» трансформируется в общеисторическую идею защиты Отечества от иноземных захватчиков, в связи с чем в публичном пространстве культуры воспроизводится фрактальный паттерн «Минин и Пожарский» — в виде копии московского памятника в Нижнем Новгороде и изображения на 1000-рублевой купюре часовни Минина и Пожарского (часовни Казанской Божией Матери), возведенной в Ярославле в том же 1997 г.

Что касается концептуальных фракталов классической русской культуры, то они в последние десятилетия реализуются на уровне локальных культур — в виде городских памятников известным землякам.

Общенациональная программа «В кругу семьи» по пропаганде ценностей семьи и брака повлекла за собой тиражирование образов святых благоверных князя Петра и княгини Февронии. Памятники святым покровителям брака были установлены в 2008—2013 гг. более чем в 20 российских городах, включая Муром, Сочи, Архангельск, Нефтеюганск, Екатеринбург, Волгоград, Владивосток и др. Большинство памятников создано по проекту Константина Чернявского. При этом благодаря некоторым различиям в композициях все эти памятники оказываются стохастическими фрактальными паттернами.

Важно, что такого рода памятники являются не просто отдельными «экземплярами тиража», как, скажем, при издании книги, когда каждая копия существует сам по себе, без какой-либо соотнесенности с другими такими же многочисленными копиями. Каждый такой памятник вписывается в хронологический и семантический рекурсивный ряд, каждый из них отсылает друг к другу и в целом к идее-фракталу, которую они репрезентируют как концептуальные фрактальные паттерны.

Необычное сочетание геометрической и концептуальной фрактальности демонстрирует памятник десятирублевой купюре в Красноярске (ул. Молокова, дом 7). Знаковые места Красноярска (Коммунальный мост через Енисей, часовня Параскевы Пятницы на Караульной горе), изображенные на бронзовой банкноте, оказываются «вложены» в топологическое пространство города, и одновременно скульптурная купюра наряду с тысячами бумажных десятирублевок, обращающихся в финансовом пространстве города, представляет собой концептуальный паттерн фрактала «Российская государственность», воплощенного в системе российской национальной валюты.

В последние годы в публичных пространствах разных городов по всему миру все чаще появляются скульптурные объекты, которые встраиваются в качестве геометрических/концептуальных фрактальных паттернов в фрактал мирового географического и культурного пространства [16]. Так, рекурсивная «цепочка» Нью-Йоркской статуи Свободы, подаренной в свое время Америке Францией, проходит через Париж (Лебяжий остров на Сене, Люксембургский сад, городской Музей искусств и баржа на правом берегу Сены), французские города Клегерек, Кольмар, Пуатье, Гурен, Камбрен, Сент-Этьен, Руабон, Шатонефф-ла-Форе, Барантен, Сен-Сир-сюр-мер, Бордо, Барентин, через английский город Лейсестер и ирландский Мулнамина Мор, американские города Вашингтон, Лас Вегас, Бирмингем (штат Алабама) и еще целый ряд небольших городов, а также Токио, через мексиканский городок Пализада, Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айрес, Пекин и Гуанджоу, столицу Гондураса Тегусигальпу, города и поселки Филиппин, Тайваня, Вьетнама, Израиля, Австралии... Стохастические фрактальные копии статуи есть во Львове (статуя, сидящая на крыше Музея этнографии и художественного промысла), в испанском Кадакесе (по заказу Сальвадора Дали статуя держит по факелу в каждой руке), в Гарден Сити (США) («мисс Свобода» сильно отставила в сторону правую ногу), в Сан-Маркосе (Калифорния) (с библией в руке), в парке Лего-ленд (Калифорния) (собранная из кусочков конструктора «Лего»), в Ужгороде (Украина) (маленькая скульптура с искаженными пропорциями) и др.

Очевидно, что с каждым годом в мировом культурном пространстве появляется все больше скульптур, обладающих фрактальностью разного типа, и тогда сама фрактальность — как концепция, форма и технический прием — становится одной из означающих цифровой культурной парадигмы XXI в.

Примечательно, что фрактальные скульптуры «воздвигаются» и в виртуальных пространствах современной культуры. Так, в компьютерном дублере первой реальности Second Life известный художник-фракталист П. Бурк [17] выстроил несколько временных фрактальных конструкций («губку Менгера», треугольник Серпинского и др.), математик и художник Г. Седжерман из Мельбурнского университета расположил там целый ряд своих фрактальных инсталляций («Hilbert Cube», «Burning Life» и др.), фрактальные скульптуры стоят на территории виртуального университета («The University of Western Australia») и периодически появляются на выставках на острове Exploratorium. Строительство фрактальных конструкций в виртуальном пространстве (Second Life, MineCraft и т.п.) часто документируется посредством фотографий и видео, размещаемых на хостингах flickr и Youtube. Важно, что аватары не только строят, но и активно осматривают фрактальные инсталляции, «физически» осваивая сложно организованные пространства фрактальных конструкций: прогуливаются вокруг, сидят на них, прыгают и летают внутри; наиболее популярны в этом смысле «коридоры» «губки Менгера».

Подводя итог, отметим, что использование фрактала как материальной формы и семантического элемента художественной образности в скульптурах, расположенных в публичных пространствах культуры, свидетельствует о постепенном переходе к новой культурной парадигме принципиально иного «цифрового типа», основу которой составляет фрактальный механизм концептуализации действительности. Фрактальные скульптуры выступают не только в качестве концептуальных фрактальных паттернов локальных культур и символической топологии мировой культуры, но и как парадигматические маркеры цифровой эпохи, в которой преобладают цифровые алгоритмы отражения и конструирования реальности. В настоящее время во фрактальных скульптурных композициях, которые можно встретить в самых разных уголках планеты и в виртуальных цифровых мирах, преобладают простые, самые очевидные линейные фрактальные паттерны (дерево, треугольник Серпинского, губка «Менгера» и др.). Это означает, что процесс осознания фрактальности мира и культуры еще только начинается. Тем не менее применение цифровых алгоритмов в проектировании скульптурных форм, обладающих нелинейной фрактальностью, постепенно создает все более сложные семантические и пространственные фрактальные ландшафты мирового культурного пространства, в котором «аналоговые» культурные объекты все чаще дополняются «цифровыми» артефактами.

Библиографический список

1. *Эко У.* Постмодернизм, ирония, занимательность // Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. СПб.: Симпозиум, 1998. 685 с.

2. *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010. 280 с.

3. *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2010. 656 с.

4. *Федер Е.* Фракталы. М.: Мир, 1991. 254 с.

5. *Мандельброт Б.Б.* Фракталы и хаос. Множество Мандельброта и другие чудеса. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2009. 392 с.

6. *Taylor R.P., Micolich A., Jonas D.* Fractal analysis of Pollock's drip paintings // Nature. Vol. 399. 1999. P. 422.

7. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. С. 12—149.

8. *Капра Ф.* Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем. М.: ИД «София», 2003. 336 с.

9. *Деменок С.Л.* Фрактал: между мифом и ремеслом. СПб.: Ринвол, 2011. 296 с.

10. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. 488 с.

11. *Юргенс Х., Пайтген Х.-О., Заупе Д.* Язык фракталов в мире науки // Scientific American. 1990. № 10. С. 36—44.

12. *Downton P.F.* Ecopolis — Architecture and Cities for a Changing Climate. Springer Press, 2008.

13. *Николаева Е.В.* Исследования фракталов в изобразительном искусстве // Художественная культура. 2012 (б). № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://sias.ru/magazine/vypusk-2/istoriya-i-sovremennost/512.html (дата обращения: 30.03.2013).

14. *Ostwald M.J.* "Fractal Architecture": Late Twentieth Century Connections between Architecture and Fractal Geometry // Nexus Network Journal. 2001. Vol. 3. N. 1. P. 73—83.

15. Kenneth Snelson // Worldart [Электронный ресурс]. URL: http://worldartmedia.blogspot.ru/2011/05/kenneth-snelson.html (дата обращения: 22.03.2013).

16. *Николаева Е.В.* Города как фрактальные перекрестки мира // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012 (а). № 3. С. 92—106.

17. *Bourke P.* Representing and modelling geometry in SecondLife [Электронный ресурс]. 2007. URL: http://paulbourke.net/fractals/secondlife/index.html (дата обращения: 27.03.2013).

СПИСОК АВТОРОВ

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

Барабаш Наталия Александровна — доктор искусствоведения, профессор факультета искусств, член Союза писателей и театральных деятелей России

Веракса Александр Николаевич — кандидат психологических наук, доцент факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Федосьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Дубровина Вера Александровна — кандидат искусствоведения

Зиновьева Ольга Андреевна — кандидат культурологии, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Зубко Галина Васильевна — доктор культурологии, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, зам. декана факультета искусств по науке

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

Куриленко Елена Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич — кандидат исторических наук, доцент, зам. декана факультета искусств по общим вопросам

Никитина Наталия Николаевна — доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Николаева Елена Валентиновна — кандидат культурологии, доцент Московского государственного университета дизайна и технологии

Трещалин Михаил Юрьевич — доктор технических наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова