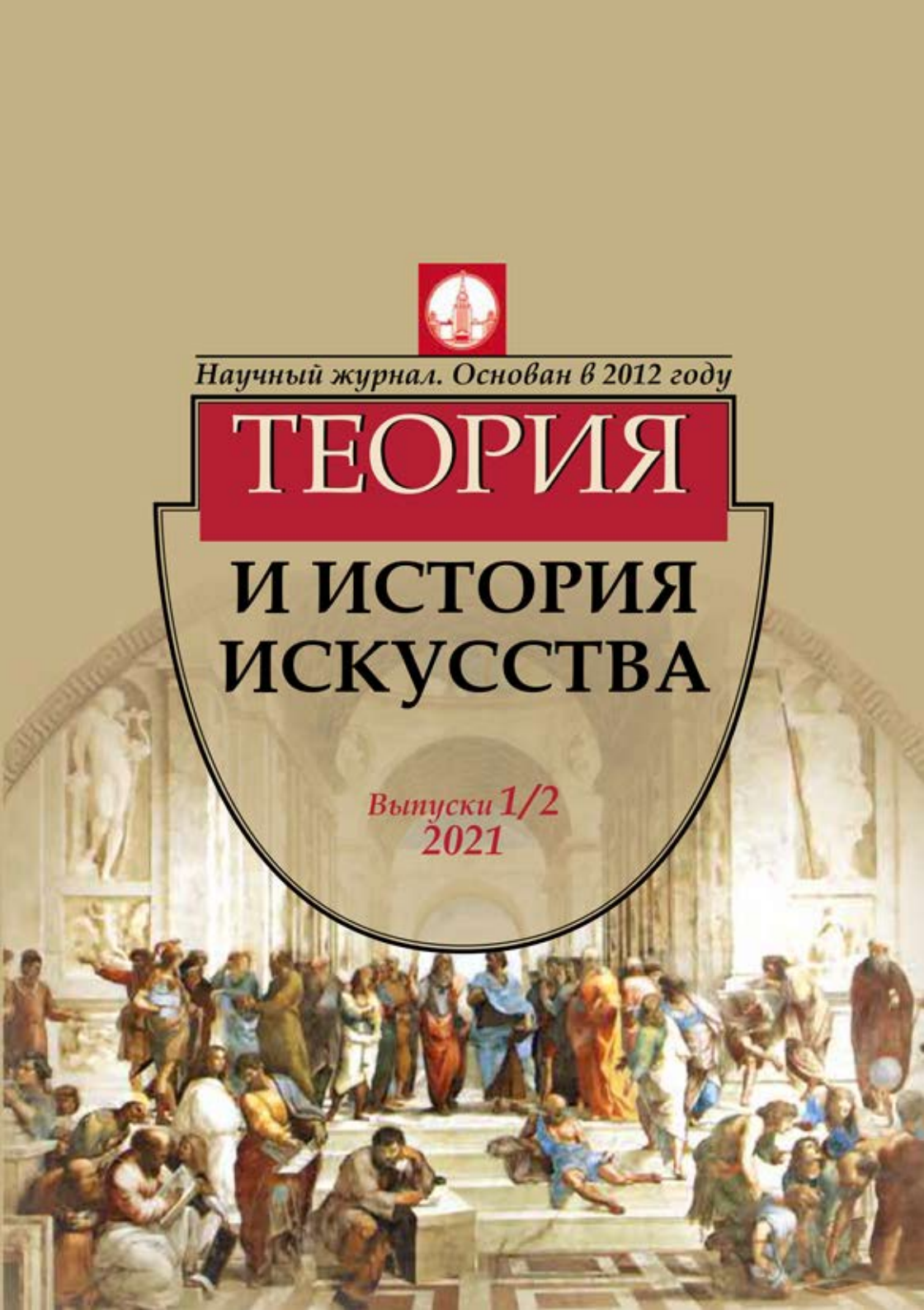
Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 1/2
2021



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

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

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 1/2 2021
Issue 1/2 2021

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

И86 Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2021. — 272 с., ил.

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

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

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

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

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2021. — 272 p., il.

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

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

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

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

ISSN 2411-0795

© Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2021
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2021
© Издательство «БОС», 2021
© Авторы статей, 2021

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

ISSN 2411-0795

© House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2021
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2021
© Publishing house BOS, 2021
© Authors of articles, 2021

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2021

Редакционная коллегия

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

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

Editorial team

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

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

Содержание

К 500-ЛЕТИЮ ПАМЯТИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

А.П. Лободанов
Леонардо да Винчи музыкант 10

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Е.В. Яйленко
Неаполитанские виды Сильвестра Щедрина:
опыт интерпретации художественного содержания 41

Ю.И. Бундин
Мотив солдатской судьбы в современной живописи
на тему войны 55

И.А. Стеклова, Т.А. Полякова
Развитие византийской традиции
в современной эмали России 69

И.К. Ефремова
Мебельные мастерские Москвы последней четверти 18 века.
Мастера Немецкой слободы 87

В.Б. Кошаев
Образ-дом и художественно-историческое содержание
традиционного жилища (*Регион Западного Приуралья*) 99

Н.В. Кошаев, В.Б. Кошаев
Древняя и средневековая пермская бронза:
объект, предмет и методы исследования 127

Л.С. Фадеева
Нерукотворный образ Иисуса Христа.
Формирование и история его возникновения 141

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Т.Ф. Владышевская
Песнопения и службы Святому Благоверному
князю Александру Невскому
в певческих рукописях XVI –XVIII в. 147

Л.Н. Борисова
Некоторые черты оперы С. В. Рахманинова
«Франческа да Римини» (*на пути к обновлению жанра*) 168

Е.Н. Куриленко
Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия 181

И.Э. Горюнова
Синтез искусств как язык современного зрелища 211

Л. С. Бакши
Парадигмы культуры, музыка и музыканты
(*постановка проблемы*) 232

ОБЗОРЫ

А.В. Жарова
История создания альманаха «Памятники Отечества» 239

Г.В. Денисова, Р.А. Матасов
Искусство кино и вопросы интерпретации кинотекста 246

VARIA

А.В. Трещалина
Исторические аспекты появления Православия
на Соловках 256

Сведения об авторах 265
Информация для авторов 266

Content

TO COMMEMORATE THE 500TH ANNIVERSARY
OF LEONARDO DA VINCI

A.P. Lobodanov
Leonardo da Vinci Musician 10

HISTORY OF FINE AND DECORATIVE ARTS

E.V. Yaylenko
Sylvester Tschedrin's Neapolitan landscapes
and the interpretation of their meaning 41

Yu.I. Bundin
The motive of a soldier's fate in modern painting
on the theme of war 55

I.A. Steklova, T.A. Polyakova
The development of Byzantine tradition
in contemporary Russian enamel 69

I. K. Efremova
Furniture workshops in Moscow in the last quarter
of the 18th century. Masters of the German settlement 88

V. B. Koshaev
Image-house and artistic and historical content
of a traditional house (*Region of the Western Urals*) 99

N. V. Koshaev, V. B. Koshaev
Ancient and medieval permian bronze:
object, subject and methods of research 127

L. S. Fadeeva
The non-creative image of Jesus Christ.
Formation and history of its origin 141

MUSICAL AND THEATER ARTS

T.F. Vladyshevskaya
Chants and services to the Holy Prince
Alexander Nevsky in singing manuscripts
of the XVI –XVIII centuries 148

L. N. Borisova
Some features of S. V. Rachmaninoff's opera
«Francesca da Rimini»
(*on the way to the renewal of the genre*) 168

E. N. Kurylenko
Music and Choreography. Issues of interaction 181

I.E. Goryunova
Synthesis of the arts as the language of modern spectacle 211

L.S. Bakshi
Paradigms of culture, music and musicians
(*problem statement*) 232

REVIEWS

A. V. Zharova
History of the creation of the almanac
«Monuments of the Fatherland» 239

G.V. Denissova, R.A. Matasov
The art of cinema and issues of interpretation of the film text 246

VARIA

A.V. Treshchalina
Historical aspects of the emergence of Orthodoxy in Solovki 256

Authors list 265
Information for authors 266

К 500-летию памяти Леонардо да Винчи

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ МУЗЫКАНТ
(*из лекций по семиотике искусства*)

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

Статья посвящена исследованию творчества Леонардо да Винчи как музыканта-практика. Оно вписывается в музыкальный быт его времени и расширяет содержательное представление о музыкальной культуре эпохи Возрождения. Рассматриваются аспекты развития придворной музыкально-сценической жизни, инициатором и креативным участником которой был великий мастер. Леонардо объединил в этой своей деятельности разные виды искусств для создания в их совместном действии инновационных образцов знаковых ансамблей.

Рассматриваются интересы Леонардо в области личного музыкального исполнительства и создания новых музыкальных инструментов. Отмечается, что сценические и инженерные разработки Леонардо были направлены лишь на музыкальную практику в области светской музыки и создания театрально-музыкальных знаковых ансамблей.

Проведенный анализ показывает необходимость интегративного подхода к изучению феномена искусства, поскольку оно развивается в единстве и синтезе своих исторически сложившихся видов, в нерасторжимом единстве слова, музыки, танца, изображения, архитектуры, художественного проектирования, костюма, которые объединяются в сложных знаковых ансамблях, таких как драматический и музыкальный театр.

Ключевые слова: *Леонардо да Винчи, музыка, музыкальная деятельность, ренессансный музыкальный быт, ренессансная музыкальная практика, создание музыкальных инструментов, театрально-музыкальные знаковые ансамбли.*

LEONARDO DA VINCI MUSICIAN
(*from lectures on the semiotics of art*)

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

The article is devoted to the study of the work of Leonardo da Vinci as a practicing musician. This work fits into the musical life of his time and expands the meaningful idea of the musical culture of the Renaissance. The aspects of the development of the court musical and stage life, the inspired initiator and creative participant of which was the great master, are considered. Leonardo combined different types of art in this activity to create innovative examples of iconic ensembles in their local action.

Leonardo's interests in the field of personal musical performance and the creation of new musical instruments are considered. It is noted that Leonardo's stage and engineering developments were aimed only at musical practice in the field of secular music and the creation of theatrical and musical iconic ensembles.

The analysis shows the need for an integrative approach to the study of the phenomenon of art, since it develops in the unity and synthesis of its historically formed types, in the indissoluble unity of words, music, dance, image, architecture, artistic design, costume, which are combined in complex symbolic ensembles, such as dramatic and musical theater.

Key words: *Leonardo da Vinci, music, musical activity, Renaissance musical life, Renaissance musical practice, creation of musical instruments, theatrical and musical iconic ensembles.*

1.

Выдающийся искусствовед, композитор и теоретик музыкального искусства Борис Владимирович Асафьев (1884—1949) отмечал: «музыка является для людей прежде всего деятельностью» [1, с. 10]; и деятельность эта развертывается не иначе как в условиях социального семиозиса [2], обнимающего собой и собственно музыкальное творчество (создание интонационных мелодических контуров как неприкладной аспект этой деятельности), и изготовление музыкальных инструментов (как прикладной аспект музыкальной деятельности), и игру на этих инструментах (как ее игровой аспект), а также восприятие и отражение самого феномена музыки как деятельности в языковом сознании определенной эпохи [3, с. 147—173].

«Эта деятельность, — добавлял Асафьев, — требует, в отличие от других искусств, сложных аппаратов, установлений и учреждений, составляющих в совокупности то, что принято называть музыкальной жизнью данной страны или музыкальным бытом» [1, с. 10]. *Музыкальная жизнь* и *музыкальный быт* соотносятся с понятием *музыкальная практика* и входят в более общую категорию — *музыкальная культура*. Творчество Леонардо да Винчи как музыканта-практика вписывается в музыкальный быт его времени и расширяет содержательное представление о музыкальной культуре эпохи Возрождения в аспекте развития придворной музыкально-сценической жизни, вдохновенным инициатором и креативным участником которой был великий мастер, объединявший в этой своей деятельности разные виды искусств (в каждом из которых он достигал небывалого совершенства) для создания в их совместном действии непревзойденных образцов знаковых ансамблей.

Рассматривая, как «разные виды искусства откликались… на те революционные изменения, которые произошли в Европе в первой половине XV века», Эрвин Панофский (1892—1968) утверждал: «самый ранний и самый недвусмысленный отход от недавнего прошлого совершился в живописи и музыке» в Нидерландах, в творчестве Гийома Дюфаи (Эно, ≈ 1400—1474) и Жиля Беншуа (Эно, ≈ 1400—1460), через Иоганна Окегема (≈ 1430—1495) вплоть до Жоскена Депре (1450—1521), и отход этот «был закреплен в выражениях *ars nova* и *nouvelle pratique*» [4, с. 259].

> В подтверждение своей точки зрения Панофский обращается к утверждению Е. Ловинского [5, p. 509 ff.]: «Фландрия была ведущим центром западной музыки и творческой силой, питавшей великое развитие искусства контрапункта и хорового пения в эпоху Возрождения» [5, p. 512][1]. «Итальянская же музыка… — уточняет Панофский, — не имела международного значения до середины XVI века и совсем не участвовала в “мутационном” процессе» [4, с. 259][2].

Ars nova на севере и итальянский Ренессанс на юге Европы различались, по мнению исследователя, «направлением и соотношением того, что можно назвать мутационной энергией» — «архитекторы и скульпторы в Италии не только раньше, чем живописцы, порвали с господствующей традицией, но, что намного важнее, *активнее* (курсив мой. — *А. Л.*) использовали античность. Итальянская же музыка, — полагает автор, — не сумела найти опору в классических пропорциях и играла (поэтому?) на удивление незначительную роль в переходе от Средних веков к современности» [4, с. 259][3].

Музыканты Италии последней трети XV в. из окружения Леонардо были с фламандской музыкальной традицией, что отражалось в их работах в области теории музыки, в частности, в трактатах Франкино Гаффурио (1451—1522) «*Theoricum opus musicae disciplinae*», 1480 (Теоретический труд о предмете музыки; см. иллюстрацию 2) и «*Practica musicae*», 1483 (Музыкальная практика). Мэтью Ландрус отмечает, что получивший в 1484 г. должность капельмейстера кафедрального собора Милана Гаффурио до 1499 г. встречался с Леонардо при дворе Сфорца, и в их беседах обсуждалась пифагорейская теория пропорций, «примером применения которой в творчестве Леонардо является разделение заднего плана фрески “Тайная вечеря”, выполненное в пропорциях музыкальной октавы» [6, с. 19].

[1] Панофский обращает внимание и на то, что «папский хор в большой степени состоял из нидерландцев, и трудно назвать итальянского композитора, современного кому-нибудь из прославленных фламандцев и с ним сравнимого <…>» [4, с. 445].

[2] Мутационный процесс, по Панофскому, — «возникновение нового живописного стиля», признание (*ars nova* на севере и итальянским Ренессансом на юге Европы) «правдоподобия как важнейшего и основополагающего постулата, в интерпретации пространства как трехмерного континуума», «тенденция к перекрестному влиянию наравне с “ретроспекцией”» [4, с. 254, 258].

[3] Ободрительно здесь воспринимается авторское «поэтому» со знаком вопроса.

> Напомню, что слово *musica* от эпохи Дудженто и до Чинквеченто функционировало как «ученый» термин, обозначавший особую область специализированного знания, в силу чего не употреблялось в художественной речи. Термин *musica* воспринимался прежде всего как обозначение научной дисциплины (*scienza*) и, соответственно, как название учебного предмета (*disciplina*). Так, по Брунетто Латини (1220—1294), предмет этой науки — «соотношение (певческих) голосов и (инструментальных) звучаний»: «La seconda scienza, cioè musica, tratta di concordare voci e suoni» [7, 32—18]. Предмет же преподавания Боно Джамбони (до 1240—1292?) определяет как умение производить звучания на различных музыкальных инструментах: «La seconda si è musica, che c’insegna a fare voci di canti in cetere, in organi ed in altri strumenti», где *voci di canti* подразумевает совместное звучание голоса и инструмента. Джованни Боккаччо (1313—1375) определяет музыку как науку звучания голосов («è scienza di sapere modulare le voci») [8, v. I, p. 199]. Джамбони указывает и на функциональное назначение музыки, свойственное его эпохе, — светское музицирование для услаждения публики и церковное пение: «accordare l’uno con l’altro per diletto delle genti, e per far canti in chiesa, per l’officio del nostro Signore» [9, v. I, p. 7]. Значение термина *musica* охватывало научно-теоретические аспекты изучения звуковысотных характеристик музыкальных звучаний (голосовых и инструментальных) в их временно́й протяженности, прежде всего числовые отношения, а также мистические напластования в восприятии этих отношений. Именно в этом своем смысловом наполнении *musica* как наука становилась единицей учебного предмета и преподавания, сополагаясь с арифметикой, геометрией и астрономией в составе квадривиума. В рукописях Леонардо это слово встречается, как правило, в «ученых» контекстах[4] и в листах задуманной им книги о живописи [11].

В «Трактате о живописи» Леонардо полемизировал с музыкантами, отстаивая право живописи быть *свободным искусством*. Он называл

[4] Например, в рукописи об анатомии (Виндзор, Королевская библиотека, ≈ 1508), где на листе 20 об. (19037 v) Леонардо набрасывает план предполагавшейся книги: «<…> затем идет перспектива применительно к функции глаза; и применительно к слуху скажешь о музыке; и опишешь другие чувства» (с. 761); в рукописи об акустике (≈ 1495), о законах удара и силы: «В этих двух законах… можно применить отношения, которые Пифагор применял в своей музыке» (Атлантический кодекс, 721 r; с. 284); в рукописи о природе воды (кодекс Лестера, 27 v) встречается загадочная фраза: «О музыке падающей в сосуд воды» [10, с. 897].

музыку «сестрою живописи». Музыку, как и поэзию, роднят с живописью принципы создания произведений этих искусств — достижение гармонии посредством сочетания «своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время», однако гармонические пропорции «принуждены родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах <…>». Аргументация родства этих двух искусств у Леонардо была традиционной. Так, еще Данте в «Пире» отмечал, что музыку роднит с поэзией единство интонации, ритм и гармония, образующие «сладость звучания» (dolcezza e armonia; dolcezza di musica e d'armonia) [12, I, vii, 14–15].

Однако живопись, настаивает Леонардо, превосходит музыку долговечностью своих произведений, «ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии <…>». «Остается в бытии» — значит не только то, что живопись долговечнее музыки; живописец делает свое произведение «настолько совершенным, что оно сохраняет живой эту гармонию приведенных к пропорциональности членов, которые природа со всеми своими силами сохранить не могла бы». Более того, живопись сохраняет «живыми бренные красоты смертных, более долговечные, чем творения природы, непрерывно изменяющиеся временем, которое доводит их до неизбежной старости» [13, с. 77—78].

2.

Начальные навыки музицирования, в частности игры на флейте (*цуфоло*, или *пифферо*), юноша получил еще в Винчи; биографы Леонардо полагают, что в мастерской Андреа делль Верроккьо (1436—1488) во Флоренции он научился игре на ручной лире. Мы знаем, что боттега Верроккьо была многопрофильной мастерской, где обучались не только изобразительным искусствам, но и началам прикладных и гуманитарных наук, основам математики, а также музыки. Обращает на себя внимание фрагмент мемуаров Бенвенуто Челлини (1500—1571) об обучении его отца во Флоренции в 80-х гг. XV в.: «А так как, чтобы преуспевать в сказанном искусстве (зодчестве. — *А. Л.*), как говорит… Витрувий, необходимо знать немного музыку и хорошо рисовать, то Джованни, став хорошим рисовальщиком, начал заниматься музыкой и вместе с тем научился очень хорошо играть на виоле и флейте <…>» [14, с. 28][5].

[5] Творцы ренессансной культуры часто обращались к указаниям Витрувия (книга о музыке в составе его «Десяти книг об архитектуре»). Так, итальянский композитор и теоретик музыки Джозеффо Царлино (1517—1590) писал в «Установлениях гармонии» (1588): «<…> Если архитектор не знал бы музыки, то — как это показывает Витрувий — он не мог бы со смыслом устраивать машины, а в театрах размещать сосуды и хорошо, музыкально располагать сооружения» [15, с. 604].

Рисунок 1 — Леонардо да Винчи. Рисунок с фигурами людей. ≈ 1480. Лувр, отдел рисунков 2022[6]

Леонардо не был теоретиком музыки, но, по свидетельствам его современников и ранних биографов, обладал великолепным природ-

[6] В верхней правой части листа изображен музыкант, по предположению исследователей — ученик Леонардо Аталанте Мильоротти, играющий на струнном инструменте. «Инструмент, нарисованный металлическим пером, не был обведен чернилами и в репродукции практически не виден» [16, с. 193]; см. [17, № 130]. Аталанте ди Манетто Мильоротти (род. ≈ 1466) последовал за Леонардо из Флоренции в Милан; участвовал в театральных постановках Леонардо; в дальнейшем стал изготовителем музыкальных инструментов для Изабеллы д'Эсте (в 1493 г. была преподнесена гитара, в 1505 г. — двенадцатиструнная лира «необычной формы»).

ным талантом музыканта; не будучи профессиональным композитором, он прекрасно импровизировал, в частности, на излюбленной им *lira da braccio* «ручной лире». Паоло Джовио (1483—1552), знавший Леонардо в Милане, отмечал в одном из своих диалогов (≈ 1527), что он был «большим изобретателем и законодателем моды и разного рода развлечений, в частности в области театра, музыки и пения; он пленял владык всю свою жизнь» [10, p. 1428. Перевод мой. — *А. Л.*]. В анонимном кодексе *Gaddiano* 1530 г., хранящемся в Национальной библиотеке Флоренции (*Cod. Magliabechiano XVII*, *17*), указывалось, что Леонардо «чудесно играл на лире и обучил этому искусству Аталанте Мильоротти» [10, p. 1429. Перевод мой. — *А. Л.*] (рисунок 1).

Пристрастие Леонардо к музицированию на *lira da braccio* было так широко известно, что отразилось в сохранившемся прижизненном изображении да Винчи, играющем на этом инструменте, подобно Орфею (см. рисунок 3). Предание о завораживающем музицировании Леонардо на ручной лире было настолько устойчивым, что полвека спустя после ухода мастера о его музыкальном даровании восторженно напишет Джорджо Вазари (1511—1574): «Некоторые усилия потратил он и на познание музыкальной науки, но вскоре решил научиться только игре на лире <…>, он божественно пел, импровизируя под ее сопровождение» [18, с. 16].

Рисунок 2 — Титульная иллюстрация трактата Франкино Гаффурио «Theoricum opus musicae disciplinae»

Рисунок 3 — Маркантонио Раймондо. Леонардо игрой на lira da braccio укрощает медведя и собаку. 1505

Лира да браччо, как уже отмечалось, служила в основном для сопровождения вокальных импровизаций: пения или декламации стихов; вместе с тем эти импровизации следовали более или менее привычным правилам: текстовый материал имел стихотворную форму, обычно одного размера (частично сохранившееся наследие трубадуров — равносложная монодия), что давало музыканту возможность удобно сопровождать лирический текст в ритме известного репертуара мелодий.

Оливье Лекса указывает: «идеальным размером была *ottava rima* — строфическая структура, содержавшая восемь одиннадцатисложных строк, что позволяло аккомпаниатору повторять уже существующие музыкальные схемы. Эти мелодико-гармонические формулы назывались *aeri* или *arie.* Силлабическая интонация способствовала ясному восприятию текста и выразительности пения, а мелодическая, в каденциях, — позволяла демонстрировать вокальную виртуозность певца. <…> Порой певец сам аккомпанировал своему пению на лютне или на ручной лире» [19, p. 126—127. Перевод мой. — *А. Л.*].

Lira da braccio, «ручная лира» (или «семиструнная лира»), представляла собой разновидность *viola da braccio*, предшественницы современной скрипки. Лира имела семь струн: пять струн натягивались над грифом и зажимались пальцами, на них смычком игралась мелодия; две другие — бурдонные струны (corde di bordone *басовые струны*; «открытые») — располагались вне грифа (сбоку от него) и издавали только один тон; они защипывались большим пальцем левой руки и задавали ритм. Принцип настройки близок скрипичному: ре малой — ре 1-й — соль малой — соль 1-й — ре 1-й — ля 1-й — ми 2-й октавы.

Лира имела широкие плоские деку и дно, семь колков сбоку в колковой коробке в форме сердца [16, с. 188]; смычком можно было затрагивать сразу несколько струн. Отсутствие дужки (цилиндрического штифта между декой и дном), передающей звуковые колебания с деки на дно инструмента, придавало лире нежный и насыщенный тембр, хорошо подходивший для сопровождения голоса.

Лира держалась у левого плеча (*braccio*) или подбородка наклонно, что и дало ей название *lira da braccio*. Довольно длинный смычок имел разные формы трости: либо прямую (см. рисунок 6), либо

в форме лука с выгнутой тростью и заостренным концом (см. рисунок 5). «Инструмент приспособлен для игры аккордового аккомпанемента благодаря пологой подставке, длинному смычку, “перекрестной” настройке 3—7 струн, упрощающей аппликатуру многих аккордов» [20, с. 341]. Высота строя обуславливалась размерами инструмента.

Уже упоминавшийся теоретик музыки Гаффурио писал в своем трактате «*Practica musicae*», что лира имела «наинежнейший тембр»; «пение и инструментальное сопровождение достигали совершенного созвучия»: певец пел, «давая тон [*tenor*] игрой на струнном инструменте и проводя вокальную мелодию [*cantus*] своим собственным голосом, или наоборот» («Ac vocibus ipsis voces suas alterna diversitate reddere consonas: puta vel fidibus ipsis modulando tenorem: ac voce propria cantum: vel econverso») [19, p. 384. Перевод мой. — *А. Л.*].

Другой современник Леонардо — Бальдассаре Кастильоне (1478—1529) отмечал в книге «О придворном», что «особенно ценилась игра на лире для декламации стихов: инструмент добавлял совершенства красоты и выразительности словам» (см. подборку характеристик ручной лиры в [21, p. 7]). Наиболее популярной стихотворной основой для музицирования на лире был жанр *frottola* (безделки), объединявший разные лирические формы: *sonetti*, *rispetti*, *strambotti*. «Эти композиции, — уточняет Ч. Николл, — считали “полуаристократическими, полународными”. <…> Расцвет *frottola* приходится на время пребывания Леонардо в Милане <…>. Особой популярностью этот жанр пользовался при мантуанском дворе Изабеллы д’Эсте, где работали самые известные поэты-музыканты, такие как Серафино Аквилино» [16, с. 191].

Исследователи музыкальной жизни ренессансной Италии подмечают: «поэты-гуманисты сопровождали игрой на лире да браччо чтение и импровизацию стихов в подражание древнегреческим поэтам-певцам. Актеры, игравшие богов, героев и иных мифологических персонажей в драматических интермедиях, аккомпанировали на ней декламации или пению своих партий» [20, с. 341]. В частности, известно, что Аталанте Мильоротти, выступая актером в постановке «Орфея» Полициано в 1491 г. в Мантуе, показывал свое владение ручной лирой, которому его научил Леонардо.

Поскольку *lira da braccio* — это итальянский инструмент, бывший в распространении в XV—XVI вв., многие живописцы эпохи Возрождения, по преимуществу романского, охотно представляли его в своих работах с изображениями ангелов или мифических персонажей.

Иконографический материал изобилует примерами. Так, на картине Эмили «Богородица Умиление с ангелами» (Авиньонская школа живописи) предстоящие ангелы возносят хвалы Деве Марии, аккомпанируя себе на наиболее распространенных в этот период времени инструментах: ангел в левой части изображения услаждает слух Богородицы игрой на ручном органе (рисунок 4), ангел в правой части доски — игрой на ручной лире (рисунок 5).

Не менее часто ручная лира (или виола) изображаются в руках Орфея или Аполлона, Терпсихоры, Гомера или Давида; так, на знаменитой фреске Рафаэля «Парнас» (Ватикан, 1510—1511) Аполлон представлен играющим на ручной лире (рисунок 6)[7].

В исследовательской литературе отмечается (в частности [22; 24 и 25]), что Леонардо играл на многих других инструментах. По всей видимости, он владел игрой на струнных (лютне), духовых (флейте, волынке), клавишных (органе) и ударных, составлявших привычный набор распространенных в его эпоху инструментов для домашнего и придворного музицирования.

Для наглядного знакомства с этими инструментами обратимся вновь к иконографическому материалу современных Леонардо мастеров — произведениям Авиньонской школы живописи конца XV в., содержащим в изображениях традиционные для этой эпохи музыкальные инструменты.

В анонимном триптихе из города Венаск, выполненном ≈ в 1500 г., мы наблюдаем целый оркестр инструментов. В верхней части каждого панно этого триптиха в медальонах, выступающих на вызолоченном фоне, изображены попарно шесть музицирующих ангелов.

[7] Одна стенная роспись (XIVв. Орканьи?, Франческо Траини?) на Campo santo в Пизе, изображающая триумф смерти, содержит фрагмент, привычно называемый Il sogno della vita (Сон жизни). Фрагмент представляет группу флорентинцев в колоритных одеждах эпохи Треченто; в группе выделяются увенчанный лаврами юноша, играющий на виоле, и женщина, иг-рающая на цитрообразном инструменте. Все персонажи этого фрагмента, как бы заворожен-ные сладостью звуков, изображены, словно погруженные в некий отвлеченный мир.

Боккаччо в «Декамероне» часто упоминает об игре на виоле как популярном инструменте, используемом для камерного музицирования в тесном домашнем или дружеском кругу для распевного сопровождения стихов, в частности, таких жанров, как stampita и canzone: <...> E per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soave-mente una danza (I, In); <...> Con amorevoli parole confortata l’ebbe, con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone (X, 7); <...> Gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sí dolcemente sonando a cantar questo (X 7 23); <...> E poi la canzon cantò con la sua viuola (X 7) [21]. Там же виола описывается как инструмент, сопровождающий танец или пение. См. другие примеры в [22, p. 15—38: 23].

Рисунок 4 — Эмили. Богородица Умиление с ангелами. Конец XV в. Фрагмент: изображение ангела в левой части доски. Фото автора

Рисунок 5 — Эмили. Богородица Умиление с ангелами. Конец XV в. Фрагмент: изображение ангела в правой части доски. Фото автора

Рисунок 6 — Рафаэль. Парнас (фрагмент). Аполлон, играющий на lira da braccio

На левом изображении ангелы играют на духовых инструментах — флейтах (рисунок 7); на центральном изображении ангелы играют на струнных инструментах: один на виоле, другой на арфе (рисунок 8); на правом изображении один ангел играет на лютне, другой — на псалтерионе (рисунок 9).

Рисунок 7 — Фото автора

Рисунок 8 — Фото автора

Рисунок 9 — Фото автора

3.

Инженерная мысль Леонардо, вдохновлявшаяся его опытно-экспериментальной практикой в области сценографии, музыкального сопровождения спектаклей, проявилась в проектах конструирования музыкально-инструментальных приспособлений (в частности, в процессе сценографической работы над постановкой «Орфея» Аньоло Полициано, показанного в Милане между 1506 и 1508 гг.), о чем можно судить по рисункам музыкальных инструментов и заметкам о сценографии «Орфея», сохранившимся на отдельных листах кодекса Арунделя (224 r, 231 v, 131 v—d), а также по записям на одном из листов кодекса «Мадрид II» (лист 72), на котором Леонардо перечисляет свои технические усовершенствования в области инструментостроения — усовершенствованный колокол с двумя молоточками и четырьмя глушителями (una campana battuta da due martelli e quattro percussori che ara mutatione di voci a similitudine dell organo; рисунок 12), пива, разновидность итальянской волынки, с тремя бурдонными трубками и двойными мехами (una piva a tre canne alimentata da un mantice doppio; рисунок 11), переносной орган с двойными мехами (un organo a canne azionato a doppio mantice; рисунок 10), клавишная виола с механическим смычком (una viola a tasti suonata da un archetto meccanico) [Привожу по: 25, p. 9].

Все эти инструменты использовались в привычных тому времени поводах для музицирования, функциональные разновидности которых определяли сам состав музыкальных инструментов.

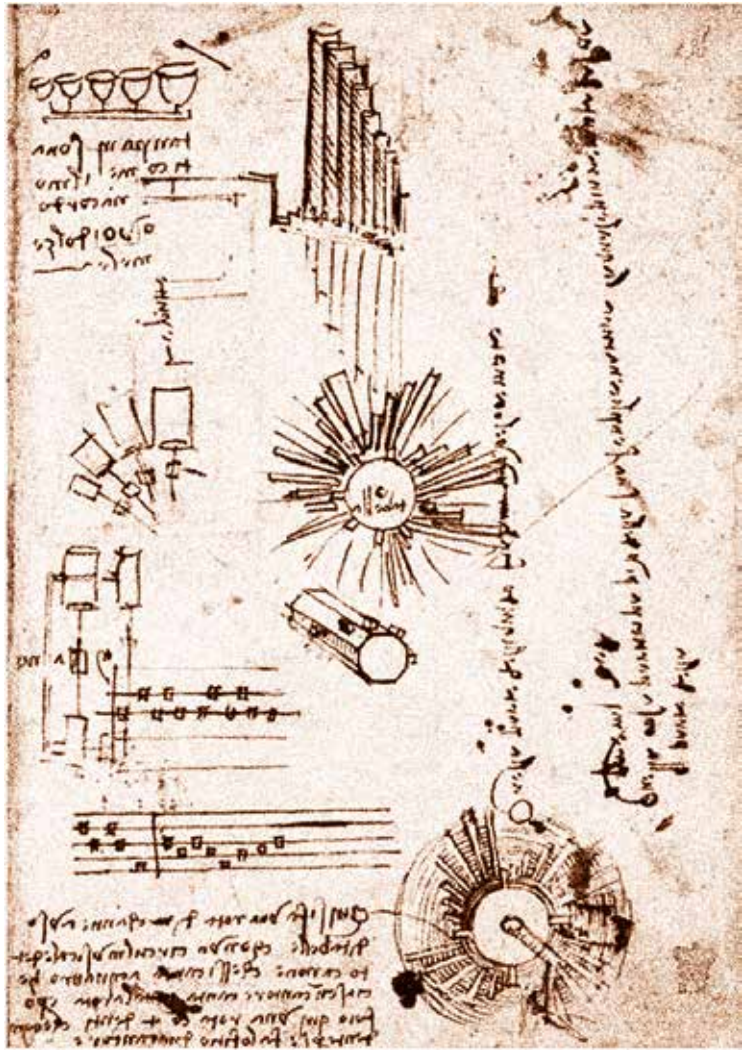


Рисунок 10 — Леонардо да Винчи. Рисунок органных труб. Французский манускрипт M, лист 137 v

Так, обычай использования разных видов колоколов в литургическом обиходе сохраняется от своего зарождения в раннехристианских монастырях Египта до нашего времени; сигнальная роль колокольного звона свойственна средневековым и ренессансным городам: это и призыв к молитве, и обозначение распорядка дня для монашеской братии,

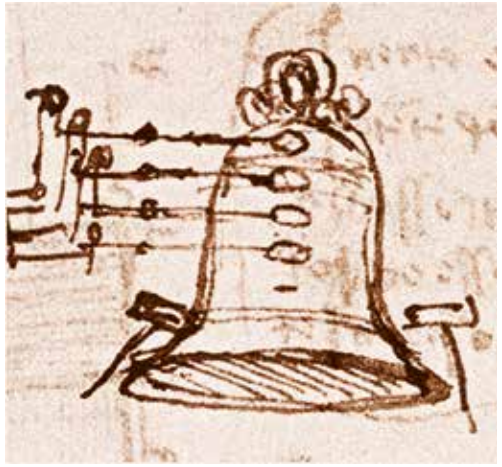
и вера в «очистительные свойства» колокольного звона, и оповещение горожан о стихийных бедствиях, и сигнал к всенародным собраниям, и мн. др. Колокола в ансамбле с трубами, барабанами и свирелями традиционно сопровождали битвы и турниры[8].

Пива «всегда звучала на праздновании Рождества Христова в сопровождении 1 или 2-х *цуфоло* (свистковая флейта), или *пифферо*» [20, с. 440]. Волынка служила и для сопровождения танцев во время народных празднеств.

Рисунок 11 — Леонардо да Винчи. Рисунок волынки с тремя трубками. ≈ 1503—1505. Кодекс «Мадрид II», лист 76 r. Фрагмент

Леонардо привлекали опыты по изучению акустического спектра инструментов, колебаний звука — варьированию их высоты, тона и обертонов у ударных, духовых и струнных инструментов, наблюдения отражений звука, скорости его распространения и объема звучания. Так, он помечал, что «удар в колокол получит отклик и приведет в слабое движение другой подобный колокол, и тронутая струна лютни найдет ответ и приведет в движение другую подобную струну той же высоты на другой лютне <…>» [27, с. 229]. Исследователи отмечают [19; 24; 25] такие удивительные разработки Леонардо в области инструментостроения как программируемый механический барабан (кодекс Арунделя 175 r). Поскольку в звучании некоторых ударных инструментов отсутствует звуковысотность, Леонардо поставил эксперимент по созданию ударных с разными тонами, предлагая для

[8] Сигнальные функции колоколов различались в зависимости от фаз битвы: так, трубы и колокола давали сигнал к ее началу, барабаны и свирели сопровождали выступление и наступление войск. Более того, колокола направляли движение войска в битве. Так, в хрониках флорентийского историка Джованни Виллани (не позднее 1274—1348) описывается обычай вывозить на поле битвы колокол в специально сооружаемой из дерева башне, водружаемой на повозке: «Quando l'oste de' Fiorentini andava [la campana detta Martinella], ponevasi in un castello di legname in su uno carro, e al suono di quella si guidava l'oste» [26, v. VI, p. 77].



большого барабана изменять степень натяжения кожи с помощью вспомогательных рычагов и винтов, которые варьировали бы силу натяжения кожи во время игры. Малый барабан Леонардо рисовал в форме длинного цилиндра с отверстиями, как у флейты: «Если прикрывать разные отверстия, ударяя по коже, то можно получить тона разной высоты» (Атлантический кодекс, 118 r).

Рисунок 12 — Леонардо да Винчи. Колокол с двумя молоточками и четырьмя клавишами-глушителями. Кодекс «Мадрид II», лист 72

Эти эксперименты Леонардо основываются на изучении им «общего закона удара» и «общего закона силы»: «В этих двух законах… можно применить отношения, которые Пифагор применял в своей музыке» (Атлантический кодекс, 207 a); а также на исследовании вопросов: что такое звук, производимый ударом, заключается ли стук в молотке или наковальне, почему неподвешенная вещь не звучит, а, будучи подвешена, издает звук при малейшем прикосновении [27, с. 284—285].

Эксперименты Леонардо со всей присущей ему смелостью инженерной фантазии простирались и на попытки создания новых музыкальных инструментов путем объединения возможностей разных уже известных инструментов, в частности ударных и клавишных. Так, «поместив рядом двенадцать чаш литавр разной величины, он разработал клавиатуру, позволяющую ударять по каждой чаше механическим молотком; в итоге получалось нечто среднее между барабанной установкой и клавикордами» [28, с. 114]. Или его знаменитый проект колокола, управляемого с помощью клавиш (рисунок 12). Инструмент «состоял из неподвижного механического колокола, двух молоточков, стоящих сбоку от него, и четырех глушителей на рычагах, которыми можно было управлять при помощи клавиш, чтобы они касались колокола в разных местах. Леонардо знал, что разные участки колокола — в зависимости от формы и толщины металла — издают звуки разных тонов. Используя одновременно до четырех глушителей в разных

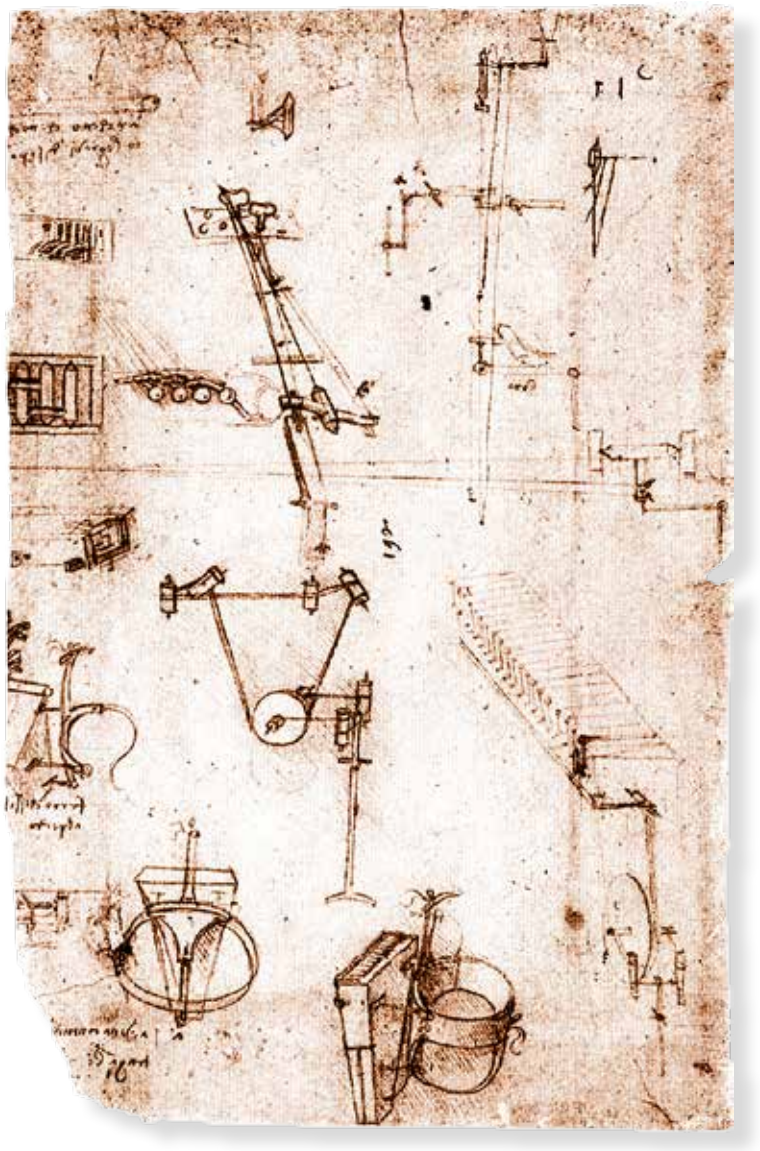


Рисунок 13 — Леонардо да Винчи.
Рисунки, относящиеся к проекту viola organistica.
Атлантический кодекс, лист 93 r.

сочетаниях, можно было превратить колокол в клавишный инструмент, существенно расширяя его высотный диапазон. “От ударов молотков он будет менять тона, как это делает орган, — писал Леонардо”» [28, с. 114] (Атлантический кодекс, 355 r).

На одном из листов Атлантического кодекса (397 r—b) Леонардо оставил рисунок и запись о задуманной им «флейте с плавной сменой высоты» звука (*flauto a glissando*)[9].

Наибольшее количество сохранившихся рукописных заметок Леонардо[10] относится к проекту затейливой *viola organistica*, соединявшей полифонические возможности динамически гибкого и темброво разнообразного смычкового инструмента (тембр и длительность звука) и конструктивные характеристики органа (нагнетание воздуха и клавиатура); такой инструмент должен был производить звук с тембром смычкового, а не «духового» инструмента (рисунок 13).

Лекса так описывает вероятный принцип действия *viola organistica*:

> «Клавиши клавиатуры приводят в действие струны инструмента с помощью четырех колес, покрытых конским волосом, которые выполняют функцию смычка, чтобы получался протяжный звук, как у виолы. Из-за недостатка подходящих материалов viola organistica так и не была создана при жизни Леонардо, но в 2012 году польский пианист и музыкальных дел мастер Славомир Зубжицки построил весьма убедительную модель этого инструмента по рисункам Леонардо» [19, p. 141. Перевод мой. — *А. Л.*].

Самый известный пример воплощения инженерной мысли Леонардо в области инструментостроения — сконструированная им серебряная лира в форме головы дракона — дар, с которым он прибыл из Флоренции в Милан ко двору Лодовико Моро[11] (рисунок 14).

> Вазари, правда, писал, что лира имела форму конской головы: «…Леонардо был с большим почетом отправлен к герцогу для игры на лире, звук которой очень нравился этому герцогу, и Леонардо взял с собой этот инструмент, собственноручно им изготовленный большей частью из серебра в форме лошадиного черепа, — вещь странную и невиданную, — чтобы придать ей полногласие большой трубы и более

[9] На выставке «Гений да Винчи» (СПб., 2011) был представлен макет двойной флейты, созданный по рисункам мастера, с отверстиями на корпусе инструмента.
[10] Атлантический кодекс, лист 34 r—b, 213 v—a, 218 r—c; Французский манускрипт H 28 r, 28 v, 43 v, 46 r, 104 v; Французский манускрипт B 50 v; кодекс «Мадрид II» 76 r.
[11] Биографы опираются на свидетельство анонимного кодекса Gaddiano 1530 г., где указывалось, что Леонардо был отправлен Лоренцо Великолепным в Милан к Лодовико Моро с этой лирой: Codice dell’Antonio Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) [10, p. 1429].

мощную звучность, почему он и победил всех музыкантов, съехавшихся туда для игры на лире. К тому же он был лучшим импровизатором стихов своего времени» [18, с. 22]. Стендаль повторит этот рассказ Вазари в своей «Истории живописи в Италии»: «Говорят, что Леонардо в первый раз появился при миланском дворе на каком-то публичном состязании лучших в Италии мастеров игры на лире. Он принес с собой лиру собственного образца, сделанную им из серебра, соответственно новооткрытым законам акустики, и имевшую форму конской головы» [29, т. 8, с. 130—131].

Шейка инструмента обычно заканчивалась головкой либо с резным завитком, либо скульптурным изображением; Леонардо придавал головке форму дракона[12].

Рисунок 14 — Леонардо да Винчи.
Рисунок лиры в форме головы монстра.
Французский манускрипт B, лист C r.[13].

[12] Леонардо обучил своего друга Мильоротти не только игре на лире, но и навыкам усовершенствования этого инструмента. Сам «Мильоротти свидетельствует в 1505 году о создании новой модели лиры с множеством гармоний на основе чистых терций: “С моими скромными познаниями представляю новую манеру игры, неслыханную и непривычную, на новой необычной лире, к которой я добавил несколько струн, общим числом двенадцать, некоторые сбоку от струнодержателя, другие на грифе, что дает наполненное и совершенное звучание”» [19, p. 134. Перевод мой. — *А. Л.*].

[13] Итальянский лютнист Джорджо Сколари и специалист по акустике Андреа Иорио из Кремоны реконструировали лиру Леонардо в форме головы дракона; она демонстрировалась в 2002 г.

4.

На одном из листков об анатомии 1489—1516 гг. (Виндзорская королевская коллекция, W. An. IV, 10) Леонардо пишет, что он «трактовал об изменениях звука» «в книге о музыкальных инструментах» [27, с. 827], однако никаких других указаний об этой книге ни в сохранившихся кодексах Леонардо, ни в свидетельствах его современников мы не встречаем, как и о книге «О голосе»: на листе 287 a из Атлантического кодекса содержится заметка Леонардо о том, что «у мессера Баттисты делль Аквила, тайного камерария папы, имеется в руках моя книга “О Голосе”» [27, с. 823] (De Vocie); Ж.П. Рихтер полагает, что речь идет об отдельной книге Леонардо, рукопись которой утеряна [24, v. II, p. 71].

Вместе с тем показательно, что в исследованиях анатомии человека Леонардо соотносит в сравнениях закономерности функционирования человеческого организма и музыки, например, биения сердца и музыкальной длительности. Так, он отмечает: «Промежуток времени между двумя ударами пульса равен половине музыкальной стопы (tempo)»; «следовательно, на протяжении одного гармонического или музыкального деления времени сердце совершает три движения…» [27, с. 807]. Пример сравнения тела человека и «тела волынки»: «… хотя и кажется, что тело меха или тело волынки составляет одно целое с телом человека, когда он в них дует, тем не менее они не составляют нечто единое и не выполняют в одно и то же время одну и ту же функцию» [27, с. 795] (W. An. I, 3). В этих же рукописях содержатся листки, посвященные тщательному изучению дыхания, голоса, работе легких и диафрагмы, «наблюдения того, как рождается звук в верхней части трахеи», об артикуляции человеческого голоса:

«Также ты опишешь и изобразишь, каким образом изменение, модуляция и артикуляция голоса при пении являются простой функцией колец трахеи, приводимых в движение реверсивными нервами, и покажешь, что в этом случае никак не участвует язык. И доказывается это тем, что <…> при изменении трубки (т.е. того места, где порождается звук) тру́бы орга́на не издают более низких или более высоких звуков. Такое изменение бывает только в том случае, когда труба становится более широкой или узкой, более длинной или короткой, как это можно видеть при удлинении и укорачивании валторны (tromba torta). В случае неизменной ширины или длины трубы звук меняется также и в зависимости от дуновения с большей или меньшей стремительностью (при ударе о предметы с большей или меньшей силой такого изменения не бывает, что можно наблюдать на колоколах, ударяемых самыми маленькими и самыми большими языками)» [27, с. 826—827; см. также «О голосе» с. 652–653] (см. рисунки 15 и 16).

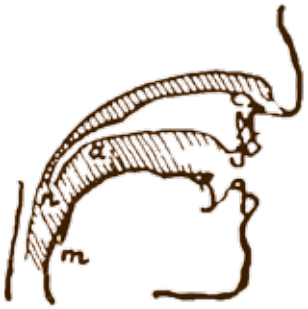
Рисунок 15 — Леонардо да Винчи. Голова поющей женщины. Рисунок 12329 из Виндзорской коллекции

Рисунок 16 — Леонардо да Винчи. Рисунок гортани и трахеи. Рисунок 12609 r. из Виндзорской коллекции

Многие наблюдения Леонардо, несомненно, обусловлены его работой над музыкально-сценическими проектами; это и его заметки (Атлантический кодекс, 357 v.b) о слуховом восприятии «перспективы голоса», который на расстоянии слышится человеку как бы идущим издалека, а также его записи о распространении звука голоса (Атлантический кодекс, листы 23; 43):

> «Произведут ли многие маленькие голоса, соединенные вместе, общий большой шум? Я утверждаю, что нет. <…> Будет ли голос вдвое больший, чем другой, слышен на вдвое большем расстоянии? Я говорю, что нет, ибо если бы это было так, то два человека, крича, были бы слышны на вдвое большем расстоянии, чем один. Между тем опыт это не подтверждает» [27, с. 652—653].

Исследуя «артикуляцию человеческого голоса», Леонардо подробно описывает образование гласных звуков (основу, пользуясь современной терминологией, функционирования певческого голоса при пении *legato*):



> «Перепонка, расположенная внутри прохода, по которому движется воздух через нос, а иногда через рот, есть та, которой пользуется человек, произнося букву *a*, а именно — это есть перепонка *an*.
>
> И какие бы движения ни производили язык и губы, они никогда не смогут помешать тому, чтобы воздух, выдыхаемый через трахею, произносил *a* в этой впадине *an*. Также и звук *y* образуется в том же месте при помощи губ, которые сжимаются и несколько выпячиваются вперед; и, чем больше эти губы вытягиваются вперед, тем лучше они произносят букву *y*. Правда, что при этом гортань *m* несколько приподнимается к нёбу. И если бы она этого не делала, то *y* превратилось бы в *o* <…>.
>
> И когда произносят *a, o, y* внятно и четко, необходимо, чтобы при непрерывном, без пауз, произношении их отверстие губ непрерывно суживалось, т.е. было широким, когда говорят *a*, более узким, когда говорят *o*, и значительно более узким при произношении *y*. Доказательство того, что все гласные произносятся при помощи задней части подвижного нёба, находящегося над гортанью. Кроме того, в произношении их участвует положение губ, дающих выход струе воздуха, которая уносит с собой возникший звук голоса» [27, с. 825—826] (W. An. IV, 10).

Не подлежит сомнению, что изучение способов образования и артикуляции гласных звуков, содержащееся в листах Виндзорской коллекции (W. An. IV, 10), было обусловлено не лингвистическим интересом Леонардо к исследованию фонетики вольгаре, но анатомическими наблюдениями, которые мастер отчасти использовал в музыкально-сценической практике работы с певцами в процессе подготовки своих театральных постановок, поскольку считал, что изучение уплотнения воздуха в трахее и гортани выполняет «деяния или благодеяния, необходимые для жизни человека, каковы речь, пение и т.д.» [27, с. 824]. (W. An. I, 5 v). И на тех же листках об анатомии: «Также ты опишешь и изобразишь, каким образом изменение, модуляция и артикуляция голоса при пении являются простой функцией колец трахеи <…>» [27, с. 826].

5.

Я уже писал о том, что записи Леонардо «были не подготовленным текстом для чтения наставлений, но заносились в записные книжки в процессе практической художественно-творческой работы как результат наблюдений и размышлений, возможно, как результат

текущей работы с учениками, объединявшей живописную практику и опытные исследования. Они были обращены, по существу, к самому себе — великий мастер осмысливал на основании своего живописного опыта, научных экспериментов и исследований явлений природы секреты живописного искусства как искусства, ***эстетической мотивацией*** которого ***было подражание природе***» [11, 36–37][14]. *Mutatis mutandis* непротиворечивым будет положение о том, что сопоставления Леонардо анатомии человека и явлений музыкальной практики рождались в том числе и в русле его сценическо-музыкальных экспериментов, стремления к постижению ***гармонии как эстетического принципа***, заложенного в природе и направляющего художественную деятельность творца — живописца, скульптора, поэта или музыканта.

Эта мысль ясно представлена в первой части книги о живописи, где в «споре» живописца и музыканта прослеживаются представления да Винчи о «гармонической пропорции», позволяющей творцу — живописцу, скульптору, поэту или музыканту передавать, воплощать в своих произведениях красоту мира. Леонардо, знакомый с книгами своих миланских друзей — теоретика музыки Гаффурио (см. раздел 2) и математика Лука Паччоли (математический трактат которого да Винчи снабдил своими иллюстрациями), следует пифагорейскому представлению о числе, соотнесенному с музыкальными интервалами как делениями струны: отношение 1 : 2 — октава, 2 : 3 — квинта, 3 : 4 — кварта, 4 : 5 — большая терция, 5 : 6 — малая терция. Леонардо считает наиболее гармоничным построением октавную пропорцию 1 : 2 и более сложную пропорцию малой сексты 5 : 8, «близкой к *золотому сечению*». Великий мастер и мыслитель соотносил закономерности образования музыкальных интервалов с искусством живописца, доказывая, что в основе «гармонической пропорции» лежит единый математический закон:

> «Хотя предметы, противостоящие глазу, соприкасаются друг с другом [и удаляются] постепенно, тем не менее я приведу мое правило [расстояний] от 20 к 20 локтям, как [это] сделал музыкант по отношению к звукам; хотя они объединены и связаны вместе, тем не менее он пользуется немногими степенями от звука к звуку, называя их примой, секундой, терцией, квартой и квинтой, и так от степени к степени установил он названия для разнообразия повышений и понижений звука. <…> И если бы ты сказал, что музыка состоит из пропорций, то ***именно ею я проследил живопись***…» [13, с. 78—79. Выделено мной. — *А. Л.*].

[14] Немного иной, но в целом сходный взгляд находим у Костантино д'Орацио: «Он [Леонардо] записывает не абстрактные теории или теоремы, а, скорее, рекомендации, практические подсказки, призывы, обращенные к своему alter ego, к "ты", с которым идентифицируют себя все его потенциальные читатели. <…> Каждый его листок — это страница потенциального трактата, который так и не был завершен» [31, с. 25—26].

Как ***проследил***, какие отношения в работе живописца наметил Леонардо, читаем дальше: «Линейная перспектива распространяется на действие зрительных линий, чтобы при помощи измерений доказать, насколько второй предмет меньше первого и насколько третий меньше второго, и так постепенно, вплоть до конца видимых предметов. <…> Постепенно, при равных расстояниях они будут всегда уменьшаться вдвое — второй по отношению к первому, только бы промежутки не входили в число [т.е. не были меньше] 20 локтей. И при данном промежутке в 20 локтей подобная фигура потеряет для тебя 4/5 своей величины, при 40 она потеряет 9/10 и затем 19/20 при 60 локтях; так последовательно и делай свои уменьшения, принимая [расписываемую] поверхность удаленной от тебя на удвоенный твой рост <…>» [13, с. 209][15].

В феноменологическом аспекте Леонардо понимал музыку как «представление вещей невидимых и бестелесных», в котором обнаруживает и проявляет себя «божественная пропорциональность».

> Во истину, les beaux esprits se ressemlent: «Искусство есть акт, — писал выдающийся французский деятель сценического искусства Франсуа Дельсарт (1811—1871), — благодаря которому жизнь переживает себя в том, что само по себе не имеет жизни» [32, с. 34].

В аспекте музыкальной практики — как музыкальную деятельность, воплощающую «прелесть гармонической пропорциональности, заключенной в гармонические ритмы», в которых она создает «нежные мелодии, слагающиеся из ее различных голосов» [13, с. 80]. Проявление «божественной пропорциональности» в составляющих ее частях равно пронизывает все виды творческой деятельности – живопись, скульптуру, архитектуру, а также музыкальное сочинительство и интерпретацию.

Повторю: Леонардо не был композитором, однако в его рукописных тетрадях сохранилось шесть ребусов, записанных нотными знаками в комбинации с рисунками и словами (рисунок 18). Вот пример одной нотационной записи (рисунок 17; конец 80-х гг. XV в.), представляющей собой музыкальный ребус: «***amo*** [рисунок рыболовного крючка, по-итальянски amo]; ***re sol la mi fa re mi*** [нотные знаки]; ***rare***

[15] А.Г. Габричевский приводит близкий по содержанию текст из Французского манускрипта А (лист 8 v): «Если ты плоскость сечения [пирамиды] поставишь на расстояние локтя от глаза, то первый предмет, отстоящий на 4 локтя от твоего глаза, потеряет 3/4 своего размера на плоскости сечения. Ежели он отстоит от глаза на 8 локтей, то он уменьшится в 7/8, а если он удален на 16 локтей, то он потеряет 15/16 своей высоты. И так далее постепенно. Если предыдущий промежуток удвоится, то удвоится и уменьшение» [13, с. 367].

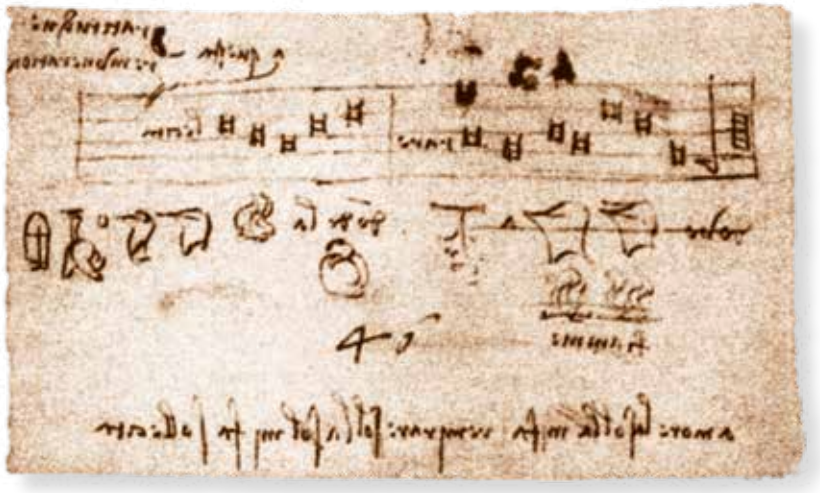


Рисунок 17 — Леонардо да Винчи. Музыкальный ребус.
Рисунок 12697 из Виндзорской коллекции. Другой вариант этого же ребуса

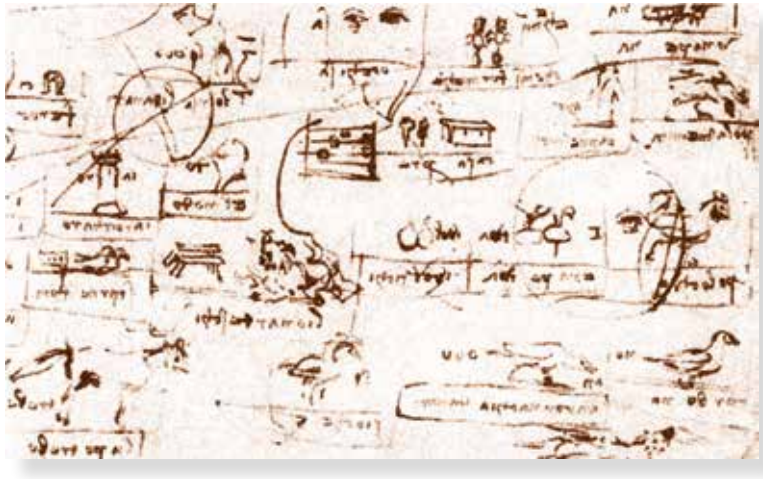


Рисунок 18 — Леонардо да Винчи. Фрагмент рисунка 12692 r из Виндзорской коллекции. Ребусы. В центре ребус со знаками музыкальной нотации

[написано словом]; ***la sol mi fa sol*** [нотные знаки]; ***lecita*** [написано словом], что дает фразу: *amore sola mi fa remirare, la sol mi fa sollecita* — «только любовь меня пробуждает, только она мною движет». Ч. Николл

отмечает, что «две строки музыкальной загадки можно проиграть на клавиатуре рояля — DGAEFDE AGEFG. Это мелодия Леонардо да Винчи» [16, p. 192]. Как исполнялась эта мелодия, мы не знаем: ритмически это ровные длительности — бревис; в каком ключе написано? По всей видимости, это баритоновый ключ *фа*.

Ассоциации с музыкальными инструментами встречаются у Леонардо и в таком литературном жанре, как загадка: «*Il vento passato per le pelli delli animali farà saltare li omini*» [30, p. 117] (Французский манускрипт, I 65 r) — «ветер пронизывает звериные шкуры, и люди пускаются вприпрыжку» — это *piva* волынка; или о звучащей музыке: «Звон в ушах заставляет плясать» [33, p. 55].

* * *

В заключение отмечу, что ренессансный музыкальный быт характеризовался тремя ведущими поводами к музицированию: *литургический* обиход, сопровождение *боевых действий* и *светский*, предназначенный для услаждения — увеселения и развлечения — разного рода собраний, будь то придворные празднества, свадьбы или торжественные приемы высоких гостей, будь то народные шествия в дни календарных праздников или карнавалы, будь то камерные, интимные собрания, как у Боккаччо в «Декамероне». Известно также, что во время сеансов позирования Леонардо приглашал музыкантов для оживления модели от скуки неподвижного сидения.

Создание в Италии эпохи Позднего Возрождения профессионального сценического искусства развивалось ***в*** и ***для*** светской аудитории, основывалось в своем содержании на мифологических, преимущественно античных, сюжетах, отринув фабулы мистерий. Если в раннем и позднем Средневековье традиционное фольклорное искусство и литургическое искусство в их сочетании получали отражение в его народно-сценических формах (например, в виде ансамблей народных инструментов со сценической народной хореографией и декоративно-сценическим дизайном), то в новую эпоху получили интенсивное развитие музыкально-сценические жанры (прежде всего балет и опера) светского характера, оттеснившего народно-сценические формы. Новые сценические формы искусства были связаны с изменением быта, выразившимся в гражданском градостроительстве, в промышленном строительстве, формировании городов как центров торговли и образования, преимущественно светского. Все это формировало сложную технологическую среду, имевшую специфический звуковой образ. Условия бытования звукового образа порождали новые стили звуковой выразительности, отразившиеся во всех исторических формах европейского музицирования.

Интересы Леонардо в области музыки — личного исполнительства и инструментостроения, а также сценографии и сценического дизайна — не простирались в область религиозной музыки, его сценические и инженерные разработки были направлены лишь на музыкальную практику в области светской музыки и создания театрально-музыкальных знаковых ансамблей.

Проведенный анализ показывает необходимость интегративного подхода к изучению феномена искусства, поскольку оно развивается в единстве, синтезе своих исторически сложившихся видов, в нерасторжимом единстве слова, музыки, танца, изображения, архитектуры, художественного проектирования, костюма, соединяющихся в сложных знаковых ансамблях, таких как драматический и музыкальный театр.

Сведения об упоминаемых кодексах Леонардо

Кодекс Арунделя. 1478—1518. Лондон, Британский музей (Arundel MS 263).

Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il Codice Arundel 263 / ed. Carlo Pedretti e Carlo Vecce. — Firenze, 1998.

Атлантический кодекс. ≈ 1483—1518. Милан, Амвросианская библиотека.

Факсимильное издание: Leonardo da Vinci. Il codice atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano / ed. Augusto Marinoni. 24 voll. — Firenze, 1974—1980.

Кодекс Лестера. ≈ 1506/08. Сиэтл. Коллекция Билла Гейтса.

Факсимильное издание: The Codex Hammer / ed. Carlo Pedretti. — Firenze, 1987.

Кодекс «Мадрид II». 1493. Мадрид, Национальная библиотека (II — MS 8936).

Факсимильное издание: The Manuscripts of Leonardo da Vinci at the Biblioteca Nacional of Madrid / ed. Ladislaus Reti. 5 vols. — New York, 1974.

Французский манускрипт A (записная книжка из парижских рукописей). 1492. Париж, Французская Академия (MS 2171).

Факсимильное издание французских манускриптов: Leonardo da Vinci. I manoscritti dell'Institut de France / ed. Augusto Marinoni. 12 voll. — Firenze, 1986—1990.

Французский манускрипт B (записная книжка из парижских рукописей). ≈ 1487/89. Париж, Французская Академия (MS 2173).

Французский манускрипт BN (часть записной книжки *B*, называемой

«кодекс Ашбернхэма» 1875/1). ≈ 1487/90. Париж, Французская Академия (MS 2184).

Французский манускрипт H (записная книжка из парижских рукописей). 1493/94. Париж, Французская Академия (MS 2179).

Французский манускрипт I (записная книжка из парижских рукописей). 1497/99. Париж, Французская Академия (MS 2180).

Французский манускрипт L (записная книжка из парижских рукописей). 1497, 1504/09. Париж, Французская Академия (MS 2182).

Французский манускрипт M (записная книжка из парижских рукописей). 1509/12. Париж, Французская Академия (MS 2183).

Рукопись смешанного содержания. ≈ 1496/99. Париж, Французская Академия (MS 2037).

Рисунки Леонардо приводятся по:

W. An. — Анатомические рукописи. ≈ 1489 и сл. Виндзор, Королевская библиотека (листы общего содержания 12275—12727, анатомические листы 19000—19152).

Факсимильное издание: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen / ed. Kenneth Clark and Carlo Pedretti. 3 vols. — London, 1968.

Факсимильное издание Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle / ed. K.D. Keele and C. Pedretti. 3 vols. — London — New York, 1978—1980.

Рисунки смешанного содержания. Париж, Лувр. Отдел рисунков.

Рисунки Леонардо приводятся по изданиям:

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

Рисунки из Виндзорской коллекции представлены в: *Martin Clayton*. Leonardo da Vinci. A life in drawing. — London, Royal Collection Trust, 2019.

Список литературы

1. *Игорь Глебов (Асафьев Б.В.).* О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г.И. Музыка средневекового города. — Л., 1927.

2. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: История и онтология. (Серия «Классический университетский учебник»). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013.

3. *Лободанов А.П.* К вопросу о филологических основаниях искусствоведческих исследований: Языковое отражение феномена музыки в Италии Раннего Воз-

рождения // Труды Отделения историко-филологических наук. 2006. — М.: Наука, 2007.

4. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А.Г. Габричесвского. — СПб.: Азбука-классика, 2006.

5. *Lowinsky E.E.* Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas, 1954. Vol. 15. — P. 509 ff.

6. *Ландрус М.* Леонардо да Винчи / пер. с англ. О.С. Сергеевой. — М.: АСТ, 2014.

7. *Latini, Brunetto.* La rettorica / a cura di F. Maggini. – Firenze, 1915.

8. *Boccaccio, Giovanni*. Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante / a cura di D. Guerri. 3 voll. — Bari, 1918.

9. *Il tesoro di B.* Latini volgarizzato da Bono Giamboni (nuovamente pubblicato secondo l'edizione del MDXXXIII), 2 voll. — Venezia, 1839—1841.

10. Léonard de Vinci. Carnets. — Paris: Gallimard, 2019.

11. *Лободанов А.П.* Взгляды Леонардо да Винчи на искусство // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — С. 10—41.

12. Dante Alighieri. Convivio / a cura di Cesare Vasoli e Domenico de Robertis. — Milano — Napoli, 1995.

13. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А.А. Губера, В.К. Шилейко; под общ. ред. А.Г. Габричевского. — М.: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1934.

14. Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим / пер. с ит. М. Лозинского. — М.: Правда, 1991.

15. *Царлино Дж.* Установления гармонии // Эстетика Ренессанса. Антология: в 2 т. / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. Т. II. — М.: Искусство, 1981.

16. *Николл Ч.* Леонардо да Винчи. Загадки гения / пер. с англ. Т. Новиковой. — М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2019. — 670 с.: ил.

17. *Zöllner, Frank.* Leonardo da Vinci. 1452—1519. Tutti i dipinti. — Modena [Köln, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017.

18. *Вазари Дж*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. Т. 3. / пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. — М.: ТЕРРА, 1996.

19. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — P.: Les Éditions du Cerf, 2019.

20. *Голдобин Д.Ю.* Лира да браччо // Музыкальные инструменты. Энциклопедия. — М.: Дека-ВС, 2008.

21. *Boccaccio, Giovanni*. Decameron / a cura di Vittore Branca. — Firenze, 1976; указываются номер Дня и новеллы.

22. *Winternitz, Emanuel*. Leonardo da Vinci as a Musician. — New Haven; London, Yale University Press, 1982.

23. *Powers, Katharine*. The lira da braccio in the angel's hands in Renaissance // Music in Art. — 2001. — № 2.6.

24. Richter, Jean Paul (ed.) The Literary Works of Leonardo da Vinci, 2 vols. — London, 1970.

25. *Winternitz E*. Mucical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci // Metropolitan Museum Journal. — 1969. — № 2.

25. *Rasin Dadre, Denis*. Léonard de Vinci et la musique. — Astrée Auvidis, 2003.

26. *Villani, Giovanni*. Cronica / a cura di I. Moutier e F. Gherardi Dragomanni. 4 voll. — Firenze, 1844—1845.

27. *Леонардо да Винчи.* Избранные естественнонаучные произведения / ред., пер., статья и коммент. В.П. Зубова. — М.: АН СССР, 1955.

28. *Айзексон Уолтер*. Леонардо да Винчи / пер. с англ. Т. Азаркович. — М.: АСТ; CORPUS, 2019.

29. *Стендаль*. Собр. соч.: в 12 т. — М.: Правда, 1978.

30. Leonardo da Vinci. Scritti letterari / a cura di Augusto Marinoni. — Milano: Rizzoli, 1997.

31. *Д'Орацио Костантино*. Таинственный Леонардо / пер. с итал. И. Ярославцевой. — М.: Эксмо, 2019.

32. *Франсуа Дельсарт*. Записки // Волконский С.М. Выразительный человек. — СПб., 1914.

33. *Веццози Алессандро*. Леонардо да Винчи и его вселенная / пер. с фр. Инны Солодковой. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.

References

1. *Igor' Glebov* (*Asaf'ev B.V.*). O blizhajshih zadachah sociologii muzyki // Mozer G.I. Muzyka srednevekovogo goroda. — L., 1927.

2. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: Istoriya i ontologiya. (Seriya «Klassicheskij universitetskij uchebnik»). — M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 2013.

3. *Lobodanov A.P.* K voprosu o filologicheskih osnovaniyah iskusstvovedcheskih issledovanij: YAzykovoe otrazhenie fenomena muzyki v Italii Rannego Vozrozhdeniya // Trudy Otdeleniya istoriko-filologicheskih nauk. 2006. — M.: Nauka, 2007.

4. *Panofskij E.* Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada / per. s angl. A.G. Gabrichesvskogo. — SPb.: Azbuka-klassika, 2006.

5. *Lowinsky E.E.* Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas, 1954. Vol. 15. — P. 509 ff.

6. *Landrus M.* Leonardo da Vinchi / per. s angl. O.S. Sergeevoj. — M.: AST, 2014.

7. *Latini, Brunetto.* La rettorica / a cura di F. Maggini. – Firenze, 1915.

8. Boccaccio, Giovanni. Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante / a cura di D. Guerri. 3 voll. — Bari, 1918.

9. Il tesoro di B. Latini volgarizzato da Bono Giamboni (nuovamente pubblicato secondo l'edizione del MDXXXIII), 2 voll. — Venezia, 1839—1841.

10. Léonard de Vinci. Carnets. — Paris: Gallimard, 2019.

11. Lobodanov A.P. Vzglyady Leonardo da Vinchi na iskusstvo // Teoriya i istoriya iskusstva. — 2020. — № 3/4. — S. 10—41.

12. Dante Alighieri. Convivio / a cura di Cesare Vasoli e Domenico de Robertis. — Milano — Napoli, 1995.

13. *Leonardo da Vinchi.* Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi, zhivopisca i skul'ptora florentinskogo / per. A.A. Gubera, V.K. SHilejko; pod obshch. red. A.G. Gabrichevskogo. — M.: OGIZ—IZOGIZ, 1934.

14. ZHizn' Benvenuto Chellini, napisannaya im samim / per. s it. M. Lozinskogo. — M.: Pravda, 1991.

15. *Carlino Dzh.* Ustanovleniya garmonii // Estetika Renessansa. Antologiya: v 2 t. / sost. i nauch. red. V.P. SHestakov. T. II. — M.: Iskusstvo, 1981.

16. *Nikoll CH.* Leonardo da Vinchi. Zagadki geniya / per. s angl. T. Novikovoj. — M.: KoLibri; Azbuka-Attikus, 2019. — 670 s.: il.

17. Zöllner, Frank. Leonardo da Vinci. 1452—1519. Tutti i dipinti. — Modena [Köln, 2003], Taschen: Bibliotheca Universalis, 2017.

18. *Vazari Dzh.* Zhizneopisaniya naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih: v 5 t. T. 3. / per. A.I. Venediktova i A.G. Gabrichevskogo; pod red. A.G. Gabrichevskogo. — M.: TERRA, 1996.

19. *Lexa, Olivier.* Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — P.: Les Éditions du Cerf, 2019.

20. *Goldobin D.YU.* Lira da brachcho // Muzykal'nye instrumenty. Enciklopediya. — M.: Deka-VS, 2008.

21. Boccaccio, Giovanni. Decameron / a cura di Vittore Branca. — Firenze, 1976; ukazyvayutsya nomer Dnya i novelly.

22. Winternitz, Emanuel. Leonardo da Vinci as a Musician. — New Haven; London, Yale University Press, 1982.

23. Powers, Katharine. The lira da braccio in the angel's hands in Renaissance // Music in Art. — 2001. — № 2.6.

24. Richter, Jean Paul (ed.) The Literary Works of Leonardo da Vinci, 2 vols. — London, 1970.

25. Winternitz E. Mucical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci // Metropolitan Museum Journal. — 1969. — № 2.

25. Rasin Dadre, Denis. Léonard de Vinci et la musique. — Astrée Auvidis, 2003.

26. Villani, Giovanni. Cronica / a cura di I. Moutier e F. Gherardi Dragomanni. 4 voll. — Firenze, 1844—1845.

27. *Leonardo da Vinchi.* Izbrannye estestvennonauchnye proizvedeniya / red., per., stat'ya i komment. V.P. Zubova. — M.: AN SSSR, 1955.

28. *Ajzekson Uolter.* Leonardo da Vinchi / per. s angl. T. Azarkovich. — M.: AST; CORPUS, 2019.

29. *Stendal'.* Sobr. soch.: v 12 t. — M.: Pravda, 1978.

30. *Leonardo da Vinci.* Scritti letterari / a cura di Augusto Marinoni. — Milano: Rizzoli, 1997.

31. *D'Oracio Kostantino.* Tainstvennyj Leonardo / per. s ital. I. YAroslavcevoj. — M.: Eksmo, 2019.

32. *Fransua Del'sart.* Zapiski // Volkonskij S.M. Vyrazitel'nyj chelovek. — SPb., 1914.

33. *Veccozi Alessandro.* Leonardo da Vinchi i ego vselennaya / per. s fr. Inny Solodkovoj. — M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2019.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

НЕАПОЛИТАНСКИЕ ВИДЫ СИЛЬВЕСТРА ЩЕДРИНА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

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

В данной статье рассматривается серия пейзажных видов русского художника Сильвестра Щедрина, выполненных во второй половине 1820-х гг. в Неаполе и окрестностях. Автором сделана попытка выделить основополагающие признаки пространственной структуры щедринских ландшафтов и дать их образное истолкование. Отдельное внимание уделено поиску точек пересечения художественной поэтики пейзажей с лейтмотивами романтических воззрений на Италию.

Ключевые слова: *Италия, Неаполь, романтизм, Сильвестр Щедрин, пейзаж.*

SYLVESTER TSCHEDRIN'S NEAPOLITAN LANDSCAPES AND THE INTERPRETATION OF THEIR MEANING

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

This article deals with the Neapolitan landscapes of Russian romantic painter Sylvester Tschedrin, who created them in the second half of 1820s in Naples and its suburbs. The effort was made to point out the principles of their compositional structures as well as to investigate their meaning. A special point of interests consists the study of close connections between the poetics of Tschedrin's landscapes and the imaginary world of Italy mirrored in the Romantic literature.

Key words: *Italy, Naples, Romanticism, Sylvester Tschedrin, landscape.*

Предмет исследования в настоящей статье составят пейзажи Сильвестра Щедрина, возникшие в завершающий период его творчества, т.е. начиная с 1825 г., когда он окончательно перебрался из Рима в

Неаполь, в окрестностях которого много работал в летние месяцы, совершая продолжительные путешествия вдоль побережья. Если учесть, что его активная деятельность в новых условиях продлилась всего лишь около четырех лет, до лета 1829-го, когда уже тяжелобольным он отправился на лечение в Швейцарию, а в следующем году скончался, то остается безмерно изумляться богатству художественных свершений, сконцентрированных на протяжении столь непродолжительного срока. В этом смысле глубоко прав был Абрам Эфрос, когда утверждал, что Щедрин «раздвинул» отведенное ему короткое время, ибо «уложил в него творчество большой жизни». География его пейзажей повторяет обычный маршрут туристических поездок по Южной Италии, включавших посещение и осмотр природных достопримечательностей Сорренто, Амальфи, Капри, Вико и Кастелламмаре. Их тематическое разнообразие впечатляет: иногда Щедрин приглашает зрителя посетить заброшенные гроты, осмотреть по-южному живописные террасы и веранды, но чаще всего зовет с собой на побережья, где перед нашим взором проходят живописные виды гаваней, заливов и бухт.

Каждая из щедринских работ как будто воспроизводит определенный момент итальянского путешествия, тогда как вместе они выглядят неким подобием путевого дневника, отчетом в красках об увиденном.

Общий признак, которым объединяются его поздние картины, состоит в заметном ослаблении видописного начала, что выражается в изживании топографической точности показа ландшафтов. Взамен типичного для видописи местоописательного веризма зрительскому взору открывается поэтически обобщенный образ счастливейшего «края света», пролегающего вдоль южноитальянского побережья (исключение составляют немногочисленные изображения неаполитанских набережных вроде «Набережной Санта-Лючия в Неаполе», около 1829, ГРМ). Даже тогда, когда в поле зрения художника попадали узнаваемые туристические достопримечательности вроде «дома Торквато Тассо» в Сорренто или тамошней Малой гавани, его пейзажи по-прежнему строились по обычной схеме, воспроизводя привычный порядок пространственной композиции.

Художественная генеалогия щедринских «гаваней» представляется сложной. В истоках своих она восходит к идеальным ландшафтам Клода Лоррена, его «возвращениям» и «отплытиям», что исподволь способствовало ослаблению видописного начала. Однако в то же время в глазах Щедрина по-прежнему сохранял значение пример Хаккерта, выполнившего некогда серию «марин» с изображением южноитальянских побережий. Некоторые виды германского художника,

показывающие места, где впоследствии будет работать Щедрин, отличаются столь заметной композиционной близостью к его собственным пейзажам, что позволяют сделать вывод о заимствовании исходной идеи. Таков «Малый причал в Сорренто» (1794, Казерта, Королевский дворец), в котором использован такой же, как у Щедрина, принцип пространственной группировки природных форм, намеченный в четком порядке их композиционных взаимосвязей.

Однако русскому художнику оставался бесконечно чуждым хаккертовский метод скрупулезного «портретного» воспроизведения натурных мотивов, обрисованных с неумолимой тщательностью, тем более что его обращение к иконографии прибрежного пейзажа объясняется не только зависимостью от влияния именитых предшественников. Их показ у Щедрина составляет едва ли не полный набор мыслимых природных красот, сосредоточенных у кромки берега, оказавшегося местом встречи разных стихий. В этом смысле каждая его гавань — это своеобразный *die Weltlandschaft*, «мировой пейзаж», составляющий настоящий каталог естественных форм в качестве собирательного образа всего Универсума.

Однако его созерцание неспособно навеять ощущение бесконечной протяженности Вселенной и вызвать благоговейный трепет перед величием создавшего ее Творца, ощущение, с каким отходишь обычно от панорамных ландшафтов Фридриха с их грандиозными видами горных кряжей или морских далей. Природный космос у Щедрина всегда масштабно соотносится с измерением человеческого существования, подчинен ему, вдобавок составляясь из таких форм, вид которых предрасполагал к самозабвенному любованию естественными красотами. Их отбор диктовался такими же соображениями, какие определяют пространственный сценарий пейзажей Клода Лоррена, отчего «гаваням» Щедрина сообщаются явственные идиллические интонации аркадских видов французского живописца.

Однако гораздо важнее было иное. Традиционностью изобразительной тематики «гаваней» и прибрежных видов компенсировалась революционная новизна пленэрных поисков, переводимых отныне на уровень устоявшейся творческой практики. Удобно обустроенные человеком, щедринские гавани и бухты, подобно прототипам XVII в., были ориентированы на создание *образа целого*, в основании которого лежали композиционные нормы классического пейзажа. Однако его изображение также открывало неограниченные возможности для развития навыков светопередачи, нацеленных на живописное воссоздание эфемерностей воздушной атмосферы.

За интересом к ним могло таиться не только типичное для романтика переживание природного космоса как бесконечно измен-

чивого или же, положим, страстное желание отыскать следы таинственного «мирового духа». Помимо позывов к мистике, вообще-то не свойственных Щедрину, могли иметься иные соображения. Оформлению практики пленэра в качестве *творческого метода* в первой трети XIX в., как известно, способствовало развитие новых принципов изучения природы, опиравшихся на применение точных наук наподобие метеорологии. Оно побуждало к исследованию процессов и физических явлений в атмосфере, внимательному наблюдению за движением воздушных потоков или строением облаков. Естественнонаучные новации, вызывавшие повсеместный интерес, отражались в художественной практике повышением статуса натурной штудии с присущими ей возможностями объективно-точного воспроизведения природных феноменов, почитавшегося на заре позитивизма залогом достоверности изображения пейзажа.

Утверждение нового метода в среде римских пенсионеров не обошло стороной и Щедрина, у которого еще с середины 1820-х гг. прослеживается сосуществование обеих тенденций в развитии пейзажной живописи, видописной и новаторской этюдной, порой даже в рамках *одного* произведения. Теперь размежевание между ними делается более отчетливым. Одна из них реализуется в формате «гаваней» и видов побережий, законченных картин большого формата с уверенно намеченной композиционной структурой. Другая — в камерных изображениях «веранд» или «террас», по размерам и манере выполнения приближающихся к натурным этюдам. При этом своеобразие щедринской концепции пейзажа заключается в том, что их окончательного разделения так и не произошло, благодаря чему в ее рамках нерасторжимо соединились композиционные приемы неоклассицизма и новые способы светопередачи.

Раннюю версию «гаваней» представляет «Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида» (1826, ГТГ, повторение в ГРМ), художественное решение которой впоследствии было неоднократно повторено в обширной серии подобных картин. Как и в «Новом Риме», пространство у края рамы заполнено хлопотливыми делами будней, когда люди заняты насущными заботами — починкой сетей, проводами в путь родных. Стремясь задержать зрительское внимание созерцанием размеренного распорядка жизни, художник огораживает ближний план крупными массами прибрежных скал и горизонталями рыбацких баркасов на песке. Их размеры кажутся неправдоподобно крупными в сравнении с крохотными фигурками неподалеку, что помещаются на фоне моря и оттого зрительно связываются уже с другой стихией. Благодаря такому остроумному приему, усиливающему впечатление протяженности береговой полосы, ее обширности, удалось

избежать эффекта, при котором обитающие поблизости люди казались бы затерянными в бесконечности мира, как в знаменитом «Монахе на берегу моря» Фридриха. Оттого берег у Щедрина предстает подобием обжитого помещения, в качестве «естественного интерьера» (А. Федоров-Давыдов), удобно обустроенного для неспешного и комфортного времяпрепровождения.

С еще большей отчетливостью впечатление *дома* выражено в картине «Большая гавань на Капри» (1827—1828, ГТГ), где горные отроги кольцеобразно окружают берег с лежащими на песке лодками. От них к стенам зданий, как между домами на неаполитанских улицах, протягиваются веревки, на которых сушатся снасти, а на прибрежных камнях и валунах удобно разместились люди, словно на стульях и кушетках в интерьерах у Зеленцова или Тыранова. Как в интерьерах венециановцев, каждый предмет тут покоится, что называется, «на расстоянии вытянутой руки», формируя удобную среду обитания.

Даже путешествие по морским маршрутам, волнующей поэзией которого овеяно существование этих *gente di mare*, воспринимается в качестве нетрудной прогулки, кратковременной отлучки от родных пенатов, незримо обитающих среди прибрежных построек и валунов. Здесь — еще один признак близости щедринских ландшафтов к интерьерным сценам венециановской школы, которые всегда глядят вовне распахнутыми окнами и дверями, словно приглашая выйти прочь, но при том не обещают далеких блужданий и приключений.

В зрелых своих «гаванях» Щедрин обычно склоняется к асимметричным композиционным решениям, когда крупному скальному массиву у края рамы противопоставляется далевой вид на морской простор, куда уводят взгляд диагонально направленные очертания прибрежных утесов. Такая пространственная схема непосредственно восходит к «гаваням» Клода Лоррена, в которых классические здания эффектно обрамляют морские виды с одного края картины. Однако небезынтересно вспомнить, что у француза им нередко сопутствовал *pendant* в виде изображения аркадского пейзажа, какой-нибудь речной долины, охваченной горной цепью. Там размещением гигантского по размерам дерева или скальной гряды с противоположной стороны восстанавливалось нарушившееся было зрительное равновесие. Возможно, некоторые работы Щедрина также были задуманы как парные, развивающие принцип зеркальной симметрии, что обнаруживается, когда они помещаются рядом на стене музейного зала. Взаимосближение разных произведений облегчалось обычным в его практике понижением линии горизонта до уровня одной трети высоты картины, отчего взгляд, не упираясь в водную поверхность, как у Фридриха, свободно скользит вдоль нее, устремляясь в иллюзорную даль.

Однако никогда она не распахивается в бесконечность, поскольку картинное пространство у Щедрина всегда закрыто изображением далеких скал, горных кряжей или кораблей, заслоняющих горизонт. Оттого даже в крупных по размеру работах оживают камерные нотки, а волнующее переживание беспредельности уступает место ощущению интимности местопребывания, надежной его укрытости от бурь.

Благодаря разбросанным по ней парусникам и лодкам морская поверхность, подобно берегу, зрительно воспринимается в качестве освоенного и обжитого пространства. Холодноватым отливом светло-голубых тонов водной поверхности, как однажды было точно подмечено, сообщается зрительное сходство с навощенными полами в интерьерах художников-венециановцев [1, с. 65], и на открывающиеся перед ними водные пути задумчиво взирают обитатели этого мира.

Избранные ими занятия органично вплетены в жизненный ритм природы, относясь к разряду вечно-неизменных, постоянно повторяющихся в круговращении бытия с незапамятных времен, когда на этих берегах впервые зародилась жизнь. Ощущение изначальности их существования обострено отсутствием вокруг зримых примет исторического прошлого, способных вызвать осознание вре́менной дистанции, отделяющей от него. Поэтому в щедринских видах Южной Италии, перенасыщенной античными руинами, они появляются достаточно редко, обычно исчезая со сцены, дабы не нарушить ощущение единства извечно существующей жизни, сохраняющей качества первозданного уклада. Прежде составлявшие главный предмет интереса для Щедрина-видописца, классические строения теперь появляются лишь изредка, и то в небольших картинах, близких по манере выполнения к натурным этюдам («Храм Сераписа в Поццуоли», около 1828, ГРМ). Между тем постройки, показанные в «гаванях», обычно не несут на себе отпечатка определенного исторического стиля, свойственного одной эпохе. В силу отсутствия индивидуальных примет они как бы принадлежат вечности, наводя на мысль, что нить жизни никогда не обрывалась в этих благословенных уголках средиземноморского ландшафта.

При известном постоянстве географической ситуации в «гаванях» каждой отдельной картине свойственно особое живописно-композиционное решение. Иногда художник размещает точку зрения необычайно высоко, как в классицистическом ландшафте, позволяя охватить взглядом обширнейшие виды заливов, вдоль кромки которых, подобно растительности на обветренных скалах, гнездится жизнь («Вид Амальфи близ Неаполя», 1826, Павловский дворец-музей). Зрительное переживание протяженности пейзажа, открывающегося в таких картинах как бы с высоты птичьего полета, усилено напряженным ритмом чередования пространственных интервалов. Они сокращаются по мере приближения к горизонту, окутанному таинственной сиреневой дымкой, где среди расступившихся скал распахиваются ворота в бесконечность неба. Однако перейти в его волшебные пределы зрителю не дано. Образ волнующей дали, мерцающей среди едва видимых скал и облаков, лишь навевает неясные ожидания удивительных перемен в судьбе, ожидающих по выходе из привычного жизненного круга на узкой кромке берега у переднего плана. Но их ожидание лишено мистической экзальтации, пронизывающей атмосферу прибрежных ландшафтов у Фридриха, поскольку путешествие туда мыслится в качестве естественного продолжения порядка земного существования, не бегства и не паломнического странствия, а плавного перехода.

Оттого приглашение к отплытию никогда не форсируется у Щедрина. Оно нигде не выражается с обычной, к примеру, для германского художника настойчивостью как подчеркнутое каким-нибудь неожиданно сильным ракурсом или убыстренным схождением перспективы, которые бы облегчили взгляду скольжение в глубину. Путь туда всегда бывает загорожен каким-нибудь барьером, утесом или вырастающей из воды скалой, и даже парусники в щедринских ландшафтах всегда бывают развернутыми вдоль переднего плана, а не устремленными вдаль, как у дрезденского романтика. Образ движения, побуждения к путешествию, скорее, возникает в магических метаморфозах атмосферной среды, когда линия горизонта высветляется, почти истаивая в воздухе, чтобы дать почувствовать открывающуюся за ней бесконечность.

Пленэрные поиски Щедрина увенчиваются в «гаванях» изумительными художественными результатами. Объединенные тональной общностью колорита, основанного на преобладании холодноватых серебристо-серых оттенков, небо и водная стихия все же никогда не сливаются воедино, не смешиваются, но остаются разделенными по окраске и степени светонасыщенности. Кобальтовая по цвету у самого берега, где она испещрена крохотными белильными бликами прибоя, морская поверхность по мере удаления в глубину постепенно светлеет, обретая холодноватые металлические оттенки серо-голубого. Там над нею раскрывается бездна розовато-серого, как после дождя, неба, своей воздушной прозрачностью контрастирующая с фактурной осязаемостью изображения воды. Однако между обеими стихиями нет конфликта: как и во всем остальном, отношения между ними приведены к стройной гармонии, выражающейся еще и в том, что разделяющая их линия горизонта проведена в согласии с принципом золотого сечения.

Идея согласия стихий, словно заключивших таинственный договор, отчетливо заявляет о себе в порядке композиционного решения щедринских пейзажей. Береговые скалы постепенно, шаг за шагом выступая друг из-за друга, как дома в «Новом Риме», приближаются к горизонту, полукольцом охватывая поверхность моря, а та словно движется им навстречу, бухтами и гаванями проникая в глубину обитаемой земли, где доходит до края рамы. Иногда обе стихии связываются игрой отражений на воде, протягивающихся к ближнему плану от какого-нибудь дальнего утеса, как в «Малой гавани в Сорренто» 1826 г. из Третьяковской галереи. Стремясь колористически соединить изображения прибрежных скал и воды, Щедрин прорабатывает ее поверхность в затененных местах, накладывая лессировочные мазки голубого цвета поверх коричневых корпусных слоев, соответствующих окраске скал.

О единстве живописного строя щедринских «гаваней» хорошо написал Г.Г. Поспелов: «“Полдень природы” — достигнутое равновесие этих стихий. Гармония начинается тогда, когда мы отчетливо ощущаем границы, соприкасающиеся пределы разных начал. Перед нами края, где наступление скал приостановлено морем, а наступление моря — очертаниями древней земли, веками живущей в союзе с морем. В большинстве неаполитанских пейзажей середины 20-х годов воочию видно, как берег вдается в море отлогими мысами, постепенно удаляющимися к горизонту, а между ними с такой же правильностью вдаются морские заливы. Каменистые мысы и бухты ощутимо уравновешивают друг друга, причем у кромки камней и волн одинаково успокаиваются и камни, и волны» [1, с. 64].

Ясной тектоникой картинного построения, восходящей к композиционным нормам идеального ландшафта, определяется образное содержание неаполитанских видов Щедрина. Типичная для них повышенная точка наблюдения, отдаляющая зрителя от круга созерцаемых явлений, создает впечатление несопричастности их природному миру, представляемому в качестве воплощенной мечты. Вход туда заповедан, отчего на него взираешь как бы с некоторого удаления, словно из окна, причем даже в таких случаях, когда вместе с понижением точки зрения мы оказываемся немного ближе, как в серии соррентинских «малых гаваней» (картина 1828 г. из ГТГ и другие). Благодаря небольшому размеру фигур, видимых словно на удалении, все равно ясно ощущается дистанция, отделяющая их от зрителя, чье присутствие никоим образом не отражается в поведении персонажей, неизменно безразличных к чужому вниманию. Занятые собой, беседуя или мирно простираясь на земле, они равнодушно отворачиваются прочь от зрительских взоров, заставляя ощутить эстетическую природу подобных

изображений как «вещи в себе», в своей самодостаточности подобной тому жизненному укладу, который в них показан.

Смещение зрительского внимания на ближний план картинного пространства выглядит естественным, скорее, для небольших картин, где, словно спускаясь к самому берегу, художник взамен эффектных панорам показывает узкую перспективу бухты, видоизменяя порядок пространственного построения. В московской «Малой гавани» 1826 г. оно решено так. Выдерживая ближний план преимущественно в сумрачных тонах, художник заполнил его изображением монолитов скал и вырастающих из них домов, прописанных корпусно, плотным насыщенным мазком, выявляющим фактуру поверхностей. Брызгами зеленой краски, густыми полосами и нашлепками подцвеченных белил обозначены древесные побеги, выглядывающие из-за края скалы. Однако даль проработана в холодных голубоватых тонах в манере, напоминающей технику письма акварелью, когда прозрачные слои краски ложатся на холст, не скрывая лежащую ниже основу, а кисть, кажется, едва скользит, почти не оставляя следов на картинной поверхности. Высветляясь в постепенном изменении светосилы и насыщенности цветового тона, далекие скалы отступают к горизонту, усиливая пространственный эффект контрастом с изображением прибрежных строений. Узнаваемый живописный прием Щедрина — проработка ярко освещенной поверхности поросшей зеленью скалы. Художник накладывает жидкие мазки золотисто-зеленого цвета поверх синеватой подготовки, не закрывая ее, но, наоборот, позволяя повсюду просвечивать среди их дробных стежков. Такая манера письма вызывает к жизни поразительный оптический эффект дымки марева, объемлющего скальный массив наподобие светоносного ореола.

В других случаях фактурные и колористические контрасты оказываются смягченными, и тогда отступают в глубину, замыкая картинное пространство, кулисы горных кряжей. Их строение передано столь искусно, словно Щедрин разделил со своим веком увлечение геологией, именно тогда оформившейся в качестве самостоятельной науки («Вид в Сорренто», 1826, ГТГ). Неизменным остается одно — выделение в качестве опорной точки для взгляда узкой полосы берега, затесненного массивами мощных скал и омываемого волнами. Зыбкое мерцание жизни, как бы полуспящей среди «дивно-поэтической природы» Южной Италии в легкой зыби морской волны или трепете ветвей, отзывается в ленивом покое его обитателей, замерших на тонкой грани между бодрствованием и оцепенением. Щедринские рыбаки и нищие воплощают собой *modus vivendi* в предельном сближении с благодатной природой, оставившей на нем отпечаток крайней беззаботности и доверчивой покорности воле обстоятельств: кто из пу-

тешественников, бывавших там, прошел мимо самобытной расы неаполитанских *lazzaroni*? Подобно классическим философам-киникам на симпозиуме, они в картинных позах возлежат на песке, пребывая в бездействии и дорожа им как главным сокровищем; лишь изредка неохотно нарушают его, когда сушат сети, забрасывают удочки или поднимают паруса на утлых суденышках.

Но даже столь робкий, едва различимый жизненный пульс замирает совсем, оборачиваясь летаргией, в группе картин, показывающих «террасы», «гроты» и «веранды». Теперь центр художнического внимания смещается к показу жанровых ситуаций, ранее наблюдаемых только издалека. Взамен прежней отдаленной точки зрения художник перемещает нас вплотную к показываемым сценам, до предела сокращая пространственную дистанцию и заставляя смотреть на все в качестве соучастника. Художественный смысл такого приема сродни появлению образа автора в тексте путевых записок, стилистика которых, неся на себе явственный отпечаток авторского миросозерцания, исполняется напряженной экспрессивности изложения и острой контрастности красок. Отсюда — эмоциональная насыщенность образного строя щедринских «террас» и «веранд» с их настроением блаженного покоя, разлитого повсюду в жарком воздухе и словно бы сгустившегося в отрадной тени, воспринимаемой как желанное прибежище среди полуденного зноя.

Лейтмотив их пространственного решения — изображение окон или обширных проемов, выразительно подчеркивающих зрительный контраст между тридевятым царством заповедных далей и обыденным миром, принимающим вид поросшей дерном площадки, над которой простерся плотный покров виноградной листвы. Переживание светлой радости существования, когда счастлив уже одним тем, что тебя окружает, выражено здесь с необыкновенной силой: «Листья винограда пронизаны солнцем, полосы мягкого, ласкового света лежат на полу, все тени воздушны и прозрачны. Превосходно выражена сладостная истома знойного полдня, умеряемого влажным воздухом с моря; от картины словно веет запахом нагретых виноградных листьев» [3, с. 268].

Словно опасаясь потревожить господствующий тут покой, обитатели веранд и террас сдвигаются к их краям, дабы не мешать скольжению светового луча, коему одному оставлена свобода перемещения в зачарованном царстве полуденного сна. Все остальное замирает в дремотном забытьи, застывая в расслабленных позах, как оцепеневшие среди полуденного зноя лаццарони, погруженные в дрему в картинах из Третьяковской галереи. Обилие сонных фигур в щедринских пейзажах дало повод однажды остроумно назвать их «царством спящих» [2, с. 441], что удивительно точно отвечает характеру окружающей среды, для описания которой лучше всего подойдет знаменитый гоголевский образ из «Вия»: природа как будто бы спала с открытыми глазами.

Но впечатление летаргической неподвижности природного мира возникает не только благодаря им, оно властно утверждается в зрительском сознании через использование продуманной системы композиционных приемов. В ранних версиях темы площадка террасы бывает развернута параллельно картинной поверхности, закрывая балюстрадой средний план или же, напротив, продолжаясь в глубину, что, между прочим, также находит аналогию в композиционной структуре некоторых произведений Фридриха, например, в «Террасе в саду» из собрания Замка Сансуси (1811—1812). Еще более отчетливое сходство с щедринскими работами в этом смысле прослеживается у его эпигонов (к примеру, у Карла Густава Каруса, автора картины «Женщина на террасе», 1824, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров), хотя витающий в их работах сумрачный дух мистической таинственности, реющей в созерцании неведомого и неизрекаемого, оставался нашему художнику глубоко чуждым.

Однако при таком типично видописном расположении параллельных планов противопоставление площадки веранды окутанным легкой дымкой далям выглядит излишне резким, нарочитым, как в картине «Терраса в Сорренто» (1825, ГТГ), что вынуждало к поиску более гибких решений для сопряжения пространственных величин. Они были впервые опробованы в серии работ 1827 г. с изображением террас, развернутых по диагональной траектории в глубину, чтобы найти завершение в знаменитых картинах следующего года из Третьяковской галереи — «Веранда, обвитая виноградом» и «Терраса на берегу моря».

Разбегом перспективных линий зрительский взгляд увлекается в глубину пространства, где ненадолго задерживается на изображении вкушающих покой людей и диковинных плодов, крупными размерами символизирующих благодатное изобилие юга. Однако затем, миновав их, упирается в преграду из плотных зарослей, сквозь которую струятся, обретая материальную сущность, лучи солнечного света. Оттуда он сквозь широкие проемы веранды беззаботно уносится вдаль, где прибрежные скалы обрамляют неглубокие бухты, чтобы потом, измерив глубину расстояния, вернуться к исходной точке пути, оказавшегося движением по замкнутому кругу. Перемещение в его пределах уподобляется раскачиванию маятника, всякий раз замирающему в крайних точках амплитуды, где движение на одно мгновение сменяется покоем, чтобы потом возобновиться снова в согласии с паузами и интервалами в пространственной структуре веранд.

Они представляются своеобразным микрокосмом среди окружающего мира, который всегда стремится напомнить о себе видами в оконных проемах или струящимися извне потоками света. В других случаях, наоборот, важным оказывается выявить взаимосвязь, существующую между пространством веранды и морским пейзажем, чему содействует прием размещения голов персонажей ближнего плана на линии горизонта в картине (в «Веранде» из Третьяковской галереи). Несколько иначе выглядит живописное решение в картине «На веранде» из Русского музея (1829). Его строгая геометрия основывается на соотнесении архитектурного каркаса веранды с построением далевого пейзажа, причем важнейшим связующим звеном служит изображение женской фигуры. Новый порядок пространственных отношений, при котором заметно возрастает значение заднего плана, имел целью преодоление прежней замкнутости и обособленности природных интерьеров ради живописной передачи единой световоздушной среды.

В этом смысле картина из Русского музея — «пик формы» щедринского пленэризма: достаточно взглянуть, как сближены по общему цветовому тону изображения веранды, берега и моря, как окраска неба оживает в солнечных пятнах, скользящих по поверхности колонн, как легки и прозрачны тени. При передаче освещенных поверхностей скал или морского прибоя мазок становится рельефным, вибрирующим, воспроизводя эффект скольжения светового потока, вызывающего сложную игру золотистых, розоватых и сиреневых оттенков. Общая серебристая тональность обогащается контрастами дополнительных цветов, когда звучание зеленого усилено вкраплениями акцентов ярко-алого. Настоящий шедевр художнической наблюдательности — изображение массы виноградной листвы, просачивающейся сквозь прутья перголы извилистыми побегами, где каждый лист обозначен крохотным мазком, индивидуальным по строению и насыщенности цветом.

Но обостренным художническим интересом к передаче силы света, в свою очередь повышающего интенсивность цветового звучания (о чем писал А.А. Федоров-Давыдов), оказался вызванным к жизни совершенно новый живописный эффект, которого не было в «гаванях». Варьирование светосилы солнечного освещения пробуждает ощущение движения времени, в ходе которого меняется угол падения лучей и их оптические свойства, а значит — и интенсивность. Этому также содействует художественный прием повторения одинаковых площадок террас с разным составом обитателей, постепенно меняющимся по мере того, как склоняется к вечеру долгий южный день. Хронотоп поздних щедринских пейзажей относится ко второй, послеполуденной его половине. С такой точки зрения сама эволюция

щедринского искусства может быть описана в терминах дневного расписания: если ранние римские ландшафты были написаны в утренние часы, а изображения побережий обыкновенно представляют солнце в зените, то в последние годы интересы художника склонялись к показу вечерних и даже ночных видов. Изумительные ноктюрны — виды Малой гавани в Сорренто с их «нежной, вибрирующей тканью краски» (В.С. Турчин) наполнены печалью, словно возникли в пору прощания, когда последним взглядом охватывают то, что радовало прежде, и невольно отыскивают отклик среди равнодушного безмолвия природы.

Оттого по-своему логичным выглядит завершение карьеры художника серией ночных пейзажей с видами неаполитанского залива, задрапированного прозрачным сумраком светлой южной ночи. Переусложненный эффект освещения в работах из собраний Москвы, Санкт-Петербурга и Харькова основывается на тональном контрасте жаркого пылания костра на берегу с холодноватым свечением луны, дробящимся на сотни серебристых бликов, испещряющих волнистую поверхность воды. В колористическую систему картин вплетаются изобразительные мотивы освещения, столь изысканные и сложные по живописному выполнению, что им трудно найти подобие даже среди ноктюрнов Фридриха, великого мастера призрачного света. Теперь трудно поверить, что когда-то ночные ландшафты Щедрина расценивались едва ли не как неудача художника, чей талант клонился к упадку, а творческие силы были исчерпаны. Абсурдное мнение! Стоит взглянуть на «Лунную ночь в Неаполе» из собрания Третьяковской галереи: кому еще было под силу передать эффект светового ореола вокруг луны, дающего ощутить глубину неба или постепенное высветление ночного мрака у линии горизонта, где, едва уловимые взором, скользят парусники? Или — отблески жаркого света фонарей вдали, которые легкими брызгами алого спускаются потом к водной поверхности, соседствуя с холодновато-льдистыми всплесками белил на лунной дорожке? Перемешиваясь на стеклисто поблескивающей воде, рефлексы теплого и холодного света примиряют основополагающий колористический контраст, намеченный в противопоставлении пламени костра и фосфоресцирующего лунного диска.

В композиционном решении московской картины угадываются принципы более ранних гаваней с таким же асимметричным построением, когда массиву зданий или скал отвечает широко раскрытый горизонт с другой стороны картинного пространства. Однако концентрация художнического внимания на живописной передаче освещения в итоге привела к забвению основной задачи классической видописи, требовавшего внимания к ясному показу местоописательных и архитектурных подробностей. Они теперь оказываются почти

неразличимыми под покровом мрака, где смутно угадываются только зыбкие очертания Везувия да прибрежные строения. Но такой результат также по-своему оказался закономерным. Роль «натуры», прежде принадлежавшая выбранному ландшафтному мотиву, в таких произведениях отчасти сообщается уже существующему эстетическому прототипу, живописному либо литературному, чья популярность служила залогом легкого опознания даже тогда, когда изображаемое являлось взору одетым мглой, как в ноктюрнах Щедрина. Прообразом для них могли послужить ночные виды Жозефа Верне вроде «Порта» из Лувра, сложная светотеневая драматургия которого явно предвосхищает щедринские работы. Однако существование художественного прообраза отнюдь не принижает художественного мастерства Щедрина, до последнего остававшегося на исключительно высоком уровне.

Список литературы

1. *Поспелов Г.Г.* Русское искусство XIX века: Вопросы понимания времени. — М., 1997.

2. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. — М., 1981.

3. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. — М., 1953.

References

1. *Pospelov G.G.* Russkoe iskusstvo 19 veka. Voprosi ponimanija vremeni. — M., 1997.

2. *Tourchin V.S.* Epoha romantisma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoi treti 19 stoletia. Ocherki. — M., 1981.

3. *Fedorov-Davidov A.A.* Russkij peizazh 18 — nachala 19 veka. — M., 1953.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

МОТИВ СОЛДАТСКОЙ СУДЬБЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ НА ТЕМУ ВОЙНЫ

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

Анализируются и обосновываются различные изобразительные подходы к решению мотива фронтовой судьбы солдата в живописи художников разных поколений и представляющих, соответственно, петербургскую, академическую в своей основе, и московскую, выросшую на традициях передвижников школы русского реалистического искусства. Показывается приоритет символики иносказания, стремление к предельному обобщению и выражению чувственно-эмоционального образа трагедии войны.

Ключевые слова: *война; живопись; судьба солдата; духовная традиция.*

THE MOTIVE OF A SOLDIER'S FATE IN MODERN PAINTING ON THE THEME OF WAR

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

Various pictorial approaches to solving the motive of the frontline fate of a soldier in the painting of artists of different generations and representing, respectively, the St. Petersburg, academic at its core, and the Moscow school of Russian realistic art that grew up on the traditions of the Itinerants are analyzed and substantiated. Shows the priority of the symbolism of allegory, the desire for the ultimate generalization and expression of the sensual and emotional image of the tragedy of war.

Keywords: *war; painting; the fate of a soldier; spiritual tradition.*

Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют...
Евангелие от Матфея 13.13

В 2021 г. исполняется 80 лет со дня начала одной из самых трагических страниц российской истории XX в. — Великой Отечественной войны. Ровно столько же лет уникальному явлению мировой худо-

жественной культуры — отечественному изобразительному искусству на тему этой войны. Развиваясь сообразно времени, этот жанр исторической живописи, практически забытый на волнах перестроечных процессов, развала СССР и строительства демократической России, сегодня, в условиях резкого обострения международной обстановки и потребности мобилизации исторического опыта, вновь обретает свое, все более актуальное значение.

Пройдя различные этапы развития, от непосредственного, хронико-документального отображения событий войны до глубинного осмысления и выражения причинности героического подвига советского народа, поиска адекватных исторической актуальности художественных форм, обогащенных ассоциативными и метафорическими образами, сочетающих лирико-поэтические и трагедийные интонации, к началу 90-х гг. прошлого века советская школа живописи о войне стала знаковым явлением мировой культуры [1].

Кризисные явления в нашей стране на рубеже XX—XXI вв., смена политико-идеологической парадигмы развития, ускоренный перевод социально-экономической жизни на рельсы рыночной экономики, коммерциализация сферы культуры и искусства, агрессивные попытки пересмотра традиционных духовно-нравственных ценностей, фактическая ликвидация государственного заказа привели к забвению военной тематики, стагнации жанра батальной живописи. В этих условиях все меньше авторов, если не считать небольшого числа работников специализированных государственных учреждений — Студии военных художников имени Б.М. Грекова Минобороны России, Студии художников имени В.В. Верещагина МВД России и Мастерской военных художников-маринистов Центрального военно-морского музея Минобороны России — обращается к теме Великой Отечественной войны. На масштабных художественных выставках все труднее встретить такого рода работы.

Увы, время неумолимо, и сегодня остались буквально единицы художников — непосредственных участников войны; уходит поколение живописцев советского времени, составивших славу русской школе батальной живописи. Тем важнее всё еще имеющие место исключения, в которых созданием картины движет не коммерческая выгода, а творческое кредо художника, его личная неравнодушная общественная позиция, его стремление заново, используя современные художественные языки, переосмыслить судьбоносные страницы отечественной истории. Война всё дальше отдаляется в прошлое, ее «история готова обернуться былинным преданием, позволяющим увидеть и осознать скрытый механизм войны, ее трагическую логику» [1, с. 64]. В связи с этим характерной чертой творчества становятся художественные иносказания, обращение к глубинным архетипическим корням русского культурного кода, к библейским сюжетам и былинным эпосам в стремлениях выразить духовные универсалии победы.

В ряду наиболее значительных работ наших современников на тему войны необходимо, прежде всего, обратить внимание на творчество самобытного петербургского художника Фрола Анатольевича Иванова. Будучи выпускником Санкт-Петербургского Государственного Академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ныне — Санкт-Петербургская государственная академия художеств имени Репина), творческой мастерской одного из столпов советской монументальной живописи А.А. Мыльникова, художник привнес в станковую картину большую символическую форму. Развивая традиции своего учителя и оставаясь в лоне реалистической живописи, Фрол Иванов осуществил репрезентацию вечных библейских сюжетов в духовных координатах военного времени. Знаковой в его творчестве стала картина «Не рыдай Мене, Мати» (2015, серебряная медаль Российской академии художеств) (рисунок 1),

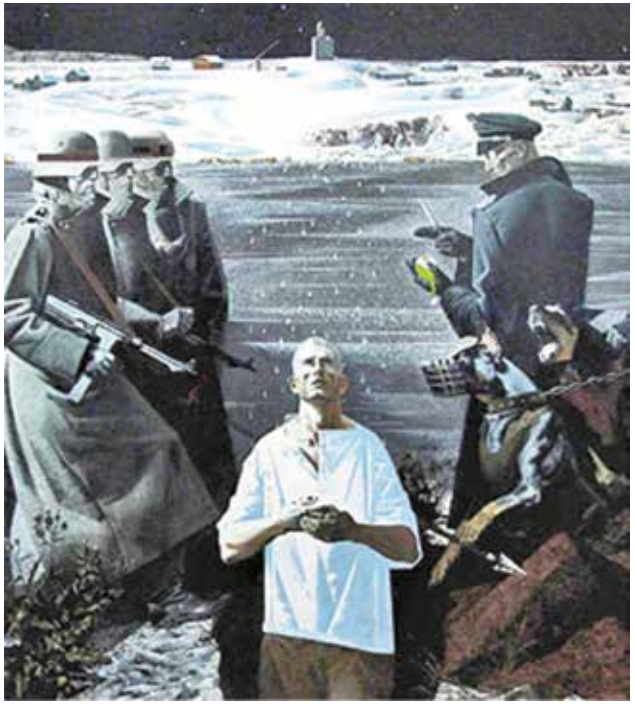
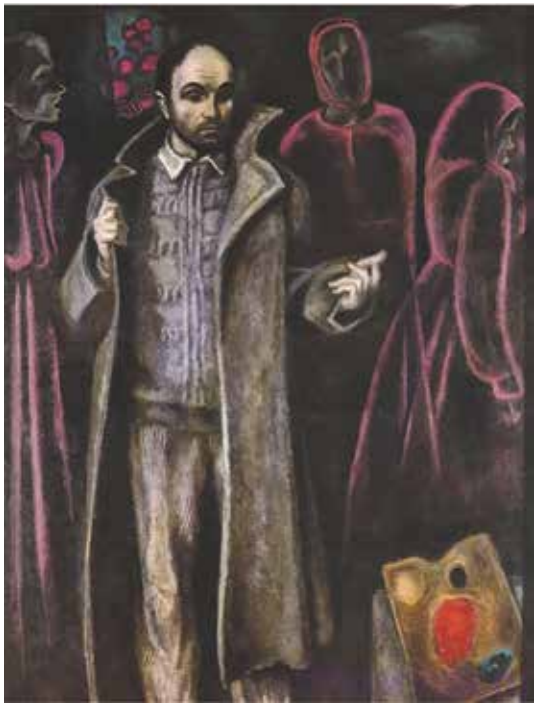


Рисунок 1 — Иванов Ф.А. Не рыдай Мене, Мати, 2015

в которой зримо угадывается иконописный сюжет положения во гроб с тем же названием, как прямое свидетельство крестного пути солдата. Как признается сам художник, он долго искал адекватное замыслу пластическое воплощение картины: «размышления и идеи “продиктовали” и иную стилистику и пластику будущей картины, позволяющую изображать и выражать замысел, не очень укладывающийся в рамках чистого “натуралистического” реализма. Обратился за “помощью” к иконе и фресковой живописи. Мне хотелось оставить в картине только самое главное, вычистить ее до “знака”, отсечь все лишнее и оставить только необходимое для самого “острого” ее прочтения — словом, попытка создать “свою икону”» [2, с. 242—245].

В композиционно-пространственном решении сцены расстрела явно просматривается академическая школа, восходящая к итальянскому Возрождению. Практически монохромный, скупой серый колорит, на контрапункте с белым ритмически уплотняет полотно и вызывает трепетное ощущение Родины, подчеркнутое пронзительной остротой и лаконичностью форм. При этом жестокость войны выявляется цветовыми, почти фактурными нюансами смысловых ударов — светящегося бельмом на глазу пенсне немецкого офицера и ледяного блеска лезвия ножа, срезающего с живого яблока светлые зеленые кожи и обнажающего его нетленную белую плоть, которая резонирует с белыми одеждами и ясным взглядом вскинутых в небо голубых глаз главного героя. По сути, картина являет сюжет жертвоприношения, однако на ней отсутствует типичный в этом случае красный цвет, что существенно расширяет ее смысловое значение, возводя пластическую поэтику полотна до уровня духовных универсалий вселенского зла. Через конкретное художник выходит к общечеловеческому — проблеме смыслов существования человека, его жизни и смерти. Мотив противостояния цветовых регистров белого и серого, их цветовое излучение выступает как духовная эманация борьбы светлого и темного, добра и зла. Использованный изобразительный прием усиливает символичность происходящего, выдвигая на первый план смысловые подтексты, для которых сюжет выступает лишь поводом их актуализации. Торжественный пафос вселенской трагедии утверждается монументальностью использованных форм. А трехчастная форма композиции, в которой событие расстрела подается на фоне высокого пейзажного горизонта с белым очерком храма, вызывает ассоциации с иконным прототипом.



Иносказательно осмысливая духовные универсалии солдатской доли защиты Отечества, художник в своих следующих картинах делает главным героем солдатскую шинель, вольно или невольно развивая и обобщая на новом творческом уровне идею известной картины советского художника Виктора Попкова «Шинель отца» (1972) (рисунок 2).

Рисунок 2 — Попков В.Е. Шинель отца, 1972

Образ солдатской шинели хотя и достаточно часто встречается в картинах о войне, являясь их непременным атрибутом, все же, как правило, играет роль реквизита второго плана. Виктор Попков в своем изобразительном решении сделал шинель главным героем — как концентрированное выражение памяти о войне, как символ всех скорбящих по ушедшим [3, с. 33]. Фрол Иванов пошел гораздо дальше, превратил ее в живую ткань, вторую кожу солдата, сросшуюся с его телом. Развивая найденную изобразительную форму, художник пишет картины «Архистратиг» (2016) и «Дом героя. Горнист» (2016—2017), где шинель — уже вполне равноправный герой повествования, страдающий и размышляющий о судьбах рода человеческого. Так, если в картине «О девушке» (2015) мы имеем дело с монументальным полотном, выполненным во вполне реалистической манере и раскрывающим типичный сюжет войны (возвращение разведчиков с боевого задания, вывозящих с собой раненого товарища — девушку-радистку),

и наличие шинелей лишь подчеркивает, что речь идет о холодном сумеречном времени войны, то уже в ее авторском развитии — полотне «Родная» (2018) (рисунок 3) — появляются шинели с прорастающими из них архангельскими крылами и трубачом, что придает картине поистине апокалипсические смыслы, характер библейской притчи, обращенной к архетипам коллективного бессознательного. Эта идея, как рассказывает сам автор, пришла внезапно и захватила его сознание: был найден образ, вбирающий в себя всё содержание библейских заповедей о крестном пути солдата, его фронтовой судьбе. «Ты должен уловить что-то. Вот крылья так придумались. Там был простой сюжет изначально. А потом часа в три ночи я чирикал. Не знаю, как это состояние описать, но просто нарисовались крылья. Было сложно для себя как-то уловить. Школа реалистическая, и вдруг у тебя появляется возможность в таком ключе сделать такой синтез» [4].

Рисунок 3 — Иванов Ф.А. Родная, 2018

Крылатая солдатская шинель являет зримый символ святости защитника Отечества, его крестного пути, «положившего жизнь своя за други своя», и пополнивших ангельские чины сил небесных как проводников воли Божьей. В своих ассоциативных произведениях художник создает эмоционально-психологические настроения. Форма и цвет в его работах обретают метафорический смысл, настраивают

на размышления о сущем. Подобные принципы в искусстве исповедовал К.С. Петров-Водкин. Символика Ф. Иванова, как и у его великого предшественника, далека от абстрактной схоластики. Компонуя и интерпретируя предметность реального мира, он добивается предельной эмоциональной концентрации образа.

Если Фрол Иванов в поисках индивидуального стиля развивает идеи мистического реализма на путях типизации характерных событий войны, возводя их на уровень библейского обобщения, то художники старшего поколения продолжают восходить от абстрактного к конкретному, раскрывая всеобщее через судьбу конкретного героя, обращаются к памяти рядового участника войны, создают эмоционально действенный образ, оставаясь в пределах реалистической традиции, востребованной в советское время и сохраняющей свою непреходящую ценность в наши дни [1, с. 65]. При анализе их творчества необходимо иметь в виду, что на протяжении всех военных и послевоенных лет советского периода сложился круг определенных сюжетов и мотивов, которые перешли в ранг общих универсалий человеческого измерения войны, узловых точек фронтовой жизни солдата, среди которых исследователи выделяют две крайние, связанные с событиями прощания и возвращения, с началом и завершением его «крестного пути» [5, с. 397]. В их живописной интерпретации есть принципиальное различие. Если тема прощания, проводов на фронт, несмотря на сюжетное и пластическое разнообразие, увязывает все произведения единым смыслом предстоящего жертвенного пути солдата и являет сюжеты благословления на подвиг защиты Отечества, то уже сама тематика возвращения разнится судьбами защитника, которые определяют особенности образного решения картин. По мере развития этой темы с первых послевоенных лет изначально доминирующий мотив радостной встречи победителей постепенно уступает место «поломанным судьбам», в которых причудливо переплетаются чувства радости победы и горя утраты. «Жди меня, и я вернусь» и «Враги сожгли родную хату» — две ключевые строчки фронтовой поэзии становятся лейтмотивом этих работ. Особое место в них занимает солдатская доля попавших в немецкий плен, а по окончании войны прошедших фильтрацию и сталинские лагеря. Судьбы этих людей до сих пор малоизвестны. Их имена отсутствуют на портале «Память» Минобороны России. Живописных работ, обращенных к памяти таких рядовых участников войны практически нет. Тем интереснее обратиться к полотну патриарха советской станковой живописи народного художника СССР Валентина Михайловича Сидорова «Дома. С войны вернулся» (2005) (рисунок 4).

Рисунок 4 — Сидоров В.М. Дома. С войны вернулся, 2005

Когда началась война, художник был еще мал, чтобы призваться на фронт, но достаточно взрослый, чтобы, если не понять, то глубоко, всей открытостью искренней детской души прочувствовать происходящее. Во время войны из деревни Коровино, что в Тверской области, где художник провел свое детство, было призвано в действующую армию 35 молодых мужчин. Из них 34 погибли на фронте, и лишь один, Василий Макавеев, вернулся домой. И то не сразу, а пройдя не только поля сражений, но и все муки фашистского плена и сталинских лагерей. Так уж получилось. Вот о нем и написано это полотно.

«Какие же потери понесла деревня за время войны, — пишет Валентин Михайлович в своих воспоминаниях. — У нас ведь из ушедших тридцати пяти мужиков вернулся только один — Василий Филиппович Макавеев, переживший и финскую, и Отечественную, и плен. О нем я и хотел сказать в картине “Дома. С войны вернулся”. Василий Филиппович признавался, что за праздник считал тот день, когда во сне видел свой дом и сынишку Васенку, говорил, что выжил только потому, что постоянно обращался с молитвой к образу Сергия Радонежского. Большая икона с житием Сергия оставалась у него в доме, когда он уходил еще на финскую. Вот почему часовня, поставленная на краю деревни, где был родительский камень, носит имя Сергия Радонежского. Часовня поставлена в память о всех жителях Коровина, которые защищали Отечество, жили верой и надеждой» [6, с. 28].

Автор умалчивает о самом страшном эпизоде в судьбе Василия Макавеева. Дело в том, что сынишка Васенка родился уже после ухода отца на войну. И Василий две войны, два плена, лагеря — дважды жил одной мечтой увидеть своего сыночка-первенца. И ведь назвали его в честь отца Василием, а он уже в своих скитаниях придумал ласковое Васёнок, и жил с этим именем в своем сердце. Скорее всего, мечта увидеть сына и дала ему силы, чтобы всем смертям назло вернуться живым. Он вернулся, но сынишку не застал. Васенка, уже подростком, трагически погиб — его зарезали хулиганы. Вот где ответ на первый вопрос, который возникает, когда всматриваешься в картину: почему ребенок изображен спиной к зрителю. Ответ прост: Василий никогда не видел сына, и поэтому не мог представить себе его лица. И зреет осознание, что художник изобразил не реальную встречу отца и сына, а грезы солдата, которые он пронес через окопы войны, фашистские застенки и советские фильтрационные лагеря. Поэтому так иллюзорно реалистично скомпонована вся композиция картины, где о чувствах и судьбе призван сказать антураж героя, интерьер его дома.

Картина «Дома. С войны вернулся» — мечта солдата о мирной жизни. В доме чисто, тепло и уютно. Большая беленая известью русская печь — как чистый лист начала послевоенной, счастливой и радостной жизни — доминирует и организует пространство картины. Удивительна сама композиция изобразительного материала. Ритм цветных домотканых половиков на переднем плане увлекает зрителя в картину и сосредоточивает его внимание на главном герое, выписанном в этих целях более темными полутонами и объемно моделированным светотенью на светлом плоскостном фоне интерьера избы и тем самым словно противопоставленным всему происходящему вокруг, словно механически вставленным в картину жизни, протекающей отдельно. Его присутствие никак не обусловлено деталями интерьера. Даже стоящие сапоги как бы не его. Такой изобразительный подход усиливает напряженность композиции, которая передается зрителю. Фигура солдата — композиционный центр смещен вправо от геометрического, что придает всей композиции неравновесный характер, оживляет ее и заставляет взгляд зрителя двигаться влево, к мальчику, изображенному со спины. Далее он следует согласно заданному направлению, благодаря выбранной последовательности цветовых контрастов — темно-розовых пятен занавески и одеяла на полатях — начинает обходить ее по краю картины и, двигаясь по кругу, высвечивает уголок избы, где уютно пристроился небольшой столик с самоваром как символом деревенского достатка и цветущим домашним растением, провозвествующим наступающую весну новой жизни. Тут и кошка, лакающая молочко, и ведра, полные воды, и проникающий в дом солнечный луч, россыпью ложащийся

на нехитрую домашнюю утварь. В народе это место называют залавком. Залавок — ящик, где хранится печная утварь, всегда играл роль скамеечки, вокруг которой организовывалась своеобразная маленькая кухонька, располагавшаяся сразу слева от входа в избу, выступающая, по существу, еще одним обязательным атрибутом и символом родного дома. Именно здесь проходила основная жизнь хозяйки дома, именно здесь Катерина — жена Василия часто засиживалась, всматриваясь в тени уходящих в даль дорог в ожидании мужа. И вновь понимаем, что художник этим приемом изобразил такого желанного и явно необходимого при таком случае третьего члена семьи солдата — его любимой супруги. Завершая свой круговорот, взгляд вновь останавливается на образе солдата, который уже не выглядит таким простым. Розоватые тона, оттенки и рефлексы, широко использованные художником (обратим в этом контексте также внимание и на изображении лица и особенно ушей героя), организуют, уплотняют и оттеняют общее эмоциональное состояние солдата и чувственное восприятие картины в целом. Розовое в христианской традиции, как сочетание красного и белого, одновременно являет зрителю мученическую кровь, пролитую ради спасения людей, торжество справедливости победы над злом, в органической связи с чистотой и непорочностью освобождения от грехов. С другой стороны, аура розового колорита призвана выразить глубокую духовную связь отца и сына, всей семьи солдата, метафизическую красоту домашнего очага. Именно это в первую очередь «цепляет» зрителя, а использованные автором художественные приемы выражения замысла настраивают его на диалог, который и отличает художественный образ от формулы информационной сводки.

Так получилось, что художник видел Василия Макавеева, уходящего на фронт вместе с односельчанами в 1939 г., будучи одиннадцати лет от роду. Ясно помнились и деревенские прощания у Родительского камня. Оставались у него в деревне беременная жена Катерина и дом, который, женившись, начал строить. Но судьба распорядилась иначе. В следующий раз художник увидел односельчанина через семнадцать лет. Эта встреча, по воспоминаниям художника, стала результатом какого-то промысла Божьего. Валентин Михайлович уже жил и работал в Москве. За суетой столичных дней выпала возможность уехать на недельку в родные пенаты, где он давненько не был. И надо же такому случиться, именно в эти дни вернулся домой и Василий Макавеев. Художник помнит, как жена Катерина ездила на подводе в город встречать мужа. Как вся деревня по такому случаю вывалила на улицу встречать горемычного защитника отечества. Можно представить вселенскую радость, охватившую деревню. Ведь Василий был единственным их всех ушедших на войну деревенских парней, кто, хотя и

после долгих мытарств, вернулся в родные края. И поэтому встречали его всем миром. Еще жива была память, как приходили похоронки, и овдовевшие солдатки собирались у Родительского камня, зажигали свечу и оплакивали убиенных односельчан.

Художник воочию видел, как Василий, пройдя с Катериной сквозь редуты праздничной встречи, наконец, добрался до родного крылечка и как упал навзничь на пороге с раскинутыми для объятья руками, то ли споткнулся, то ли последние силы его покинули. И эта эмоция встречи так крепко засела в душе художника, что постоянно напоминала о себе. Потом они уже сошлись поближе, и солдат рассказал всю свою нелегкую судьбу. Попав на финскую, штурмовал знаменитую считавшуюся неприступной линию Маннергейма. В непрерывных боях обморозился и попал в плен. Война была недолгой. Финны его подлечили и обменяли на своих. А наши осудили на 10 лет лагерей. Но вскоре началась Отечественная — и знаменитый призыв всесоюзного старосты к арестантам смыть вину кровью на фронтах защиты Родины. Василий не сомневался и попал в штрафбат. Судьба штрафников в первый период войны всем известна: в каждом бою из сотен оставались живыми единицы. Он не жалел себя, лез в самое пекло, брал языков. И снова, вот уж злодейка судьба, контузия и плен, теперь уже немецкий. Парень он был деревенский, физически крепкий, работящий, вот немцы его немного подлечили и направили на работы в шахты, где он и провел остаток войны, пока советские войска его не освободили. И снова фильтрация, следствие, скорый суд и 10 лет, которые он отсидел от звонка до звонка.

Зная эту историю, совершенно по-другому начинаешь воспринимать картину и живописный язык художника. Уже понятна роль домотканых половичков на авансцене картины. Одежда героя: никаких тебе знаков отличий и наград, нет и привычного солдатского ремня, сняты и бережно поставлены у лавки сапоги: так беззащитно босоного выглядели советские военнопленные. Награды лежат рядом, на лавке, и мальчик играет ими. Они как бы существуют сами по себе, отдельно. И это тоже не случайно. Сразу вспоминается, что попавших под трибунал советских военнослужащих, как правило, лишали званий и наград. И в этом еще один выразительный штрих к портрету Василия. Да и сама лавка вместе с лежанкой, при всей ее обычности и обыденности, вызывает ассоциацию с тюремными нарами. Лицо солдата вроде как теряется в обилии других компонентов композиции, но именно оно прежде всего притягивает взгляд. Логистика созерцания картины вновь и вновь возвращает к нему и потрясает глубиной раскрытия образа. Сказать, что это радость сквозь слезы горя или горе сквозь слезы радости — слишком просто и пафосно. Здесь — молитва «Прости меня, Господи!»

Полотно крепко увязано переплетением горизонтальных и вертикальных ритмов и пронизывающих их перспектив. Домашние половики с чередованием разноцветных полос — как аллегория дороги, ее завершающей части, перед ярким и нежным, радостным светом в конце тоннеля, разноцветьем долгожданного счастья домашнего очага, которое отражается и играет на половиках всеми цветами радуги. Картина очень человечна по своему колориту, в котором преобладают светлые оттенки такого призрачного счастья в тюремных грезах Василия.

Тернист путь служения Отечеству. И в образе Василия Макавеева видится прямая ассоциация со страданиями Христа на кресте, положившего свою жизнь во благо людей. Он отсидел весь назначенный ему срок. Видимо, у следователей был свой резон. Кто теперь прав, кто виноват — рассудит история.

В картине «Дома. С войны вернулся» мы видим репрезентацию конкретного события на путях типизации сюжета, как иносказание, восходящее к былинному эпосу, построенному на символике реалистических образов, пластических и колористических композиционных решений. Анализируя картину, необходимо сделать акцент на том, что в ней, как, впрочем, во всем творчестве В.М. Сидорова, особое место занимает образ дома — родного очага, родного края, теплой земли. Следует отметить, что в целом в советской живописи на тему войны образ «дом», отражающий один из ключевых концептов ментального мира русского человека, играет особую роль в композиционных решениях. Концепт сегодня определяется как сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в его ментальный мир. В отличие от понятия, концепты не столько мыслятся, сколько переживаются, существуют прежде всего как предмет чувств и эмоций, как сжатая до основных признаков история, как всё то, что делает его фактом культуры [3, с. 43]. Слово «дом» в русской языковой картине мира ассоциируется с местом, где человека любят и всегда ждут, где складываются определенные отношения с другими людьми, как место, которое человек ощущает как собственное ***я***, как своеобразная модель мироздания, которая пронизывает все сферы личного человеческого бытия [4, с. 5]. И поэтому именно концепт «дом» противопоставляется концепту «война», тому, что разрушает дом в советской живописи о войне. Таким образом, простой с виду сюжет вырастает в сложную тематико-композиционную картину, в которой найдена точная интонация в передаче духовного состояния человека. В структуре образа лежит найденная художником пластическая логика, основанная не на прямом взаимодействии персонажа со средой, а, скорее, на их несовпадении, не на закономерностях визуально точного отображения предметного мира, а на субъективном его переживании, когда логические связи между предметами переходят в план их эмоционального соединения.

Следует сказать и обратить особое внимание на то, что замысел картины и его образное решение вынашивались художником без малого 50 лет: полотно написано уже в 2005 г. Данное обстоятельство еще раз свидетельствует о том, насколько трудной и ответственной была художественная задача выражения темы возвращения в изобразительной летописи Великой Отечественной войны. С другой стороны, картина как бы подводит итог творческого пути, замыкает его круг, если учесть, что первой профессиональной работой Валентина Сидорова была дипломная картина «Утро в избе» (1954), изображающая интерьер того же отчего дома с противоположного ракурса.

Поводя итог сказанному и оценивая современную значимость советской живописи о войне в целом, следует сказать, перефразируя К. Ясперса, что в основе нашего видения будущего страны лежит не ангажированное и беспристрастное проникновение в прошлое и непредубежденное постижение настоящего [5, с. 155]. Увы, реальность сегодня такова, что агрессия культуры постмодерна с характерными коммерческими стратегиями в искусстве всё чаще сводит великий подвиг советского народа к фантазийному, приключенческо-развлекательному, псевдоисторическому жанру. Тема войны как критической точки бытия человечества между жизнью и смертью неуклонно исчезает с полотен современных художников. И, видимо, это объективный процесс мирной жизни: настоящий художник пишет только то, что прочувствовал сам, что его действительно «зацепило». Прошлая героическая исто рия народа становится все более иллюзорной в представлении молодых поколений художников. В этих условиях представляется исключительно важным сохранение, осмысление и развитие советской школы батальной живописи, репрезентирующей системообразующий культурный код русского народа — культ жертвенного служения Отечеству. В контексте сказанного, творчество Фрола Иванова и его единомышленников по живописному цеху, в органической связи с созидательным потенциалом художников старшего поколения являет нам устойчивость преемственности лучших традиций советской школы реалистического искусства в ее новаторском развитии. Исторически обусловленный последовательный переход от хронико-документального жанра к символике иносказания, от конкретного события к предельному обобщению и выражению чувственно-эмоционального образа триумфа и трагедии войны, синтезирующего радость побед и печаль утрат, героизм и поломанность человеческих судеб свидетельствует о ренессансе батального жанра в координатах художественного языка нового времени.

Список литературы

1. *Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А.* Голос героической души народа. Великая Отечественная война в изобразительном искусстве 1940—2010 гг.: монография. — СПб.: Астерион, 2020. — 100 с.

2. *Иванов Ф.А.* Слово о картине // Нешатаева Н.Б. Они верны своим учителям. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2016. — С. 242—249.

3. *Манин В.С.* Виктор Попков. Альбом. — Л.: Аврора, 1989. — 80 с.

4. *Иванов Ф.А.* Интервью телеканалу Санкт-Петербург. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://topspb.tv/programs/stories/475617/

5. *Шаманькова А.И.* От прощания — к возвращению: мотивы «крестного пути солдата» в произведениях художников-академистов на военную тему // «Война, беда, мечта и юность!» Искусство и война. К 70-летию победы в Великой Отечественной войне. Материалы международ. научн. конференции. Санкт-Петербург. 2015 год. — М.: БуксМАрт, 2015. — С. 397—403.

6. *Сидоров В.* Мое Коровино. — М.: Союз дизайн, 2020. — 208 с.

7. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. — М.: Академический проект, 2004. — 992 с.

8. *Слепцова Е.В.* Концепт ДОМ в языковой картине мира и в тетралогии «Братья и сестры» Ф.А. Абрамова: автореферат дис. … канд. филологич. наук. Специальность 10 02 01 «русский язык». Владивосток: ГОУ ВПО «Дальневосточный государственный университет», 2009. — 23 с.

9. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991. — 527 с.

References

1. *Dmitrenko A.F., Bahtiyarov R.A.* Golos geroicheskoj dushi naroda. Velikaya Otechestvennaya vojna v izobrazitel'nom iskusstve 1940—2010 gg.: monografiya. — SPb.: Asterion, 2020. — 100 s.

2. *Ivanov F.A.* Slovo o kartine // Neshataeva N.B. Oni verny svoim uchitelyam. — SPb.: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2016. — S. 242—249.

3. *Manin V.S.* Viktor Popkov. Al'bom. — L.: Avrora, 1989. — 80 s.

4. *Ivanov F.A.* Interv'yu telekanalu Sankt-Peterburg. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://topspb.tv/programs/stories/475617/

5. *Shaman'kova A.I.* Ot proshchaniya — k vozvrashcheniyu: motivy «krestnogo puti soldata» v proizvedeniyah hudozhnikov-akademistov na voennuyu temu // «Vojna, beda, mechta i yunost'!» Iskusstvo i vojna. K 70-letiyu pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne. Materialy mezhdunarod. nauchn. konferencii. Sankt-Peterburg. 2015 god. — M.: BuksMArt, 2015. — S. 397—403.

6. *Sidorov V.* Moe Korovino. — M.: Soyuz dizajn, 2020. — 208 s.

7. *Stepanov Yu.S.* Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury. — M.: Akademicheskij proekt, 2004. — 992 s.

8. *Slepcova E.V.* Koncept DOM v yazykovoj kartine mira i v tetralogii «Brat'ya i sestry» F.A. Abramova: avtoreferat dis. … kand. filologich. nauk. Special'nost' 10 02 01 «russkij yazyk». Vladivostok: GOU VPO «Dal'nevostochnyj gosudarstvennyj universitet», 2009. — 23 s.

9. *Yaspers K.* Smysl i naznachenie istorii. — M.: Politizdat, 1991. — 527 s.

УДК 738.4
ББК 85.125

РАЗВИТИЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЭМАЛИ РОССИИ

И.А. СТЕКЛОВА, Т.А. ПОЛЯКОВА
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail:i_steklo60@mail.ru

Цель настоящей статьи — представить картину актуальных творческих поисков в станковой эмали России, которая признается ярким самобытным феноменом мирового искусства. Доминирующей тенденцией поисков является амбивалентное стилеобразование — одновременная направленность на сохранение старинного декоративного языка и на радикальное экспериментаторство в русле глобальных художественных, культурных, общественных процессов. Данная тенденция претворяется на паритетных началах, благодаря потенциалу условности, формальной гибкости и содержательной глубины языка, и рассматривается как естественное развитие классической традиции выемчатой и перегородчатой эмали, которая сформировалась в Византии в IX—XII вв. и была воспринята на Руси в X в. Исследуются идеологические, технологические, эстетические предпосылки поразительной жизнеспособности традиции. Прежде всего, акцентируется момент совпадения идейных установок и реальных практик в русских стилизациях византийских прототипов и в русском авангарде начала XX в. — общность формально-композиционных приемов абстрагирования от действительности. С открытиями чрезвычайно влиятельного авангарда связывается нынешняя установка отечественных мастеров на разработку природных возможностей языка, которые помогают станковой эмали удерживать позиции на самом высоком уровне современного искусства.

Ключевые слова: *станковая эмаль, византийская иконографическая традиция, условный художественный язык, ювелирное производство, абстрагирование от действительности, русский авангард.*

THE DEVELOPMENT OF BYZANTINE TRADITION IN CONTEMPORARY RUSSIAN ENAMEL

I.A. STEKLOVA, T.A. POLYAKOVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The purpose of this article is to present a current creative quests picture in Russian easel enamel, which is recognized as a bright and original phenomenon of world art. The dominant quest trend is ambivalent style formation – simultaneous orientation to preserve

the ancient decorative language and to radical experimentation in the mainstream of global artistic, cultural and social processes. This tendency is implemented on a parity basis due to the language potential of conventionality, formal flexibility and meaningful depth, and is regarded as a natural development of the porcelain and cloisonne enamel classical tradition, which was formed in Byzantium in the 9th-XII centuries and was taken over by Rus in the 10th century.

The author studies the ideological, technological and aesthetic preconditions for the striking vitality of this tradition. First of all the concurrence point of the ideological guidelines and real practices in Russian stylizations of the Byzantine prototypes and in the Russian avant-garde of the XX century beginning is accentuated – the commonality of abstraction from reality formal and compositional methods. The discoveries of the extremely influential avant-garde are associated with the current orientation of Russian masters toward developing the natural possibilities of language, which help easel enamel to hold its position at the contemporary art highest level.

Keywords: *easel enamel, Byzantine iconographic tradition, conventional artistic language, jewelry production, abstraction from reality, Russian avant-garde.*

1. К постановке проблемы

Авангард российской художественной эмали сегодня — независимые станковые произведения, заставляющие рассматривать себя между прошлым и будущим, в интервале между консервативными иконографическими традициями и экспериментальным стилеобразованием. Многие столичные и провинциальные школы, предприятия, авторские мастерские эмали перманентно восстанавливают эту драматично распадающуюся связь времен и, более того, демонстрируют ее причинно-следственную правомерность, очевидную, хотя и труднообъяснимую преемственность между компактными, дисциплинированными канонами древнего ремесла и неудержимым вольнолюбием, презрением к каким-либо формально-содержательным ограничениям. Выражение одновременной сопричастности к прошлому и будущему, а также к вечному проявилось в течение последних 50 лет, причем не только наглядно, но и вербально. Первая в СССР специализированная выставка эмальерного искусства была названа «Человек. Земля. Вселенная», а последняя персональная выставка народного художника РФ А. Ю. Талащука с десятками работ в технике горячей эмали — «Эпоха шестого солнца» (рисунок 1).

Допустимо предположить, что именно такое искусство готово ответить на вопрос, адресованный не менее живучему родственному искусству: благодаря чему оно остается актуальным, умеет и сохраняться, и изменяться, а также переводить на свой неповоротливый патриархальный язык не просто обкатанное мелкотемье, а столь безбрежные «понятия, как время, пространство, движение, человеческие чувства и переживания» [1, с. 5].

Рисунок 1 – А.Ю. Талащук. Эпоха шестого солнца / горячая эмаль, 2019

Новые профессиональные, культурные, мировоззренческие горизонты открылись перед взором пытливых отечественных эмальеров в 1970-е гг. Тогда они получили долгожданную возможность участвовать во всесоюзных и международных симпозиумах, выставках, конкурсах. Наиболее престижные из них проводились в Сочи, Паланге, Дзинтари (СССР), Кечкемете (Венгрия), Химмероде (Германия), Лиможе (Франция), Ля-Карунье (Испания), Цинцинати (США). Тогда же заявили о себе и региональные школы эмали, накаченные азартом вузовской молодежи. Систематический обмен идеями с высококвалифицированными коллегами из разных школ, городов и республик, а также из Австралии, Великобритании, Германии, Дании, Испании, Польши, США, Франции, Чехословакии и т.д. обеспечил ускоренное включение, казалось бы, камерного российского движения в актуаль-

ное русло мирового художественного процесса. Этому процессу оно принадлежит и доныне.

Мощная экспрессия станковых эмалей из России, от элегантных трактовок непритязательных бытовых сюжетов до эпических полиптихов с истолкованиями фундаментальных аспектов бытия, библейских притч, архетипической мифологии, фольклорных и литературных подтекстов озарила пространства лучших вернисажей мира. Амплитуду данных работ выделяет более всего, по мнению иркутского художника и исследователя С.С. Андрейко, трансляция вневременного византийского самосознания, красноречие неисчерпаемой иконописной образности, которая расслаивается, деконструируется, цитируется «для выражения собственных творческих идей» предметного и беспредметного спектра [2, с. 271].

Разумеется, истинный диапазон самосознания современной русской эмали раскрывается в вернисажах, которые проводятся внутри страны. В одном 2020 г. это были: «Третья Московская Международная выставка художественной эмали» (Всероссийский музей декоративного искусства), «Византийская канва» (Санкт-Петербургская академия им. А.Л. Штиглица), «Эмаль России» (Сибирский центр современного искусства в Новокузнецке), «От Амура до Байкала» (Галерея сибирского искусства Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева), «Форма. Движение. Образ» (Двор Постникова в Пскове), «Эмаль как музыка огня» (Центральный выставочный зал Тулы), «С любовью» (Калужский музей изобразительных искусств) и др. (рисунок 2).

Рисунок 2 — И.Б. Лемонова. Иерихонская труба / горячая эмаль, 2016

Вопреки бурным реалиям, развитие станковой эмали в СССР почиталось периферийным и за мизерным исключением не привлекало внимания ученых. Только с середины 1980-х гг. начали появляться

отрывистые критические статьи в редких тематических журналах и переводные книги обзорного, справочного, учебного характера. Поворотным стал конец 1990-х гг., когда вышел в свет целый корпус диссертаций и капитальных монографий, прямо или косвенно привязанных к прошлому и настоящему мировой эмали и, прежде всего, к истории эмальерных производств в столичных и провинциальных городах России.

Так, согласно выводам И.А. Бобровницкой, Г.М. Крюк, Г.Н. Комеловой, Т.И. Макаровой, М.В. Мартыновой и других развитие эмальерных производств сопровождало всё развитие русской государственности. Одной из наглядных иллюстраций данной связи представляются обстоятельства стилеобразования в полукустарных финифтяных промыслах, рассмотренные в текстах И.М. Суслова, В.В. Мухина, Л.А. Шитовой, в альбоме В.И. Борисовой, в культурологических диссертациях В.Ф. Пак и М.М. Федоровой. В трудах Л.А. Будриной, Т.Н. Корсаковой, М.Н. Лопато, Д.М. Чавушьяна подчеркивается стилистическая отзывчивость эмалевых изображений, оказывающих непосредственное влияние на состояние художественного вкуса в обществе, дополняя драгоценные качества ювелирных изделий. В частности, в конце XIX в. — начале XIX в., по мнению Н.Ю. Ивановой, В.И. Прыгова, М.О. Юдина, эти изображения содействовали формированию русского направления в историзме и модерне.

Крупнейший знаток русской эмали А.А. Гилодо называет рубеж XIX—XIX вв. золотым веком ее развития. Впрочем, так же высоко А.А. Гилодо оценивает и период 1970—1990 гг. [3, с. 198]. Хотя взлет творческой фантазии эмальеров позднесоветского и постсоветского периодов считается общепризнанным фактом, иногда он сводится всего лишь к «реакции на засилье серийной промышленной продукции» [4, с. 13]. Можно сказать, что картина творческих поисков в станковой эмали последних десятилетий еще не осмыслена. В то же время она достаточно хорошо визуализирована во множестве альбомов и каталогов выставок со вступительными статьями А.Ю. Агафоновой, Т.В. Горбуновой, Н.М. Вдовкина, Е.Е. Матько, И.Ю. Перфильевой и др.

Таким образом, интерес искусствоведения, культурологи, технической эстетики и т.п. к русской эмали не угасает. Вероятно, фокусируясь на данной предметности, этот интерес подсвечивает общую картину развития современного искусства, способствует переосмыслению повсеместно проблемных отношений между приверженностью традициям и потребностью в новациях, апгрейдах, экспериментах в силу выбора произведений, в которых эти, казалось бы, противоположные устремления примиряются.

Ситуация отсутствия привычной оппозиционности в означенных устремлениях проясняется в ходе эмпирического сравнения от-

ечественных эмалей XXI в. с памятниками из Константинополя IX—XII вв. Например, при сравнении «Ангела-хранителя» и «Апостолов» бросается в глаза не только концептуальное византийство первого, но и феноменальная современность вторых (рисунки 3 и 4). Трудно поверить, что их стили разделяет запутанная и затертая тысячелетняя дистанция, а не короткая и прямая, как стрела. В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что российская станковая эмаль вернулась к традиции, которая запрограммировала когда-то ее генетическую структуру, а ныне, как ни странно, коррелирует с представлениями среднестатистического зрителя о собирательном образе современности, который балансирует на острие хронологической шкалы. Так, парадоксальная современность старинной византийской традиции стилеобразования в станковой эмали России определила проблему настоящей статьи.

Рисунок 3 — Н.М. Вдовкин. Ангел-хранитель / горячая эмаль, 2014

Рисунок 4 — Апостолы / перегородчатая эмаль, XI в.

2. Становление византийского эмальерного искусства

Как известно, украшать металлические предметы разноцветным стеклом, иначе смальтой, умели жители Древнего Египта, Персии, Индии, Китая. Однако изобразительный потенциал украшательства раскрыли только в Византии, которая переняла и пытливый греко-римский интерес к реальности, и выражение расслабленного миросозерцания, характерного для культур Малой Азии, Сирии, Палестины и т.д. Столь противоречивые импульсы помогли ювелирной эмали, как и иллюстрации, иконе, фреске, золотофонной мозаике, приблизиться к стилистическому достижению сверхсложной цели, к визуализации принципиально новых — христианских — доктрин.

Развитие технологической базы синтеза красочных пигментов, стекловарения и художественного эмалирования прослеживается в византийских провинциях с V в. По словам В.Д. Лихачевой, оно не прерывалось даже в периоды иконоборчества, когда эмальеры «долж-

ны были посвятить себя бессюжетным декоративным темам» [5, с. 90]. Выпуклая графика золотых перегородок и выемок, как и цветовая палитра в 177 оттенков, оказалась идеальной творческой средой для воспроизводства бесконечных геометрических и растительных орнаментов — квинтэссенции осмысляемых закономерностей мироустройства. Опыт осмысления, гибкой ритмической схематизации влился в элитарную декоративную традицию миниатюрных изображений, о последовательном формировании которой позволительно говорить с IX в. Тогда светоносное узорочье вышло за пределы почтенного ювелирного ремесла, стало цениться не только само по себе, но и по многообещающим способностям к обобщающей, упорядочивающей аранжировке сложносочиненных повествований.

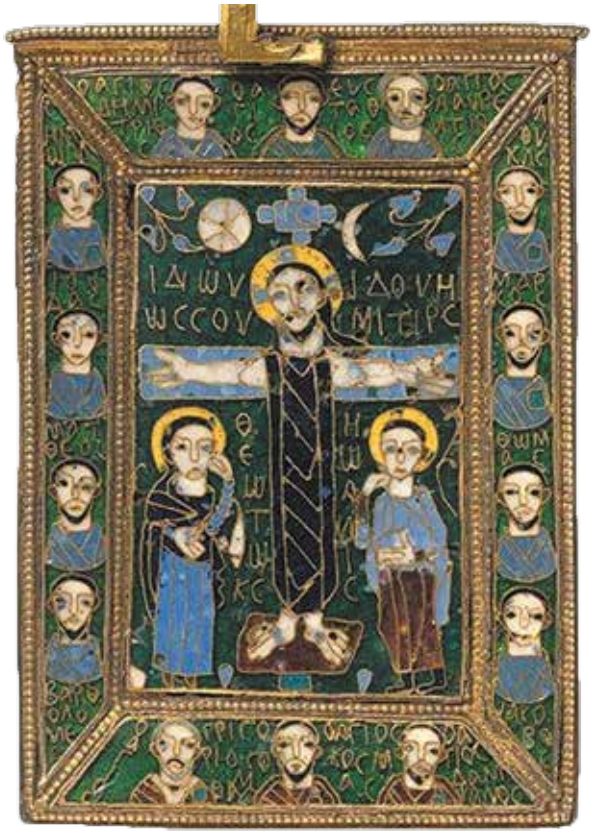


Рисунок 5 — Ставротека Честного Креста / перегородчатая эмаль. Византия, ок. 880

Об этом, например, рассказывает кристальная логика сюжетной композиции на крышке небольшой ставротеки, датируемой 843 г. Первостепенной характеристикой элементов композиции, включая бело-золотые надписи и символические детали среды, служат линейные абрисы перегородок с прямыми и кривыми отрезками внутренних членений, а первостепенной связью между элементами — ритмические отношения (рисунок 5).

Пролегомен отношений — двойная рамка, чертеж подобия двух прямоугольников, имеющих единый центр и единую вертикальную ось симметрии. Внутренний прямоугольник разделен крестом с вписанной без малейшего намека на объем большеголовой и большерукой фигурой Спасителя в длинном колобиуме; а образованные четверти уравновешиваются светлыми силуэтами солнца и луны и упрощенными, диспропорциональными, неустойчивыми фигурами Иоанна Богослова и Богоматери. Снаружи, по зеленому периметру, подчеркивая положение вертикальной оси и чуть завышенной горизонтальной оси, расстановлены четырнадцать погрудных портретов ближайших учеников Христа, индивидуализированных буквально в два-три касания, вопреки физиономическому единообразию и одинаковым голубым хитонам.

Таким образом, все элементы композиции, в том числе разноплановые и разномасштабные фигуры людей, не столько прорисованы, сколько двухмерно обозначены, чего вполне достаточно для их пластической выразительности. Благодаря линеарному минимализму трактовки и взаимной ритмической соотнесенности, они продолжают геометрию вышеозначенной рамки и составляют вместе с ней несущий каркас изображения, удерживают развитие изображения в тонком пространственном слое. Данный каркас и уплощает, и стабилизирует, и структурирует пятицветную композицию, причем настолько иерархично, что вопросов к ее правильности не может быть как к правильности очищенной духовной протоформы действительности.

Примерно с X в. малоформатное изобразительное искусство в технике перегородчатой и выемчатой эмали отвернулось от округлых человеческих тел, сосудов греха и соблазна, и всякой сомнительной объемности вообще. Оно окончательно отказалось подражать натуре и устремилось к видимому моделированию невидимого, запредельного, духовного посредством взаимосвязанных линеарно-ритмических, орнаментально-плоскостных, живописно-цветовых отношений, решающих для формирования самобытного декоративного стиля. На языке этих технологически обусловленных, неотступно контролируемых отношений можно было обращаться к феноменам, которые не поддавались оптически-иллюзорной репрезентации, запрашивали не поверх-

ностной, а сущностной правдивости, независимого конструирования, построения более совершенных умышленных проекций. Речь об абстрактных и полуабстрактных проекциях реальности в ее физической и метафизической полноте — об отвлеченных орнаментально-плоскостных композициях и отвлеченных, но не порывающих последней связи с натурой фигуративно-плоскостных композициях, а также об их концептуальном стиле, придающем драгоценным миниатюрам своеобразное укрупнение, внутреннюю монументальность, величие.

И орнаменты, и циклы сюжетных миниатюр с наглядно скоординированными и соподчиненными композиционными структурами потребовали как утонченной религиозности, так и пышной секулярности. Наряду с ризами священников, окладами богослужебных книг, дарохранительницами, ковчежцами, крестами и т.д. они украсили придворные костюмы и аксессуары, официальные атрибуты власти, парадную посуду и пр. На предметах церковного и мирского обихода появились мерцающие лики святых и евангельские сцены, ни одну деталь которых невозможно сдвинуть ни на миллиметр без нарушения формальной и содержательной целостности, единства естественных и сверхъестественных сущностей. Скорее, тематическим исключением в этом ряду были групповые портреты императорских семей, например, портрет семьи императора Константина IX Мономаха в окружении символической свиты, запечатленный на короне 1042 г. (рисунок 6).

Каждая из семи обособленных закругленных пластин этой ступенчатой короны представляет по одному персонажу с нимбом вокруг головы. На трех центральных пластинах в торжественно-замкнутом фронтальном положении показаны императрица Зоя, император Константин и сестра императрицы Феодора. На пониженных средних пластинах изображены некие танцовщицы, исполненные, напротив, утрированной, угловато-размашистой стремительности. Наконец, в плавных абрисах на крайних пластинах угадываются немасштабные кипарисы, символы посмертного вознаграждения добродетели, а в чуть развернутых девичьих силуэтах — аллегории смирения и искренности.

И неподвижные, и подвижные фигуры занимают всю середину своих пластин, вставленные туда почти враспор, т.е. навсегда. При этом они абсолютно индифферентны, связаны не между собой, а с трансцендентным матово-золотым пространством, собранным в один слой графикой греческих надписей и вертикального меандра виноградных лоз с райскими птицами. Их лица, прически, лазоревые, рубиновые, изумрудные одеяния с аналогично струящимся, но более мелким растром из листьев плюща, иррационально заостренными складками и прямоугольной мозаикой церемониальных позументов — та же графическая субстанция этого однослойного фрагментированного пространства.

Рисунок 6 — Корона Константина IX Мономаха / перегородчатая эмаль, 1042

Как заметил Дж. Беквит, фигуры в композиции короны решаются пятном и «визуализируются согласно пониманию узора, а не формы» [6, с. 86]. Однако кое-какое опознаваемое жизнеподобие эта визуализация все-таки создает, минуя фильтры видимой похожести и устремляясь к знаковому обобщению. Задача вместить определенное содержание в форматы ограниченных размеров и очерков, а также в самые дорогие, нередко сакральные материалы требовала более экономных решений, подталкивала к лаконичности в репрезентации действующих лиц и прочих элементов заполнения трансцендентного пространства. Во избежание случайностей и потери немаловажных смысловых нюансов многие обстоятельства повествований, прежде всего Нового и Ветхого заветов, стали замещаться аллегорическими знаками, эмблемами, символами, возникшими благодаря повторяемости сюжетов и персонажей, повторяемости их стилистических интерпретаций, повторяемости истолкований стилистических интерпретаций. В столь культивируемой повторяемости можно разглядеть гипертрофированную волю к конкретным контекстуальным аллюзиям и внятным дидактическим посылам. Эта воля пробивается сквозь блеск самоцветов и назидательно подчиняет себе не только отдельные пластические метафоры, но и отношения между ними. Она пронизывает весь образный строй эмалевых миниатюр, вторгаясь в организацию орнаментально-рамочных композиций, разметку изобразительных каркасов, линеарно-ритмическую модели-

ровку фигур, тональное сближение цветовых завихрений с несколькими контрастными акцентами и т. д.

В XIII в., не без влияния целенаправленного западноевропейского курса на имитацию объемности и глубины история перегородчатых и выемчатых эмалей в Византии закончилась. В ней отразились коллизии важнейших этапов тысячелетнего искусства первородной христианской империи: и становление соборного иконографического канона, и поворот к спиритуализации как к красоте тотального одухотворения. Классической для мировой эмали, т. е. актуальной и поныне, следует считать византийскую изобразительную традицию ювелирных произведений IX—XII вв., ответивших благодаря сакральным материалам, приоритету ритмизированной линеарности и обогащенному колориту на новые религиозные и политические запросы. В общем-то, консолидированным ответом этих произведений стала общепринятая практика абстрагирования от натуры, собственная версия средневекового восточно-христианского стиля — драгоценный вариант смыслового и формального укрупнения повествовательных сюжетов посредством перепроверенных композиционно-структурных отношений. Стиль, оперирующий сверхусловным декоративным языком этих отношений, до сих пор не просто истолковывает азы мироустройства, но как бы довлеет над реальностью, переворачивает ее восприятие.

3. Траектория развития византийской традиции в русской эмали

Продолжение чудесной изобразительно-ювелирной византийской традиции не было последовательным. В X в. эта традиция пересекла границы Европы, где плодотворно осваивалась вплоть до наступления эпохи Возрождения. Для построения светской культуры, радикально поменявшей цели и смыслы искусства, идеологию и методологию визуализации физической и метафизической реальности, ее умышленные интерпретации никак не подходили. Осознание ценности средневековых стилей как чрезвычайно емких содержательно-формальных целостностей созрело лишь в эпоху Просвещения и достигло пика ясности в эпоху историзма, о чем свидетельствует, например, сделанная в Европе в XIX в. квазивизантийская эмалевая икона «Вознесение Господне» (рисунок 7).

Для стилизации данного сюжета на известном декоративном языке были мобилизованы и слегка осовременены все базовые составляющие смыслового нажима, начиная с сакрального золотого фона, безупречно симметричной композиции, уравновешенных цветовых пятен, затейливой линеарно-ритмической характеристики персонажей и т. д.

Рисунок 7 — Вознесение Господне / перегородчатая эмаль, Европа, XIX в.

Аналогичные процессы наблюдались и на территориях Руси — в той же длительности и в той же непоследовательности, но в другой динамике. Вышеозначенная византийская традиция вошла в русскую культуру вместе с прочими атрибутами христианства и быстро ассимилировалась. В княжеских городах и пригородах создавались эмалевые произведения для людей с разным достатком. На изделиях из золота и на изделиях из медных и серебряных сплавов появились языческие сирины и грифоны, а потом и лики святых (рисунок 8).

Органическое развитие византийского искусства в разных социальных средах — с центрами в Киеве, Чернигове, Галиче, Владимире, Рязани, Новгороде — прервалось намного позже и лишь на пару столетий. На рубеже XVII—XVIII вв. параллельно с иконописцами и живописцами лидеры обрусевшего эмальерного дела разменяли самобытные средства плоскостной выразительности на заманчивый имитационный язык Нового времени, для чего прибегли к изучению французской техники расписной эмали.

Рисунок 8 — Колт с сиринами и древом жизни / выемчатая эмаль на серебре, Киев, XI в.

Принципиально иные технико-технологические установки позволили ведущим мастерам Вологодчины, Москвы, Ростова вплетать в нарядные цветочные гирлянды форсированно объемные изображения зверей и птиц, а также многоплановые перспективы повествовательных сюжетов — не только библейские сцены, но и перифразы западных гравюр, наблюдения из народного быта. Рамки декоративно-прикладного искусства перестали сдерживать профессиональные амбиции русской эмали, сравнявшейся с передовыми художествами. Ее горизонт определили задачи куда более ответственного станкового уровня, решавшиеся тем не менее за счет старых сюжетно-образных «связей с народной художественной средой» [7, с. 9], в частности, как пишет В.В. Пак, через декоративные приемы лаковой миниатюры Палеха и Мстёры.

Сверхусловный изобразительный язык перегородчатого и выемчатого эмалирования начал возвращаться в общественную жизнь России со второй трети XIX в., на фоне пробуждения национального самосознания, интереса к допетровской истории и византийскому наследию. Поиски русского духа в незамутненных источниках истории, мифологии, фольклора привели к формированию одноименного стиля как идеологически востребованного конструкта вторичного, поствизантийского абстрагирования, сквозного для историзма, эклектики, модерна образно-тематического стилизаторства в разных видах и жанрах пространственных искусств. Свой вклад в данное формирование внесли и целостные эмалевые повествования, сочиненные для украшения предметов церковного и светского назначения. К сюжетному обыгрыванию линейного рисунка перегородок и выемок прибавились информативные возможности более поздней византийской техники — эмали по рельефу: эффекты экспрессивного контрастирования трехмерных элементов с ритмически сочлененными плоскостями в излюбленных небесно-солнечных цветосочетаниях.

Расширением формально-содержательного арсенала станковой эмали в русском стиле занимались преимущественно старообрядческие артели, а затем и мощные ювелирные фирмы Овчинникова, Фаберже, Сазикова, Хлебникова, Грачёва, Немирова-Колодкина, Постникова, Оловянишникова и др. При множестве несопоставимостей, продукцию тех и других объединяет фактор эстетизации народных начал, выработки общепонятного языка, тасующего средства выражения до получения национальной окраски. Поскольку одним из народных начал почиталась крестьянская архаика с ее инертным, грубовато-наивным, примитивно-броским художественным языком, к средствам стилизации в русском стиле прибавились намеренные деформации натуры (рисунок 9).

Рисунок 9 — Киотные кресты / эмаль по рельефу, Москва, вторая половина XIX в.

Так, в киотных крестах московского тиража середины XIX в. собственно народной основой являлся медный рельеф, отлитый по образцам известной с XVIII в. гуслицкой артели [8]; а инструментом эстетизации — эмаль. В обеих композициях звонкие эмалевые заливки осовременивают рельеф, смягчают трагическую экзальтацию изломанной фигуры Спасителя, перенастраивают восприятие унылых монохромных локаций повествования на более мажорный, обнадеживающий сказочный лад. В первой композиции, заменяющей собой целый иконостас с навершием из одиннадцати херувимов, иконками двунадесятых праздников, кривоватыми фигурками архангелов, апостолов и других святых, — это белые, желтые и синие элементы среды. Во второй композиции, не имеющей предстоящих и праздничных клейм, — это белые, желтые, синие и зеленые элементы среды и простенькие цветочки в широкой окантовке.

***

Хотя подобные кресты, как и другие эмалевые произведения в классических византийских техниках, изготавливались и после 1917 г., их пафос вторичного абстрагирования перестал резонировать с современностью. Старательная стилизация померкла перед стихийно нарождающимся стилем, перед азартом неподдельного абстракционизма, формализма, модернизма. В 1910—1920-е гг. эстафету отделения духовного от телесного, очищения духовных протоформ в линеарно-ритмических, орнаментально-плоскостных, колористических отношениях, перехватил левый фронт русской живописи. Его вожди провели ревизию исторически накопленных средств формальной композиции и сделали из пропедевтики искусства само искусство. По словам В.В. Кандинского, они разъяли профессиональный материал, сверили на весах интуиции «внутреннюю ценность его элементов» и выделили «зародыши стремления к нереалистическому, к абстрактному и к внутренней природе» [9, с. 37]. Разумеется, перспективы зародышей русифицированного византийского искусства находились на самом видном месте.

Собственно с тех пор, т. е. уже более ста лет игры станковых искусств с изоморфной себе пропедевтикой считаются, как это ни удивительно для ускоряющегося бытия, признаком современного стилеобразования. Традиции византийской изобразительности всего лишь подтолкнули авангард, который сразу же обернул их неколебимую веру в абсолюты в противоположное «драматически-апокалиптическое или революционно-динамическое» мировосприятие [10]. Однако именно авангард зафиксировал приоритет этих традиций в усилиях по целенаправленному, идейно заряженному абстрагированию от действительности. Благодаря оптике русского авангарда, переформатировавшей наше сознание, как в аутентичных, так и в стилизованных византийских изображениях, в том числе выполненных в изысканных эмальерных техниках, видится задел опережения современности, предсказание всего искусства XX в.

Итак, отечественная эмаль вернулась в русло классической византийской традиции, под которой подразумевается раннехристианское художественное новаторство. Традиция, ставшая одним из источников абстракционизма и, возможно, наиболее эффективной манифестацией силы линий, конфигураций, цветовых пятен, помогла декоративному искусству эмали обрести и актуальные станковые формы, и настоящий содержательный масштаб.

Список литературы

1. *Изотова М.Д.* Концепции ленинградских керамистов. Редакционное предисловие // ДИ СССР. — 1977. — № 12. — С. 5-5.

2. *Андрейко С.С.* Русская эмаль как явление культуры // Вестник ИрГТУ. — 2015. — №10. — С. 266—272.

3. *Гилодо А.А.* Русская эмаль: вторая половина 19—20 вв. — М.: Береста, 1996. — 193 с.

4. *Габриэль Г.Н.* Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. — СПб.: СПбГХПА, 2002. — 168 с.

5. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV веков. — Л.: Искусство, 1986. — 308 с.

6. *Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. — London, 1979. — 405 p.

7. *Пак В.Ф.* Ростовская финифть XX в.: история промысла, проблемы и художественные особенности: автореферат дис. … канд. культурологи. — Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2002. — 24 с.

8. *Воробьев М.В.* Крест из бабушкиного сундука: Киотные кресты. ч. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://www.olevs.ru/novgorodskoe_litje/static/kiotnye_mednolitye_kresty_2/ (дата обращения: 07.03.2021).

9. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — 108 с.

10. *Бычков В.В*. Икона и русский авангард начала XX века [Электронный ресурс]. URLL: https://www.philol.msu.ru/~rki/advance-guard/ikona.html (дата обращения: 07.03.2021).

References

1. *Izotova M.D.* Koncepcii leningradskih keramistov. Redakcionnoe predislovie [Concepts of Leningrad ceramists. Editorial preface] // Decorative Art USSR. — 1977. — № 12. — P. 5–5.

2. *Andrejko S.S.* Russkaya emal’ kak yavlenie kul’tury [Russian enamel as a cultural phenomenon] // Bulletin of Irkutsk State University. — 2015. — № 10. — P. 266—272.

3. *Gilodo A.A*. Russkaya emal’: vtoraya polovina 19—20 vv. [Russian enamel: second half of the 19th-20th centuries]. — M.: Beresta, 1996. — 193 p.

4. *Gabriel' G.N.* Avtorskoe yuvelirnoe iskusstvo Leningrada-Sankt-Peterburga vtoroj poloviny XX veka: Istoki i evolyuciya [Author's Jewelry Art of Leningrad-St. Petersburg in the Second Half of the XX Century: Origins and Evolution]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. — SPb.: SPbGHPA, 2002. — 168 p.

5. *Lihacheva V.D.* Iskusstvo Vizantii IV—XV vekov [The Art of Byzantium in the 4th-15th Centuries]. — L.: Iskusstvo, 1986. — 308 p.

6. *Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. — London, 1979. — 405 p.

7. *Pak V.F.* Rostovskaya finift' XX v.: istoriya promysla, problemy i hudozhestvennye osobennosti [Rostov finishers of the XX century: history of the craft, problems and artistic features]: avtoreferat dis. … kand. kul'turologi. — Yaroslavl: K.D. Ushinsky Yaroslavl State University, 2002. — 24 p.

8. *Vorob'ev M.V.* Krest iz babushkinogo sunduka: Kiotnye kresty ch. 2 [Cross from Grandma's Chest: The Kyoto Crosses Part. 2] [Elektronnuj resurs]. URL: http://www.olevs.ru/novgorodskoe_litje/static/kiotnye_mednolitye_kresty_2/ (Accessed: 7th March 2021).

9. *Kandinskij V.V.* O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]. — M.: Arhimed, 1992. — 108 p.

10. *Bychkov V.V.* Ikona i russkij avangard nachala XX veka [The Icon and the Russian Avant-Garde of the Early Twentieth Century] [Elektronnuj resurs]. URLL: https://www.philol.msu.ru/~rki/advance-guard/ikona.html (Accessed: 7th March 2021).

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

МЕБЕЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ МОСКВЫ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ 18 ВЕКА. МАСТЕРА НЕМЕЦКОЙ СЛОБОДЫ

И.К. ЕФРЕМОВА
Московский музей-усадьба Останкино
Москва, 1-я Останкинская ул., д. 5
E-mail: palaisostankino@yandex.ru

В статье говорится об основных предпосылках и условиях возникновения мебельного производства Москвы, связанных со значительными социальными и историко-культурными изменениями в жизни города, последовавшими за освобождением дворян от обязательной государственной службы. Автор акцентирует внимание на своеобразии художественной среды, которая питала развитие архитектуры классицизма в Москве и вместе с тем определила специфику производства резной золоченой мебели и золоченой резьбы в убранстве парадных интерьеров московских дворцов и богатейших усадебных домов (Кускова, Останкина, Екатерининского дворца, «Слободского дворца» А.А. Безбородко, Золотых комнат дома И.И. Демидова. Исследование объявлений в «Московских ведомостях» и сопоставление их с документами по строительству московских дворцов помогло выявить в последней четверти XVIII в. более 60 имен мастеров деревообрабатывающих специальностей — владельцев собственных мастерских и мебельных магазинов, основателями которых на первых порах были иностранцы, открывавшие свои заведения в Немецкой слободе, ставшей одним из главных центров мебельного производства Москвы. Впоследствии эти мастерские переходили во владение выучившихся русских ремесленников, которые продолжали успешно здесь работать. Из числа самых известных мастеров — иностранцев, владельцев крупных мастерских, сведения о которых приводятся в статье, автор отмечает француза П. Споля, швейцарца Ф. Гантенбергера, англичанина К. Гампельна, немцев: И. Дункера, И. Витмана, семейства мебельщиков Миллеров, И. Юста. Анализируются сохранившиеся изделия этих мастеров. Далее автор касается деятельности русских мастеров резчиков-скульпторов В. Михайлова и В. Захарова — учеников и подмастерьев Ф. Гантенбергера, работавших в его мастерской и после отъезда последнего на родину продолживших его дело.

Изучение деятельности мебельных мастеров Немецкой слободы существенно расширило прежние представления о профессиональном обучении и творчестве различных категорий русских ремесленников, как вольных, так и крепостных, которые проходили обучение европейской культуре мебельного дела в крупнейших московских мастерских. Получив серьезное профессиональное образование в мастерской иностранца, они впоследствии могли открывать собственные заведения и работать наравне со своими учителями.

Ключевые слова: ***р***асцвет ремесел, активизация дворцового и усадебного строительства; Слободские дома и дворцы, дом канцлера А.А. Безбородко, дом И.И. Демидова, усадебные дома Кускова и Останкина, Екатерининский дворец; объявления в газете «Московские ведомости»; профессиональное обучение мебельному делу; мастера отделочных специальностей; «казаковская команда»; убранство парад-

ных интерьеров; резная золоченая мебель; типовые элементы убранства интерьеров; иностранные мастера; роль иностранных мастеров; русские подмастерья и ученики, «скульптурные мастера».

FURNITURE WORKSHOPS IN MOSCOW IN THE LAST QUARTER OF THE 18TH CENTURY. MASTERS OF THE GERMAN SETTLEMENT

I. K. EFREMOVA
Moscow Ostankino Estate Museum
Moscow, 1st Ostankinskaya str., 5

The article deals with the main prerequisites and conditions for the emergence of furniture production in Moscow, associated with significant social and historical and cultural changes in the life of the city, which followed the liberation of the nobles from compulsory public service. The author focuses on the originality of the artistic environment that fueled the development of classicist architecture in Moscow and at the same time determined the specifics of the production of carved gilded furniture and gilded carvings in the decoration of the ceremonial interiors of Moscow palaces and the richest manor houses (Kuskov, Ostankino, Catherine Palace, “Slobodsky Palace” by A. A. Bezborodko, the Golden rooms of the house of I.I. Demidov. The study of ads in the “Moscow Vedomosti” and their comparison with documents on the construction of Moscow palaces helped to identify in the last quarter of the 18th century more than sixty names of masters of woodworking specialties-owners of their own workshops and furniture stores, whose founders at first were foreigners who opened their establishments in the German settlement, which became one of the main centers of furniture production in Moscow. Subsequently, these workshops were taken over by trained Russian artisans, who continued to work here successfully. Among the most famous foreign masters, owners of large workshops, information about which is given in the article, the author notes the Frenchman P. Spol, the Swiss F. Gantenberger, the Englishman K. Gampeln, the Germans: I. Dunker, I. Wittman, the Miller family of furniture makers, I. Yust. The preserved products of these masters are analyzed. The author further touches on the activities of the Russian masters of carvers-sculptors V. Mikhailov and V. Zakharov — students and apprentices of F.V. Zakharov. Gantenberger, who worked in his workshop, and after the latter’s departure to his homeland, continued his work.

The study of the activities of furniture craftsmen in the German Settlement significantly expanded the previous ideas about the professional training and creativity of various categories of Russian artisans, both free and serf, who were trained in the European culture of furniture making in the largest Moscow workshops. Having received a serious professional education in the workshop of a foreigner, they could later open their own institutions and work on a par with their teachers.

Key words: flourishing of crafts, activation of palace and manor construction; Sloboda houses and palaces, house of Chancellor A.A. Bezborodko, house of I.I. Demidov, manor houses of Kuskov and Ostankin, Catherine Palace; ads in the newspaper “Moskovskie Vedomosti”; professional training in furniture making; masters of finishing specialties; “the Cossack team”; decoration of ceremonial interiors; carved gilded furniture; typical elements of interior decoration; foreign masters; the role of foreign masters; Russian apprentices and students, “sculptural masters”.

В последней четверти XVIII в. в Москве зарождается и быстро крепнет собственное мебельное производство, связанное со значительными социальными и историко-культурными изменениями в жизни города, последовавшими за освобождением дворян от обязательной государственной службы. Переселение части влиятельного и богатого поместного дворянства в Москву после манифеста 1762 г. о вольности дворянства привело к сосредоточению в городе огромных состояний, создало особо благоприятные условия для стремительного роста городского и загородного частного строительства, которое, в свою очередь, стимулировало расцвет ремесел, необходимых для создания убранства парадных интерьеров.

На рубеже 1760—1770-х гг. в Москву со всей страны стягиваются мастеровые различных отделочных специальностей. В то же время приезжает немало иностранных мастеров, привлеченных небывалыми масштабами строительных работ и возможностью крупного заработка. Они быстро осваиваются в Москве и открывают специализированные мастерские по производству комнатного убранства и обстановки, в первую очередь — мебели.

По видам работ мебельные мастера подразделялись на столяров, изготовлявших крупную корпусную фанерованную и наборную мебель, «стульных мастеров», специализировавшихся на дешевой крашеной мебели для сидения, и, наконец, резчиков, или скульптурных мастеров, как их называли в то время. Последние составляли в Москве большинство, поскольку именно им предоставлялся наиболее значительный фронт работ по отделке интерьеров. Они же специализировались на дорогой резной золоченой и крашеной мебели, выполнявшейся по индивидуальным проектам. Согласно сложившейся в России практике, резчики, помимо резных работ, могли выполнять и лепные. Они же, как правило, изготовляли модели для отливки фигур из алебастра и окончательно отделывали отлитые фигуры.

Непосредственно при мастерских стали открываться специализированные магазины, где можно было купить различные предметы новомодной обстановки, причем владельцами таких магазинов были не купцы-комиссионеры, а собственно мастера — столяры и резчики-скульпторы, которые, продавая свои изделия, попутно занимались и комиссионерской деятельностью. На первых порах во главе такой мастерской-магазина стоял мастер-иностранец, а под его началом работали русские подмастерья и ученики.

Из анализа объявлений, которые мастера давали в газете «Московские ведомости» с 1770-х гг., следует, что основные центры мебельного производства располагались в Немецкой слободе. В то время она была поделена между примыкавшими друг к другу полицейскими

частями города — Басманной и Лефортовской, причем граница между ними проходила по главной улице слободы — Большой Немецкой.

Как известно, территория Немецкой слободы издавна являлась местом поселения иностранных ремесленников различных специальностей, вплоть до пожара 1812 г., уничтожившего большую часть домов. Причина стойкой привязанности к этой местности кроется не только в наличии храмов и общин, создававших благоприятные условия для сохранения религии и национальных обычаев иностранцев, но и, что очень важно, в новых возможностях, открывавшихся перед мастерами в связи с активизацией здесь дворцового и усадебного строительства [1].

Исследование объявлений в «Московских ведомостях» и сопоставление их с архивными материалами по строительству московских и подмосковных домов позволило обнаружить в последней четверти XVIII в. более 60 мастеров деревообрабатывающих специальностей — владельцев собственных мастерских и мебельных магазинов.

В последней четверти XVII в. Немецкая слобода становится наиболее оживленной частью города, где строят свои дома не только самые знатные вельможи, но и зажиточные заводчики и купцы. Наиболее богатыми зданиями, поистине отделанными с царской роскошью, были так называемые слободские дома (называвшиеся так от местоположения в Немецкой слободе) горнозаводчика Н.А. Демидова и канцлера князя А.А. Безбородко. Последний благоустраивал свой дом на протяжении восьми лет (с 1789-го по 1797 г.) по проекту Д. Кваренги и под руководством и при участии М.Ф. Казакова, который привлек к отделке здания все лучшие художественные силы Москвы. В 1797 г. по случаю предстоящих коронационных торжеств Павла I Безбородко предоставил будущему императору свой слободской дом, с того момента его статус изменился, и теперь он стал называться дворцом.

На месте сгоревшего Головинского дворца в 1773—1796 гг. возводится новый — Екатерининский. Отделочные работы под руководством Д. Кваренги ведутся там с 1787-го по 1796 г. Для обслуживания столь длительного строительства возникают все новые мастерские, причем многие мастера предпочитают селиться в непосредственной близости от строившихся дворцов, около Дворцового и Головинского мостов.

Назовем прежде всего самого известного московского резчика и скульптора, мебельного мастера и декоратора Павла Споля — француза по происхождению, владельца одной из крупнейших московских мастерских. Творчество его сейчас уже достаточно изучено [2] , и потому мы не будем освещать его подробно. Отметим только, что Споль, приехав в Россию уже сложившимся и зрелым мастером, сумел быстро получить дорогостоящие и престижные заказы по отделке Екатерининского и Слободского дворцов, где он трудился в течение нескольких лет. Свою мастерскую он организовал в собственном доме около Госпитального моста [3]

Другим крупным мастером, который жил и работал в Лефортово, по соседству от Споля, был Франц Гантенбергер — владелец мастерской-магазина у Госпитального моста. Он приехал в Россию из Швейцарии в 1783 г., а уже в 1787 г. получил престижные заказы на лепные и резные работы в Екатерининском дворце. В 1789 г. Гантенбергер впервые дал объявление в «Московских ведомостях», рекламирующее продукцию своей мастерской, выполненную «по новому и лучшему вкусу». Согласно объявлению, это была «всякая деревянная работа, золоченая и без золота, а именно: трофеи, зеркальные рамы, трюмо, дорожники, сюппорты на двери и окна, также некоторые фигуры и бралиефы» (барельефы. — И. Е.) [4].

После девяти лет пребывания в Москве, в 1792 г., собираясь на родину, Гантенбергер поместил в газете очень интересное для нас объявление, поскольку оно содержит крайне редко встречающиеся сведения о русских учениках и подмастерьях, работавших в мастерских иностранцев: В 19 части близ Госпитального моста в доме Франца Гантенбергера, где прежде проводилась лепная и резная работа самим Францем, а ныне от него вся продажа двум товарищам *Василию Захарову и подмастерью Василию Михайлову переходит* (курсив мной. — *И. Е.*), продаются резные карнизы, сюпорты, бралиефы» [5]. Таким образом, мы располагаем свидетельством того, что основанная иностранцем мастерская после его отъезда на родину переходит к русским ученикам, достаточно профессионально подготовленным, чтобы получить звание мастера и продолжить начатое дело. И действительно, в нашем распоряжении имеются сведения об успешной самостоятельной работе русских учеников Гантенбергера. Особенно преуспевает Василий Михайлов, который становится руководителем собственной мастерской. Примечательно и то, что он, достигнув самостоятельности, не остался в Немецкой слободе, но переехал на Малую Знаменку [6].

Среди мебельщиков, проживавших поблизости от Лефортовских дворцовых комплексов, назовем также обрусевших немецких мастеров, по всей видимости давно обосновавшихся в первопрестольной, — столяра Ивана Дункера, резчика Вильгельма Ватеена и столяра Ивана Андреевича Витмана, который называл себя русским цеховым мастером. Последний, как следует из его объявлений в «Московских ведомостях», имел большую команду «работных людей», с которыми подрядился выполнять по рисункам М.Ф. Казакова столярные работы в Слободском доме князя А.А. Безбородко; а в 1794 г. он вместе со

Павлом Сполем работал в Останкине, причем кроме мебели ему был заказан наборный паркет [7].

Нередко собственные мастерские прочно обосновавшихся в России иностранцев, того же Витмана, например, служили пристанищем для их приезжих соотечественников, иностранных купцов, периодически привозивших в древнюю столицу свои товары. Так, известно, что в 1792 г. у Витмана останавливался «инструментальный мастер» и столяр Кобиц, который поместил в «Московских ведомостях» объявление о продаже «новопривезенных аглицких фортепиано разных сортов» [8].

Наряду с иностранцами в Немецкой слободе около Екатерининского дворца проживали и работали многие русские мастера отделочных специальностей, среди них — дворцовые столяры Петр Колычев и Емельян Лотохин, резчик Степан Сергеев, золотарь Емельян Петрович Золотов. Однако следует отметить, что другие русские ремесленники, кроме упомянутых придворных мастеров, не встречаются больше в Немецкой слободе — их мастерские были рассеяны по всему городу.

Другим центром поселения иностранных мебельных мастеров в Немецкой слободе стали Старая Басманная и прилегавшие к ней улица Гороховое поле и Гороховый переулок. Здесь возводились самые красивые и богатые аристократические дома, такие как особняки М.П. Голицына и И.Л. Чернышева на Старой Басманной, А.Б. Куракина на Новой Басманной или прославленный своими «золотыми комнатами» (названными так из-за обилия золоченой резьбы, их украшающей) особняк бригадира И.И. Демидова на Гороховом поле. Все они, как и церковь Вознесения на Гороховом поле, были построены при участии или по проектам ведущего архитектора Москвы М.Ф. Казакова.

Постоянно работая над возведением новых дворянских домов и перестройкой старых, Казаков аккумулировал вокруг себя лучшие художественные силы города. Помимо архитекторов, с ним сотрудничали ремесленники различных отделочных специальностей, как русские, так и иностранцы. Назовем лишь некоторых, самых известных в Москве, — скульптурных мастеров и мраморщиков Пьетро, Сантино и Николо Кампиони, немецкого штукатура и мраморщика Фист-Остервальда, француза-обойщика М. Прево. С Казаковым сотрудничали и многочисленные мастера деревообрабатывающих специальностей — мебельщики, резчики, скульпторы. Они представляли собой хорошо сработавшуюся команду, переходившую от одного строительства к другому или одновременно работавшую сразу для нескольких заказчиков. Это способствовало распространению практики использования типовых деталей в отделке интерьеров и мебели, а также выработке определенных творческих приемов, особой «казаковской» манеры, которая чувствуется и в архитектуре, и в

отделке интерьеров даже тех построек, где сам зодчий не принимал непосредственного участия.

Что касается многочисленных мебельных мастерских, которые располагались на Гороховом поле, то из наиболее известных мастеров, державших мастерские в собственных домах, назовем клан обрусевших немецких мастеров Миллеров-Меллеров, занимавших пять домов подряд. Из них более известен столяр-краснодеревщик, цеховой мастер Павел-Петер Миллер. Очевидно, он был самым старшим из семейства Миллеров, отцом мастеров Ивана, Михаила и Петра Миллеров. Все они выполняли фанерованную мебель — столы, комоды и бюро [9]. Интересно, что в доме Михаила Миллера по Гороховому полю (№ 193) квартировал другой известный московский мастер — штукатур и мраморщик Иоганн Фист-Остервальд, часто привлекаемый Казаковым к отделке домов искусственным мрамором.

Одним из тех, кто постоянно сотрудничал с Казаковым, был немецкий мастер резного и скульптурного дела, «заархитектор» Иоганн Юст. Он являлся старейшим среди мастеров, стоявших у истоков московского мебельного дела. Сведения о нем встречаются на протяжении почти сорока лет — с конца 1750-х вплоть до его смерти в 1798 г., из чего можно заключить, что он прибыл в Россию еще совсем молодым человеком и проработал здесь почти всю жизнь. Как и многие иностранцы, приехавшие в Россию в поисках выгодных заказов, прежде он отправился в Петербург, однако вскоре уже числился среди тех мастеров, которые в начале 1760-х гг. были приглашены в Москву для работ по намеченному строительству Кремлевского дворца. Так же как и его соотечественники, он поселился в Немецкой слободе, вскоре приобрел там дом и открыл мастерскую [10]. В 1769 г. Юст был назначен в Экспедицию Кремлевского строения для делания скульптурных моделей, где, вероятно, и познакомился с Казаковым. В дальнейшем он выполнял скульптурные и лепные работы в таких важнейших казаковских постройках, как церковь Филиппа Митрополита, здание Сената в Кремле, Петровский путевой дворец. Возможно, по рекомендации Казакова Юст был приглашен наблюдать за строительством уже упомянутого дома Н.А. Демидова, который с перерывами сооружался с 1760-х по 1797 г. Помимо архитектурных обязанностей надзора за строительством, Юст выполнял в здании лепные, скульптурные и резные работы, а также обучал своему ремеслу крепостных людей Демидовых — Василия Михайлова, Петра Филиппова, Семена Найденова и Конона Пескова [11]. Впоследствии они фигурируют как самостоятельные мастера — Василий Михайлов в качестве скульптурного мастера [12], а остальные как резчики.

По некоторым косвенным данным, Юст, кроме Казакова, сотрудничал с В.И. Баженовым и популярным в Москве архитектором К.И. Бланком [13]. Последний рекомендовал его графу П.Б. Шереметеву для отделочных работ в усадьбе Кусково. Из сохранившихся в архиве Шереметевых счетов на оплату работ мастера видно, что он, помимо лепной и скульптурной отделки фасадов и интерьеров дворца, выполнял деревянную резную мебель, в частности, обрамления зеркал, подзеркальные столы-консоли, геридоны и постаменты под скульптуру [14]. Юст выполнял и столярные работы. Так, по чертежам К.И. Бланка им был сделан буфет-гора для фарфора в парадную столовую, кроме того, в Кускове сохранились и такие предметы обстановки, как декоративные вазы, выполненные Юстом в технике гипсовой отливки с последующей росписью, имитирующей камень. Юст занимался также изготовлением типовых деталей отделки интерьеров — гирлянд, капителей колонн, карнизов, дорожников. Они заказывались мастеру в количестве нескольких десятков или даже сотен и использовались «по мере надобности». Таким образом, вклад Юста в отделку кусковских интерьеров был столь же значителен (по крайней мере, в количественном отношении), что и наиболее известного московского мастера Споля в оформление Останкинского дворца. Судя по объему работ, Юст имел такую же большую мастерскую в Москве, как и Споль. Однако, в отличие от последнего, Юст еще не обладал таким же мастерством. Сохранившаяся продукция его мастерской 1770-х гг. характеризует общий уровень тогдашнего только еще зарождавшегося мебельного производства Москвы. Мебель, выполненная в стиле раннего классицизма на хорошем ремесленном уровне, еще довольно однообразна по композиции и декору, грубовата по отделке. Характерный творческий прием Юста — постоянная подмена тонкой деревянной резьбы типовыми деталями из папье-маше или мастики.

В качестве примера продукции мастерской Юста рассмотрим консольные столики, сохранившиеся в интерьерах Кусковского дворца. Все 16 дошедших до нас экземпляров представляют собой вариации одного и того же типа подзеркального или углового столика с прикрепленной к стене полуциркульной или в четверть окружности столешницей, опирающейся на слегка изогнутые ножки-волюты [15]. Подстолья украшены тугими лавровыми венками и гирляндами, одинаковыми на всех вещах. При изготовлении таких типовых гирлянд был применен интересный прием, позволяющий существенно ускорить и облегчить производственный процесс: из дерева вытачивались гладкие валики, которые обклеивались тканью — словно паволокой; затем они покрывались толстым слоем мастики (по составу напоминающей левкас) из смеси мела, олифы и клея. В еще незатвердевшую

мастику «вплавлялись» отдельные оттиснутые в папье-маше цветочки и листочки. В заключение всё изделие снова покрывалось левкасом и, наконец, золотилось.

Аналогичные типовые венки и гирлянды широко использовались Юстом не только в отделке консолей, но и самих парадных интерьеров кусковского дома. Поэтому мебель, изготовленная в его мастерской, могла органично «прижиться» в любых помещениях. И действительно, даже невзирая на то, что по своей конструкции консоли относились к неподвижному виду обстановки, закрепленному за своим местом в интерьере, их постоянно переставляли в разные залы [16].

Наш обзор деятельности мастеров Немецкой слободы далеко не полный. Мы остановились только на некоторых наиболее известных, рамки данной статьи не позволяют осветить творчество остальных многочисленных представителей ремесленников, успешно работавших в этом районе Москвы.

Подводя итоги, отметим, что в процессе становления московской мебельной школы роль иностранных мастеров была неоднозначной. Одни недолго проработали в Москве и вернулись на родину, другие, пробыв в России достаточно длительное время, обрели здесь вторую родину и органично влились в контекст отечественного художественного процесса. Среди последних было много мастеров Немецкой слободы, ведь именно в ней размещались наиболее крупные мастерские и магазины, выполнявшие престижные заказы не только аристократических кругов, но и императорского двора. Изучение иностранных мастерских Немецкой слободы существенно расширило прежние представления о профессиональном обучении и деятельности различных категорий русских ремесленников, как вольных, так и крепостных, которые проходили обучение европейской культуре мебельного дела в крупнейших московских мастерских. Получив серьезное профессиональное образование в мастерской иностранца, они впоследствии могли открывать собственные заведения и работать наравне со своими учителями.

Конечно, помимо мастерских Немецкой слободы, в Москве в указанный период действовало достаточно много деревообрабатывающих заведений и в других частях города. Однако это были мастерские рангом помельче, их владельцы не имели собственных домов, а квартировались в домах московской знати в основных аристократических частях города — Тверской и Арбатской. По всей видимости, эти мелкие мастерские обслуживали в первую очередь конкретный дом, в котором они располагались, тогда как крупные мастерские Немецкой слободы, работая и по частным заказам, и на рынок, обеспечи-

вали высокохудожественной продукцией потребности всего частного строительства Москвы и Подмосковья. Кроме того, они являлись своеобразными художественными центрами города, поскольку постоянно служили пристанищем приезжим комиссионерам и ремесленникам и таким образом осуществляли контакт с соотечественниками, проживавшими за границей, благодаря чему были в курсе всех новинок европейской моды.

Оценивая общий вклад мастеров-иностранцев в развитие московского мебельного дела, нельзя не отметить тот факт, что они, постоянно контактируя с русскими архитекторами и мастерами «казаковской команды», впитывая местные традиции и подчиняясь вкусам заказчиков, неизбежно вливались в общее русло русского искусства, становясь его подлинными творцами.

В заключение отметим, что мы затронули деятельность только тех мастеров Немецкой слободы, которые специализировались на резной золоченой мебели. Это были в равной степени как французские, так немецкие и русские мастера. Однако в слободе селились и ремесленники, выполнявшие фанерованную и наборную мебель. Последние в большинстве являлись выходцами из Германии, где были сильны традиции производства корпусной фанерованной мебели. Творчество этих мастеров еще ждет своего исследователя.

Примечания

1. Как известно, уже начиная с Петра I по берегам Яузы воздвигаются царские дворцы. В 1698 г. на правом берегу был построен Лефортовский дворец, ставший неофициальной резиденцией Петра. Напротив, на левом берегу Яузы, под царскую резиденцию в 1723 г. перестраивается роскошный дом сподвижника Петра I — адмирала Ф.А. Головина. В 1723 г. царь выкупает у Головина его владение и на этом месте, частично сохранив старый дом, возводит новый, так называемый Головинский дворец. В 1731 г. В. Растрелли рядом возводит Летний Анненгоф для императрицы Анны Иоанновны, а через пять лет присоединяет к нему и Зимний Анненгоф. Около дворцов высаживается знаменитая Анненгофская роща. Дворцовое строительство продолжается здесь и в период царствования Елизаветы Петровны и Екатерины II. Для соединения дворцовых комплексов и прилегающего парка с правым берегом Яузы строятся каменные Дворцовый и Госпитальный мосты.

2. О нем см.: *Ефремова И.К.* Торшеры, геридоны и курильницы резного золоченого дерева в интерьерах Останкинского дворца // Новые материалы по истории русской культуры: Сб. трудов. — М., 1987. — С. 79—111; *Она же*. Частные мебельные

мастерские Москвы последней четверти XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1993. — М., 1994. — С. 308—326; *Она же*. Резная золоченая и крашеная мебель московских мастерских в интерьерах усадеб. Художественная культура русской усадьбы: Сб. статей / ред.-сост. И.В. Рязанцев. — М., 1995. — С. 178—195; *Она же*. Мебель московских мастерских эпохи классицизма. Основные особенности. Диссертация. — М., 1997.

3. Из объявления Споля об отъезде на родину, которое он поместил в газете в 1798 г., узнаем и другой его адрес в Москве: «на Большой Никитской в доме поручика П.М. Салтыкова в приходе церкви Федора Студита». См.: Московские ведомости (далее — МВ). — 1798. — № 46. — С. 948. Возможно, дом и мастерская находились в разных частях Москвы.

4. МВ.— 1789.— № 60. — С. 994.

5. МВ. — 1792. — № 47. — С. 836.

6. МВ. — 1792. — № 54. — С. 984.

7. РГАДА Ф. 1239 Оп. 3 (6) Ед. хр. № 2935 Л. 182,194. РГИА Ф-1088. Оп. 3 Ед. хр. № 149. Л. 111; там же Оп. 3 Ед.хр. № 159 Л.13 об; МВ-1792 № 3 С.46.

8. МВ. — 1791. — № 11. — С. 131.

9. ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 6. Ед. хр. 1322 (по списку № 3951, 3954, 3959, 3961); МВ. — 1788. — № 37. — С. 354; 1790. — № 83. — С. 1125; 1791. — № 4. — С. 52.

10. ЦИАМ. Ф. 105. Оп. 6. Ед. хр. 1322. Л. 40; МВ. — 1798. — № 12. — С. 267; № 14. — С. 312.

11. *Горпенко А.Е.* Неизвестная страница из истории русского декоративного искусства // Сборник трудов НИИХП. — 1967. — № 4. — С. 75—106.

12. МВ. — 1793. — № 26. — С. 437. Сведения о Василии Михайлове приводятся в работе Прониной: *Пронина И.А.* Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. — М., 1983. — С. 288. Возможно, это тот же Василий Михайлов, который в 1790-е гг. был подмастерьем у Ф. Гантенбергера (см. прим. 6).

13. РГИА. Ф.1088. Оп.17.Ед. хр.31. Л. 12—14; Ф. 1088. Оп. 17. Ед. хр. 63. Л. 15—16, 23—25; Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр.381. Л. 1—1 об; РГАДА. Ф.1239. Оп.3. Ч. 4. Ед. хр. 33733; Ф. 1267. Оп. 1. Ед.хр. 6. Л. 532—534; Ф. 1267. Ед. хр. 141. Л. 35, 38, 43; Ед. хр. 176. Л. 1, 4—8.

14. *Тыдмаи Л.В.* Работы архитектора К.И. Бланка в Кускове // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. — М., 1977. — С. 219, 225; *Дедюхина В.С.* Кусково как историко-культурный комплекс XVIII в.: дис. … канд. историч. наук. — М., 1982. — С. 105—106.

15. ГМК «Кусково». Фонд мебели. Инв. № М-295—304, 309, 310, 30, 306—308. Приведем каталожные данные одной из рассматриваемых консолей: «Консоль с полуциркульной мраморной столешницей, на двух ножках волютах, с фигурной проножкой, украшенной гладким медальоном с двумя гирляндами по сторонам. Царга с отогнутым ложчатым краем и волнистым геометрическим орнаментом украшена лавровыми гирляндами и венками. Дерево, мрамор, папье-маше, мастика, золочение, тиснение. 77 х 75 х 38. Москва. И. Юст и мастерская. 1774—1779 г. Инв. М—297». Впервые работа по атрибуции и каталогизации этой мебели проделана научным сотрудником ГМК «Кусково» С.В. Девятовой. Работа не опубликована, рукопись хранится в Музее-усадьбе «Останкино»: *Девятова С.В.* Мебель из собрания Кусковского музея. — М., 1997. Научный архив музея. Ф. 2. № 1757.

16. В настоящее время они находятся в парадной спальне, картинной, первой и второй гостиных, парадной столовой. Два столика из-за плохой сохранности не экспонируются и находятся в фондах музея. Данные об одном из столов парадной столовой опубликованы: Kuskovo. 18-th century Russian Estate and the Museum of Ceramics. — L., 1983. — P. 27.

УДК 7.01
ББК-1

ОБРАЗ-ДОМ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ЖИЛИЩА
(*Регион Западного Приуралья*)

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

Центральной проблемой искусствоведения остается оценка общей панорамы искусства из обстоятельств целостности и завершенности художественного образа в каждую эпоху и каждый момент времени. Сегодня искусство характеризуется в тенденциях эволюционирования от простого к сложному. Критерии оценки существующих тенденций истории искусства представлены в правилах периодизации на основе стилевых и формальных оценок фактического материала. Они включают в себя предварительное указание на историко-культурные характеристики времени. Но этого недостаточно, поскольку из рассмотрения выпадает собственно демографическая экспонента, которая и является основным фактором, порождающим и мировоззренческие, и культурные причины видовых критериев искусства. В статье рассматривается типологическая характеристика народного искусства на материале традиционного жилища в тенденциях художественно-образной систематики последних четырех тысяч лет.

Ключевые слова: *искусство, художественная культура, искусствоведение, критерии периодизации искусства, художественный образ, предметная среда.*

IMAGE-HOUSE AND ARTISTIC AND HISTORICAL CONTENT OF A TRADITIONAL HOUSE
(*Region of the Western Urals*)

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

The central problem of art criticism is the understanding of the general panorama of art history from the point of integrity and completeness of the artistic image in every era and every moment of time. Today, art is characterized through evolutionary tendencies from simple to complex. Criterions for assessing the existing trends in the history of art are based on rules of periodization of stylistic and formal evaluation of factual material. They include preliminary indication of historical and cultural characteristics of the time. But this is not enough, since the demographic exponent as the main factor that generates both worldviews and cultural grounding, falls out of consideration. The article examines

typological characteristics of folk art basing on the material of traditional dwellings in the tendencies of artistic-figurative systematics for the last four thousand years.

Keywords: *Key words: art, artistic culture, criterions of art periodization, artistic image, subject environment.*

Статья включает в себя три раздела: описание проблемы типологии художественного объекта; историографическую дисциплинарную характеристику содержания традиционного жилища; систематику фактических обстоятельств периодизации, географии и интереса искусствоведения, дающих возможность рассматривать проблему в тенденциях художественного процесса.

Пролог, или Вопрос типологии

Содержание художественной культуры и вопрос ее типологии обусловлен *матрицей бытия* в триаде факторов: социальной организации общества, природопроизводственных характеристиках, этнорелигиозных (национальнорелигиозных) чувствований в переживании обряда. Эта тема относительно новая, она впервые введена автором статьи в рамках научного исследования [1] в 2001 г. и остается актуальной в вопросах рассмотрения связи фрагментов триады. В общем виде идея заключается в характеристике художественной культуры в связи с процессами демографии (численности населения), также этапов культуры, в которых общественная и семиотическая конвенция художественной формы обусловлена канонами сменяющихся эпох. По данным демографии численность людей на земле менялась примерно с 3 млн человек в начале мирового оледенения, которым завершилась эпоха палеолита, до цифры живущих сегодня на земле — 7—7,5 млрд человек.

Собственно и в классической истории искусства временные границы согласованы от эпохи палеолита и до настоящего времени. Вопрос в том, как объясняются различия художественности объектов и формообразующих тенденций в искусстве. Существующая точка зрения развития искусства «от простого к сложному» не удовлетворяет теорию в настоящее время, поскольку вступает в противоречие с вопросом целостности. Целостность не «прибавляется» в процессе увеличения народонаселения. Она есть, и она суть полнота художественного чувствования формы в ее духовном смысле, и средств выражения. Целостность существует в палеолите, в послеледниковый период, в Средневековье, Новом времени, XX в. Скульптура Возрождения не утверждает о своем превосходстве над античной или египетской — все феномены выражают в завершенной форме идею целостности в священстве объектов своего времени. То есть чувственное содержание — это вопрос эмоций, переживания метафизического

в физическом. И это зависит от изначального Образа, священного / духовного начала, с которым человек накрепко связан. Само начало — почитаемый духовный Образ, существует до того, как художник берет в руки кисть, карандаш, штихель, долото, веретено и др. И Образ выявляется во встречном, знаменном открытии человеку природы вещей. То есть человек не создает собственно искусство, а стремится обнаружить адекватность формы исходному Образу — так опосредуется генетика должного: жизнеполагание, священное преклонение пред священной стороной жизни. При этом Образ в знаменности истечения на человека семиотичен по природе — примерно как семя, из которого прорастает тот или иной вид знания и творчества. Человеку дозволена селекция вида и развитие его морфологических модальностей, но феноменология целостности всегда цель, но не сама по себе, а как соединение со священным началом времени, т. е. через установление приоритета онтологии.

То есть художественное содержание раскрывается в природе «сообщенных» человеку онтологических истин и правил. При этом сам семиозис культуры усложняется вместе с усложнением языковых конструкций. Но изначально все системы знакообмена зависят от центрального образа эпохи, выступающего в семиотике референтом знака, в центре которого всегда помещен «тип» центрального почитаемого образа. Именно центральный духовный образ эпохи, как онтологическое начало искусства, обуславливает канон искусства и его типологические нормы в разные эпохи. Такими нормами выступают способы соединения с надличным: «жертва», «дар» и в наиболее совершенном и законченном виде «дар собой» — восшествие на крест для разрушения греха, что устанавливает новые нормы с начала нашего времени — «евхаристию» и «любовь». Это обстоятельство образует объект онтологии, предстающий нам в двух родовых началах: в Образе предмета (как окна в священный мир) и Образе действия (структуры ритуала) (как особом упорядоченном воссоздании события связи человека и священного начала). И это существует в разных модификациях искусства всех времен и народов.

То есть природа чувствования не происходит от изысканных линий, рубленных или перетекающих друг в друга объемов формы, световоздушной перспективы, соотношений линии и пятна, плоскостей и объемов — она заканчивается ими. И чувственный опыт надличного сообщается ищущему художнику в средствах и языках формы, призванных к переложению священного / духовного онтологического источника соответственно — *из Образа* в организуемое для этого бренное вещество. Отсюда — *изобразительное искусство*. Но этому условию отвечает и декоративное искусство, и более того — формаль-

но-ассоциативный способ раскрытия художественного чувствования в красоте истины.

Соответственно, целостность художественного образа, как феноменальное основание произведения, открывается человеку не как априорная, абстрактная красота эффектов, но в обстоятельствах почитания исходного источника. И целостность как *завершенное чувственное состояние духовного бытия в связи с надличным одновременно предшествует создаваемой форме и истекает из нее в средствах искусства.* Только в силу дидактических функций изучения искусства и законов формы впереди стоит вопрос технических, изобразительных, декоративных средств. Сами же средства — это технологический способ самообнаружения человека себя в отношениях с надличным в условиях соответствующего канона эпохи как организующего начала (эйдического моста) духовного чувствования. И это, во-первых, обусловлено семиотическим основанием коммуникаций, а во-вторых, сама коммуникативная (семиотическая) программа искусства существует только как чувственное переживание в ***красоте истины***. Художественные языки формы фактически до XX в. сохраняют все прошлые азбуки изображения, декора, формоассоциаций. В большом смысле эти языки формируются инструментами симиотического управления, опосредующими самообнаружение человеком себя как человека в многообразии факторов культуры народов (язы̀ков), сформировавших часто причудливые, но завершенные формы художественных произведений, в которых представлен Образ как Образ Мира, соотносящийся с почитаемым духовным источником и человеком — как его проекцией.

Таким образом, *матрица бытия* (или триада факторов) взаимообусловлена во внутренней структуре и связана с мировоззрением в его семиотической и чувственной сути. Если интеллектуальный опыт мы можем оценить только с появлением письменности, то опыт в его способности целостного охвата смыслов был всегда и являл себя в функциональном построении систем жизнеобеспечения, хотя и не был выделен как особая (гностическая) форма мышления. Поэтому правы античные философы, назвавшие искусство *технэ*. Только когда человечество сформировало представление о мышлении как самостоятельном объекте своего интереса, возникает тема логических структур и линейных конструкций (если — то) в их гностическом значении (познание познания). Сегодня — во многом из-за отсутствия понимания закономерностей связи культуры с матрицей бытия — искусство оценивается не как обстоятельство духовного (эйдического по природе) ощущения священства мира, а как некий культурный и мировоззренческий контекст, заключенный в вещах и средствах художественного выражения, а также в совокупности историзма форм, что не точно в

сути художественного события. Возможно, по этой причине возникает потребность в культурологии в конце XX в., но и культурология оперирует в основном категориями истории, в то время как культура есть вопрос онтологических обстоятельств знания, и прежде всего знания духовного в формах связи физических и метафизических состояний.

Этот аспект и является вопросом содержания, представленного в типологии канонами искусства как следствия онтологических модификаций. Основное целеполагание — вопрос целостности, связан с особенностями психофизиологии восприятия Мира (явленного в аспектах целеполагания), что объясняет образный паллиатив в сознании народов.

Эту проблему мы характеризовали прежде как вопрос содержания искусства, представленного методами типологии искусства [2—10]. Типология объясняет категорию канона в причинах его смены в определенный период общественной жизни. Идея канона как типологического ресурса в истории искусства представлена в смене его характеристик. *Морф*[1] — как наименьшая часть формы в лингвистике словоформы, как изображение применим к центральному образу эпохи палеолита, где духовное значение принимает на себя отдельный объект почитания, соединенный с другими. Он одновременно является объектом охоты. *Морфема*[2] — обращена уже к священству Образа Мира как космогонической структуры и его творения. В послеледниковый период и вплоть до Средневековья он графически выражает идею построения пространства. *Метаморфема* — признак формационной картины мира, построенной на идее единосущего. Этот канон является общей характеристикой художественного конфессионального сознания [11]. Он, по сути, характеризует идейное начало всей общности морфем и выступает каноном искусства Средневековья. Метаморфема сохраняется до настоящего времени, но в Новое время и в XX в. появляются ее специфические субмодели. В *антропоморфеме* Нового времени канон Средневековья модифицируется через интерес к духовному миру достойного человека — правителя, военачальни-

[1] Термин «морф» предложен Ч.Ф. Хоккеттом в 1947 г. В Большой советской энциклопедии морфом определена минимальная значимая часть словоформы. В лингвистическом энциклопедическом словаре — минимальная значимая единица текста; также составная часть сложных слов, относящаяся к виду, к форме, к строению чего-либо. Морф в отношении к изображению понимается как минимальная значимая часть образа.

[2] В лингвистике морфема — это минимальная значимая часть слова, которая делится на более мелкие значимые части. Объектом выражения морфемы в искусстве становится не отдельный священный объект поклонения, а структура пространства и мироздания как результата творения.

ка, покровителя искусств и т. д. *Субъект-канон* искусства XX в. учреждает всеобщее превалирование в образе мира самого художника, презентующего обществу свое видение картины мира и встающего через это на место образа духовного почитания. При этом сакральная составляющая модифицируется в «я»-значение, что, с одной стороны, повышает степень ответственности за свою деятельность, но с другой рождает часто двусмысленные, неверифицированные в этике бытия формы самовыражения, которые точнее назвать психогенезом самовыражения, не являющегося часто искусством ввиду отсутствия художественной драматургии формы.

При этом каждый предыдущий канон эпохи не утрачивает своего значения, не отвергается, а сохраняет свое место в системе новых канонических конструкций и обнаруживается в семиотических функциях образной системы не только в отношении профессиональных задач искусства, но и методики изучения художественных азбук. Сегодняшнее художественное пространство сохраняет канонические признаки прошлых эпох. Народное искусство вобрало в себя древнейшие канонические симптомы морфа и морфемы, восходящие к образам биоценоза в палеолите и образу мироздания, развернутого в композициях по вертикали и горизонтали в послеледниковое время. Эти структуры не исчезают в искусстве Средневековья, где христианством учреждается одновременно идея субъектности самого человека и его духовное существование «в Боге», но становятся соподчиненными метаморфеме.

Элементы прежних канонических систем включены в виде художественных структур и дополнений в законах композиционной организации пространства. Так, *кутный угол* в народном жилище отходит на периферию бытового пространства, а центральное место в избе занимает *красный угол*. Канон «антропоморфема» Нового времени сохраняет священный смысл искусства Средневековья и уточняется «исследованием» духовных истин человека в его социальном и духовно-эмоциональном пространстве жизни. В народном искусстве это отражено в лубке как эйдическом расширении чувственных потребностей народа.

Формально-ассоциативная структура изображения в авангарде — это последний большой художественный язык искусства. Художники авангарда находили много общего с образами народного искусства и искусством Средневековья, прежде всего через постулирование красоты формально-пластических законов, обусловленных собственно обнажением чувственного опыта пластических приемов формы, вырастающими из потребностей индустриального мышления. Однако основанием формального языка выступают не священные символы

мира, а сама эстетика формообразующих пространство элементов. Тождественен авангарду и язык модернизма. Все канонические правила действуют и в XX, и XXI вв.

Поэтому вопрос типологии призван разрешить проблемы формирования и смены канонов как основных ресурсов художественного процесса, в том числе промежуточных (переходных) модификаций, какими являются, например, феномены цивилизационного плана — искусства древних цивилизаций, предваряющих переход языческого мировоззрения в мототеистическое или моническое. Это касается и феноменов, подобных символизму, реди-мейду и др. И то, что предстает в видимом поле художественных объектов начиная с верхнего палеолита и заканчивая ассоциативным пространством информационно-индустриального времени, которое ныне именуют постмодернизмом в истории искусства, часто не осознается как происходящее из одного именно антропологического источника в его не антропоцентричной, но народоцентричной или национальноцентричной яви как проекции Большого Духовного Начала на бренную плоть.

И поскольку проблема типологии искусства до сих пор не имеет устоявшихся критериев, то важно очертить методологические основания того, что может ее характеризовать в трех направлениях:

1) понимание модели взаимосвязи категорий: сущность (Сущее); явление; содержание; форма;

2) определение канона искусства в модификациях его исторических презентаций, но не на основе противопоставления последующих предыдущим, а через описание накопления и смены образного потенциала в соотношении количественных и качественных характеристик художественно-образной системы и целостности художественного образа;

3) это возможно, если вопросы художественной культуры и ее исторических и этнонациональных модификаций понять из оснований модели единого духовного начала и представления человека об общности чувственного восприятия и коммуникаций на этой основе людей, народов и наций.

Историографическая характеристика содержания традиционного жилища

Вопрос типологической презентации художественной культуры является важнейшим на сегодня для искусствоведения. В разделе рассмотрена тема методологии и периодизации применительно к одному из центральных феноменов — народному искусству. Говорится о четырехтысячелетнем периоде процесса формирования предметно-пространственной среды и его ядра — традиционного жилища.

В этой части статьи отметим своеобразие народного искусства Западного Приуралья, степень изученности, литературу, источники темы и научный методологический контекст исследования.

1. Своеобразие народного искусства Западного Приуралья

Искусство, отражающее историческое бытие культур леса и степи, показывает многогранность народного искусства края и как процесс становления и развития художественного пространства в аспектах формирования и функционирования искусства во встречных потоках культур, рождающих предпосылки художественной общности при сохранении национальной самобытности, содержит комплекс не рассмотренных наукой проблем. Взаимодействие художественно-образных тем в народном искусстве — финно-угорской, тюркской, славянской — также не является до настоящего времени предметом системной искусствоведческой интерпретации. Поэтому постановка проблемы художественно-образных процессов на материалах народного искусства и их отражения в традиционном жилище Западного Приуралья важно рассматривать:

а) в задачах установления критериев научного знания по отношению к истории народного искусства, обусловленного специфическими потребностями в уровнях абстракции мышления, отличающихся предметом и объектом художественно-технологического познания;

б) в вопросах расширения источниковой базы науки о народном искусстве края;

в) в рассмотрении предметно-пространственной среды, прежде всего традиционного жилища указанного региона — как целостного образного явления, в единстве и своеобразии художественно-исторических признаков.

Художественно-образные процессы народного искусства — это суть эйдических состояний, играющих роль связующего звена между формой материальных «предметов» и содержанием идеальных «объектов», важны при определении характера и функции народного искусства в определенное историческое и доисторическое время. Данная проблема обусловлена диалогичностью форм общественного бытия: субэтническое — этническое, конфессиональное — аутентичное, доземледельческое — крестьянское, кустарное — промысловое — промышленное, социоорганизационное — государственное.

Границы вопроса определены временными рамками, собранными историческими, археологическими и этнографическими источниками, позволяющими высказать идею существования крупных моделей образа народного искусства в традиционном жилище и предложить идею его типологизации и периодизации. Энеолит как условная нижняя граница

и этап изменения способа производства второй половины XIX — начала XX в. как верхняя временная планка показывают разную интенсивность развития общества, в котором при переходе к сельскому хозяйству на рубеже I—II тыс. н. э. изменяется матери¬альная и идеальная основы общества. География исследований включала в себя с севера на юг — пространство от реки Печоры в Коми республике до Татарстана и Башкортостана, а с запада на восток — от границ Ярославской, Костромской и Нижегородской областей до западных районов Пермской области, что предполагает разделение материала в принадлежности его к лесной, степной и смешанной зонах.

Рассмотрение материальной культуры как художественного феномена потребовало формирования *методологии исследования* и прежде всего — использования положений теории познания, категорий отечественной философии, комплекса устойчивых понятий и определений народного искусства. Общим условием определено понимание предметно-пространственной среды на основе категории «технэ», когда полезный результат (в широком смысле — *ergon*) достигается целенаправленной деятельностью независимо от специализации и в общем виде выражает основные способы отношения человека к миру, по отношению к которому художественные языки искусства выступают инструментами художественной образности.

Основную теоретическую основу вопроса составили идеи ученых, отечественных и зарубежных: Б.А. Рыбакова, Г.К. Вагнера, В.С. Воронова, М.В. Алпатова, А.Б. Салтыкова, А.К. Чекалова, В.М. Василенко, В.П. Орфинского, А.В. Иконникова, А.В. Ополовникова, Л.М. Лисенко, И.А. Бондаренко, З.А. Абрамовой, В.А. Оборина, К. Леви-Стросс, О. Шпенглера, Л. Гаруа, ряда других, а также концепции научных институтов, которые помогают исследовать художественно-образные процессы как качества развития культурного пространства (искусство), как формы художественно-образных идей (искусствоведение) и как предмета теории (культурология) одновременно. Но для выделенного объекта исследования оказалось необходимым рассмотреть *степень изученности, литературу, источники.* При этом очевидно, что история изучения традиционного жилища сохраняет аналитическую тройственность. С одной стороны, научные идеи М.В. Ломоносова, В.Н. Татищева, Ф.И. Буслаева, В.В. Стасова, А.А. Бобринского, В.С. Воронова, А.И. Некрасова, А.В. Бакушинского, А.Б. Салтыкова, А.К. Чекалова, В.М. Василенко, Г.К. Вагнера, М.А. Некрасовой и др. привели к сложению метода исследования народного искусства как *художественно-культурного феномена*. Эта линия творчески развивалась и развивается под влиянием институтов РАХ, НИИХП, МГХПА им. С.Г. Строганова, отчасти ВНИИ ис-

кусствознания. С другой стороны, исследования М. Красовского, И.А. Бартенева, Б.Н. Федорова, М.А. Ильина, И.Э. Грабаря, И.В. Маковецкого, А.В. Ополовникова, В.П. Орфинского, П.А. Раппопорта, Л.М. Лисенко, И.А. Максимова, Н.Н. Воронина и ряда других исследователей содержат материалы *архитектурной науки и анализа*, которые институционально соотносятся с концепцией исследований НИИТАГ и МАРХИ и важны для характеристики законов архитектурно-пластической традиции. Но есть и третий — *этнографический аспект* научной точки зрения на жилище. Он характерен для литературы, посвященной собственно материальной культуре региона. Среди этих работ важны труды Г.Ф. Миллера, П.С. Палласа, И.Г. Георги, И.И. Лепехина, А.А. Щенникова, И.Н. Смирнова, В.В. Пименова, Р.Г. Кузеева, Н.И. Воробьева. В исходных позициях этнографическая концепция жилища сложилась на основе славянских источников усилиями Э.А. Бломквист, М.Г. Рабиновича, Л.Н. Чижиковой. Марийское жилище изучали И.Н. Смирнов, Т.А. Крюкова, Н.И. Воробьев (история, этнография); Г.А. Сепеев, Г.И. Соловьева (декоративное оформление дома); татарское — В.Ф. Генинг, А.Х. Халиков, А.А. Мазанов (археология), М.Г. Худяков, Н.И. Воробьев, Е.П. Казаков (история), Н.П. Брунов, И.Г. Гайнутдинов, Ф.Х. Валеев, Ш.Ф. Мухамедьяров, С.С. Айдаров, Г.Ф. Валеева-Сулейманова (строительная практика, архитектура, архитектурно-декоративное искусство). Традиционное жилище коми рассматривали Н.Н. Харузин, Л.Н. Жеребцов, В.Н. Белицер, Л.С. Грибова, Н.Д. Конаков, В.А. Семенов (история, этнография), А. Сыропятов, И.Н. Шургин, В.П. Орфинский, Н.Е. Успенская (зодчество). Чувашский материал формировали Ю.А. Краснов, В.Ф. Каховский, С.М. Михайлов, А.С. Горшков, В.П. Иванов, Л.А. Иванов, А.А. Трофимов, А. Салмин (история, этнография, общая характеристика и семантика), Н. Бурков, И.К. Кугураков, В.Г. Ткаченко (архитектура города). Удмуртская тема представлена в трудах М.Г. Иванова (археология чепецкого городища), М. Атаманов (этногенез), А. Пинт, В.Н. Белицер, Т.А. Крюкова, А.Ю. Петерсон, С.Н. Виноградов, Г.К. Шкляев, К. Чирелли (Венгрия) (этнография), Е.Ф. Шумилов, И.Н. Шургин (архитектура), К.М. Климов (искусствоведение); башкир — С. Руденко, Н. Попов, П. Небольсин, П. Назаров, Л. Бергхольц, М. Баишев, Н. Харузин, А. Игнатович, К. Давлеткильдеева, Р.Г. Кузеев, С.Н. Шитова (этнография, история, строительная техника), Н.П. Колпакова (фольклор), В. Сыромятников, Б.Г. Калимуллин, Е.Г. Яковлева, Н.Х. Хисматуллина, А.Г. Янбухтина, Т.А. Масленникова (искусствоведение). По жилищу русских в регионе Западного Приуралья литературы немного. Он представлен в творчестве Д.К. Зеленина (этнография), Г.Н. Чагина (мировоззрение и обрядность), А.Н. Афанасьева, В.А. Барадуллина (архитектурные росписи Урало-Поволжья), Л.Д. Макарова (славянские археологические источники вятского края), А.В. Копалова, И.В. Маковецкого (сельские постройки и архитектура).

Систематизация подходов к теме исследования потребовала *привлечения архивных источников*, которые исследованы автором в областных государственных архивах городов: Киров, Ижевск, Казань, Уфа, Йошкар-Ола, Чебоксары, Сыктывкар, и это связано с определением исторической достоверности и информативности для искусствоведения. В работу вошли полевые материалы, собранные автором в экспедициях разных лет. Зафиксировано около пятисот жилых объектов, вошедших частично в приложение к диссертационной работе [1].

В результате предварительных исследований стало очевидным, что традиционное жилище Западного Приуралья как объект искусствоведения не являлось темой комплексного регионального исследования. Имеются отдельные сопоставительные материалы по архитектуре, например, финно-пермской тематики. Однако в целом сведения о доме строятся преимущественно на материалах этнографии XIX — начала XX в. — завершающей фазе развития жилища. Недостаточность материалов по археологической реконструкции, наиболее ранними из которых являются археологические фрагменты позднего Средневековья, затрудняют анализ ранних художественно-эстетических свойств и процессов предметно-пространственной среды. Чаще рассматривается декоративное оформление по материалам памятников XIX—XX вв. Имеющиеся разработки в области теории и истории народной архитектуры, особенно по Русскому Северу и Северо-Западу (В.П. Орфинский), могут использоваться при рассмотрении материалов западно-приуральского региона. Это касается, прежде всего, междисциплинарных областей исследований и отношений искусствоведения с архитектурной наукой, этнокультурными реконструкциями, социально-экономическими условиями, лингвистическими и фольклорными данными и др.

Итогом стали выводы о том, что необходим *научный методологический контекст*, и на начальном этапе он формировался благодаря проводимым исследованиям Б.А. Рыбакова [12], Г.К. Вагнера [13], М.А. Некрасовой [14], К.М. Климова [15], которые позволили обосновать новые теоретические позиции в вопросах развития народного искусства в регионе в конструктивно-пластическом своеобразии объектов и понимания искусства в уровнях организации предметно-пространственной среды через:

1) выделение двух образных моделей жилища, разделенных границей появления пашенного земледелия;

2) описание трех видовых форм жилища, связанных с характером социоприродного синтеза (лесная, степная и лесостепная зоны);

3) характеристику девяти периодов истории развития жилища на основе его исторического развития и, соответственно, типологических факторов бытия;

4) формообразующие пространственные тенденции в уровнях понятия ДОМ а) как самого жилого объекта, б) далее прибавленного к нему хозяйственного комплекса и самого поселения, в) также производственной зоны угодий, лесных и пастбищных массивов.

Одним из относительно новых приемов характеристики общего и специфического в искусстве стала характеристика феномена *ландшафтных переживаний*, свидетельствующих о несинхронности развития космо— и антропоцентрических представлений и появления своеобразия в традиционном жилище, которое рассматривается в имманентности формы при изучении художественно-образных процессов. И эта общая позиция была проанализирована через системы изображения и характер смены символических графем декора и его взаимосвязи с предметным миром.

Общая структура исследования опирается на категорию *образное познание*, которая актуализирует вопрос соотношения форм познавательного процесса, обусловленного специфическими потребностями в уровнях абстракции мышления, не совпадающих по предмету и по объекту познания. *Первое гностическое свойство искусства* определено как тождество законов природы и человеческого сообщества. Крупная пластика формы народного искусства заключена в идее порядка, целесообразности, признаков коллективного, ритмического (Г. Плеханов, Ф. Буслаев, В. Воронов, М. Некрасова, Т. Семенова). *Второе — инструменты искусствоведческого описания* представлены историко-художественными критериями, когда объект наделяется понятиями искусства — предметным обозначением в зависимости оттого, что считается важным при оценке его сути. Здесь, на пути движения искусствоведения от идей В.В. Стасова до А.Б. Салтыкова и А.К. Чекалова, оформляется понятие художественного образа в народном искусстве и фактически осуществляется переход к *третьей форме образного познания — культурологической*. Основанием культурологии выступает онтологический контекст, который соотносится с культурой, как показал А.К. Чекалов, связью содержания художественного образа со смыслами декоративного и функционального, что с течением времени становится общественной идеей. Этим он предопределил проблемы искусствознания, исследующего не первоначальную художественно-эстетическую функцию объекта, а способ его функционирования в общественном сознании.

Здесь необходимо отметить, что классическое искусствоведение, формировавшееся в условиях дисциплинарного дефинирования в XVIII—XIX вв., не достигло такой полноты определений, которая необходима для понимания соответствия художественной формы в народном искусстве способу функционирования самого искусства, адекватного познавательным и аксиологическим целям, которым оно служит. В отношении метода изучения жилища не учитывается имманентность художественного образа и условия протекающего художественного процесса. Полагаем возможным предложить оценивать художественно-образные процессы в соотнесении с двумя идеями.

ИДЕЯ 1. Существование общих организационных закономерностей, единство организационных форм и методов Природы, определенные А. Богдановым — создателем тектологии как всеобщей концепции развития. Любой комплекс, по Богданову, должен соответствовать своей среде, приспосабливаясь к ней. У С.Н. Пустильника находим: если комплекс приспособлен к среде, то это устойчивый и организованный комплекс, который больше суммы своих частей. По сути, первая идея выходит на проблему соотношения систематичности и целостности, которую в философии сегодня по причине именно гносеологического подхода решить невозможно, поскольку сама целостность не вытекает непосредственно из системности, даже в ее интегративной формулировке.

ИДЕЯ 2. Возможность комплексной оценки предметно-объектных взаимоотношений научного знания мы связываем с распределенными парами философии «сущность — форма» и «явление — содержание», а также особенностями художественного мышления, имеющего «особый предмет познания, особую форму обобщения, особую форму общественной практики» (по А. Адамяну).

Данные идеи положены в основу схемы *метода научного синтеза*, цель которой — показать различия в понятиях сущности, функции, метода искусствоведения и его взаимоотношений с комплексами смежных наук. Художественно-образной модели, которая изучается в искусствоведении, предшествует аксиологическая модель знания в системе наук: культурология — эстетика — философия. Эта модель, в свою очередь, может выводиться из гуманитарной целостности системы наук история — экономика — право, исследующих природу триединства причин этническое — производственное — социальноорганизационное на разных стадиях развития общества. Аспекты общественного значения такого подхода актуализируют свойства искусствознания при определении целей познавательного процесса. В применении к теме исследования схема позволяет дифференцировать

идею художественно-образных процессов в трех пунктах: а) сущность явления — как процесс непрерывного становления пространства в целостности его физических и духовных начал, определяющих характер социоприродного синтеза. Примером могут служить «основоположения» А.Ф. Лосева; б) функция феномена — принципы гармонизации и ансамблевость образной системы, которые рассматривали А. Рыбаков, Г. Вагнер, М. Некрасова, К. Климов; в) метод — как проблема классификации феномена: типологизация и периодизация художественно-образной модели, ее структурно-типологические составные, что, собственно, является материалом исследования с использованием ряда положений А. Чекалова, В. Орфинского.

Соотношение *сущность — форма* позволяет установить онтологические координаты вещного мира, в который запаковано общественное сознание как отражение в понятиях науки о народном искусстве. Оно имеет, во всяком случае, две крупные формы. Одна из них построена на космогонических представлениях и системе протоязыческих и языческих конфигураций бытия через жертвоприношение, которые актуализируют содержание цели и результата мировоззрения и обряда и представлена в истории космо— антропоцентрическими установками в комплексах европейского (греко-римского) и азиатского мифологического язычества. Другая свидетельствует об онтологии предметной среды на основе евхаристического соединения с Богом в христианстве и других вариантах соотношения с надличным. Так в предметном мире фиксируется процессуальность духовных чувствований и содержание (структура) мировоззрения. Эти особенности отражены в трех самостоятельных формах гностицизма:

— самом искусстве, формах его исследования в искусствоведении (объекты изобразительного и декоративно-прикладного искусства и архитектуры);

— и искусствознании, которое обращено и к объектам материального предметного состава как референтов образа, и к объектам «образа действия».

В целом это позволяет объяснить условия сложения специфического научного инструментария для изучения художественно-образного содержания народного искусства. Наука о народном искусстве исследует художественно-образную систему как порядок идей мира (космогенеза), реализованного в предметной структуре вещного мира с помощью жертвенного события, который направлен не только на соединение идеи и вещи, но и выработку всего уклада бытия и отношений людей. Именно здесь находится изначальная программа устройства общества в его семиотическом выражении, и

центральной категорией связи выступает референт образа и его духовные представители в виде священных объектов — образов почитания. В народном искусстве основой является социомифологическое мышление, коллективное творчество, опосредующее ряд стадий формирования мировоззрения. Переход от порядка (космо-) к объекту (антропоцентризму) происходит в диапазоне смыслов многобожие — единобожие и показывает изменение качества сакральности представлений и антропоцентричности сознания. Результат — развитие жанровых аспектов в народном изобразительном искусстве и семиотических структур общественных регламентов и принципов устройства традиционного жилища.

Художественный процесс и систематика фактических обстоятельств периодизации, географии, языка искусства

Эстетика жилища западно-приуральского региона тесно связана с тремя образными моделями мира — финно-угорской, славянской, тюркской — мировоззренческими явлениями, отразившими исторические особенности степной и лесной культур. Природо-производственное содержание жилища II тыс. н. э. проходит в условиях формирования государственных отношений. Если для ранних форм хозяйствования географические и историко-мировоззренческие истоки определяли локальность функций и технологий возведения дома (присваивающий и охотничий уклад), то с переходом на сельскохозяйственный мотыжный и плужный тип производства и с оседанием кочевых народов происходило восприятие уже разработанного комплекса понятий, определений, технологий строительства (в частности, для лесной зоны рубленого дома). Сближение культур не привело, однако, к стиранию границ этнического визуального, чувственного и технологического образа дома и воплощенной в нем модели мира. Модульность дома у коми, сохранение традиций каменной архитектуры и существование садов у татар, особый характер размещения оконных проемов и «юртообразность» деревянного дома у башкир, мощь свесов крыши и удивительная пропорциональная согласованность частей дома у русских, тонкая графическая отделка фасадов и геометрия узоров в их «текстильном» виде у удмуртов — все говорит в пользу исторического своеобразия образа дома у конкретных народов Западного Приуралья. С природопроизводственными условиями тесно связаны социоорганизационные основы общества, которые определяются степенью интенсивности жизни и демографическими факторами. Племя, род, семья, община в структуре догосударственных, раннегосударственных (княжества, земли) и государственных систем определяют

особенности композиционных моделей в соответствии с технологическим способом освоения природного пространства.

Процесс огосударствления отношений в результате укрепления и расширения границ Российского государства выводит проблему типологии образа традиционного жилища на вопрос его специфики в связи с периодизацией, которая может быть представлена в двух позициях.

1. Две типологические нормы народной архитектуры возможно оценить в отношении доземледельческого общества (первая типологическая модель образа) и общества земледельцев и оседлых скотоводов (вторая типологическая модель образа). Первая существует до конца I тыс. н. э., и характер эпохи металла (медь, бронза, железо) и фиксирует изменение материальной среды и жилища в соответствии с условиями распада материнского рода на начальных стадиях и сложения патримониального общества, изменением характера основной ячейки общества — семьи. Вторая модель подчинена мощным центростремительным процессам сложения государства. Первая модель является функцией отражения образного сознания, определяемой тезисом «мир как жилище» (по аналогии «мир как первочеловек»). Вторая типологическая модель «жилище как мир», что характеризует усиление доминантной роли человека и общества в окружающем мире.

2. Второй принцип оценки развития образа дома связан с характером общественной жизни. Выяснение того, как этническая история связана с традицией домостроения, позволяет высказать идею существования нескольких этапов развития жилища. В основу идеи положены данные археологии, свидетельствующие ряд этапов развития Приуральского общества до событий середины XVI в. (Р.Д. Голдина). Также существует теория этногенеза чувашей (И. Дмитриев, В. Иванов, И. Кузнецов и др.) с выделением трех различных хозяйственно-культурных типов: кочевническо-скотоводческого (Азия и Северный Кавказ), оседло-земледельческого и лесного — собирателей и охотников (Среднее Поволжье). Известные уточнения в такой периодизации могут быть сделаны с учетом мнения ученых Татарстана (А. Халиков, Г. Юсупов, М. Худяков), выделяющих в истории древней и средневековой культуры предков казанских татар (волжских булгар) три основных этапа: формирование древнетюркских племен алтайской языковой семьи; Великое переселение народов; появление булгар с середины VIII в. в Среднем Поволжье. По факту произошедших государственных преобразований второй половины II тыс. н. э. можно выделить два периода: с 1552-го до рубежа XVII—XVIII вв. и до столыпинских преобразований в 1906 г. В общем виде жилище в Приуральском регионе периода II тыс. до н. э. — II тыс. н. э. может быть представлено следующими этапами.

Первый этап (конец III — первая половина II тыс. до н. э.) — контакты финно-пермских народов с недифференцированной общностью северных индоевропейцев, прибалто-славяно-германцев, и с древними иранцами, юго-западным населением — восточной ветвью индоевропейцев, носителями «ямно-полтавкинской» культуры. Возможно, это объясняет то, что, начиная с эпохи мезолита и по эпоху бронзы археологи находят так называемые дома присутствия, жилье и производственные помещения (В. Никитин). В характере образной гносеологии содержание жилища можно связать с имманентностью неолитических коллективов, изменением их численности и функциональной структурой жилища, перемещениями, относительной территориальной автохтонностью, технологиями освоения природных материалов, характером строительной практики.

Второй этап (XVI—IX вв. до н. э.) — воздействие нескольких групп: абашевской (потомки древних индоиранцев); сейминско-турбинской, сложившейся в предгорьях Алтая и направлявшейся тремя потоками: а) на Среднюю Каму (Турбино); б) в Низовья Камы, на Среднем Поволжье и низовьях Оки; в) на Печору; срубно-андроновский (срубно-хвалынский) ирано-язычный мир, население которого в XVI—XIV в. до н. э. обитало в степной и лесостепной части Волго-Бельского междуречья; на угорское население межовского типа, появившееся в Приуралье на территории современной Башкирии из лесостепного и южно-таежного Зауралья (Р.Д. Голдина). К этому времени относятся поселения с остатками шестиугольных полуземлянок и святилище-обсерватория Вомынъяг со следами от ям в виде шестизвездной Большой Медведицы (Л.И. Ашихмина). Следует также отметить, что для присваивающего способа хозяйства, для древних охотников характерна «линейная и динамическая форма освоения пространства», которая в комплексах жилья противостоит как более ранняя форма жилищу статическому, или радиальному, характерному для хозяйства производящего (А. Леруа-Гуран). Образное содержание жилища вместе с переходом к эпохе металла обуславливается относительной специализацией (охота, рыболовство, собирательство) неолитического общества, что формирует различия переживания ландшафта и ведет к усложнению функции и технологической структуры жилых сооружений.

Третий этап — ранний железный век (VIII в. до н. э. — III в. н. э.). Происходит контакт кочевнического скифо-сарматского ираноязычного мира с южными финно-пермянами (ананьинская, кара-абызская, чегандинская культуры). Осевые структуры декора, декоративные стратиграфические изображения, солярная символика, темы борьбы и другое характеризуют мировоззренческую систему насту-

пившего времени. Образный смысл жилища этого периода в структурах радиальных планов поселений отражает идею переживания освоенного и защищаемого пространства в границах патримониальных родовых и семейно-родовых комплексов.

Четвертый этап (IV—IX вв.) отличается ослаблением и прекращением воздействия иранского мира, многократным проникновением в финно-пермскую среду различных угорских групп, эпизодическим воздействием индоевропейцев, началом активного проникновения с юго-запада финнов Поволжья. В IV—VII вв. в Прикамье появляется население вначале неволинской, затем кушнаренковской (обе угорские) культур. Поселения в большинстве случаев вытянуты приблизительно в одну линию с запада на восток. Предполагают наличие наземного столбового жилища, скорее всего, шатрового типа, с основой из бревен, образующих пирамидообразную фигуру (Р. Голдина). Своего рода симбиоз образа жилища второго и четвертого этапов проходит при дальнейшей организационной упорядоченности поселений и поиске их выгодного пространственного размещения и доминирования к укреплению социопроизводственных отношений, что отражает особенности образной гносеологии и эстетизации освоенного пространства, усиление противостояния природы и человека.

Пятый этап (конец VII в. — 922 г.) начался с появления первых памятников тюрко-язычных болгар, пришедших из степей Подонья, Приазовья и Крыма после распада могущественного племенного объединения Великой Болгарии, которая располагалась на землях от Азовского моря до Днепра (добавляют также — Дона до Кубани). В Нижнем Прикамье и прилегающем Поволжье переселяется также довольно большая группа финно-пермского населения (ломоватовско-неволино-поломская культура). В процессе формирования поволжских народов этого периода закладываются основа и особенности национальных культур. Особенностью этого периода является привнесение каменной строительной практики салтовцев, которая укоренялась на территории современного Татарстана и была перенята впоследствии другими народами. Природа технологического творчества в этот период, может быть, наиболее ярко характеризует сложение образа первой типологической модели жилища и способность человека к преобразованию пространства и материала.

Шестой этап (X — первая треть XIII в.) — воздействие на финно-пермский мир Болгарского и Русского государств, а с востока — кочевых тюрок печенегов, кимаков, древних башкир, гузов, половцев-кипчаков. XII — первая половина XIII в. — время мирного заселения русскими бассейна реки Вятки, проникновения благодаря похолоданию на левобережные притоки Камы и верховья Вишеры древнего

мансийского зауральского (югра-вогуличи) населения, воздействие на севере на пермян-коми-зырян угорского или угро-самодийского населения. Зафиксировано влияние на северную часть финно-пермского массива западно-финского (карельско-вепского и восточно-балтийского) компонента. Образная природа городищ и селищ, расположенных на высоких надпойменных террасах и мысах, образованных оврагами и реками, отражена в языке мари: такие места известны под названием курган, орла нер (чертов нос, или чертов мыс), карман нер (крепость на мысу). Групповое расселение обусловлено удобствами ведения хозяйства (Т.Б. Никитина). Материалами археологических реконструкций сооружений X—XII вв. представлено городище Иднакар на р. Чепце (М.Г. Иванова). На рубеже I—II тыс. н. э. в Прикамье распространяются типы орудий, характерные для большинства народов Восточной Европы: топоры, тесла, резцы, скобели, долота, сверла. Переняв, прежде всего от русских, на рубеже тысячелетий новые формы деревообрабатывающих орудий (топоров и тесел), прикамские мастера довольно быстро наладили их изготовление, применив технологические системы как разработанные древнерусскими кузнецами, так и традиционные для местных мастеров (В.И. Завьялов). В этот период происходит своего рода интенсивная реализация возможностей складывающегося художественно-технологического опыта, который ярко характеризует процесс осознания человеком своей роли в процессе освоения природы.

Седьмой этап (40-е гг. XIII — середина XVI в.) — после вторжения в Поволжье татаро-монгол смещаются на Восток границы финно-пермского мира. Для этого периода характерна этноконсолидация жизни, которая приводит к взаимному непротиворечивому существованию населения края (Л. Макаров). Усиливается влияние русской культуры. Перемещение населения является сложной ситуативно-психологической проблемой, которая, с одной стороны, заставляет племенные и родовые объединения сохранять многовековые традиции, а с другой — ведет к необходимости быстрой адаптации к новым условиям, способствует усвоению прогрессивных технологий производства и заставляет воспринимать новые приемы строительства. Богатая тема традиционного жилища этого периода чрезвычайно сложна, но ее исследование может раскрыть особенности взаимодействия и обогащения традиций жизни и развития образной системы народов края из-за вынужденного сосуществования.

Восьмой этап (1552 г. — начало XVIII в.) — после падения Казанского ханства государственные преобразования в целом выгодны присоединяющимся к России народам. После издания «Собора уложения» и переписи российских земель происходит ужесточение налого-

вых правил. Этот период длится до конца XVII в. Два явления — местные строительные технологии и общие для славян композиционно-конструктивные решения жилых, военных и производственных сооружений — создают основу образного содержания народной архитектуры этого периода.

Девятый период (XVIII—XIX вв.) насыщен реформами Российского государства. Этническая специфика, географическое размещение, хозяйственная унификация, экономическая зависимость, налоговое давление, идеология расселения, отмена крепостного права и закрепление прав собственности формируют условия типического и уникального в материальной культуре народов края. Трансформация жилого комплекса связана с усилением экономической самостоятельности семьи, развитием общинной деятельности поселян, идеей регулярности поселений и технологическими усовершенствованиями дома: устройством печи, появлением пиленой доски, изменением конструкции крыши. Духовное явление — традиционное жилище — как своеобразный аналог храмовых шедевров, городской архитектуры, крепостных сооружений, мельничных и иных производственных комплексов, отражая предшествующую историю развития народной архитектуры, в полной мере наделено образным, художественно-эстетическим содержанием.

Девять этапов объясняют тему общего и особенного и в образной системе традиционного жилища и в целом народного искусства. Это связано с логикой преобразования материала исходя из местных условий, а также с образами-символами сообразно хозяйственно-практическим функциям. Расцвет и слияние как постоянная норма культурного синтеза имплицируют в исторической перспективе примерами такого взаимодействия. Собранные автором материалы от северных территорий Республики Коми до районов Республики Башкортостан свидетельствуют преимущественное изменение композиции дома и усадебного комплекса. Географическая метаморфоза образа жилища происходит, когда монументальный северный комплекс «дом — двор» (в образе цельного неразрушаемого «мира человека» как «мира космоса») через ряд промежуточных стадий превращается в «дом — открытый двор». Обособленность противостояния окружающей природе на севере уменьшается на юге. Изменение языка «существования» сопровождается «дроблением» пространства, увеличением отдельных строений и числа самостоятельных архитектурных объектов. Так язык искусства связан с природными условиями и более мягким климатом, наличием разнообразных строительных материалов на юге. Это обусловило отделение основного дома от хозяйственных построек и сформировало «разбросанный» вид усадьбы. Изменение пространственных параметров дома и усадьбы, большая открытость в природное окружение, некоторая измельченность архитектуры, усиление декоративности внутреннего и внешнего пространства наделили дом особой самоценностью, в которой образные смыслы перемещаются с идеи «дом как космос» на идею «дом как модель человека». Особый масштаб художественных объектов устанавливается в законах антропоцентрического тождества, что задает соответствующую систему пропорциональных и масштабных величин, определяет индивидуальную сущность художественно-образных переживаний природы.

Тема общего и особенного подводит исследователя к проблеме *оценки художественного содержания Дома*. Художественно-образные процессы традиционного жилища как одного из устойчивых явлений народного искусства находят отражение в религии, сказаниях, легендах, в произведениях народного фольклора — коллективном мифопоэтическом мышлении. Общеметодологические идеи появления и развития понятия свидетельствуют, по К. Леви-Строссу, что у терминов никогда не бывает внутренне присущего им значения: значение определяется позицией, исторической функцией и культурным контекстом с одной стороны, а с другой — структурой системы, где они и призваны фигурировать. Для многочисленных строений, разбросанных на больших пространствах Западного Приуралья России, понятие народного зодчества зачастую имеет неясные, скорее экстраполированные из деревянного храмового зодчества, эстетические критерии. Это свидетельствует о необходимости разработки темы дома как системного образного объекта.

Соответственно, можно отметить следующие обстоятельства.

1. *Образ мира в его зажизненной (наджизненной) реальности.* На территории лесной зоны Западного Приуралья идея дома-космоса как потустороннего пристанища отражается в конструкции «крыш» намогильных крестов, «часовенке» в виде домика на кладбище и понятии «домовина» в погребальной обрядности русских Татарстана (село Борок), марийской похоронной обрядности, фольклоре финно-угров и др. Удивительно цельно скульптурное изображение дома над челом печи у коми (село Ыб); изящно, иногда монументально изображение дома в декоре русских прялок. «Дом» как обиталище Божественного Духа в храме являет идею единства Мира Человека и Мира Космоса. Значительное место в художественно-образной системе дома занимают мифологические сущности, которые своим происхождением обязаны развитой аутентичной символике: культу предков, тотемам, оберегам, духам ушедших в иной мир хозяев, строительной жертве (и ее ритуальной замене), представлениям о возникновении жизни на земле и др. Под воздействием христианства обрядовая аутентичная

сакральность преимущественно утрачивает свое содержание и становится фундаментом фольклорных традиций. Важнейшим признаком принадлежности к этнической образной модели является степная или лесная схема мира, определенная, например, в декоре доминантами векторов вертикалей и горизонталей. Система строительных категорий составляет уникальный глубокий пласт культуры и искусства народов края. Принятые в различных регионах нормы строительной технологии наделяются особыми этнокультурными композиционно-пространственными чертами.

2. *Национальные критерии образа дома.* До настоящего времени у многих этносов сохраняются различия образных норм. Важнейшие из них — это сочетание аутентичных и конфессиональных смыслов. У русских образы часто сказочно-мифологичные, имеющие хотя и самостоятельные, но зависимые по отношению к Господу значения. Атрибутами православной веры являются изображения креста над входом и на стенах, ветки деревьев и кустарников, освященные в церкви, куриные пасхальные яйца на божнице. У финно-угорских народов — марийцев и удмуртов, свершающих моления в священных рощах и заговоры в усадебном комплексе — отчетливы и аутентичные признаки религиозного сознания. У некрещеных чувашей дом является храмом в прямом смысле (А. Салмин). Такие символы, как обереги: крылья птиц (рябчика, тетерева), ножницы, рога животных, подковы, щучьи челюсти, высушенные тушки или скелеты горностая (полевые материалы и сведения Н. Конакова и др.) широко распространены в использовании, но, по сути, они становятся дополнением к основному «евхаристическому» центру. При этом нельзя не заметить, что конфессиональные и аутентичные знаки и символы сосуществуют благодаря всеобъемлющему содержанию из прежде всего космогонического понимания мироздания, по отношению к которому возникает идея общности функций декора у разных народов. *Шамаили* в татарском доме дополняют общую картину религиозных символов.

Важно отметить, что процесс формирования жилища всегда подчинен идее преемственности моделей, но не прямому замещению или заимствованию. Поэтому особой образной нормой мы обозначаем способ замещения формы и функции искусства. Данный принцип означает, что сложившиеся структуры материальных объектов, соответствующие определенным условиям их функционирования, замещаются новыми во вновь возникающих жизненных обстоятельствах. Прежние типологические структуры вытесняются на периферию материальной (или идеальной) системы и дополняют новую реальность. Таков удмуртский *кенос*, связанный целым рядом «историко-бытовых моментов со стадией материнского родового строя и материнской коммуны» (А. Пинт). Взаимосвязь с природой «являлась непосредственно основой ансамблевости», связанной с «космогоническими представлениями» (К. Климов). То есть как художественное явление кенос является образом некогда основного жилища, в котором главенствовала женщина. Теперь он становится современным летним жилищем, домом первой брачной ночи, местом для женских рукоделий, амбаром для хранения вещей, орудий труда и продуктов. Объект не исчезает, а в силу функциональной специфики занимает отдельное место в жилом комплексе. Родовая или семейная *куа* удмуртов не исчезла до настоящего времени не только из-за сочетания с функциями кухни, но и высокой зависимости членов семейно-родовой группы от сохранившейся семейной иерархии, скрепленной почитанием аутентичных культов. При этом двойственность религиозного сознания имеет и особые пространственные координаты: мифологизированный олимп на периферии жилого и поселенческого комплекса, а православие занимает центральное место в красном углу корка — основной, теплой избы и доминирует храмовым комплексом в центре села. В молельных местах (рощах) иногда присутствуют православные святыни, например, у чимари малмыжского района (Кировская область) мы встречаем икону Николая Угодника, а к березам, которые посвящены образам марийского пантеона (их всего семь вместе с Кугo-Юма), приплавляются свечи, принесенные из храма.

3. Для обозначения связи образа дома в русском искусстве с иконическим выражением представлений о мире было просмотрено около 1200 изделий из дерева, выполненных в технике резьбы и росписи в музеях городов Архангельской, Вологодской, Костромской, Ярославской, Тверской, Нижегородской, Новгородской, Псковской, Тульской, Московской областей, Пермского края, Кировской области. Этот материал важен для понимания образа мира и эволюции графического мышления русских. Первоисточником и структурообразующим началом композиционной формы в народном искусстве является способ выражения пространственных закономерностей. Особенностью центрально-симметричной (ЦС) группы изображений (до 3—5%) является контаминация исходного явления и принципа его чувственно-образного понимания: ромб есть аналог объекта эпохи охотничьего периода (рисунок на срезе бивня мамонта), преобразованный позднее в объект эпохи земледелия: поле, засеянное поле (Рыбаков, Бибикова). Отсутствует реальное пространственное выражение, превалирует комплекс ирреальных пространственных переживаний: магически-оберегoвых; воззренческих; эстетических. Пространство таких композиций, а также розетки и креста характеризуются понятием центральносимметричное. Зеркально-симметричные композиции (ЗС) можно считать следствием процесса сложения мифов о творении и происхождении земли, строении космоса. Отражение в них представлений мифиче-

ского порядка — еще один этап осуществления в народном изобразительном искусстве идеи пространственного мышления. Очевидно, что композиции сложились под влиянием психофизических качеств отражений, формирующихся под воздействием гравитационных характеристик земли. Верх — низ, правое — левое есть следствие этих условий и содержат качества структурного систематизма в границах планетного мышления. Наиболее распространены треугольные вертикально-ориентированные фигуры (встречаются в 30% изделий), восходящие к мифам о сотворении земли демиургами, идее Древа Мира, древнего храма, двух-, трех-, четырехуровневого пространства и композиций на их основе. Частью этих графических схем являются симметрично расположенные изображения птиц, коней, оленей, змей. Пространственные взаимосвязи не выходят за пределы схематической идеи организации мира. Иератическому подчинению элементов отвечает система композиционных задач: устойчивое основание, незамкнутое пространство. Содержание таких изображений возможно обозначить понятием космогоническое. Переходные композиции (П) имеют или подразумевают центр или ось симметрии, но незеркальное или нецентричное расположение причудливых мотивов сказочных растений, символов живой и неживой природы, мотивов, связанных с заупокойными культами, с культами родового общества, элементами византийской изобразительной традиции позволяют выделить их в отдельную группу декора. Содержание этих композиций можно охарактеризовать как метафорическое, поскольку чаще всего такие композиции связаны с обереговой, брачной или охотничьей символикой. Свободная (С) группа композиций реализует наметившийся в переходных композициях интерес к окружающим реальным объектам и происходящим событиям. Это отличает С-композиции в их внутреннем наполнении и внешней форме. Возникновение понятия мотива (неразлагаемой далее смысловой единицы): чаепитие, увоз невесты, тема брачевания — позволяет говорить о жанровых аспектах декора в народном искусстве. Смещение магически-обереговых значений декора в область изобразительной эстетики, метафоры и сюжетного повествования наполняет изображения свойствами места, действия в некоторой степени и времени, что характерно для сюжета в изобразительном искусстве. Распространение данных композиций в славянской традиции отмечено в городах, по торговым путям и местам, связанным с ярмарками, базарами. Перенос смысловых акцентов содержания с порядка на объект (в целом важно частное) ведет к изменению декоративности и новизне пространственных взаимоотношений и приемов организации изображений. Содержание таких композиций согласуется с понятием «тема».

Сопоставление славянских и финно-угорских изограмм делает понятным их общность и различие. Композиция как миромоделирование сближает широкий круг символов плодородия на основе солярных и ромбических структур. Центричность и зеркальность как принципы композиций также являются общим правилом, несмотря на неравномерность наполнения конкретными мотивами (Древо Мира и др.). Полное отсутствие в финно-угорской традиции композиций типа П и С говорит о консервации представлений, несинхронности развития торговых отношений, удаленности от крупных центров Руси, позднем принятии христианства.

Наоборот, тюркский образный пантеон имел очень рано мощные импульсы сюжетной декоративной системы в многообразии индоевропейской и монгольской традиции, нарушенной установлением запрета на бытовые изображения человека в исламе, обусловившего уникальность орнаментально-декоративной системы тюркских народов.

4. Формально-композиционные параметры — планировочные, технологические и объемно-пространственные — являются важным критерием характеристики художественного целостного образа. На первом этапе счетные функции связаны с переживанием пространства. Этим можно обозначить первое качество художественного образа дома, которое проявляется в четных и нечетных значениях частей дома (бревен в стене, счет бревна, на котором располагается перевод, и др.) — как условии благополучной жизни. Вторым выступает формализация пространственных структур, принятых в народном зодчестве, которые подтверждаются системой пропорционирования. Можно согласиться с мнением, что «нам известны не все системы художественной организации древних мастеров, но и теми, что нам известны, мы еще не научились пользоваться достаточно хорошо» (В. Мошков). При оценке художественной строительной традиции с точки зрения эстетики и искусства важен анализ видовых характеристик поселений, усадебных комплексов, планировочных систем дома. Способы гармонизации формы, технологические приемы строительства, эволюция конструкции крыши и фундамента, пропорциональность дома автор обозначает понятием «художественная форма образной памяти». Принципы гармонизации, изложенные в работах Б.А. Рыбакова, А.А. Пилецкого, В.С. Петухова, А.А. Тиц, И.Л. Шмелева, Германа Вейля, В.М. Мошкова, С.С. Хузяхметова и других, можно использовать для объяснения законов формообразования традиционного жилища.

Таким образом, понятие художественно-образных процессов с точки зрения искусствоведения позволяет сравнить характер национальных материалов по традиционному жилищу и на основе данных

о периодизации народного искусства проследить его особенности на длительном историческом промежутке времени.

С позиций научной оценки объекта понятие процесса выступает возможностью использовать категорию тенденций развития материальной культуры, находя в ней не только функционально-эстетические закономерности предметно-пространственного синтеза, но и поставить вопрос о необходимости рассмотрения семиотического потенциала созданной человеком 2-й природы. Один из исторических ракурсов предложил А. Байбурин, но тема этим не исчерпывается, поскольку специфика художественно-семиотических значений трактовки народного искусства предполагает философско-эстетический ракурс, однако это требует оценки категорий самой философии.

Список литературы

1. *Кошаев В.Б.* Дом-образ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища народов Западного Приуралья: дис. … д-ра искусствоведения. — М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001. — 351 с. — Прил. 19 с.

2. *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — С. 21—36.

3. *Кошаев В.Б.* Основы глоссария художественного образования // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. — С. 142—151.

4. *Кошаев В.Б.* Культурологическая максима искусствоведения в средствах общей теории искусства // Теория и история искусства. — 2015. — № 1, 2. — С. 40—60.

5. *Кошаев В.Б.* Проблема формирования общей теории художественного процесса // Искусствоведение и культурология. Электронный научный журнал [Электронный ресурс]. URL.: http://www.art-criticism-and-cultural-science.ingnpublishing.com/archive/2013/release_1_2_january-april. — 2013. — № 1(2). — С. 13—19.

6. *Кошаев В.Б.* Типология авангарда // Научные труды VII Международн. научн.-практич. конференции «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». — Т. 9. — НОУ ВПО МГТА, г. Москва, 2012. — С. 62—81.

7. *Кошаев В.Б.* Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Материалы конф., научной выст., фотовыст. «Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни» / сост. В.Б. Кошаев. — Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2009. — С. 11—30.

8. *Кошаев В.Б.* Типология традиционного жилища // Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э.: коллективная монография / под ред. В.Б. Кошаева. — Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2008. — С. 169—173.

9. *Кошаев В.Б.* Художественно-образные процессы в Западно-Приуральском регионе II тыс. н.э. (типология образного миромоделирования) // Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э. — Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2008. — С. 26—38.

10. *Кошаев В.Б.* Традиционное жилище Западного Приуралья: культурогенез, классификация, искусство // Тематич. сб. по материалам 9 международн. конгресса финно-угристики. Тарту, 13.8.2000. — Тарту, 2000.

11. *Кошаев В.Б.* Метаморфема, онтология и пластические события в искусстве и искусстве ислама // Теория и история искусства. — 2012. — № 1. — С. 148.

12. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. — М.: Наука, 1965. — 607 с.; *Он же.* Архитектурная математика древних зодчих // Советская археология. — 1957. — № 1. — С. 83—112; *Он же.* Русские системы мер длины XI—XV веков // Советская этнография. — 1949. — № 1. — С. 67—91; *Он же.* Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 1, 3.

13. *Вагнер Г.К.* От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV вв. — М.: Искусство, 1980. — 267 с.; *Он же.* Древние мотивы в домовой резьбе Ростова-Ярославского // Советская этнография. — 1962. — № 4. С. 34—45; *Он же.* Древнерусский ансамбль как образ мира // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. — М.: Изобразит. искусство, 1988; *Он же.* О единой теории народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 9.

14. *Некрасова М.А.* Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. — М.: Изобразит. искусство, 1988; *Она же.* Народное искусство России: Народное творчество как мир целостности. — М.: Сов. Россия, 1983. — 218 с.

15. *Климов К.М.* Ансамбль как образная система в народном искусстве удмуртов: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: Академия Художеств РФ. 1999.

References

1. *Koshaev V.B.* Dom-obraz. Hudozhestvenno-obraznye processy slozheniya tradicionnogo zhilishcha narodov Zapadnogo Priural'ya: dis. ... d-ra iskusstvovedenija. M.: Stroganov Moscow State Medical University, 2001. — 351 p. — Adj. 19 p.

2. *Koshaev V.B.* Typology of art // Theory and history of art. — 2020. — No. 3/4. — P. 21—36.

3. *Koshaev V.B.* Osnovy glossariya iskusstvennogo obrazovaniya [Fundamentals of the glossary of art education]. — M.: Stroganov Moscow State Medical University, 2017. — P. 142—151.

4. *Koshaev V.B.* Kul'turologicheskaya maksima iskusstvovedeniya v sredstvah obshchej teorii iskusstva // Teoriya i istoriya iskusstva. — 2015. — № 1, 2. — S. 40—60.

5. *Koshaev V.B.* Problema formirovaniya obshchey teorii khudozhestvennogo protsessa [The problem of the formation of the general theory of the artistic process]. http://www.art-criticism-and-cultural-science.ingnpublishing.com/archive/2013/release_1_2_january-april. — 2013. — № 1(2). — P. 13—19.

6. *Koshaev V.B.* Tipologiya avangarda // Nauchnye trudy VII Mezhdunarodn. nauchn.-praktich. konferencii «Rol' dizajna i iskusstva v kul'ture, nauke i obrazovanii HKHI veka». — T. 9. — NOU VPO MGTA, g. Moskva, 2012. — S. 62—81.

7. *Koshaev V.B.* Tipologiya hudozhestvennoj kul'tury i obraznoe miromodelirovanie v iskusstve // Materialy konf., nauchnoj vyst., fotovyst. «Miromodelirovanie: gumanitarnye i hudozhestvennye processy v obshchestvennoj zhizni» / sost. V.B. Koshaev. — Izhevsk: Izd-vo Udmurtskogo gos. un-ta, 2009. — S. 11—30.

8. *Koshaev V.B.* Tipologiya tradicionnogo zhilishcha // Ontologiya hudozhestvennoj kul'tury Zapadno-Priural'skogo regiona II tys. n.e.: kollektivnaya monografiya / pod red. V.B. Koshaeva. — Izhevsk: Izd-vo Udmurtskogo gos. un-ta, 2008. — S. 169—173.

9. *Koshaev V.B.* Hudozhestvenno-obraznye processy v Zapadno-Priural'skom regione II tys. n.e. (tipologiya obraznogo miromodelirovaniya) // Ontologiya hudozhestvennoj

kul'tury Zapadno-Priural'skogo regiona II tys. n.e. — Izhevsk: Izd-vo Udmurtskogo gos. un-ta, 2008. — S. 26—38.

10. *Koshaev V.B.* Tradicionnoe zhilishche Zapadnogo Priural'ya: kul'turogenez, klassifikaciya, iskusstvo // Tematich. sb. po materialam 9 mezhdunarodn. kongressa fino-ugristiki. Tartu, 13.8.2000. — Tartu, 2000.

13. *Koshaev V.B.* Metamorfema, ontologiya i plasticheskie sobytiya v iskusstve i iskusstve islama // Teoriya i istoriya iskusstva. — 2012. — № 1. — S. 148.

14. *Rybakov B.A.* YAzychestvo drevnih slavyan. — M.: Nauka, 1965. — 607 s.; On zhe. Arhitekturnaya matematika drevnih zodchih // Sovetskaya arheologiya. — 1957. — № 1. — S. 83—112; On zhe. Russkie sistemy mer dliny XI—XV vekov // Sovetskaya etnografiya. — 1949. — № 1. — S. 67—91; On zhe. Makrokosm v mikrokosme narodnogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. — 1975. — № 1, 3.

15. *Vagner G.K.* Ot simvola k real'nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve XIV—XV vv. — M.: Iskusstvo, 1980. — 267 s.; On zhe. Drevnie motivy v domovoj rez'be Rostova-YAroslavskogo // Covetskaya etnografiya. — 1962. — № 4. S. 34—45; On zhe. Drevnerusskij ansambl' kak obraz mira // Iskusstvo ansamblya, hudozhestvennyj predmet, inter'er, arhitektura, sreda. — M.: Izobrazit. iskusstvo, 1988; On zhe. O edinoj teorii narodnogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. — 1973. — № 9.

16. *Nekrasova M.A.* Problema ansamblya v dekorativnom iskusstve // Iskusstvo ansamblya, hudozhestvennyj predmet, inter'er, arhitektura, sreda. — M.: Izobrazit. iskusstvo, 1988; Ona zhe. Narodnoe iskusstvo Rossii: Narodnoe tvorchestvo kak mir celostnosti. — M.: Sov. Rossiya, 1983. — 218 s.

17. *Klimov K.M.* Ansambl' kak obraznaya sistema v narodnom iskusstve udmurtov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M.: Akademiya Hudozhestv RF. 1999.

УДК 7.01
ББК-1

ДРЕВНЯЯ И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПЕРМСКАЯ БРОНЗА: ОБЪЕКТ, ПРЕДМЕТ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

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

В статье рассматриваются научные основания искусствоведения в вопросах изучения феномена древней и средневекой пермской бронзы, аспекты историографии — как основание оценки семантических, технологических, географических, временных критериев, необходимых для постановки проблемы идейной: образ человека и семьи — основы и формально-стилистической оценки художественного и композиционного содержания.

Ключевые слова: *пермский звериный стиль, искусствоведение, критерии искусства, художественный образ, историография.*

ANCIENT AND MEDIEVAL PERMIAN BRONZE: OBJECT, SUBJECT AND METHODS OF RESEARCH

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

The article discusses the scientific foundations of art criticism in the study of the phenomenon of ancient and medieval Permian bronzes, aspects of historiography, as the basis for assessing the semantic, technological, geographical, temporal criteria necessary for posing an ideological problem — the image of a person and family; the basis and formal-stylistic assessment of the artistic and compositional content.

Key words: *Perm animal style, art history, criteria of art, artistic image, historiography.*

Бронзовое пермское литье — это металлически утяжеленные и размерные к ладони изделия — отдельные мотивы образов биоценоза, также сложные фантастические зооантропоморфные композиции с множеством фигур в причудливых ракурсах и типах пространственной иерархии. Это искусство показывает богатейший арсенал силуэтов, причудливые плоские рельефные композиции, ритмы прорезного фона, виды симметрии, а введение в композицию миниатюрных зве-

нящих подвесок отличает пермский металл в его морфологической структуре.

Однако есть обстоятельства, которые делают пермскую бронзу важнейшим феноменом эпохи железа, превосходящим по значению не только сибирский скифо-сарматский металл, но и антропоморфное наследие «каменных баб», которые трактуются исследователями родовыми предками с функциями заупокойного культа. Это значение связано, во всяком случае, с двумя обстоятельствами. Во-первых, с тем, что образ человека в пермском варианте — это не только важнейший элемент образа Мироздания, он становится элементом социокультурного значения, обусловленного указанием на существование семьи. Можно сказать, что до этого ничего подобного в искусстве не существовало. Во-вторых, некоторые пластины были не только частью ансамбля костюма, но и выполняли функции объектов поклонения, находясь в особых сакральных моленных местах. И тогда само наименование «пермский звериный стиль» должно быть исправлено на «пермскую картину мира» древнего и средневекового времени, центральным ядром которого становится образ человека.

Но до сих пор и художественность пермской древней и средневековой бронзы, и ее место в декоративном искусстве остаются дискуссионными вопросами в искусствоведении. Тема соответствия стиля искусства общественной формации в эпоху металла еще не обрела всесторонности в оценке выразительности, характерной именно для Приуральского региона. Эволюция в искусстве представлений о мире, комплексная оценка и описание художественно-исторического своеобразия и место вещей в предметно-пространственной среде, понимание связи литья с приемами визуальной организации литого объема вещи продолжают обсуждаться. Не установлено, как понимать антропоморфные мотивы в составе образов природы, их мифопоэтику, соотношение формальных и пластических — стилистических особенностей.

Если в искусстве палеолита изобразительный состав композиций четко представлен отдельным объектом и только в этом смысле можно говорить о соответствующем типическом отборе изобразительных и выразительных средств, то в послеледниковое время и, конечно, в эпоху позднего металла возникают космогонические композиции. Сакральные функции изображений усложняются. Это и приводит к возникновению новых уникальных композиционных решений, что отличает и пермский стиль.

Природа и отраженный мир в образах архаического искусства и сегодня волнуют тайной их происхождения. Отношение к прошлому и природе как особому источнику искусства призвано раскрыть некоторые закономерности художественного отображения в изобразительных, декоративных, схематических тенденциях формы в искусстве Приуралья, что интересно для творческого переноса художественных приемов пермского звериного стиля в современную профессиональную и образовательную художественную среду. При этом очень важно оценить ресурсы археологической и семантической систематизации как потенциала иконографиии, иконологии и формально-стилистической оценки изделий.

В общем виде тема малоразработана ввиду неясности взаимодействия индоевропейского и тюркского компонентов оседлых и кочевых племен на этапе изменения древнего общества и активного движения в эпоху железа в евразийском пространстве гуннов, кыпчаков, скифов, сарматов, савроматов, массагетов и других племен Евразии. Культурологический аспект эпохи сложен для оценки ввиду отсутствия письменных источников. Длительное время сама проблема древнего пермского искусства не имела средств художественного анализа. Отношения культур Приуралья с культурными центрами Средней Азии отмечают в раннем железном веке (Кушанская, Ахеменидская, Парфянская). Эти связи, как и образцы скифского, сарматского происхождения, оказали формирующее значение на ряд образов медно-бронзового художественного литья у ананьинского и гляденовского населения Приуралья [1]. В связи с этим актуальна также потребность в характеристике тенденций бронзы и уточнении оценок ее типового и видового содержания.

Историография темы пермской бронзы. Вопросы историографии рассматривались под углом анализа существующих принципов классификации исследуемого материала. Так, *в искусствоведении* литературы по пермской бронзе крайне мало, и это при том, что сам объект занимает ученых давно. В части масштабной художественной оценки надо отметить искусствоведческие труды А.В. Доминяка [2]. Автор, хорошо знающий изучаемый объект, сделал важнейший шаг, рассмотрев как объект искусства памятники ломоватовской культуры (IV—X в. н. э.). Опираясь на археологические данные В.Ф. Генинга, Р.Д. Голдиной, Л.С. Грибовой, А.В. Збруевой, З.А. Оборина, Ю.А. Полякова, В.П. Денисова, Г.Н. Чагина и других, автор охарактеризовал I тыс. н. э. как уникальный период в истории Прикамья, связанный с развитием пермского звериного стиля, и структурировал художественные особенности ломоватовской культуры как уникальных изделий бронзы. Общие аспекты содержания исследований у А. Доминяка — это освещение вопросов самостоятельности и специфических особенностей ломоватовской культуры в целом, систематизация ее памятников с точки зрения семантической и пластической эволюции

на основе структурно-семиотического подхода. *Археологические исследования* образуют основу, которая сформирована усилиями многих поколений археологов в методах определения этапности производственных, протоэтнических / этнических, в широком смысле культурогенетических данных. Однако художественная сторона остается вне задач археологии в силу принципиальных различий объектов и предметов исследований с искусствоведением. Важный план археологических изысканий в части *технологии изделий из металла* представлен в трудах В.И. Завьялова, С.В. Кузьминых, Е.Н. Черных, Р.С. Минасяна, С.Ю. Васильева, А.В. Суворова, П.М. Орехова и других, где главными задачами являются специальные проблемы разработки приуральских и привозных руд и составных материалов бронзы, техническая и технологическая сторона процесса. Технология изделий из металла средневековья составляет важный план описаний также в трудах В.А. Оборина, О.Н. Бадера, Л.А. Наговицына, Е.Н. Черных, С.В. Кузьминых, А.М. Белавина, А.Ф. Мельничук, П.А. Корчагина, Н.Е. Соколовой и др. *Семантике урало-сибирского культового литья* посвящены работы А.Е. Теплоухова, А.Ф. Лихачева, Д.Н. Анучина, В.М. Флоринского, И.Н. Смирнова. Ценным итогом исследований, касавшихся некоторых проблем семантики образов в регионе, явились труды М.Г. Худякова, А.В. Шмидта, Л.А. Голубевой, А.М. Белавина, Л.И. Липиной и др. Эта сторона древних материалов часто соотносится с материалами мифологическими. Так, К.И. Корепанов в диссертации «Искусство населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа (VIII в. до н. э. — III в. н. э.)» и других работах рассмотрел космологические символы, изображения Древа Жизни и растительной символики, образ человека в искусстве Среднего Поволжья и Прикамья, вопросы отражения духовного мира населения Среднего Поволжья и Прикамья в произведениях искусства [3]. Проблемы семантики используются и для решения локальных задач — в реконструкции костюма волжских финнов середины I — начала II тыс. н. э. А.Н. Павловой [4]; изучение орнамента удмуртской традиционной одежды: «опыт структурно-семантического анализа» Л.А. Молчановой [5]. Интересный вариант классификации и типологизации предметов звериного стиля — «искусствометрический» — предложила Н.Н. Чеснокова [6], однако и он остается попыткой статистической оценки признаков формы, но не законов художественно-образной целостности. Истории собирания и изучения археологических коллекций пермского звериного стиля посвящена диссертация О.В. Игнатьевой [7]. Системную оценку искусства Прикамья по материалам художественной металлопластики с учетом семантики, системы образов, технологии изготовления, условий нахождения предметов звериного стиля, а также взаимосвязь сюжетов

древних предметов с фольклором и этнографическими данными дает исследователь Е.И. Оятева. Л.Н. Чижова обращается к идеологии древнего населения Урала и Западной Сибири [153]. Характер религиоведческих исследований мифопоэтической традиции носят работы зарубежных ученых Б. Мункачи, К.Ф. Карьялайнена. Очевидно, что степень изученности проблемы имеет определенные достижения в археологической и исторической систематизации, семантических и мифологических реконструкциях, но использование терминов «искусство», «художественный», «стиль», «композиция», «художественный образ» и других происходит без учета специфических тем художественной целостности, которая прежде всего важна в оценке образности средствами искусствоведения.

В связи с этим важно указать на то, что как объект исследования бронзовая пластика искусства пермской древней и средневековой бронзы как целостное явление в культуре прошлого, его место в истории декоративно-прикладного искусства в российском искусстве не представлена в полноте художественно-исторической специфики. Причиной являются, прежде всего, отсутствие оценки художественных закономерностей изделий из бронзы, которые характерны именно для рассматриваемого времени в их составе, аспектах типологии, характере фигуративности, особенностей стилистического развития, связи технико-технологических свойств со своеобразием художественных структур и в целом композиционных предметных значений. Эти проблемы объединены необходимостью рассмотрения всей картины развития феномена бронзового художественного литья в регионе Приуралья средствами искусствоведческой интерпретации как части общего процесса развития декоративного искусства. В такой постановке цели воспроса важно фактографический материал рассматривать с точки зрения этапного соответствия искусства культуре и мировоззрению эпохи, условиям взаимосвязи сакральных, бытовых, технологических функций вещи с принципами формообразования и декорообразующими тенденциями. С точки зрения внутренней логики подобного исследования важна комплексность оценок искусствоведения в отношении к изучаемому явлению, возможностям его периодизации, которая должна быть оценена в специфике феномена средневековой бронзы в вопросах ее зарождения, эволюции, изучения и оценки новизны образного строя. Соответственно, систематизация художественного содержания и стилеобразования должна быть представлена в переходе от смысловой структуры конкретного сакрального образа к сложносоставной космогонической композиции. Это, в свою очередь, позволяет рассматривать вопросы соотношения иконических структур и характера их визуализации на основе технико-технологических

достижений, что важно не только для современного творчества, но и пропедевтики в образовании.

Временные и географическими факторы феномена Приуральской бронзы обусловлены укладом жизни автохтонов Приуралья и эволюционированием искусства, во всяком случае, в два этапа. Первый этап — от эпохи раннего железа, от начала I тыс. до н. э. до середины I тыс. н. э., который именуют древним, — это благотворный период развития под воздействием миграции племен, когда в край проникают новые изделия и технологии, в частности, с периода раннего железа, примерно с VIII в. до н.э., в крае появляется фигуративная скифская бронза. И именно бронза становится центральным выразителем духовных основ, вплоть до великого переселения народов, перекроившего этническую карту Евразии. Второй этап называют средневековым, и он включает две части: вторую половину I тыс. н. э., к концу которого оформляется этническая картина региона, и именно в это время искусство в регионе достигает своих вершин, когда складываются основные черты стиля в ломоватовской культуре; вторая часть — это первая половина II тыс. н. э., фактически до XV в. — характеризуется продолжением в искусстве автохтонов ломоватовских достижений, но в местных интонациях и предпочтениях стиля, который трансформируется в результате контактов и с русскими, и с булгарами и восприятием прогрессивных технологий жизнеустроения, в частности, на основе пашенного земледелия и торговли, и к середине тысячелетия художественная бронза начинает утрачивать свое значение как культовое явление. Географические границы очерчивают условия жизни в относительной однородности и преемственности производственных характеристик лесного пространства. В общем виде важна территория, где финно-пермские народы с эпохи неолита занимали четко обозначенную территорию — Приуралье в пределах бассейна рек Камы с притоками, Выми, Вычегды, Печоры, Ижмы. Это преимущественно тайга, а на юге — подзона широколиственных лесов (по Р.Д. Голдиной) [8]. Это не весь металл эпохи, поскольку значительный объем вещей найден в Зауралье. Нижняя дата связана с датировкой *ананьинской* (VIII—III в. до н. э.) и *пьяноборской* (II / III в. до н. э. — II / V в. н. э.) археологических культурно-исторических общностей, которые характеризуются активным воздействием на автохтонное искусство кочевнического мира. К древнему периоду относится и гляденовская культура (II / III в. до н. э. — II / III / IV / V в. н. э.), в которой появляются уникальные черты стилевыражения, предваряющие расцвет искусства в ломоватовскую эпоху (V—IX вв.: датировка Р.Д. Голдиной), которую наследует родановская на Верхней Каме (IX—XV вв.). Важным компонентом средневекового искусства является также неволинская культура (IV—

VIII вв. в Сылвенско-Иренском поречье), отмеченная как угорская, которая в IX в. мигрирует на Нижнюю Каму к булгарам. Временные параллели можно усмотреть в поломско-чепецкой связи культур (на р. Чепце), которые археологами локализованы поломским этапом (конец IV — первая половина X в.) и чепецким (вторая половина X—XV в.).

С указанными материалами имеет связь ванвиздинская культура, сходная с тенденциями ломоватовской, в которой выделяют два этапа: IV — начало VIII в. н. э. и VIII—XI вв. н. э. Ванвиздинскую и ломоватовскую культуры некоторые исследователи, например И.Л. Жеребцов, рассматривают совместно, как основу древних коми-пермяков и древних коми-зырян [9]. Ученые сходятся во мнении, что на территорию Пермского Приуралья в V—VI вв. произошел приток населения, этническая основа которого до настоящего времени вызывает полемику ученых. Так, в бассейне реки Вятки изучена кочергинская культура (X—XII вв.) и предшествующие ей худяковская и еманаевская. Более поздние комплексы, такие как вымский, чумойтлинский, верхнеутчанский, мазунинский предваряют этнические черты искусства финно-пермян: удмуртов и коми XVI—XVIII вв. Изучение этих культур может составить в будущем отдельные разделы.

Следует также сказать, что вопрос отнесений материалов к конкретным культурам актуален до настоящего времени, поэтому в работе он будет пониматься как относительный, основное внимание будет уделяться тенденциям и общим правилам развития образной системы, и для этого важно отметить аспекты методов изучения, в основе чего лежит комплексный подход к оценке основных позиций теории по теме в ее специализированных и смежных разделах. К анализу художественного содержания при изучении глубокой архаики в отечественной науке применяется *формально-стилистический метод*, общие приемы которого представлены в работах В.М. Василенко, Г.К. Вагнера, В.С. Воронова, М.В. Алпатова, А.Б. Салтыкова, А.К. Чекалова, К.А. Соловьева, А.В. Доминяка и др. На проблемы целостности пермской бронзы могут быть экстраполированы приемы анализа, примененные в народном искусстве М.А. Некрасовой, — народное искусство как мир целостности. Художественные свойства в технологиях металла отмечали Г. Бочаров, М. Постникова-Лосева, Е.Е. Докучаева, М.Г. Куек и др. Общие аспекты видов металла рассматривали В. Даркевич, Н. Кондаков, Е. Черных и др. Приемы оценки художественности древнейших материалов содержат труды Ф.И. Шмита В. Мириманова, В.Н. Прокофьева. Важный шаг в создании системы оценок связи мировоззренческого и художественного содержания ломоватовской культуры, как отмечено выше, на основе «структурно-се-

миотического подхода» предложил А.В. Доминяк. Автор, в отличие от многих исследователей, связывает вопрос стиля не с его визуальной спецификой, а с проблемой понимания культа времени. Представляется, что именно такой подход может способствовать раскрытию причин, порождающих сами пластические языки и формы пермского звериного стиля.

В границах формально-стилистического метода важны иконографические и иконологические методы. Проблема иконографии возникает в средневековом изобразительном искусстве с его обращением к религиозному культу, которая подразумевает порядок (схемы и типы) изображения какой-либо сюжетной сцены или персонажа. Изделия пермского искусства также содержат устойчивые типы и схемы мифологического предания, реконструкция чего важна при анализе входящих в композицию изображений. Иконология имеет иную специфику. Она складывалась на основе символического подхода А. Варбурга в первой трети XX в. и формировалась также в 1940-е гг. благодаря М. Дворжаку, А. Риглю, Э. Кассиреру и оформлена Э. Панофским, описавшим «глубинные смысловые уровни искусства» в тройной классификации объектов интерпретации («феноменальный смысл» — первичный сюжет, «значащий смысл» — вторичный конвенциональный сюжет и «внутреннее значение» или содержание), способов (формальный, иконографический и иконологический анализ) и средств (практический опыт, письменные источники, «синтетическая интуиция»). Иконология может быть частично применима в границах формально-стилистического анализа в отношении к пермскому искусству. На первом уровне образов отчетливо различимы: «феноменальный смысл» — образы стиля по их функциям; «значащий смысл» — типология в признаках морфа и морфемы; «внутреннее значение» — структура пластических решений. Формальный, иконографический и иконологический анализ должны помочь охарактеризовать состав композиций и поэтики их сакрального мифопоэтического содержания. Что же касается письменных источников, то их нет в пермском материале. Здесь важно косвенное «текстовое представление» на материалах мифологического наследия. Примером отношения к искусству как объекту переживания может служить работа Е.В. Жигановой [10].

Собственно, в пермских художественных произведениях сложился опыт передачи образа человека и места его в мироздании, а также эмоционально-мистическое отношение древнего художника к миру. Это привело к выработке образного языка искусства и раскрытию познавательной и эстетической сторон произведения. Чувственная конкретность и структурная обобщенность сосуществуют в связи канона и конкретных изобразительных, декоративных и схематических тенденций формы. Изобразительность характеризуется в природной достоверности образов, а символическая трактовка объясняется местом в обряде. То есть художественный образ в пермском стиле основан на связи идей конкретных природных феноменов (зоо-, орнито-, антропоморфных), организованных определенным символико-структурным пониманием образа и его композиционным построением. Это позволяет детализовать специфику пластических свойств тех или иных формотипов изделий, выявить и сопоставить композиционные особенности декора, эстетику материала и технологии, эффектов движения и ритмообразования изобразительных и технологических фактур и текстур.

Для искусствоведения важна идея стиля бронзы в поступатель-ности и дискретности именно историко-культурологических подходов. Стиль в отношении культуры, по мнению Ю.В. Петрова, связан «богатством и разнообразием жизни» и «постигается в виде завершенного психического уклада, форм хозяйствования, религиозных верований, организации политической власти…» [11, с. 17]. Историко-культурологическая методика позволяет наметить единую линию бронзы в ее поступательности и дискретности развития, а в качестве внутренней линии научных исследований применить метод типологической оценки объектов художественной культуры, предложенный В.Б. Кошаевым [12]. В основе — единство и зависимость природо-производственных, социоорганизационных, этнокультурных / сакральных факторов.

Суждения о художественной природе феноменов дописьменного прошлого с позиций стиля можно найти у разных исследователей, изучавших артефакты дописьменного времени: А. Леруа-Гуран (четыре стиля) [13]; связь между некоторыми формальными особенностями языка искусства и аспектами духовной культуры «в первобытном мышлении» наметил Клод Леви-Стросс [14]. Пониманию произведений палеолита посвятил исследования А.Д. Столяр [15].

Основу для искусствоведения составляют также приемы семантического анализа, используемого при изучении археологических материалов. Это позволяет рассмотреть артефакт как образный феномен, отвечающий художественно-образным реалиям эпохи металла. Семантический метод изучения архаики может использоваться для определения наиболее общих смысловых тенденций образов. Плодотворными являются общие подходы, которые сформировали Л.А. Динцесс, В.Я. Пропп и В.А. Городцов, а в наиболее развитой форме И.М. Денисова [16]. Приемы рассмотрения некоторых структур приуральских образов рассматривает Л.И. Липина [17]. Предложенные автором принципы реконструкции, в данном случае — основные типы животных в гарнитуре прикамского костю-

ма — существенно облегчают выработку подходов к оценке изобразительной эволюции. Для характеристики образов древней пермской металлопластики и расширенного понимания проблемы стиля использована тема идеалреализма в работе Н.О. Лосского [16]. В материалах исследования важно учитывать идеи периодизации и этно-культурной оценки прошлого в трудах археологов, этнографов, историков: А.П. Смирнова, А.А. Спицына, В.Ф. Генинга, Р.Д. Голдиной, А.Х. Халикова, Л.С. Грибовой, А.В. Збруевой, З.А. Оборина, Ю.А. Полякова, В.П. Денисова, Р.С. Минасяна, Г.Н. Чагина, П.М. Орехова, С.Ю. Васильева, А.В. Суворова, А.М. Белавина, Л.И. Липиной и др. Общие аспекты технологии содержат труды В. Даркевича, Н. Кондакова, Е. Черных и др., также можно отметить имена Э. Бреполя, А. Петриченко, В. Трейстера М. Мишукова, А. Флерова, А. Лукаса и др. Системные подходы к оценке материалов археологии показывает Б.А. Рыбаков. Вместе с тем полемика по вопросу продолжается, поэтому важно опираться на устоявшиеся хронологические и фактографические оценки, которые мы рассматриваем как тенденцию процесса.

В определенной степени методика изучения пермского феномена может учитывать исследования искусства скифов, ряд мотивов которого был перенесен в Приуральскую парму. В работах М.И. Артамонова изложены материалы по процессу становления и движения скифского звериного стиля степи и отмечено несколько периодов [17]. Обобщению художественных аспектов скифского искусства посвящены исследования Е.Ф. Корольковой, давшей развернутую оценку методикам изучения скифского искусства, его терминам и понятиям [18]. С формальной стороны изображения скифского звериного стиля характеризует Е.В. Переводчикова, а Е.Г. Фурсикова полагает, что в оценке скифского материала еще нет согласия, а собственные выводы считает в известной степени субъективными и не всегда убедительными.

Таким образом, можно отметить, что искусство уральцев с точки зрения методики изучения пермского материала важно рассматривать в иерархии категорий: во-первых, в правилах канона, типа, модели картины Вселенной, и на этой основе можно изучать стилевые характеристики.

Источниковой базой исследования является материал, сочетающий свойства художественной образности и статистической достоверности при непосредственном знакомстве с коллекциями университетских и национальных музеев непосредственно в городах Чердынь, Пермь, Ижевск, Сыктывкар, Марий-Эл, изданиями и коллекциями Государственного Эрмитажа, где сберегаются изделия пермского звериного стиля из коллекции графа С.Г. Строганова, Государственного

исторического музея — собрание П.И. Щукина, Чердынского краеведческого музея имени А.С. Пушкина, фондов Пермского областного краеведческого музея, основой которого является коллекция культового литья А.Е. и Ф.А. Теплоуховых, Коми-Пермяцкого окружного музея имени Субботина-Пермяка, музея археологии и этнографии Прикамья ПГПУ и др. Сопоставлялся опубликованный материал, позволяющий утверждать о достоверности источниковой базы. В процессе изучения вопроса устанавливались изделия, сочетающие свойства художественной образности и статистической достоверности.

В связи с отмеченным можно утверждать, что для искусствоведения важно решить вопросы периодизации искусства бронзы пермского Приуралья в периодах раннего и позднего времени железа с точки зрения полноценности художественных местных космогонических вариантов композиций, а также появления признаков социокультурного содержания. Основанием этого должна стать трактовка художественных средств на основе двух факторов: канона и пластической вариативности. При этом канон имеет два типа формы: образы сакральных особей и иконических моделей мироздания, также зависимости от производственных причин, роли украшения в ансамбле костюма и факторах моленного объекта. Пластика характеризуется факторами изобразительности, декоративности, схематичности, особенностями формо— и декорообразования бронзовых изделий. Как самостоятельная древняя и средневековая художественная система, пермская бронза обусловлена отчасти дискретностью привносимых черт образов степной традиции, но принципиально важным является выработка стиля на местной почве, что подтверждается признаками, не относящимися к кочевым или полукочевым культурам, а также характером и условием образного состава при родоплеменной организации, ее распаде и сложении семейно-родовой общины, возникновении союзов племен как очагов будущей государственности, чему отвечают специфические нормы искусства. Постановка проблемы сопоставления стилевых и метастилевых факторов феномена позволяет рассматривать пластику изделий как способ художественного восприятия и выражения образа в характере двух признаков художественной формы — конкретизации отдельного образа и устойчивой системы его выражения в мелкой пластике. Последнее подчинено архетипу понимания устройства картины Мира, в которой важное место занимает антропоморфная генетика. Поэтому закономерности пермской средневековой художественной бронзы обусловлены тенденциями образных представлений о человеке: связью социокультурных условий и представлений, что предполагает уточнение понятийных оценок в искусствоведении, решении вопросов терминологии, нового понима-

ния уникальности места древнего приуральского искусства в общем процессе художественного познания мира. Это важно и в научном отношении, но также и при введении материалов в учебный процесс, а систематизация художественных источников может использоваться как фактор художественной пропедевтики в различных образовательных программах, а также как материал современного художественного творчества.

В последующих статьях мы предполагаем подробно остановиться на вопросах эмпирики пермской художественной бронзы.

Список литературы

1. *Вильданов Р.Ф., Мельничук А.Ф.* Дальние юго-восточные связи населения Пермского Приуралья в раннем железном веке // XV Урал. археол. совещание. — Челябинск, 1999; *Мельничук А.Ф., Вильданов Р.Ф., Лепихин А.Н.* Дальние южные связи населения Пермского Приуралья в раннем железном веке (по монетному материалу) // Новый гиперборей. — Пермь, 2004 и др.

2. Первой системной искусствоведческой работой, по сути, является диссертация А. Доминяка, исследующего металл ломоватовской культуры: *Доминяк А.В.* Пермский звериный стиль: дис. … канд. искусствоведения. — М., 2000; см. также: *Доминяк А.В*. «Образ мира» в древней металлопластике Чердыни // Чердынь и Урал в историческом и культурном наследии России. — Пермь, 1999. — С. 75—77; *Он же.* Древности «Камской чуди» // Декоративное искусство. — 1977. —№ 8. — С. 40—43; *Он же.* Свидетельства утраченных времен: Человек и мир в пермском зверином стиле. — Пермь, 2010. — 150 с.

3. *Корепанов К.И.* Искусство населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа, VIII в. до н.э. — III в. н.э.: дис. ... д-ра ист. наук.— М., 2000; *Он же.* Звериный стиль в искусстве племен Среднего Поволжья и Прикамья в VII—III вв. до н.э.: автореф. … канд. ист. наук. — М., 1980. — 23 с.; *Корепанов К.И., Оборин В.А.* Пермский звериный стиль: Проблемы семантики // СЭ. — 1978. — № 6. — С. 176—178.

4. *Павлова А.Н.* Семантика костюма волжских финнов середины I — начала II тыс. н.э.: дис. … д-ра ист. наук.— Йошкар-Ола, 2008.

5. *Молчанова Л.А.* Орнамент удмуртской традиционной одежды: Опыт структурно-семантического анализа: дис. … канд. ист. наук. — Ижевск, 1999.

6. *Чеснокова Н.Н.* Классификация и типологизация в изучении археологических источников (на материале финно-угорского изобразительного искусства). — Сыктывкар, 1988. — 67 с.

7. *Игнатьева О.В.* История собирания и изучения археологических коллекций пермского звериного стиля: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06. Пермь, 2005. — 269 с.

8. *Голдина Р.Д.* Основные этапы взаимодействия финно-пермян с другими этносами в древности и средневековье (конец III тыс. до н. э. XVI в. н. э.) // Славянский и финно-угорский мир вчера, сегодня. — Ижевск, 1996. — С. 3—24.

9. *Жеребцов И.Л.* Историография историко-демографических исследований в Республике Коми // Историография Коми. — Сыктывкар, 1999. — Вып. 2: Материалы по истории Коми.

10. *Жиганова Е.В.* «Переживания» язычества в народном искусстве удмуртов: дис. … канд. искусствоведения. — М., 1997.

11. *Петров Ю.В.* Философия культуры // Труды Томского государственного университета. Т. 272. (Серия «Культурологическая»). — Томск, 2010.

12. *Кошаев В.Б.* Дом-образ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища народов Западного Приуралья: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2000.

13. *Леруа-Гуран А.* Первобытное искусство. — Новосибирск, 1971. — 203 с.

14. *Леви-Стросс К.* Миф, ритуал и генетика // Природа. — 1978. — № 1; *Он же.* Первобытное мышление. — М., 1994. — 384 с.; *Он же.* Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки // Структурная антропология. — М., 1985. — С. 216—241.

15. *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1985. — 298 с.

16. *Денисова И.М.* Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре // Древнерусская космология / отв. ред. Г.С. Баранкова. — СПб., 2004. — С. 368—472.

17. *Липина Л.И.* Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма: автореф. … канд. ист. наук. — Ижевск, 2006.

16. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. — М., 1995. — 400 с.

17. *Артамонов М.И.* Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. — М., 1973. — 280 с.

18. *Королькова Е.Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII—IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. — СПб., 2006. — 272 с.; *Она же*. Теоретические проблемы искусствознания и звериный стиль скифской эпохи. — СПб., 1996. — 58 с.

References

1. *Vil'danov R.F., Mel'nichuk A.F.* Dal'nie yugo-vostochnye svyazi naseleniya Permskogo Priural'ya v rannem zheleznom veke // XV Ural. arheol. soveshchanie. — CHelyabinsk, 1999; Mel'nichuk A.F., Vil'danov R.F., Lepihin A.N. Dal'nie yuzhnye svyazi naseleniya Permskogo Priural'ya v rannem zheleznom veke (po monetnomu materialu) // Novyj giperborej. — Perm', 2004 i dr.

2. Pervoj sistemnoj iskusstvovedcheskoj rabotoj, po suti, yavlyaetsya dissertaciya A. Dominyaka, issleduyushchego metall lomovatovskoj kul'tury: Dominyak A.V. Permskij zverinyj stil': dis. … kand. iskusstvovedeniya. — M., 2000; sm. takzhe: Dominyak A.V. «Obraz mira» v drevnej metalloplastike CHerdyni // CHerdyn' i Ural v istoricheskom i kul'turnom nasledii Rossii. — Perm', 1999. — S. 75—77; On zhe. Drevnosti «Kamskoj chudi» // Dekorativnoe iskusstvo. — 1977. —№ 8. — S. 40—43; On zhe. Svidetel'stva utrachennyh vremen: CHelovek i mir v permskom zverinom stile. — Perm', 2010. — 150 s.

3. *Korepanov K.I.* Iskusstvo naseleniya Srednego Povolzh'ya i Prikam'ya v epohu rannego zheleza, VIII v. do n.e. — III v. n.e.: dis. ... d-ra ist. nauk.— M., 2000; On zhe. Zverinyj stil' v iskusstve plemen Srednego Povolzh'ya i Prikam'ya v VII—III vv. do n.e.: avtoref. … kand. ist. nauk. — M., 1980. — 23 s.; Korepanov K.I., Oborin V.A. Permskij zverinyj stil': Problemy semantiki // SE. — 1978. — № 6. — S. 176—178.

4. *Pavlova A.N.* Semantika kostyuma volzhskih finnov serediny I — nachala II tys. n.e.: dis. … d-ra ist. nauk.— Joshkar-Ola, 2008.

5. *Molchanova L.A.* Ornament udmurtskoj tradicionnoj odezhdy: Opyt strukturno-semanticheskogo analiza: dis. … kand. ist. nauk. — Izhevsk, 1999.

6. *CHesnokova N.N.* Klassifikaciya i tipologizaciya v izuchenii arheologicheskih istochnikov (na materiale finno-ugorskogo izobrazitel'nogo iskusstva). — Syktyvkar, 1988. — 67 s.

7. *Ignat'eva O.V.* Istoriya sobiraniya i izucheniya arheologicheskih kollekcij permskogo zverinogo stilya: dis. ... kand. ist. nauk: 07.00.06. Perm', 2005. — 269 c.

8. *Goldina R.D.* Osnovnye etapy vzaimodejstviya finno-permyan s drugimi etnosami v drevnosti i srednevekov'e (konec III tys. do n. e. XVI v. n. e.) // Slavyanskij i finno-ugorskij mir vchera, segodnya. — Izhevsk, 1996. — S. 3—24.

9. *ZHerebcov I.L.* Istoriografiya istoriko-demograficheskih issledovanij v Respublike Komi // Istoriografiya Komi. — Syktyvkar, 1999. — Vyp. 2: Materialy po istorii Komi.

10. *ZHiganova E.V.* «Perezhivaniya» yazychestva v narodnom iskusstve udmurtov: dis. … kand. iskusstvovedeniya. — M., 1997.

11. *Petrov YU.V.* Filosofiya kul'tury // Trudy Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. T. 272. (Seriya «Kul'turologicheskaya»). — Tomsk, 2010.

12. *Koshaev V.B.* Dom-obraz. Hudozhestvenno-obraznye processy slozheniya tradicionnogo zhilishcha narodov Zapadnogo Priural'ya: dis. … d-ra iskusstvovedeniya. — M., 2000.

13. *Lerua-Guran A.* Pervobytnoe iskusstvo. — Novosibirsk, 1971. — 203 s.

14. *Levi-Stross K.* Mif, ritual i genetika // Priroda. — 1978. — № 1; On zhe. Pervobytnoe myshlenie. — M., 1994. — 384 s.; On zhe. Simmetrichno razvernutye izobrazheniya v iskusstve Azii i Ameriki // Strukturnaya antropologiya. — M., 1985. — S. 216—241.

15. *Stolyar A.D.* Proiskhozhdenie izobrazitel'nogo iskusstva. — M.: Iskusstvo, 1985. — 298 s.

16. *Denisova I.M.* Mosty vremen: kosmologicheskie arhetipy v tradicionnoj kul'ture // Drevnerusskaya kosmologiya / otv. red. G.S. Barankova. — SPb., 2004. — S. 368—472.

17. *Lipina L.I.* Semantika bronzovyh zoomorfnyh ukrashenij prikamskogo kostyuma: avtoref. … kand. ist. nauk. — Izhevsk, 2006.

16. *Losskij N.O.* CHuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuiciya. — M., 1995. — 400 s.

17. *Artamonov M.I.* Sokrovishcha sakov. Amu-Dar'inskij klad. Altajskie kurgany. Minusinskie bronzy. Sibirskoe zoloto. — M., 1973. — 280 s.

18. *Korol'kova E.F.* Zverinyj stil' Evrazii. Iskusstvo plemen Nizhnego Povolzh'ya i YUzhnogo Priural'ya v skifskuyu epohu (VII—IV vv. do n. e.). Problemy stilya i etnokul'turnoj prinadlezhnosti. — SPb., 2006. — 272 s.; Ona zhe. Teoreticheskie problemy iskusstvoznaniya i zverinyj stil' skifskoj epohi. — SPb., 1996. — 58 s.

УДК 7.01
ББК-1

НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА. ФОРМИРОВАНИЕ И ИСТОРИЯ ЕГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ

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

Актуальность темы связана с несомненной ценностью нерукотворных образов как центрального образа средневекового искусства и исторического свидетельства, что Нерукотворный Образ Спасителя является началом осознания и подтверждением Образа Творца как Личности. В артефактах истории Образ представлен в нескольких вариантах нерукотворного изображения — Плащанице, двух Убрусах и Керамидионе — чрепии, как своего рода феноменального эйдоса — фактов откровения и свободной воли в отношениях Творца с его творением — Человеком. Фактически эта тема является ключом изобразительного искусства, поскольку проясняет смысл всякого изображения независимо от ракурса формируемой идеи — нового знания Эры Воплощенного Слова.

Ключевые слова: *икона, Спаситель, искусство, предание, Нерукотворный, Образ, вера.*

THE NON-CREATIVE IMAGE OF JESUS CHRIST. FORMATION AND HISTORY OF ITS ORIGIN

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

The relevance of the topic is associated with the undoubted value of images not made by hands as the central image of Medieval art and historical evidence that the Image of the Savior not made by hands is the beginning of the realization and confirmation of the Image of the Creator as a Person. In the artifacts of history, the Image is presented in several versions of the miraculous image — the Shroud, two Ubrus and Ceramidion — Chrepia, as a kind of phenomenal eidos — the facts of revelation and free Will in the relationship of the Creator with his Creation — Man. In fact, this theme is the key of fine art, since it clarifies the meaning of any image, regardless of the angle of the formed idea — the new knowledge of the Era of the Incarnate Word.

Key words: *icon, Savior, art, tradition, Not made by hands, Image, faith.*

Поиск тождественных идее нерукотворности средств изображения с точки зрения семиотики и искусствознания составляет важнейшую проблему формирования подходов к теме искусства в целом для различения духовных путей изобразительного искусства, ключом которого и выступает феномен Образа Спаса Нерукотворного.

За последние два тысячелетия Личность и Образ Иисуса Христа стали основой христианской веры и богослужения. Одним из наиболее сильных видимых символов человечности и божественности Христа является изображение его Нерукотворного Лика на смертной пелене и платах.

Подобное изображение носит название Нерукотворного Образа, Мандилиона (от греч. Μανδύη — убрус, мантия), Образа из Эдессы. Основой для изображения Иисуса Христа послужили исторические свидетельства, откровения, священные предания. Об этом и поговорим в нашей статье.

Первые аллегорические изображения Его появляются в христианских катакомбах в виде Доброго пастыря, выполненные по канонам античного искусства. Гораздо реже встречаются в раннехристианском искусстве изображения Христа средних лет, которые вновь станут популярными в послеиконоборческий период [4].

Формирование Образа условно можно разделить на три этапа: доиконоборческий период с формированием тринитарной догматики; далее — иконоборческий, в котором символы заменяли реалистическое изображение; послеиконоборческий, когда окончательно начинает складываться иконографический канон.

Проблема Образа и изображения Иисуса Христа обостряется в иконоборческий период. Иконоборцы отвергали изображение Христа, ссылаясь на ветхозаветную заповедь, запрещающую изображать Бога. Иконопочитатели утверждали возможность изображения Воплотившегося Христа как Второго Лица Троицы, т. е. икона являлась отражением воплощенного Бога-Слова.

Отсюда и рождается Образ Спаса Нерукотворного, выражающий христологический догмат. В нем наиболее полно раскрыты как связь иконы с божественной реальностью, так и ее связь с земным миром.

В 787 г. Седьмой Вселенский собор приводит наличие Нерукотворного Образа как один из основных аргументов в пользу иконопочитания [2]. Так, на Нерукотворный Образ ссылался святой Иоанн Дамаскин в своих сочинениях и приводил Его как неопровержимый аргумент в защиту иконопочитания [1].

Существует несколько преданий о происхождении Образа. Общепринятая восточная версия восходит к новозаветным апокрифам, а именно: легенде об Авгаре, тексту пергаментной рукописи XIII в., хранящейся в Российской национальной библиотеке (F.n. 1.39, лл. 62 об. — 68 об.). Его возникновение связывают с христианизацией сирийского государства Осроена со столицей в Эдессе [3] и преданием о царе Авгаре VIII (бар Ману — страдающий «от проказы и неприятной немощи»), который услышал о чудесах Иисуса Христа и отправил к Нему своего слугу с приглашением прибыть в Эдессу. Спаситель обещает отправить к Авгарю вместо себя одного из апостолов — Фаддея. Тогда Авгарь отправляет в Иерусалим иконописца Луку, для написания образа Иисуса Христа. «И абие Иисусъ възва и глаголя: Лука, Лука, Авгаревъ посолниче, даже ми плащаницю, юже носиши от Авгаря. И вшедъ Лука въ зборъ и дасть Иисусови плащаницю. И абие воду испроси Иисусь и умы пречистое и божественое свое лицо водою, и плащаницею отре. Оле, чюдо, и выше ума, преходяй разумъ!» <…> «Простая та вода на вапное преложение устроися и, сбежа, и съставы имуща на плащаници, и бысть образъ Иисусовъ на плащаници, яко ужаснутися и вь стресе всемъ быти» [7]. Участие в этом сказании Луки типично для русской редакции написанной в X в. «Повести императора Константина Багрянородного об Эдесском образе», а в оригинальной версии документа в качестве посланника царя Авгаря выступает его слуга Анания.

В «Повести» излагается также вторая версия предания о возникновении Образа Спаса, согласно которой Нерукотворный Образ возник во время молитвы Христа в Гефсиманском саду, когда Иисус взял у одного из апостолов кусок полотна и вытер им ручейки пота, стекавшие по лицу. Лик Его отразился на этом полотне и после Вознесения апостолом Фомой был передан Фаддею с просьбой передать Авгарю. Согласно этому преданию, должно существовать два Образа на чрепии, Керамидиона (от греч. κεραμιδιών — черепица). Первый обрели на пути в Эдессу, куда Лука отправился с Фаддеем. В середине пути они остановились в Иераполе. Опасаясь, что Образ может быть украден, они спрятали его между двух глиняных плит. В полночь, в том месте, где был спрятан Образ, появился огненный столп, и прибежавшие испуганные горожане увидели на плитах отпечаток Образа Господа. Взяв этот отпечаток, люди Иераполя понесли его в город: «И яко быша входяще въ врата граду, и се, начаша сретати слепии, хромии, беснии, прокажении, въпиюще и глаголюще: “Иисусе, Спасе Бога вышняго, помилуй ны!” И прикасахуся к подобью Образа Господня, исцеление приимаху. Видевше же людье града того преславное се чюдо, прослависта всемилостиваго Бога и вероваша въ святую Троицю, Отця, и Сына, и Святаго Духа» [7].

В 944 г. Мандилион был перенесен из Эдессы в Константинополь и помещен в храме Богоматери, но в 1204 г. после IV Крестового похода был похищен и утрачен[6].

Возникновение второго Керамидиона возводят к более позднему времени, когда внук царя Авгаря обратился в язычество. Мандилион был спрятан над вратами Эдессы, а ниша заложена плитой. Об этом месте не вспоминали вплоть до Персидской осады в VI в., когда епископу Эдессы было видение о местонахождении Образа, и он обнаружил нишу с неповрежденным Нерукотворным Образом и его отпечаток на черепице.

Последнее упоминание о двух Керамидионах встречается у Антония Новгородского в 1200 г., который видел их в большом императорском дворце за несколько лет до их исчезновения во время захвата Константинополя крестоносцами. Первая письменная фиксация легенды об Авгаре в составе так называемого Архива царей восходит ко времени между 202-м и 214-м годами. Однако этот вариант до нас не дошел. Известно лишь одно из повествований в составе «Церковной истории» Евсевия Кесарийского, написанное до 325 г. Евсевий указывает, что заимствовал текст пересказанного выше предания из сирийского документа, хранившегося в архивах Эдессы. Свой рассказ он заканчивает следующими словами: «И еще с тех пор и доныне весь город эдессян предан Христову имени, и не случайно это служит доказательством благорасположения к ним нашего Спасителя» [3].

В IV—VII вв. распространяются тексты писем Авгаря и Христа на папирусе и камне, а в более поздних текстах, связанных с новозаветным каноном, упоминают, что ответ Христа дается устно. Все тексты были написаны на греческом языке и заканчивались обещанием Иисуса оградить Эдессу от врагов, и это упоминание сделало город богоизбранным и помогло ему во времена частых войн с Римом и Персией.

Легенда об Авгаре становится известна в Западной Европе благодаря тексту Евсевия Кесарийского, однако западная церковь признала легенду апокрифичной, о чем в 494 г. был принят соответствующий декрет. В католической традиции образ более известен под названием «Плат Вероники». Предположительно, имя Вероники при упоминании Нерукотворного Образа возникло как искажение *vera icon* (лат. подлинный образ) [5] и восходит к легенде о праведной жене Веронике, которая отерла лик Спасителя, шествующего на Голгофу, своим платом, на котором и отобразился лик Христа. Эта легенда появилась гораздо позже восточной версии, около XII—XII вв.

В восточнохристианской иконописной традиции западные влияния видны, например, в изображениях ангелов, держащих плат с Ликом Христа. Плат Вероники, хранящийся в соборе св. Петра, известен францисканцам с 1204 г.

Вторая западная реликвия известна под названием «плат из Монопелло», или «Вуаль Вероники», которую неизвестный паломник передал в монастырь в 1638 г. Отличительной особенностью является отсутствие тернового венца на голове. В этом состоит еще одно из различий западного изображения Спаса Нерукотворного с восточной традицией.

Последняя нисходит к легенде об Авгаре и лишена страданий, поэтому Лик Спаса изображается величественным, строгим, с открытыми глазами, в отличие от западной традиции, где изображение лика связано с Голгофой, и поэтому Лик Христа полон страданий, часто глаза закрыты и изображаются следы крови на терновом венце, возникает эффект экспрессии, практически отсутствующий в восточнохристианской традиции. Тема возникновения Плата Вероники является достаточно обширной для изучения и повествования, мы же акцентируем внимание на восточной традиции и упоминаем о ней кратко.

Самым ранним из сохранившихся изображений Мандилиона был триптих из монастыря св. Екатерины на Синае. Зависимый от Иерусалима Екатерининский монастырь на Синае имел несколько икон, которые были созданы в период иконоборчества и, таким образом, поддерживал идею непрерывности иконной живописи. До наших дней дошли боковые створки иконы. На левой из них изображен апостол Фаддей, на правой — царь Авгарь с платом в руках. Убрус написан без дополнительных узоров, Лик Спаса фронтально, спокойный и прямой. У Спасителя видна шея и написано только окрестье нимба, подобный вариант иконографии был распространен в Византии. Яркий пастельный колорит напоминает о книжных миниатюрах конца IX — начала X вв.

Сведения и характер исторических преданий актуальны с точки зрения достоверности событий начала нашего времени и подтверждений о чудесных и памятных свидетельствах нового духовного опыта, означающего факт Откровения, завершающий прижизненную историю Бога-Сына и открывающий новую предстоящую данность, как источника будущего художественного языка в ситуации, когда, по словам философа Ю.В. Петрова, «Личность в культуре Средневековья приобретает некоторую самодовлеющую и непреходящую ценность — ценность абсолюта… Личность осознает основы жизни в себе самой и как свои, получая благодаря этому свободу к дальнейшему их развитию» [8]. Фактически эта тема, как своеобразная духовная призма, открывает принципиально новую страницу искусства, связанную с предстоящими в искусстве Средневековья, а затем и Нового времени изменениями в пластических методах искусства и исследованиями образа человека в его индивидуальности и двойственности физического духовного содержания.

Список литературы

1. *Дамаскин Иоанн*. Полное собрание творений. Изд. Имп. С.-Петерб. Духовной Акад. — СПб.: Тип. М. Меркушева, 1913.

2. Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский 2-й, Вселенский Седьмой, Деяние 5-е.

3. *Гуринов Е.А.* Легенда об Авгаре и ее влияние на формирование образа христианской Эдессы в эпоху крестовых походов. — Мн.: БДУ, 2011.

4. *Козарезова О.О.* Богословие образа и догмат о боговоплощении в иконографии Иисуса Христа [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovie-obraza-i-dogmat-o-bogovoploschenii-v-ikonografii-iisusa-hrista; (дата обращения: 14.10.2020).

5. *Комова М.А., Скобелева Е.А.* О переводе на английский язык понятия «Нерукотворный образ Христа» и его вариаций в специальной искусствоведческой литературе [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-perevode-na-angliyskiy-yazyk-ponyatiya-nerukotvornyy-obraz-hrista-i-ego-variatsiy-v-spetsialnoy-iskusstvovedcheskoy-literature (дата обращения: 14.10.2020).

6. *Успенский Л.А.* Нерукотворный образ Спасителя // Православная икона. Канон и стиль. — М., 1998. — С. 312.

7. Электронная библиотека ИРЛИ РАН. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4927 (Текст публикуется по пергаментному сборнику XIII в. — РНБ, F.п.I.39, лл. 62 об. — 68.) (дата обращения: 14.10.2020).

8. *Петров Ю.В.* Философия культуры: Труды Томского государственного университета. Т.272. (Серия «Культурологическая»). — Томск, 2010. С. 17.

References

1. *Damaskin Ioann.* Polnoe sobranie tvorenij. Izd. Imp. S.-Peterb. Duhovnoj Akad. — SPb.: Tip. M. Merkusheva, 1913.

2. Deyaniya Vselenskih Soborov. T. 7. Sobor Nikejskij 2-j, Vselenskij Sed'moj, Deyanie 5-e.

3. *Gurinov E.A.* Legenda ob Avgare i ee vliyanie na formirovanie obraza hristianskoj Edessy v epohu krestovyh pohodov. — Mn.: BDU, 2011.

4. *Kozarezova O.O.* Bogoslovie obraza i dogmat o bogovoploshchenii v ikonografii Iisusa Hrista [Elektronnyj resurs]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bogoslovie-obraza-i-dogmat-o-bogovoploschenii-v-ikonografii-iisusa-hrista; (data obrashcheniya: 14.10.2020).

5. *Komova M.A., Skobeleva E.A.* O perevode na anglijskij yazyk ponyatiya «Nerukotvornyj obraz Hrista» i ego variacij v special'noj iskusstvovedcheskoj literature [Elektronnyj resurs]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-perevode-na-angliyskiy-yazyk-ponyatiya-nerukotvornyy-obraz-hrista-i-ego-variatsiy-v-spetsialnoy-iskusstvovedcheskoy-literature (data obrashcheniya: 14.10.2020).

6. *Uspenskij L.A.* Nerukotvornyj obraz Spasitelya // Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil'. — M., 1998. — S. 312.

7. Elektronnaya biblioteka IRLI RAN. [Elektronnyj resurs]. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4927 (Tekst publikuetsya po pergamentnomu sborniku XIII v. — RNB, F.p.I.39, ll. 62 ob. — 68.) (data obrashcheniya: 14.10.2020).

8. *Petrov YU.V.* Filosofiya kul'tury: Trudy Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. T.272. (Seriya «Kul'turologicheskaya»). — Tomsk, 2010. S. 17.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ПЕСНОПЕНИЯ И СЛУЖБЫ СВЯТОМУ БЛАГОВЕРНОМУ КНЯЗЮ АЛЕКСАНДРУ НЕВСКОМУ В ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ XVI –XVIII В.

Т.Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: mailto:info@arts.msu.ru

Исследование выполнено в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-00386\20

Статья, написанная в год 800-летия святого благоверного и великого князя Александра Невского, посвящена песнопениям и службам, созданным в честь великого русского полководца, дипломата, человека высокой духовной жизни, принявшего монашество в конце жизни. Князь Александр был канонизован в 1547 г. В связи с этим ему была создана служба знаменного роспева. Спустя некоторое время появились стихиры демественного многоголосия. В песнопениях отразились многие исторические события, связанные с русской историей того времени, с жизнью и деятельностью Александра Невского. В первой четверти XVIII в. по повелению Петра I была написана новая служба на заключение Ништадтского мира со шведами, а также в честь перенесения мощей благоверного князя Александра из Владимира в Санкт-Петербург был создан торжественный партесный концерт на 12 голосов. В песнопениях князю Александру отразились разнообразные стилевые течения, существовавшие в русской музыкальной культуре XVI—XVIII вв.

Ключевые слова*: Александр Невский, Невская битва, стихиры, тропари, службы, песнопения, знаменное пение, демественное многоголосие, партесные концерты.*

CHANTS AND SERVICES TO THE HOLY PRINCE ALEXANDER NEVSKY IN SINGING MANUSCRIPTS OF THE XVI –XVIII CENTURIES

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

The article, written in the year of the 800th anniversary of the holy Blessed and Grand Prince Alexander Nevsky, is dedicated to chants and services created in honor of the great Russian commander, diplomat, a man of high spiritual life, who took monastic vows at the end of his life. Prince Alexander was canonized in 1547, and a banner chant service was created for him. After some time, the stichera of demestny polyphony appeared. The chants reflected many historical events associated with the Russian history of that time, with the life and work of Alexander Nevsky. In the first quarter of the eighteenth century. by order of Peter the Great, a new service was written for the conclusion of the Nishtat peace with the Swedes, and also in honor of the transfer of the relics of the Blessed Prince Alexander from Vladimir to St. Petersburg, a solemn partisan concert for 12 voices was created. The chants of Prince Alexander reflected the various styles that existed in the Russian musical culture of the 16th—18th centuries.

Key words*: Alexander Nevsky, Battle of the Neva, stichera, troparia, services, chants, banner singing, demestvennoe polyphony, partes concerts.*

Святой князь Александр Невский (1221—1263) — один из самых знаменитых святых средневековой Руси. Его жизнь и деятельность пришлись на драматические годы XIII в., когда Русь подверглась ударам с двух сторон — католического Запада и монголо-татар. Александр проявил талант не только военного, но и дипломата, заключив мир с наиболее сильным, но при этом более веротерпимым врагом — Золотой Ордой, отразил нападение с Запада и защитил православие от католической экспансии. За свою жизнь Александр Невский не проиграл ни одной битвы. В службах и песнопениях ярко выражен образ святого князя. Первая служба Александру Невскому была создана сразу после канонизации 1547 г. Автором ее был монах Владимирского монастыря Михаил. В службе, в песнопениях он использовал все певческие жанры, унаследованные из Византии, гласы, подобны, тропари, кондаки, икосы и др. Так, в тропаре святаго Александра (4-й глас) князь именуется отраслью, отростком благочестивого корня, новым чудотворцем, которого явил в нем Христос, как сокровище Русской земли:

«*Яко благочестиваго корене пречестная отрасль был еси, блаженне Александре: яви бо тя Христос, яко некое Божественное сокровище Российстей земли, новаго чудотворца, преславна и богоприятна*».

Рисунок 1 — Александр Невский. Миниатюра из «Царского титулярника», 1672

В стихире Александру Невскому на Великой вечерне автор с гордостью повествует о том, что и в российских пределах появился герой, подобный знаменитым римским воинам:

«*Не от Рима воссиял еси, не от Сиона, Богомудре, но в Российской земли явился чудотворец преславный, исцеление подавая неоскудно всем приходящим с верою*».

В стихире по 50-м псалме «*Приидите все люди, хвалу воздадим блаженному*» святой Александр назван столпом пресветлым, именно через него укрепилось православие «*радуйся, пресветлый столпе, просвещаюший нас светлостями чудес*».

События, связанные с князем Александром, вспоминаются в песнопениях и в преданиях, святой князь Александр явился воинам перед решительной битвой на Поле Куликове, подкрепляя их и просвещая «*светлостями чудес*», от мощей его исцелялись верующие, приходящие к нему за помощью.

Князь Александр Ярославич прожил недолгую жизнь, но за сорок с небольшим лет своей жизни он успел много сделать для своего Отечества. Исследователи полагают, что местное его почитание в монастыре Рождества Богородицы во Владимире, где его отпевали, началось сразу после его кончины и не прерывалось вплоть до его канонизации в 1547 г. Житие его было написано уже в конце XIII в. во Владимире, в том же монастыре Рождества Богородицы — одном из главных культурных центров Руси того времени. В житии «благоверного» князя Александра Ярославича, которое принадлежит к лучшим произведениям древнерусской литературы, в центре повествования находится рассказ о блестящей победе войска Александра над шведами у берегов Невы в 1240 г., когда князь Александр с небольшим новгородским ополчением разгромил шведских рыцарей на Неве при впадении реки Ижоры в Неву. В 1242 г. он одержал знаменитую в истории Руси победу над немецкими рыцарями в решающем сражении на льду Чудского озера, названном ледовым побоищем. Князь Александр

постоянно стремился укрепить западные рубежи страны: на границах Новгородской земли князь возвел укрепления, а в 1253 г. он освободил Псков от немецких захватчиков, о чем вспоминается в одном из песнопений службы XVI в. князю Александру.

Князь Александр Ярославич княжил в Великом Новгороде (1236—1251), а затем был великим князем Владимирским. В 1238 г. на Русь напали несметные ордынские полки, Русь потеряла свою независимость. Первые десятилетия ордынского ига были очень тяжелым временем. Князю Александру Ярославичу, а до него и его отцу Ярославу Всеволодовичу, удалось установить мирные дипломатические отношения с завоевателями, спасти Русь от постоянных набегов. Для этого князю Александру пришлось ездить в Орду в ставку хана Батыя и дальше по жаркой пустыне — в центр Монголии в Каракорум. Поездки князя Александра Ярославича в Орду были изматывающими, дорога в Каракарум в одну сторону по безводной пустыне занимала три месяца. Князь с трудом выносил эти длительные переезды. Зимою 1250 г. после трех лет отсутствия князь Александр вернулся на Русь, на свое Новгородское княжение. Летопись об этом пишет кратко: «Того же лета приеха Князь Александр Ярославович из Орды в Новгород и рады быша новгородци». По возвращении он заболел. Длинное путешествие по пустыням Азии подорвало его здоровье. «Бысть болезь его тяжка зело», — пишет летописец; Александр был близок к смерти. В церквах горело множество свечей, поставленных за его здоровье, служились молебны. Святой Александр начал поправляться и вскоре совсем выздоровел. Летописец пишет, что Бог умножил годы жизни князя, как полагает летописец, из-за его любви к церковному богослужению, к чину церковному. «Умножи Бог живота ему: бе бо любя чин церковный» [9, 80—81]. Оба князя — и отец, Ярослав Всеволодович, и его сын, Александр Ярославович, — были отравлены в Орде и погибли. В 1263 г. князь Александр, возвращаясь из Орды тяжело больным, в предсмертном состоянии остановился в Городце, где принял монашество, Великую схиму и «наутро скончался», — пишет летописец. М.В. Нестеров, знаток русской истории, написал эскиз картины «Успение кн. Александра Невского», в которой он изобразил Александра в виде умирающего схимника, окруженного близкими ему людьми, митрополитом, воинами и плачущими у его ног княгини с дочерью (рисунок 2).

В житийной повести говорится: «Великий князь Александр возвратился из Орды от царя, и дошел до Нижнего Новгорода, и там занемог, и, прибыв в Городец, разболелся. О горе тебе, бедный человек! Как можешь описать кончину господина своего! Как не выпадут зеницы твои вместе со слезами! Много потрудившись Богу, он оставил царство

Рисунок 2 — М.В. Нестеров.
Эскиз картины «Успение кн. Александра Невского».
Эскиз росписи церкви святого Александра Невского в Абастумани

земное и стал монахом, ибо имел безмерное желание принять ангельский образ. Сподобил же его Бог и больший чин принять — схиму. И так с миром Богу дух свой предал месяца ноября в четырнадцатый день, на память святого апостола Филиппа. Святое же тело Александра понесли к городу Владимиру. Митрополит же, князья и бояре и весь народ, малые и большие, встречали его в Боголюбове со свечами и кадилами. Люди же толпились, стремясь прикоснуться к святому телу его на честном одре. Стояли же вопль, и стон, и плач, каких никогда не было, даже земля содрогнулась. Положено же было тело его в церкви Рожества святыя Богородицы». Кончина князя Александра стала тяжелой утратой для всей Русской земли. «Заиде солнце земли Суждольской!» —— воскликнул митрополит владимирский Кирилл, и вслед за ним люди горестно запричитали: «Уже погибаем!» Так трагически восприняли смерть своего князя владимирские жители. Один из замечательных памятников литературы XIII в. — «Слово о погибели земли русской» — связан с историческими событиями того времени, в нем упоминается отец кня-

зя Александра Ярослав Всеволодович. Это высоко поэтичное произведение, автор которого любит и восхваляет Русскую землю: «О светло светлая и прекрасно украшенная, земля Русская! Многими красотами прославлена ты… Всем ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!», но главным поводом к написанию «Слова» послужило вторжение в Северо-Восточную Русь войск хана Батыя и гибель в битве на реке Сити брата князя Ярослава — Юрия Всеволодовича: «И в те дни, — от великого Ярослава, и до Владимира, и до нынешнего Ярослава, и до брата его Юрия, князя владимирского, — обрушилась беда на христиан…» [1, 3].

День успения князя Александра — 23 ноября (6 декабря) — был установлен как день памяти Александра Невского. В начале 80-х гг. XIII в. при участии митрополита Кирилла — церковного владыки, лично знавшего князя Александра, было написано «Житие». Принятие монашества и схимы — свидетельство его горячей приверженности к православной вере. В монашестве ему было дано имя Алексий. Монашество князя Александра — ангельский образ Алексий, в песнопениях именуется преподобным, ибо ради небесного Отечества он пренебрег земными благами, стал подобным ангелу, устремленному к небесному, как поется в песнопении: «Земных всех возгнушався, к Небесным прилепил еси себе. Тем, безплотных подражав житие, со святыми всеми водворился еси». Стихира — славник 6-го гласа — обращена к Александру как к преподобному: «Преподобне отче Александре, измлада возлюбив Христа… преподобием и правдою светло украшен, милостынями же и чистотою пространное селение был еси Духа Святаго, ему же непрестанно молися, о еже сохранити Отечество твое и град твой, от поганых необоримым быти, и сыновом Российским спастися». В своей дипломатической миссии Александр боролся за освобождение русских людей от воинской повинности в Орде, так как завоеванные народы должны были не только платить дань, но и обеспечивать пополнение воинских отрядов ордынцев. В «Житии» сказано об этом: было в те времена насилие великое от иноверных, гнали они христиан, заставляя их воевать на своей стороне. Князь же великий Александр пошел к царю, чтобы отмолить людей своих от этой беды. «Сыновом Российским спастися» — за это и боролся в своей дипломатической миссии князь Александр. Выдающийся полководец и тонкий дипломат, он вел политику умиротворения и сдерживания татаро-монголов, которую передал своим потомкам — московским князьям: младшему сыну, князю Даниилу Александровичу, вплоть до Ивана Калиты и Димитрия Донского. Сохранение русского рода и Русской земли было главной целью деятельности и политики князя Александра.

Успению князя Александра была посвящена первая служба. Она и стала основным днем памяти благоверного князя Александра Невского начиная с 1547 г. Особенностью службы князю Александру является то, что она празднуется в ареале службы двунадесятого праздника «Введения во храм Пресвятой Богородицы», который празднуется на два дня ранее, праздничные песнопения службы Введения соединяются со службой Александру Невскому, образуя удвоенный праздник.

Монастырь Рождества Богородицы во Владимире, где отпевали князя Александра, был крупнейшим духовным и культурным центром своего времени, несомненно, в нем был и хороший хор, пели певцы погребение великому князю Александру. О певцах упоминает летопись: это был Владимирский хор, «Луцина чадь», хор, которым управлял Лука, и, вероятно, пели воспитанники Луки, его хористы, певцы, чада.

Песнопения знаменного роспева Александру Невскому.

Служба князю Александру знаменного роспева представляет собой замечательный памятник гимнографического и певческого искусства. Она была создана в XVI в., распета знаменным роспевом и записана знаменной нотацией. Н.С. Серегина выделяет две редакции службы святому Александру знаменного роспева: краткую и полную редакции [11, 179—187]. Первая, краткая служба содержит одиннадцать песнопений: четыре стихиры на подобен «Кыими похвальными», три стихиры на подобен «О преславное чюдо», славу 6-го гласа «Всяко градо и страна», славу 6-го гласа «Придете вси языки», стихиру по 50-м псалме «Придете вси людие» и славу 2-го гласа «Радуйся и веселися о господе, град Владимир». Все перечисленные стихиры вошли и во вторую, пространную редакцию службы конца XVI в. Тексты службы святому Александру были созданы владимирским монахом Михаилом (автор мелодий), роспевщик неизвестен. Вообще, труд гимнографа был синтетическим: часто в одном лице соединялись поэт и музыкант, гимнограф был не только создателем текста, но и роспевщиком, хорошо владеющим знаменной нотацией, всеми тонкостями попевок, фит и умело ими пользовавшимся, «омузыкаливая» текст. Роспевщик так распевал текст песнопения, чтобы его музыкальное оформление текста было логичным, а попевки, фиты и музыкальные знаки были проставлены в соответствии со смыслом.

Во второй, полной редакци и содержится 29 песнопений, нотированных знаменной нотацией. В рукописи второй половины XVII в. из собрания протоиерея Дмитрия Разумовского (Российская государственная библиотека Ф. 379 № 63—66) содержится один из самых полных

стихирарей «Дьячье око» в четырех томах. Этот самый полный месяцеслов датируется серединой XVIII в. и связывается с Собором 165 г., на котором поднимался вопрос о соответствии богослужения церковному чину. Стихирарь «Дьячее око» был последним в ряду подобных книжных памятников. В результате последовавших затем церковных реформ месяцеслов знаменных стихирарей существенно сократился, их состав в большинстве случаев ограничился славниками. Этот стихирарь является образцовым экземпляром стихираря «Дьячее око». Время, когда создавались подобные стихирари, ограничивалось столетием между Соборами 1554—1651 гг. и было связано с важнейшими этапами государственного и церковного строительства — учреждением Русской патриархии, а также со стремлением упрочить царскую и церковную власть в Смутное время. Что же касается стихирарей «Дьячее око», то они утратили актуальность и более не создавались, так что песнопения рассматриваемой нами рукописи являются уникальными.

Служба успению благоверному князю Александру является одним из ярких образцов русского гимнографического творчества. Главными песнопениями службы, как обычно, являются **тропарь, кондак и икос**. В службе святому Александру два тропаря, на малой вечерне 1-го гласа и на великой вечерне 4-го гласа, он главный. В тропаре 4-го гласа повествуется о происхождении святого Александра. Его отец, великий князь Ярослав Всеволодович, в тяжелые годы ордынского разорения сделал много для спасения Руси.

В кондаке, который поется на подобен 8-го гласа «Яко начатки», святой Александр сравнивается со светлой звездой, воссиявшей от Востока до Запада, упоминаются военные победы на Западе и дипломатическая деятельность на Востоке. «*Яко звезду тя пресветлу, почитаем, от востока воссиявшую и на запад пришедшую: всю бо страну сию чудесы и добротою обогащаеши и просвещаеши верою чтущия память твою, Александре блаженне*».

В икосе в соответствии с его формой используются хайретизмы — возгласы «радуйся»: «*Радуйся, столпе пресветлый, просвещая нас чудес светлостьми; радуйся, велехвальнаго краля победивый пособием Божиим; радуйся, свободивый град Псков от неверных; радуйся, латинская учения презревый и прелесть их в ничтоже вменивый*».

В икосе содержатся исторические воспоминания о Невской битве и шведском князе «всехвальном крале», напавшем на западные границы Руси, и о том, как князь Александр победил его «пособием Божиим». В житии князя Александра рассказано о гордом шведском князе Биргере, родственнике шведского короля, который прислал в Новгород к Александру гонцов: «Если можешь, сопротивляйся, — я уже здесь и пленяю твою землю». Князь Александр, которому тогда еще не было 20

лет, молился в храме Новгородской Святой Софии и, вспомнив псалом Давидов, сказал: «Суди, Господи, обидящих мя и возбрани борющимся со мной, приими оружие и щит, стани в помощь мне». Архиепископ Спиридон благословил молодого князя и воинство его на брань. Выйдя из храма, святой Александр укрепил дружину исполненными веры словами: «Не в силе Бог, а в правде. Иные — с оружием, иные — на конях, а мы Имя Господа Бога нашего призовем! С небольшой дружиной, уповая на Святую Троицу, князь поспешил на врагов». В той же житийной повести говорится о том, как к Александру пришли послы от папы из Рима с предложением принять их учение, но Александр, будучи приверженцем православной веры, твердо им ответил: «от вас учения не примем. Они же возвратились восвояси». В икосе вспоминается также освобождение князем Александром града Пскова от немецких рыцарей; святой Александр именуется столпом пресветлым. Как борец за основы православия, как столп и утверждение истины, подобно древним воинам — христианам и мученикам, таким как Георгий Победоносец, которых обычно изображали на столпах, святой князь Александр изображен на столпе храма в Архангельском соборе Московского Кремля во весь рост, в руке он держит крест (рисунок 3).

Рисунок 3 — Святой князь Александр Невский, фреска середины XVII в. на столпе Архангельского собора Московского Кремля

Стихиры князю Александру знаменного роспева.

В службе на Успение благоверного князя Александра согласно уставу находится множество стихир. Приведем список стихир из службы святому Александру по рукописи XVII в. из собрания Д.В. Разумовского (Ф 379 № 63 л. 604—616), нотированных знаменной нотацией. В службе 29 но-

тированных песнопений, каждому из них предпослано указание его гласа и подобна.

Л. 604. **В той же день (23 ноября) преставление святаго, благовернаго, великого князя Александра Ярославича Невьскаго. Владимирскаго и Новгородскаго и всеа Роусіи чюдотворца во иноцех Алексиа. Преставися святый лета 6771. (1263 г.)**

На малей вечерне стихиры на «Господи воззвах»

Л. 604 об «От благочестиваго корене» глас 1 подобен «Прехвальнии мученицы»

Л. 604 об. «Земныхо всехо» глас 1 подобен «Прехвальнии мученицы»

Л. 604 об. «Благочестиемо и верою» глас 1 подобен тот же

Л. 605 «Преподобне отче» глас 6 стихира-славник

На малей вечерне стихиры на стиховне

Л. 605 об. «Домо святаго духа» глас 2 подобен «Доме Евфрафов»

Л. 605об. «Радуйся царемо русскимо похвало» глас 2 подобен «Доме Евфрафов»

Л. 605 об. «Богомудре Александре» глас 8 стихира-славник

Л. 606 **Тропарь** «Яко ото чресло цареских» глас 1

На велицей вечерне стихиры на «Господи воззвах»

Л. 606 об. «Кими похвалеными венецы венчаемо» глас 2 подобен «Кими похвальными»

Л. 607 «Кими похвалеными венецы увяземо» глас 2 подобен «Кими похвальными»

Л. 607 «Кими смиренными устенами воспоимо» глас 2 подобен «Кими похвальными»

Л. 607 «Весяко градо и страна» глас 6 стихира-славник

На велицей вечерне стихиры на литии

Л. 608 «Земля наша и страна наша» глас 3 подобен «Поставиша»

Л. 608 об. «Царие и князи вкупе»

Л. 608 об. «Богоприятне и преподобне Алексие» глас 5 стихира-самогласен

Л. 609 «Боговенчаненыи Александре» глас 5

Л. 609 «Богомудре Александре» глас 5

Л. 609 об. «Приидите богоименитии собори» глас 2 стихира-славник

На велицей вечерне стихиры на стиховне

Л. 609 об. «Яко велие солнеце явися» глас 1 подобен «Небесным чином»

Л. 610 «Светомо сияя божественныя благодати» глас 1 подобен тот же

Л. 610 «Не ото Рима восияло еси» глас 1 подобен тот же

Л. 610 «Радуйся и веселися граде Владимире» глас 1 стихира-славник

Л. 610 об. «**Тропарь»** глас 4 «Яко благочестиваго корене»

Л. 613 **Стихира по 50 псалме** глас 6 «Придите веси людие»

Л. 613 об. **Светилен** «Слышано бысте во всех странахо» глас 2 на подобен «Жены услышите»

На утрени стихиры на хвалитех

Л. 614 «О, преславное чудо» глас 8 подобен «О, преславного чудесе»

Л. 614 об. «О како возможемо воспети» глас 8 подобен тот же

Л. 615 «Александре славене, небесныи человече» с надписью «Сего в печати несть» — оригинальное сочинение

Л. 615 об. — 616 «Радуися и веселися граде Владимире» самогласен на осмь гласов (гласы 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1).

Структура службы святому благоверному князю Александру была создана согласно гимнографическим канонам с использованием известных мелодических образцов знаменного роспева, гласовых подобнов. Безымянный роспевщик распел и нотировал знаменной нотацией 29 песнопений. Эти песнопения службы князю Александру имеют разное строение: в одних случаях они написаны по образцам, «*на подобен*», тогда они повторяют напев подобна, другие оригинальные, *славники*, перед их пением возглашается «Слава Отцу и Сыну…», обычно их поют самостоятельным напевом, самогласно. В службе святому благоверному князю Александру 26 нотированных стихир, два нотированных *тропаря* 1 и 4 гл. (л. 606 и 610 об.) и один *светилен* (л. 613). Стихиры занимают основное место в службе, они образуют циклы, которые входят во все части всенощного бдения: в *малую вечерню, в великую вечерню, в утреню*. Стихиры каждого цикла поют на свой подобен, и в каждом цикле свой глас и свой подобен: 2—4 стихиры цикла поют на подобен, а заключительная стихира-славник имеет свое, музыкальное оформление, иногда даже бывает многогласник, или осмогласник, как в цикле «На хвалитех» (л. 615 об.).

На *малой вечерне*, например в цикле стихир на «Господи воззвах» (л. 604), три стихиры поют на подобен «Прехвальнии мученицы» 1 гл., а завершающую стихиру-славник (л. 605) — шестым гласом, а на *великой вечерне* на «Господи воззвах» первые три стихиры поют

на подобен «Ками похвальными» 2-м гласом, завершающая стихира-славник тоже распета 6-м гласом.

Стихиры «на хвалитех» часто перекликаются с текстами летописи и «Житием» князя Александра, в них глубокая связь с историей Руси. В первой стихире «на хвалитех» (л. 614) князь Александр представлен защитником православной веры: «О преславное чудо сияние-ме духа святаго просвещся Александре богомудре», «учения римская презрев и прелесть их обличивъ и самехъ укорив». Эта стихира распета на подобен 8 гл. «О, преславнаго чудесе», который отличается большой мелодической распевностью и выразительностью.

В другой стихире повествуется о заботе князя об Отечестве, людях, храмах, даже о пении в них. После Батыева нашествия князь Александр распуганных людей собрал, храмы разоренные отстроил и наполнил их пением: «*О, како возможем воспети блаженнаго Александра, яко апостола и яко проповедника? всяко убо еретическое нечестие попрал есть, свое же Отечество добре управив и соблюде, храмы разореныя воздвигнув, пения исполни и распуженыя люди собра в домы своя, и нищим, и сиротам, и вдовам бысть печальник, и в бедах заступник*».

Одна из стихир хвалитных призывает все языцы (все народы) духовно соединиться в общем веселии праздника блаженного Александра. «*Приидите, вси языцы восплещите руками, ликовствующе, приидите, вси Российстии людие… многоцелебную его раку окружив, облобызаем; цветами, песнями и хвалами украсим: радуйся земли русской похвала, радуйся славному граду Владимиру утверждение, радуйся народу православному помощник, радуйся, Отечеству твоему заступление и молитвенник о душах наших*». В этой стихире чувствуется постепенное эмоциональное возрастание, которое приводит к финальной стихире.

Последняя стихира цикла «на хвалитех» в музыкальном отношении можно назвать музыкальной вершиной службы князю Александру. Стихира «Радуися и веселися граде Владимире» самогласен на восемь гласов (л. 615 об. — 616). Этот осмогласник встречается уже в стихирарях XVI в. В осмогласнике 8 гласов использовались поочередно от первого до восьмого гласа, заключительная строка стихиры возвращается к первому гласу, таким образом обрамляя все песнопение. Каждый глас здесь представлен типичными для него попевками. В песнопении много фит, распевающих слова, которые необходимо подчеркнуть, выразить радость, ликование: *радуйся, ликуй, тело Александра*, и другие, все они выделены фитными роспевами и лицами. Каждой фразе текста соответствует свой глас, свои попевки, которые плавно переходят от одного гласа к другому, в конце песнопения возвращается исходный первый глас. В стихире звучит призыв прийти на праздник в честь благоверного князя Александра, почтить его святые мощи, поклониться и получить

от них исцеление, утешение и надежду и восславить землю русскую. Текст стихиры распет на 8 гласов знаменного роспева, гласы следуют в следующем порядке: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1.

1-й глас — *Радуися и веселися, граде Владимирь, и светело торжествуи, и ликуи Христова Церкови,*

2-й глас — *Во неи же положено честное тело блаженнаго Александра,*

3-й глас — *тело драгое, тело преславное, тело, чудеса точаще весемо, приходящимо с верою.*

4-й глас — *Придите, вси людие, приидите, вернии, поклонимся,*

5-й глас — *тецыте, соберитеся, и псаломски того воспоим,*

6-й глас — *радующеся, и облобызаем честно мощи дивнаго врача нашего,*

7-й глас — *печальных присную утеху и отчаянных надежду, похвалу земли Российстей,*

8-й глас — *и пособника на враги, и всем человеком заступника, и молитвенника* **1-й глас** — *о спасении душ наших.*

Приведем в качестве примеров три первых гласа в оригинальной рукописи и с переводом их в современную нотолинейную систему (рисунки 4, 5).

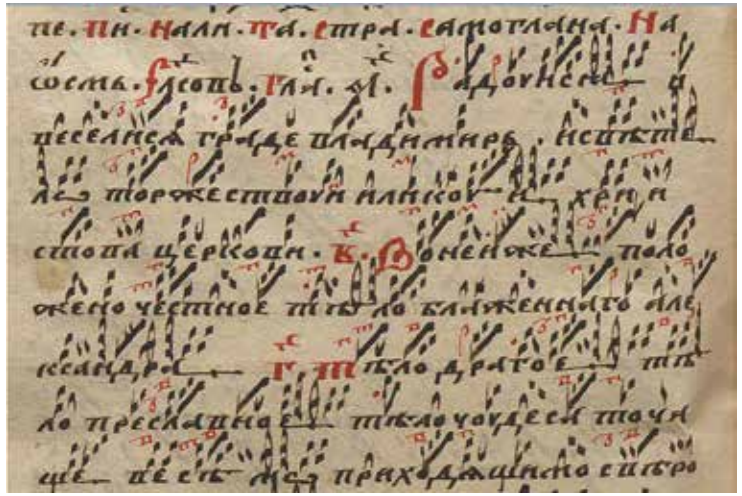


Рисунок 4 — РГБ Ф. 379 № 63. Стихира осмогласник «Радуйся и веселися»

В тексте стихиры смена гласов отмечена славянскими цифрами киноварью.

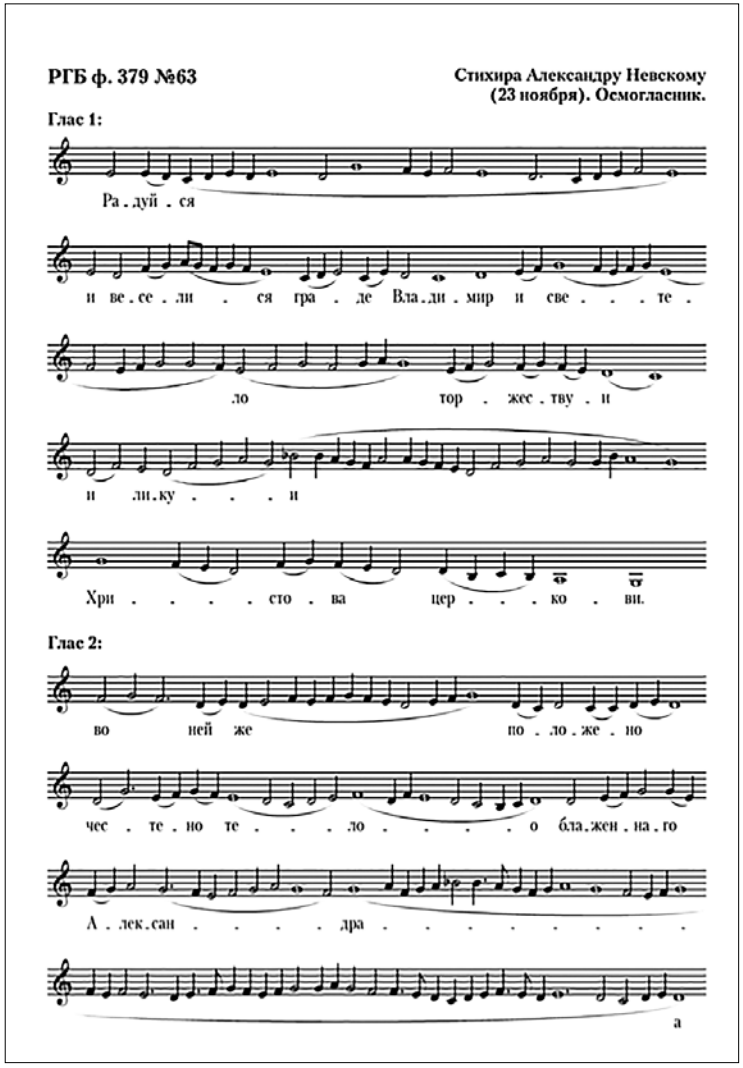


Рисунок 5 — Расшифровка стихиры-осмогласника «Радуйся и веселися» гласы 1 и 2

На рисунках 4 и 5 заключен отрывок 1-й и 2-й гласы из стихиры-осмогласника «Радуйся и веселися» из оригинальной рукописи и его расшифровка, перевод на современную нотацию.

Стиль стихиры, как и всей службы благоверному князю Александру, высоко поэтичный. Автор службы «Владимирский инок Михаил», обращаясь к Александру, именует его заступником Отечества, целителем, дивным врачом. Возвышенные эпитеты, которые использует гимнограф, очень разнообразны: премудрый, боговенчанный, блаженный и даже божественный Александр.

В литиийной стихире 3-го гласа (л. 608) святой Александр именуется светильником, просветителем земли русской. «*Земля наша и страна, блаженне, чудеса твои возвещает и воспевает всюду: ибо Христос тебя светильником показал, просвещающим души наши*». Стихиры на литии в музыкальном отношении разнообразны, в них используются 3-й, 4-й, 5-й гласы.

Три стихиры знаменного роспева на Великой вечерне (л. 607) на «Господи воззвах» поют на подобен «Кими похвальными венци» 2-го гласа. Каждая из трех стихир начинается вопросом: как достойно воспеть великого святого князя Александр? Как его увенчать духовными песнями и воспе смиренными устами: «Кими похвальными венцами увенчаем блаженного Александра?!», «Кими смиренными устами воспоем Александра премудрого?!», «Кими духовные песни воспоем преславному?!» Последняя, четвертая стихира цикла — славник «Весяко градо и страна» — поется шестым гласом (л. 607).

Стихиры демественного многоголосия.

Цикл на «Господи воззвах» сохранился и в службе демественного многоголосия XVII в. подобен «Кими похвальными венци» 2-й глас указан лишь формально, в соответствии с уставом богослужения. На самом деле в демественной рукописи XVII в. из собрания РГБ Ф. 229 № 38 в службе князю Александру содержатся лишь те же четыре стихиры на «Господи воззвах», но они уже совсем другого стиля пения — демественного многоголосия. В демественных рукописях, появившихся в русском церковном пении в XV—XVI в., напев меняется. Увеличено количество голосов, стало использоваться демественное двух-, трех— или четырехголосие. Во второй половине XVII в. состав служб русским святым был сокращен, количество стихир уменьшилось, стилистика пения поменялась, это отразилось и на стихирах князю Александру.

В надписании демественной службы в рукописи отмечено: «Месяца ноября в 23 день Успение святого благовернаго Великого князя Александра Невского Владимирского и Новгородского чудотворца, на “Господи воззвах”». В рукописи содержатся только четыре стихиры князю Александру — воззвахи, которые по уставу должно петь на подобен 2-го гласа «Кими похвальными венцы», но здесь они звучат по-другому (рисунки 6, 7).

«Кими похваленными венецы венчаемо»
«Кими похваленными венецы увяземо»
«Кими смиренными устенами воспоимо»
«Весяко градо и страна» стихира-славник

Все четыре стихиры изложены демественной нотацией в два голоса демественным двухголосием в виде партитуры.

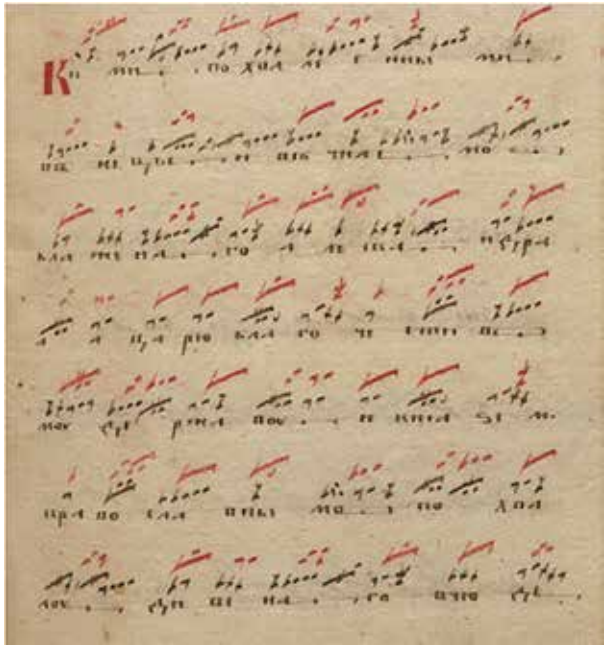


Рисунок 6 — Стихира-воззвашна «Кими похваленными венецы». Демественное двухголосие. Рукопись XVII в. из собрания РГБ Ф. 229 № 38

В расшифровке этой стихиры (рисунок 7; благодарю Л.В. Кондрашкову за помощь в расшифровке) видно, как развиваются верхний и нижний голоса. Голосоведение и развитие голосов в демественном многоголосии было линеарным. Демественное многоголосие напоминает русские народные многоголосные песни. Демественное многоголосие было ближе к народно-песенному стилю, чем кантовому, гармоническому стилю, который стал господствовать позже.

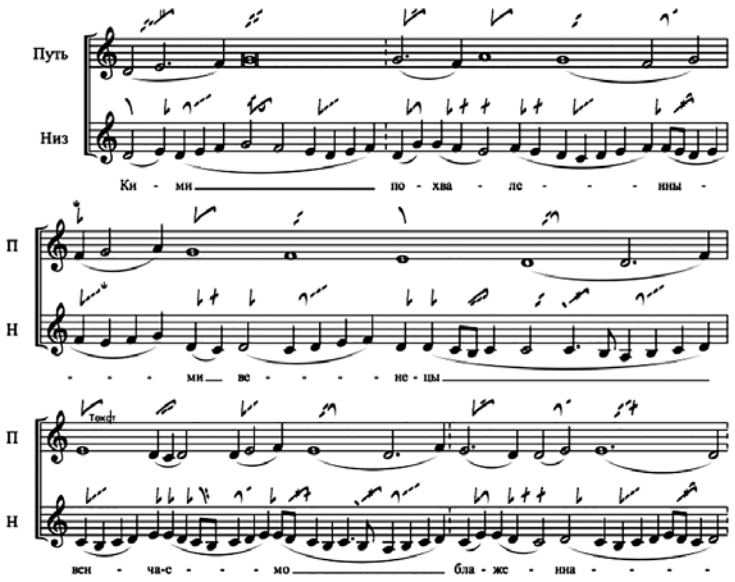


Рисунок 7 — Стихира «Кими похвальными». Демественное двухголосие

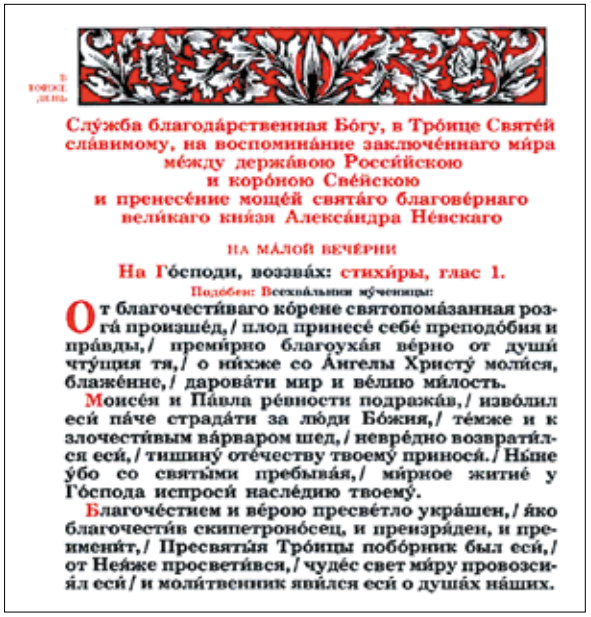
В верхней строке киноварью записан голос, который называется «Путь», нижняя строка, записанная тушью. Этот голос называется «Низ». В демественной стихире мелодическое движение этих голосов контрастное: путь более плавный, замедленный по сравнению с нижним голосом. «Низ» развивается энергично и подвижно. Эти два голоса часто создают противоположное либо параллельное движение разными интервалами и контрапунктическим движением в разные стороны. Параллельное движение секундами звучит диссонансно, но есть и консонансные сочетания.

В течение XVII в. в рукописях встречаются песнопения князю Александру в разных стилях: знаменным роспевом, демественным многоголосием. В русской церковной музыке второй половины XVII в. во время одной службы могли звучать песнопения разных музыкальных стилей: унисонное знаменное пение, строчное или демественное многоголосие, которое записывалось знаменными или демественными знаками, нотолинейное партесное многоголосие с классическими гармоническими сочетаниями.

Появление нотолинейного многоголосного партесного пения свидетельствовало о появлении нового стиля и новой эпохи в русской музыке — **эпохи барокко** второй половины XVII — первой половины XVIII в.

В начале XVIII в. появилась новая служба, второй праздник Александру Невскому — 30 августа, в память о заключении мира со шведами в 1721 г., установленный по указу Петра Первого в 1724 г. Автором текста этой новой службы является Гаврила Бужинский. Историю этого праздника подробно рассматривает Ю.К. Бегунов [1, с. 73]. Новая служба на 30 августа составлена по структурному текстовому стереотипу старой, но мелодических заимствований не имеет. Ее музыкальный стиль принадлежит уже новому времени в русской музыке, к эпохе барокко. Она существенно отличается и по литературному содержанию, замечательна большим числом текстов историко-повествовательного характера.

Она называется «Служба благодарственная Богу... на воспоминание заключенного мира между империей российскою и короною свейскою и на пренесение мощей святого и благоверного князя Александра Невского» (рисунок 8).



Слу́жба благода́рственная Бо́гу, в Тро́ице Свято́й сла́вимому, на воспомина́ние заключе́ннаго ми́ра ме́жду держа́вою Росси́йскою и коро́ною Све́йскою и пренесе́ние мощей свята́го благове́рнаго великаго кня́зя Алекса́ндра Не́вскаго

НА МА́ЛОЙ ВЕЧЕ́РНИ

На Го́споди, воззва́х: стихи́ры, глас 1.

Подо́бен: Всехва́льныя мч҃ченицы:

От благочести́ваго ко́рене святопома́занная розга́ произше́д, / плод принесе́ себе́ преподо́бия и пра́вды, / премі́рно благоуха́я ве́рно от душ чту́щия тя, / о ни́хже со А́нгелы Христу́ моли́ся, блаже́нне, / дарова́ти мир и ве́лию ми́лость.

Моисе́я и Па́вла ре́вности подража́в, / изво́лил еси́ па́че страда́ти за лю́ди Бо́жия, / те́мже и к злочести́вым ва́рваром шед, / невре́дно возврати́лся еси́, / тишину́ оте́честву твоему́ принесы́. / Ны́не у́бо со святы́ми пребыва́я, / ми́рное житие́ у Го́спода испроси́ насле́дию твоему́.

Благоче́стием и ве́рою пресве́тло украша́ен, / я́ко благочести́в скипетроно́сец, и презря́ден, и преименит, / Пресвяты́я Тро́ицы побо́рник был еси́, / от Нея́же просвети́вся, / чуде́с свет ми́ру провозия́л еси́ / и моли́твенник яви́лся еси́ о душа́х на́ших.

Рисунок 8 — Служба благодарственная Богу на заключение Ништадтского мира, 1721 г.

К этому же празднику были написаны партесные концерты в честь Александра Невского, на основе одного из текстов стихир этой службы. Стихира по 50 псалме послужила текстовой основой 12-голосного хорового концерта — «Веселися Ижерская земле», — который написан по случаю заключения Ништадтского мира 1721 г. Стихира «Веселися Ижерская земле» послужила литературной основой для партесного концерта на 12 голосов в стиле барокко. Полный комплект в виде 12 голосовых партий хранится в Синодальном певческом собрании Государственного исторического музея, рукописи № 46, в которых находится 12-голосный концерт «Веселися Ижерская земле», записанный в виде отдельных партий (партитур 12-голосных концертов в то время не писали). В сборнике № 46 содержится 101 концерт на разные церковные праздники.

Торжественный концерт «Веселися Ижерская земле», в сборнике под № 80, посвящен перенесению мощей князя Александра Невского, его победе в Невской битве со шведами, которая произошла в месте впадения реки Ижоры в Неву.

Веселися Ижерская земле, и вся Российская страна!
Веселися, Варяжское море!
Восплещи руками, распростряняй, Нево реко своя струи!
Се бо царь твой и владыка Александр Невский
От ига свейского тя свободивый,
торжествует во граде Божии!
Его же веселят речная устремления

Концерт написан в до мажоре, он состоит из трех частей: крайние части четырехдольные, а средняя часть, на словах «Восплесни руками, распространяй, Нево-реко своя струи» — на 6/8.

Князь Александр здесь назван царем, «се бо царь твой», это связано с царствованием Петра, который ассоциировался с Александром, хотя князь Александр был Великим князем Новгородским и Владимирским и защищал новгородские земли не только «от ига свейскаго», но и от немцев, ливонцев, от папского ордена меченосцев и тевтонских рыцарей. В тексте концерта проводится явная параллель между императором Петром I и великим князем Александром Невским. Оба они освобождали русскую землю от «ига свейскаго» — от шведов. «*Торжествуй, град Божий*», — здесь имеется в виду Санкт-Петербург, куда перенесли мощи святого Александра Невского.

Концерт «Веселися Ижерская земле» написан в стиле барокко, характерным хоровым приемом для этого стиля были противопоставления хоровых звучностей: мощные хоровые эпизоды *tutti*-хора в нем

чередуются с выделенной из хора группой солистов, а также частыми каноническими имитациями. В концерте музыкальными имитациями изображаются водные пространства Невы и другие изобразительные моменты в виде речных устремлений, невских струй, которые передаются в виде волнообразных движений. Общий характер радостного ликования и веселия преобладает в концерте, ведь он связан с праздничными событиями петровской России. Б.Г. Смоляков [11, с. 60—62] на примере концерта «Веселися, Ижерская земле» поднимает вопросы расшифровки и реконструкции русских многоголосных хоровых сочинений партесного стиля, используя неполные комплекты № 713 и № 717 рукописей того же собрания.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть: песнопения и службы святому благоверному князю Александру разного времени менялись вместе с изменением музыкальной стилистики русской музыки XVI—XVIII вв.: от знаменного роспева к демественному линеарному многоголосию и к партесному гармоническому пению в стиле барокко второй половины XVII — начала XVIII в.

В русской музыкальной культуре ясно видны переходы от стиля к другому, от монодии знаменного пения, господствовавшей на Руси в эпоху Средневековья, к многоголосию линеарной, подголосочной полифонии, записанной крюками, а затем к нотолинейному гармоническому, партесному стилю европейского типа, минуя контрапунктический стиль европейской полифонии. Все эти стилевые течения можно проследить на примере песнопений Александру Невскому.

В исследовании хоровых сочинений в честь прославленного русского полководца святого благоверного князя Александра предстоит еще много сделать. Музыкальные архивы нашей страны очень богаты, в них хранятся обширные музыкальные и певческие материалы, связанные с русской историей, русской музыкальной культурой. Они далеко не все еще открыты и изучены. Служба святому и благоверному князю Александру Невскому развивалась на протяжении многих лет. В каждую эпоху создавались новые песнопения и стиль менялся в соответствии со временем.

Список литературы

1. *Бегунов Ю.К.* Древнерусские традиции в произведениях первой четверти XVIII в. // ТОДРЛ. Т. XXVI. — М.; Л., 1971. — С. 73.

2. *Бегунов Ю.К.* Александр Невский. — М., 2009.

3. *Бегунов Ю.К.* Житие Александра Невского в русской литературе XIII—XVIII веков.

4. *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. — М., 2006.

5. *Владышевская Т.Ф.* Древнерусская певческая культура и история. — М., 2012.

6. *Владышевская Т.Ф.* Черты барокко в русской хоровой музыке конца XVII — первой половине XVIII века // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». Материалы Всероссийской научн.-практич. конференции. — СПб., 1984. — С. 114.

7. *Голубинский Е.Е.* История канонизации святых в русской церкви. — М., 1904. — С. 233.

8. *Клепин Н.А.* Святой благоверный и великий князь Александр Невский. — СПб.: Алетейя, 2004. — С. 80—81.

9. *Серегина Н.С.* Песнопения русским святым по материалам рукописной певческой книги XI—XIX вв. «Стихирарь месячный». — СПб., 1994. — С. 179—187.

10. Слово о погибели Русской земли // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 5.

11. *Смоляков Б.Г.* Вопросы расшифровки и реконструкции русских многоголосных хоровых сочинений партесного стиля (на примере концерта «Веселися, Ижерская земле») // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». — М., 1984. — С. 60—62.

http://www.a-nevsky.ru/library/zhitie-aleksandra-nevskogo-v-russkoy-literature.html

References

1. *Begunov Yu.K.* Old Russian traditions in the works of the first quarter of the XVIII century // TODRL. T. XXVI. — M.; L., 1971. — P. 73.

2. *Begunov Yu.K.* Alexander Nevsky. — M., 2009.

3. *Begunov Yu.K.* The life of Alexander Nevsky in Russian literature of the XIII—XVIII centuries.

4. *Vladyshevskaya T.F.* Musical culture of Ancient Russia. — M., 2006.

5. *Vladyshevskaya T.F.* Ancient Russian singing culture and history. — M., 2012.

6. *Vladyshevskaya T.F.* Features of the Baroque in Russian choral music of the late XVII — first half of the XVIII century // All-Russian festival “Nevsky Choral Assemblies”. Materials of the All-Russian Scientific and Practical conference. — SPb., 1984. — P. 114.

7. *Golubinsky E.E.* History of the canonization of saints in the Russian Church. — M., 1904. — P. 233.

8. *Klepin N.A.* The Holy and Great Prince Alexander Nevsky. — SPb.: Aleteia, 2004. — P. 80—81.

9. *Seregina N.S.* Chants to the Russian saints based on the materials of the handwritten singing book of the XI—XIX centuries. “Stichirar monthly”. — SPb., 1994. — P. 179—187.

10. Slovo o perisheli Russkoy zemli [The Word about the destruction of the Russian land] / ed. by D.S. Likhachev, L.A. Dmitriev, A.A. Alekseev, N.V. Ponyrko. — SPb.: Nauka, 1997. — Vol. 5.

11. *Smolyakov B.G.* Questions of decoding and reconstruction of Russian polyphonic choral compositions of the partes style (on the example of the concert “Veselisya, Izherskaya zemlya”) // All-Russian festival “Nevsky Choral assemblies”. — M., 1984. — P. 60—62.

http://www.a-nevsky.ru/library/zhitie-aleksandra-nevskogo-v-russkoy-literature.html

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ОПЕРЫ С. В. РАХМАНИНОВА «ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ»
(*на пути к обновлению жанра*)

Л.Н. БОРИСОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: ludbor47@gmail.com

В статье рассмотрены особенности жанрового решения произведения Рахманинова «Франческа да Римини», включающего поэтику оперы, кантаты и симфонической фантазии. Основное внимание сосредоточено на анализе Пролога к опере — разделе, в котором объединение этих жанров достигает синтеза.

Ключевые слова: *С. Рахманинов, опера, кантата, симфоническая фантазия, синтез, музыка XX в.*

SOME FEATURES OF S. V. RACHMANINOFF'S OPERA «FRANCESCA DA RIMINI» (ON THE WAY TO THE RENEWAL OF THE GENRE)

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

The article examines the features of the genre solution of Rachmaninoff's work «Francesca da Rimini», which includes the poetics of opera, cantatas and symphonic fantasy. The focus is on the analysis of the Prologue to opera, the section in which the union of these genres achieves synthesis.

Keywords: *S. Rachmaninoff, opera, cantata, symphonic fantasy, synthesis, music of the 20th century.*

Оперное наследие С. Рахманинова сравнительно невелико. После юношеской работы «Алеко» он завершил всего две оперы — «Скупой рыцарь», по одной из «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина, и «Франческа да Римини», на сюжет V песни Ада «Божественной комедии» Данте. Известно также о существовании эскизов оперы «Мона Ванна» по пьесе Метерлинка и о других неосуществленных планах композитора, связанных с оперным жанром. Тем не менее изучение опер Рахманинова представляется необходимым для более полного представления о творческом облике композитора, с одной стороны,

а с другой — существенно дополнят картину развития жанра на рубеже XIX—XX вв. Ведь в музыке, как и в других видах искусства, этот период стал временем заметных перемен в области тематики, формы, художественного языка. И в этом ряду одним из наиболее значительных явлений стали изменения в области жанра — от нового прочтения конкретных жанров, их взаимного влияния до трансформации жанровой системы в целом. Одно из них — наполнение новым содержанием привычных жанров. Так, в творчестве композиторов нового поколения (Рахманинов. Скрябин) обновился жанр симфонии. По-новому интерпретируется жанр симфонической поэмы (Скрябин, Рахманинов, Мясковский). В жанровой системе выдвигаются новые «лидеры»: на смену опере, симфонии приходят балет, симфоническая поэма, инструментальный концерт, оркестрово-хоровая музыка. Все более зримой становится тенденция к синтезу жанров. И в этом процессе — в области крупной музыкальной формы — наиболее заметно взаимопроникновение оперного, симфонического, кантатного жанров. Для русской классической оперы — начиная с «Ивана Сусанина» Глинки — эта тенденция не нова. Существенная оговорка: речь идет не столько о внешних, формальных проявлениях названных жанров, таких как насыщение музыкальной ткани хоровыми и оркестровыми эпизодами, сколько о более глубоких признаках проявления поэтики этих жанров. Таково, например, обобщение черт народного характера в образе Ивана Сусанина, свидетельствующее о симфонико-кантатной основе этой оперы не меньше, чем наличие знаменитого хорового эпилога. Такова и свободная интерпретация художественного времени во второй опере Глинки, проявившаяся независимо от сюжетной фабулы (что важно!) с самого начала в «Руслане», в песнях Баяна. Продолжилась эта линия в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, найдя наиболее полное и последовательное претворение в «Сказании о невидимом граде Китеже…» — последнем «акте» грандиозного оперного действа русской классической оперы.

У композиторов нового поколения отношение к оперному жанру изменилось. Ни один из них не сделал оперу главным жанром своего творчества. Более привлекательными казались новые пути в области симфонической музыки, балета и экспериментов в создании новых музыкально-театральных жанров. Все это, вместе с другими приметами времени (о них говорилось), повлияло на облик оперы — как традиционного, так и реформаторского направлений.

Но вернемся к Рахманинову. Начало 1900-х гг. в его жизни было временем наступления зрелости, расцвета, многогранной творческой активности. Наряду с постоянными спутниками творческой жизни композитора — циклами вокальных и фортепианных миниатюр (ор.

21 и 23) — возникают вторая сюита для двух фортепиано, второй фортепианный концерт, виолончельная соната, вариации на тему Шопена. Впервые возникает интерес к сочинениям в крупных вокально-инструментальных жанрах — кантате, опере. Конечно, обращение к опере было вызвано в известной мере обстоятельствами жизни Рахманинова — успехом его «экзаменационной задачи», «Алеко», а также его деятельностью в качестве дирижера оперных театров — частном С.И. Мамонтова (1897—1898) и Московском Большом (1904—1906). Перерыв в этой деятельности как раз и совпадает со временем замысла и создания «Скупого» и Франчески».

Стремлению проявить себя в крупном, значительном, сложном сочинении отвечает, как правило, один из двух жанров — опера или симфония. К началу XX столетия Рахманинов уже был автором одной оперы и одной симфонии. То были сочиненная с гениальной быстротой и легкостью на заданный сюжет — восторженно принятая опера «Алеко» и мучительно долго вынашиваемая, потерпевшая сокрушительный провал, ставший причиной сильнейшего психологического и творческого срыва, Первая симфония. Исследователи симфонического творчества Рахманинова акцентируют глубину, серьезность, необычность замысла Первой симфонии так же, как и ее абсолютную непонятость в кругах и любителей, и профессионалов. А для нас важны последствия этого события: многое, не получившее отклика в Симфонии, — элементы ее скрытой программы, основная мысль о Возмездии, отчасти и особенности музыкального языка — всё это нашло новое претворение в новых сочинениях композитора, в частности, в «Скупом» и во «Франческе». Через эти сочинения проходит линия развития симфонизма Рахманинова, и это, в свою очередь, делает их особенными, необычными произведениями в рамках оперного жанра. Внешняя традиционность сочетается в них с существенным внутренним обновлением. Обе оперы 1900-х одноактны. Создавая оперы «малой формы», Рахманинов наследует традиции Даргомыжского («Каменный гость») и Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери»). В этом русле — и использование неизмененного, неадаптированного текста «Маленьких трагедий» в «Скупом рыцаре», и преобладание мелодики декламационного типа в вокальных партиях. Внимательные к новому современники отмечали вместе с тем необычность рахманиновского подхода. Н.А. Римский-Корсаков писал о «Скупом рыцаре»: «Получилось соотношение, обратное тому, что в «Каменном госте». <…> Оркестр Даргомыжского без партии голоса сам по себе лишен ценности. У Рахманинова — наоборот: оркестр поглощает почти весь художественный интерес, и вокальная партия, лишенная оркестра, неубедительна» [3, с. 263].

Позже, уже с позиции изучения оперы XX в., об этом писал Б.М. Ярустовский: «Новаторство Рахманинова проявилось главным образом в увеличении выразительно-драматургической роли оркестровых характеристик как своеобразной эстетической “компенсации” ограниченного значения вокального тематизма — явления, чрезвычайно важного для последующего развития оперы XX века» [7, с. 97]. Сказанное справедливо лишь отчасти. (Как можно было не заметить редкую по выразительности в контексте не только русской, но и мировой оперы арию Франчески «О, не рыдай, мой Паоло»!) В рамках малой, одноактной оперы, в условиях развития принципиально единой трагедийной темы, в центре которой стоит герой — «сильная личность во власти губительных страстей» (выражение Т.Н. Ливановой) [4, с. 93] — Рахманинов использует различные, глубоко индивидуальные варианты формы. И с этой точки зрения особенно интересным представляется решение, найденное во «Франческе». В ней получила своеобразное, глубоко оригинальное претворение давняя «Руслановская» традиция русской оперы — внесение в нее ощутимых признаков смежных жанров — кантаты, оратории. Однако если раньше черты этих жанров были присущи операм исторического и сказочно-эпического содержания (Глинки, Римского-Корсакова), то Рахманинов вносит кантатный признак в оперу, по содержанию лирико-драматическую. Речь идет об оркестрово-хоровом обрамлении оперы, ее Прологе и Эпилоге. Конечно, введение этого элемента формы продиктовано литературным первоисточником. Впрочем, Рахманинов был хорошо знаком с репертуарной в то время оперой Направника на этот же сюжет, лишенной подобного вступления и заключения; да и либретто Модеста Чайковского едва ли подразумевало наличие той грандиозной оркестрово-хоровой картины, которую создал Рахманинов на основании лишь одной ремарки «слышны безнадежные вздохи». Напротив, по сравнению с либретто, композитор переставляет акценты, почти нивелируя в Прологе роль собственно действующих лиц — Данте и тени Вергилия, создавая основной образ страдания почти исключительно симфоническими средствами.

Сочинение оперы началось в апреле 1900 г. со второй картины (сцена Паоло и Франчески). После трехлетнего перерыва работа возобновилась и была завершена летом 1904 г. Первое упоминание о замысле оперы находим в письме к М.И. Чайковскому от 25 августа 1898 г., из которого становится ясно, что в намерениях композитора было написать «большую» и, очевидно, традиционную оперу. Эти планы изменились, и Рахманинов остановился на опере малой формы. В окончательном варианте в ней всего две картины, обрамленные Прологом и Эпилогом, причем основной является вторая. Таким образом, при-

обретая желаемую лаконичность и предельную целеустремленность в развитии действия, опера лишается элементов, без которых, казалось бы, невозможно драматическое произведение: экспозиции действия, завязки и развития конфликта. Спектакль начинается с кульминации, за которой следует трагическая развязка драмы. Здесь мы видим крайнее выражение типично рахманиновской драматургии — предельно сжатой, концентрированной. Во «Франческе» произошло то, что можно характеризовать как «отсечение предъистории», и это приближает рахманиновскую оперу к важнейшим тенденциям XX в. Вместе с другими чертами, такими как объединение музыкальных характеристик (Франческа и Паоло), центральное значение монолога в композиции целого («Скупой»), это ведет к рождению нового жанра — оперы-монодрамы.

Действие оперы «Франческа да Римини» разворачивается в трех планах: в эпическом, с картинами Ада и участием Данте и тени Вергилия; в реальном, где развивается основной конфликт; и в идеальном, связанном с романом о Ланселоте. В этом словно реализуется идея концентрических кругов, подобных кругам Дантового Ада, в водоворот которых вовлекаются и реальные, и эпические персонажи оперы, а вместе с ними и слушатели: Паоло и Франческа читают роман о Ланселоте; Данте и Вергилий слушают рассказ о любви Франчески и Паоло; читатель (слушатель) становится свидетелем путешествия Данте и Вергилия.

Эпический план сосредоточен в Прологе и Эпилоге оперы. О том значении, которое придавал Рахманинов обрамлению уже на уровне первоначального замысла, свидетельствуют строки его письма к М. И. Чайковскому, автору либретто: «Я желал бы, чтобы Вы присочинили мне строф тридцать для невидимого хора в прологе. <…> Мне бы очень хотелось, чтобы Вы сказали “Да”, а то иначе, не удовлетворясь одной только фразой в либретто, что слышны стоны, мне придется писать симфоническую картину только для оркестра, что немного досадно, потому что в моем распоряжении есть и хоры, раз я пишу оперу» [5, с. 279—280].

Просьба композитора не была удовлетворена. Тем не менее хор был использован — для пения без текста. Этот, казалось бы, вынужденный шаг имел весьма серьезные последствия. В условиях «малой», одноактной оперы хоровое обрамление становится полноправным разделом формы и, соответственно, меняет структуру жанра, внося в него кантатные черты. Известные письма Рахманинова о недостаточной протяженности и весомости второй картины говорят о том, что Рахманинов чувствовал этот перевес, осознавал его как недостаток и стремился исправить даже после окончания сочинения

оперы. Ведь просьбы к М.И. Чайковскому о дополнительном тексте для дуэта или для вставной арии Паоло появляются значительно позже написания второй картины — в 1904-м и даже в 1907 г., т. е. тогда, когда опера была завершена, и стало очевидным масштабное несоответствие Пролога и центральных картин, а отсюда — нарушение законов жанра и выдвижение жанра кантаты на первый план. Показательно, что наиболее близкий аналог «Франчески» мы найдем в кантатном творчестве Рахманинова. Кантата «Весна» — не просто современница, но близкая «родственница» «Франчески». Она возникла как раз в перерыве между сочинением второй картины и всей оставшейся части оперы. Параллелизм замысла налицо. В такой ситуации, в условиях уже сложившейся к тому времени рахманиновской стилистики, его философско-этической концепции взаимное влияние этих сочинений было неизбежным. Драма сильных страстей, овладевающих человеком, — эта тема, объединяющая оперные искания Рахманинова, стала основой содержания и в «Весне». Здесь, как и в опере «Франческа да Римини», она смыкается с волновавшей композитора идеей возмездия. Принципиально различны в первоисточниках выходы из трагической ситуации — внезапное переключение в сферу светлой пейзажной лирики с характерным катарсическим финалом у Некрасова и — через свершение акта возмездия в мрачную, безысходную образность Ада — у Данте. (Различия в характеристике эпохи, стилистике остались за рамками рахманиновской музыки.) Оставим детальную характеристику жанровых особенностей кантаты (о них уже приходилось писать). Сейчас подчеркнем: главное, что объединяет названные произведения, — основополагающее значение обобщенной идеи, разработанной и в опере, и в кантате преимущественно симфоническими средствами.

На симфоничность опер Рахманинова указывалось неоднократно, и это качество никак не выделяет их в общей панораме развития жанра: такой была общая тенденция, ярко представленная в операх Вагнера, Чайковского, Римского-Корсакова. Рахманинов идет по пути симфонизации жанра, создавая музыкальную ткань из сплетения и развития лейтмотивов и лейтинтонаций. Но во «Франческе» симфоническое начало проявлено настолько сильно, что подчиняет себе оперную форму. Возникающий симбиоз жанров — оперы, кантаты, симфонической картины — рождается в результате не только масштабной, но и эстетической, художественной весомости обрамляющих оркестрово-хоровых разделов.

Не случайно современники, как и исследователи более позднего времени, в качестве ближайшего прототипа оперы Рахманинова называют произведение симфонического жанра — фантазию П.И. Чайков-

ского «Франческа да Римини». Конечно, преемственная связь налицо. Она проявляется в общих чертах — выборе первоисточника, концентрации на противопоставлении основных образов Ада и вечной любви, в контурах трехчастности и даже в некотором тематическом сходстве. Вот этим, пожалуй, близость сочинений исчерпывается, ограничиваясь своими наиболее очевидными проявлениями. Хронологическая близость двух сочинений, известная преемственность музыки Рахманинова по отношению к творчеству П.И. Чайковского, факт его преклонения перед великим симфонистом — всё это послужило причиной для излишне прямолинейного сопоставления оперы и фантазии. При этом сравнение крайних разделов сочинений с картиной Ада неизменно оказывалось не в пользу оперы Рахманинова. В работе «Данте и музыка» Б. Асафьева читаем: «Стихийный натиск, лёт злой силы не сказочно-фантастической, а живой, осязаемой, как ее описывает Данте». И в противоположность этому: «Ад у Рахманинова — театральная декоративная описательная музыка с жуткими проходящими хроматическими гармониями» [1, с. 46—47]. Аналогично у Ю. Келдыша: «Картина Дантова ада в передаче Чайковского полна динамизма и действенной энергии… Изображение же адских вихрей в прологе и эпилоге оперы Рахманинова проникнуто мрачным, безнадежным фатализмом» [(3, с. 265]. Но ведь очевидно, что «изображение и описательность» — вовсе не главные свойства музыки Рахманинова. Характеристика внешней картины действия — лишь первый, наиболее поверхностный ее план. Пролог к «Франческе» вообще не вызывает зрительных ассоциативных представлений. В тексте «Божественной комедии» его программа заключается в словах:

«Им нет надежды на смягченье мук,
Или на миг, овеянный покоем».

Выразительная сила музыки направлена на передачу вечно длящегося состояния страдания, имеющего непреходящий характер. Неотделимо от этого и запечатленное в музыке мерное течение однородного, вечного, неизменного потока — времени. Подобное ощущение «остановленного мгновения» часто возникает при прослушивании произведений Рахманинова как крупных, так и малых форм, и связано это с конкретными особенностями его музыкального языка. Среди них — и способ формирования тематизма, когда мелодия словно разворачивается на наших глазах, проходя все новые стадии и вновь возвращаясь к истоку для новых проб и вариантов; и неторопливость в развитии с преобладанием вариантно-вариационного метода над разработочным; напомню и о частом применении *ostinato* — фактурных, гармонических, ритмических, наконец, о характерных рахманиновских кульминациях, с длительным и напряженным восхождением к

ним — не просто вершинных точках развития, но обширных зонах. Всё это есть и во «Франческе».

Специфика Пролога заключается, прежде всего, в типе тематизма с его редким интонационным единством. Гениально мастерство и неистощима фантазия композитора в построении крупного симфонического полотна, выросшего из одной микроинтонации. Использование нисходящей секунды с подчеркнуто хореическим зачином не случайно. Это — один из звучащих знаков, со времени эпохи барокко имеющих закрепленное за ними выразительное значение: интонация вздоха, скорби, страдания. При кажущейся прямолинейной, несколько даже поверхностной изобразительности (ремарка либретто «слышны безнадежные вздохи»), эта интонация способствует значительному углублению и расширению содержания Пролога. Обладающая яркой семантикой, интонация вздоха связана не только с кругом человеческих эмоций. Ее звучание вызывает целый ряд музыкальных ассоциаций. Сознание невольно фиксирует связь Пролога с безграничным кругом тем: с мелодикой романтиков, поздних симфоний Чайковского, с характерными задержаниями классической гармонии, с сосредоточенно-скорбным тематизмом Баха; в памяти возникает и романтизированная в нашем восприятии средневековая секвенция «*Dies irae*». Чувство трагического, преломленное через образы бессмертной комедии Данте, достигает предельной степени обобщенности, и одной из сторон содержания Пролога становятся воплощения необъятной вселенской трагедии. Не случайно музыкальная характеристика Данте и Вергилия — основных действующих лиц — кажется незначительной, мелкой, эпизодической.

Вводнотоновость, линеарный принцип распространяется и на связи аккордов. Неоднократно повторенный каданс (ДД9 — Т) — своего рода лейтгармония Пролога. Секундовые соотношения осуществляются и в тональном плане: при основной тональности *d-moll* здесь затрагиваются сферы *e-moll*, *es-moll*, *c-moll*.

Если для горизонтальных соотношений основной структурной единицей является малая секунда, то для вертикальных не менее важной стала малая терция. Будучи основной строительной единицей вертикали, этот интервал влечет за собой целый комплекс выразительных элементов: здесь и семантика безраздельно господствующего минорного лада, и значение ряда неустойчивых гармоний — уменьшенного трезвучия и септаккорда с их характерным множественным, острым, но в то же время «безадресным» тяготением. Всё это придает музыкальному образу Пролога то особое состояние неясности, «взвешенности», которое в полной мере отвечает ситуации первоисточника.

Особенно важен для музыкальной характеристики Пролога и интервал уменьшенной кварты — яркая черта рахманиновской мелодики и гармонии, определившаяся уже с самых первых опусов композитора. Мелодике Пролога к «Франческе» именно этот интервал придает по-рахманиновски сумрачное, густо-трагическое звучание. Исподволь, скрыто пронизывая музыкальную ткань партитуры, интонация уменьшенной кварты готовит общую кульминацию Пролога, где она впервые звучит с обнаженным отчаянием (раздел *Presto*). Итогово-программное значение приобретает эта интонация в коде сочинения, его Эпилоге — в реплике Франчески и Паоло «Нет более великой скорби в мире, чем вспоминать о времени счастливом в несчастьи».

Особенности интонационного строя — это основное, но не единственное средство в раскрытии образа произведения. В применении всех средств музыкальной выразительности — ладовых, гармонических, фактурных, тембровых, динамических и прочих — Рахманинов целенаправленно создает колорит неустойчивости, неопределенности. Прежде всего это проявляется в гармонии. При ощутимой тональной основе тоника звучит всего несколько раз, завершая крупные разделы формы, но и в этих случаях, из-за необычности окружения, на первый план выдвигаются не функциональные свойства устойчивого аккорда, а фонические качества минорного трезвучия, звучащего мрачно и трагически. Вообще, в Прологе избегается не только трезвучие, но и любые консонирующие аккорды. То же можно сказать и о ритмической стороне с ее характерным вуалированием внутритактового деления при выраженной сильной доле.

В условиях последовательно примененного принципа моноинтонационности огромное значение приобретает полифоническое письмо. Ведущие принципы имитации чередуются с формами контрастного письма, фактура обогащена характерной рахманиновской подголосочностью. Полифоничны и способы темообразования, где основную роль играют обращения и ритмические преобразования основного секундового зерна. Огромное значение полифонического письма, которое в сочетании с гомофонно-гармоническими принципами приводит к образованию своеобразного смешанного склада, имеет глубокий художественный смысл: ему принадлежит основная роль в создании атмосферы бесконечно тянущегося времени, звукового образа страдания, наполняющего мир. Приведу в связи с этим интересное наблюдение С.И. Танеева о двух главных принципах композиции. Первый, подразумевающий классический гомофонно-гармонический склад, композитор связывает с явлениями живой природы — с растениями, животными. Его черты — ясная расчлененность, ощутимая логика цезур. Выразителями этого принципа Танеев считает Моцарта, Бетховена, Листа, Чайковского. Второй принцип, появившийся позже, заметнее всего проявился в творчестве Вагнера. «Здесь отсутствует ритмическая группировка, и, во всяком случае, не она служит руководящей нитью для сочинения. Симметрия и ясная разграниченность уступают место неопределенности очертаний. Голоса часто движутся без передышек, паузы в них или вовсе отсутствуют, или располагаются без определенного порядка. Взамен пластичности форм — расплывчатость. Здесь аналогии в природе мы должны искать среди явлений мира неорганического: глыбы скал, облака, туманы, вид безграничного моря и т. д.» [6, с. 47—48]. Эти мысли находят свое прямое подтверждение в Прологе к «Франческе да Римини».

Опираясь на повторность или, напротив, обновление тематизма, а отчасти — на смену сценической ситуации, Пролог можно разделить на три крупные части, каждая из которых представляет собой новый этап восхождения к общей кульминации. Первая — оркестровое вступление, первый круг Ада (занавес поднят), появление и диалог Данте и тени Вергилия. Вторая часть, самая динамичная и протяженная, посвящена изображению ужасов второго круга Ада. После кульминации, с появлением призраков Франчески и Паоло, начинается третий раздел — кода Пролога и одновременно переход к собственно оперному действию. Не углубляясь в детальный структурный анализ, необходимо остановиться на оформлении кульминации Пролога, сосредоточенную в конце его второго раздела (*Presto, d-moll*). Образ бушующей стихии, злой внеличной силы, властвующей над душами людей, лежит в основе этого эпизода. В его музыке легко угадывается родство с мрачно-фантастическими скерцозными эпизодами более поздних сочинений Рахманинова. Замечу, здесь использован прием, который позже найдет широкое применение не только в творчестве Рахманинова, но и в музыке советских композиторов (в частности, в симфониях Дм. Шостаковича). Речь идет об образной трансформации тематизма, воспринятой от творческих методов романтиков и получившей у Рахманинова свою глубоко индивидуальную трактовку. [2, с. 89—91]. Кульминация обладает огромной насыщенностью и напряженностью звучания. Она представляет собой итог и вместе с тем продолжение развития: основной мотив приобретает здесь качественно новый облик. Полностью снимается полифоническая вязкость фактуры; голоса основной группы оркестра сливаются в мощных трагических аккордах. Набатным колоколом «бьётся» основная тема в партиях валторн. В голосах хора слышны интонации народного плача — причета. Здесь впервые применено такое мощное обобщающее и в то же время конкретизирующее средство, как жанр. Благодаря использованию жанров, связанных с древнейшими пластами народного творчества, кульмина-

ция Пролога приобретает грандиозное эпическое звучание, а содержание его невольно связывается с земной всенародной трагедией.

Особого внимания требует тембровая сторона Пролога, где использован состав большого симфонического оркестра, дополненный голосами хора. В приемах инструментовки, в организации оркестровой фактуры ясно видна приверженность автора вагнеровским традициям, воспринятым через преломление их в музыке русских композиторов — Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева. В создании смешанных тембров, в поисках новых оркестровых красок — стремление к возможно более полной характеристике круга образов данного произведения. Здесь и зловещее, несколько сдавленное звучание закрытых валторн в сочетании с кларнетами, и глуховатый тембр альтов, и открыто императивные возгласы меди. Но едва ли не уникальной делает партитуру «Франчески» включение в состав оркестра нового тембра — человеческих голосов, хора. Нет сомнения в том, что хор используется здесь как инструмент или группа инструментов. Тот факт, что хор поет без слов, — наиболее очевидное тому подтверждение. И это едва бы изменилось, если бы композитор использовал латинский, как одно время предполагалось, или русский, как было очень желательно, текст. Главное заключается в том, что функция хора в партитуре полностью идентична функции инструментов оркестра. Более того, композитор использует в звучании голосов те же приемы, что и в игре духовых инструментов: пение с закрытым ртом или на букву «а» подобно игре с сурдиной или с открытым раструбом. Наконец, голоса хора часто дублируются инструментами оркестра, создавая новые своеобразные смешанные тембры. А в момент кульминации инструментальным значением наделяются даже голоса солистов! Об этом пишет Т.Н. Ливанова: «Партия Вергилия <…> перестает быть вокально-декламационной и входит в общий ансамбль как партия своего рода “вокального инструмента”, ровно выдерживая гармонические тоны» [4, с. 68].

Ко времени начала работы над Прологом к «Франческе» опыт Рахманинова в области хоровой музыки был невелик. Но всё же и в юношеской опере «Алеко» (хор «Огни погашены»), и в Шести хорах для женских или детских голосов с фортепиано (ор. 15, 1895 г.), и, в особенности, в кантате «Весна» (ор. 20, 1902 г.) интерес и внимание к колористической трактовке голосов несомненны. В дальнейшем, когда Рахманинов становится автором грандиозных хоровых композиций — поэмы «Колокола» и, в особенности, «Литургии» и «Всенощной», «Трех русских песен» — сближение функций голосов хора и оркестра становится одной из наиболее ярких, характерных черт его стиля. В Прологе к «Франческе да Римини» этот прием применен наиболее последовательно: хор здесь не имеет никакой другой (информативной) функции, и потому можно говорить о цельности художественного результата. Сейчас трудно сказать, было ли это, в принципе новаторское средство, применено во «Франческе» намеренно или вызвано сложившимися обстоятельствами (о них говорилось). Наверное, Рахманинов ответил бы «Так написалось», — как он ответил на вопрос о заимствовании из обиходного репертуара главной темы Третьего концерта.

В процессе анализа выясняется: внешнее объединение жанровых признаков оперы, кантаты, симфонической фантазии, со всей очевидностью проявляющееся в структуре оперы, заложено в Прологе как подлинный синтез. Черты оперного действия (не забудем об участии Данте, тени Вергилия, о реплике Франчески и Паоло) органично сливаются с признаками кантатного жанра (участие и роль хора) в едином симфоническом развитии. Кульминацией этого развития становится эпизод, преемственно связанный с традициями русской оперы — исторической драмы. В свою очередь, жанровая многосторонность свойственна симфонизму Пролога. Эпический элемент, своеобразная пейзажность, скорбная лирика, драматический накал образуют в нем единый, цельный сплав. В ряду симфонических произведений Рахманинова Пролог — одно из этапных. Трагическое содержание его музыки (из крупных произведений ранней поры с ним связаны симфоническая поэма «Князь Ростислав» и «Элегическое трио») впервые опирается на столь ясно выраженную философски-этическую концепцию. Эта линия получит свое развитие в наиболее значительных сочинениях композитора — как симфонических, так и хоровых — в «Колоколах», во «Всенощной», в «Рапсодии на тему Паганини», в Третьей симфонии, в «Симфонических танцах».

Известно, что Рахманинов избегал любых нарочитых, рассчитанных на внешний эффект «новаций» в музыкальном искусстве. Тем интереснее проследить прорастание на почве традиционализма черт новой музыки, обращенной в современность.

Нельзя не заметить в заключение, что многое, эмпирически найденное Рахманиновым в Прологе к «Франческе да Римини», найдет применение в музыке XX в. Ведущая роль микроинтонации в темообразовании, значение полифонических приемов в фактуре целого, образная трансформация тематизма, наконец, главная проблема, которой посвящена предлагаемая статья, — преобразование сценических и вокально-симфонических жанров — всё это получит осознанное развитие в творчестве композиторов нового поколения.

Список литературы

1. *Асафьев Б.* Русская музыка от начала XIX столетия. — М., 1979.
2. *Кандинский А.И.* О симфонизме Рахманинова // Советская музыка. — 1973. — № 4.
3. *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. — М., 1973.
4. Рахманинов и русская опера: сб. статей / ред. И. Бэлза. — М., 1947.
5. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З Апетян.— М., 1978. Т. 1.
6. *Танеев С.И.* Письмо к В. Метцлю // Советская музыка. — 1955. — № 7.
7. *Ярустовский Б.М.* Очерки по драматургии оперы XX века. — М., 1971.

References

1. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka ot nachala XIX stoletiya. — M., 1979.
2. *Kandinskij A.I.* O simfonizme Rahmaninova // Sovetskaya muzyka. — 1973. — № 4.
3. *Keldysh YU.V.* Rahmaninov i ego vremya. — M., 1973.
4. Rahmaninov i russkaya opera: sb. statej / red. I. Belza. — M., 1947.
5. *Rahmaninov S.V.* Literaturnoe nasledie: v 3 t. / red.-sost. Z Apetyan.— M., 1978. T. 1.
6. *Taneev S.I.* Pis'mo k V. Metclyu // Sovetskaya muzyka. — 1955. — № 7.
7. *Yarustovskij B.M.* Ocherki po dramaturgii opery XX veka. — M., 1971.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

МУЗЫКА И ХОРЕОГРАФИЯ. ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

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

Рассматривается проблема взаимодействия музыки и хореографии в балете, что является главным при создании теории хореографического искусства, при разработке методологии анализа музыкально-хореографического спектакля как явления искусства, в котором объединяются различные виды творчества. Анализируется общее и отличия в вопросах взаимовлияния хореографического и музыкального времени и пространства, значения и взаимосвязи музыкального и танцевального ритма, метра, темпа, раскрывается природа интонационности в обоих искусствах, составляющих балетный синтез. Сопоставляются термины и понятия, принятые в музыковедении и вошедшие в систему анализа хореографии.

Ключевые слова: *история и теория хореографического искусства, методология анализа музыкально-хореографического спектакля, балет, музыка, танец, хореография, танцевальная и инструментальная музыка, взаимодействие и взаимовлияние, хореографическое и музыкальное время и пространство, ритм, метр, темп, интонационность музыки и хореографии.*

MUSIC AND CHOREOGRAPHY. ISSUES OF INTERACTION

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

The problem of the interaction of music and choreography in ballet is considered, which is the main thing in the creation of the theory of choreographic art, in the development of a methodology for analyzing the musical and choreographic performance as an art phenomenon, which combines various types of creativity. The generalities and differences in the issues of mutual influence of choreographic and musical time and space, the meaning and relationship of musical and dance rhythm, meter, tempo are analyzed, the nature of intonation in both arts that make up ballet synthesis is revealed. The terms and concepts adopted in musicology and included in the analysis of choreography are compared.

Key words: *history and theory of choreographic art, methodology for analyzing musical and choreographic performance, ballet, music, dance, choreography, dance and instrumental music, interaction and mutual influence, choreographic and musical time and space, rhythm, meter, tempo, intonation of music and choreography.*

Музыка и танцы всегда идут об руку...
Соединение этих искусств производит впечатление,
которое было бы неполным,
если бы хореография обходилась без музыки.
Карло Блазис

Пространственно-временные соотношения

Будучи связано с музыкой неразрывно и нераздельно,
балетное искусство и является по существу
выражением и выявлением вовне,
то есть в пространстве
раскинутых и движущихся во времени форм,
намечаемых раскрывающимся также во времени
музыкальным содержанием.
Б. Асафьев

Специфические черты музыки и хореографии, их видовое родство, схожесть образной природы позволяют найти между ними много общего. Они взаимодействуют прежде всего на уровне конкретных музыкально-танцевальных выразительных средств, т. е. в интонационной сфере, метро-ритме, темпе. Далее можно говорить об образно-эмоциональном, композиционном и драматургическом единении. Способы взаимодействия двух искусств Ф. Лопухов охарактеризовал так: танцы «около музыки, на музыку, под музыку и в музыку» [24, с. 161—162].

Музыка — искусство самодостаточное. Танец объединяет музыку и художественное движение, пластику. Хореографию можно рассматривать как «ожившую» скульптуру, живописное изображение, которое посредством музыки процессуально-динамически «интонируется». Пространственные искусства при помощи временно́го (музыки) превращаются в пространственно-временно́е (хореографию). Заметим, что одним из непременных оснований целостности интегративных образований в синтетических искусствах является именно пространственно-временная их организация.

На первый взгляд, отражение предметного мира противопоказано музыке и в то же время достижимо — благодаря ее способности воплощать в звуках зримый образ движения. Так, портретные характеристики возникают в музыке посредством изображения персонажа в движении. Господство пространственного начала, характерного для пластического движения, нейтрализуется его временно́й природой, а это в сочетании с общей для хореографии и музыки метроритмической организацией позволило изначально закрепить в танце наиболее прямую связь прежде всего именно этих двух слагаемых синтеза. И в музыке, и в хореографии темп и ритм служат прежде всего в качестве организующего движение фактора, определяют его временну́ю природу, однако способны стать и выразителем определенного содержания, создать определенное настроение, эмоционально окрасить образ персонажа. Синтез искусств в балете происходит благодаря способности каждого из них к перекодировке пространственных параметров во временны́е и временны́х в пространственные. Речь идет об ориентации моноискусств на временную и пространственную модальности, что вовсе не указывает на ограниченность их выразительных средств.

В последние десятилетия XX в. в эстетике и музыкознании кардинально изменилось отношение к преобладавшему ранее суждению, что музыка — сугубо временно́е искусство. Об этом свидетельствует ряд опубликованных работ[1]. Даже М. Каган — сторонник четкого и безоговорочного членения искусств, отказывавший ранее музыке в пространственном начале, а изобразительному искусству — во вре-

[1] См., например: *Арановский М.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974; *Бергер Н.* Гармония как пространственная категория музыки: дис. … канд. искусствоведения. — Л., 1980; Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблема генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): дис. … канд. искусствоведения. — 1990; *Ирза Н.* Музыка и современные представления о художественном пространстве-времени // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. — М., 1992; *Каган М.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974; *Назайкинский Е.* О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. — М., 1973; Он же. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972*; Орлов Г.* Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974; *Он же.* Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. — М., 1972; *Осина Т.* Художественное пространство и время в системе произведения искусства (на материале временных искусств): дис. … канд. философ. наук. — Тбилиси, 1969; *Панкевич Г.* Пространственно-временные соотношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. — М., 1983; *Притыкина С.* Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. — Л., 1988; *Ржевский Е.* Художественное время как эстетическая категория: дис. … канд. философ. наук. — Л., 1988; *Слепухов Г.* Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа: дис. … канд. философ. наук. — М., 1979; *Уйфалуши Й.* Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа // Музыка Венгрии. — М., 1968.

менно́м [16], — признал, что художественное пространство и время приобретают «относительную самостоятельность от реальных пространственно-временных характеристик произведения искусства», в силу чего «произведения пространственных искусств могут заключать в себе и образ времени... а произведения временных искусств — образ пространства... в каждом произведении любого вида искусства присутствует более или менее развитый образ пространства-времени, ибо целью искусства является моделирование мира в его целостности, т.е. в единстве его пространственных и временных координат» [17, с. 31].

Исследователи, как правило, признают ограниченность однозначной пространственно-временно́й классификации искусств и определения музыки лишь как временно́го искусства. Роль пространственной категории в музыкальном творчестве понимается неоднозначно, как и ее взаимоотношения с категорией времени. Мнения исследователей колеблются от утверждения равноправия временно́й и пространственной координат до признания полной подчиненности пространственного фактора временно́му.

В эстетике в 1970-е гг. утвердился метод (воспринятый и музыковедами) рассмотрения пространственно-временно́й структуры произведения в виде трех уровней: реального, концептуального и перцептуального. Авторы данной классификации — Р. Зобов и А. Мостепаненко — считали, что последний уровень — это внутреннее, субъективное, художественное время и пространство. В них отражаются и индивидуально преломляются реальные объекты и процессы. Это область, где только и может быть «реализован художественный образ» [14, с. 11—24]. По М. Кагану [17], на психологическом уровне — в восприятии произведения — онтологическая и гносеологическая стороны художественной структуры синтезируются в целостный художественный образ. Возникающий в восприятии образ — это сложная интермодальная ассоциация «слуховых и зрительных, временных и пространственных представлений» [1, с. 263].

Способность к синтезу различных хронотопов (по М. Бахтину, это сложно-структурные пространственно-временные отношения, «время — пространство») — важное условие взаимодействия искусств. При этом хронотопы, образующиеся во временны́х искусствах[2], основаны на единстве времени и пространства, представленного во временны́х формах; соответственно, в пространственных искусствах хронотопы основаны на единстве пространства и времени, выраженного в пространственных формах. Поэтому в морфологическом аспекте живопись, скульптура и архитектура могут быть

[2] О. Астахова предложила термин «музыкальный хронотоп” *(Астахова О.* Принципы взаимосвязи музыки и танца: дис. … канд. искусствоведения. — СПб, 1993. — С. 21).

названы пространственными искусствами, а музыка и литература — временны́ми [15, с. 8]. Пространство последних — «возможное, потенциальное пространство», так же как и время для пространственных искусств — «возможное, потенциальное время, которое каждым из них конструируется из отдельных свойств собственных выразительных средств» [40, с. 200].

Единство пространства и времени характерно для всех уровней организации художественного произведения и осуществляется благодаря возможным пространственно-временным перекодировкам, ассоциациям или интермодальным межсенсорным связям на основе понимаемого широко движения, присутствующего в той или иной форме на всех уровнях художественной структуры в разных видах искусства.

Музыка как искусство, способное передать динамику образов, обладает наибольшей гибкостью пространственно-временных превращений и многослойностью структуры по сравнению с другими искусствами, что помогает ей включаться в различные формы художественного синтеза.

Танец же — уникальный пример «активного хронотопа» (термин М. Бахтина). А именно такую характеристику «движению» дают А. Запорожец и В. Зинченко, считая его уникальным средством овладения пространства и времени. И это возможно потому, что «живое движение является средством трансформации пространства во время и обратно» [11, с. 75].

Для современного музыкального искусства актуально увеличение удельного веса «пространственности» в структуре произведения, что достигается разнообразными средствами привычной и новой выразительности. Не случайно театральность, «зримость» музыки так же характерна для сегодняшнего дня, как и «ритмическая музыка» (В. Холопова), стимулировавшая в XX в. действенные, моторные области музыкального творчества. И то, и другое, в свою очередь, привело к повышению интереса к балетному жанру.

К особым свойствам музыкального времени относятся его обратимость (например, концентрическая форма), способность «останавливать» мгновение, замедлять его течение и, наконец, передавать состояние статики, покоя. Категория пространства проявляется непосредственно через метроритм, а в масштабах формы — через композиционные приемы (система повторов, контрастных сопоставлений).

Временно́е, высотное, тембровое движение звука — «изменяющийся звук или сопоставление неодинаковых звуков» [1, с. 261], формируясь по законам музыкального языка, создает пространственные представления. Фактура, гармония, форма в ее кристаллическом пони-

мании (форма-структура) выражают пространственное начало, «даже музыка монодического склада воспринимается не в виде линии, а в виде объемной звуковой конструкции» [39, с. 156]. Вертикаль, глубина, горизонталь дают объемностную характеристику музыки при организующей роли фактора времени.

Пространственное решение и восприятие хореографии тесно связано с перечисленными особенностями музыки. Речь идет не только о композиционном освоении сцены, но и о создании танцевальной образности, пластики персонажей спектакля. И всё же проблемы хореографического времени и пространства недостаточно отражены в литературе о балете.

И в то же время крайне интересные мысли, идеи высказаны известным теоретиком искусства А.П. Лободановым в его труде «Семиотика искусства: история и онтология». Исследователь пишет: «танец как временное искусство показывает людей в статике, когда танцующие запечатлевают позы человека и расположение групп людей на определенном ограниченном пространстве... С другой стороны, танец представляет собой передвижения танцующего… в пространстве… Так происходит “освоение пространства” с помощью танца, в силу чего его часто называют “пространственным искусством”» [23, с. 262—263].

Хореографы широко используют возможности взаимодействия и противопоставления понятий «пространство» и «время». В. Гаевский отмечал, что понятие сценического времени в танцевальном искусстве впервые осмыслено в «Жизели», где «временные феномены выражены пространственными формами, линейно, выражены хореографически» [7]. И верно. Композиция обоих актов балета построена по принципу усиления и расширения драматизма, который подчеркивает ритм нарастающей тревоги. Время определяет сюжетную логику фантастического «белого акта». Образ времени вплетен в поединок Жизели с кордебалетом, который стремится ускорить, приблизить драматическую развязку, цель Жизели, если не остановить, то затормозить время. «В бесконечно медленных “вынимaниях” — développés, в замирающих апломбах прямо выражен и гений ее любви, и трепет ее надежды. Драматизм ситуации усилен тем, что Жизель — сама виллиса, и ее ритмы принадлежат не ей». Пространственное решение акта виллис — их расположение по диагонали сцены — получает множественное толкование («карающая диагональ», «грань между обыденным сознанием и сознанием романтичным»). Но значение исполненной кордебалетом пространственной метафоры шире: в «Жизели», по мнению В. Гаевского, «берет начало то, что в балете может быть названо *символикой линий*» (курсив мой. — *Е. К.*) [7, с. 28—29].

Символику линий широко использовали многие хореографы. Таковы «диагонали» танца Спартака и Красса у Ю. Григоровича, «круг» в постановках В. Елизарьева (например, в «Тиле» Е. Глебова, «Спартаке» А. Хачатуряна, Колесо Фортуны в балете «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа).

Интересные суждения находим у театроведа П. Карпа: «Привычное нам текучее, линейное время, предполагаемое сюжетом, то и дело сталкивается и сплетается со временем словно бы неподвижным, и в этом суть балета» [18, с. 115]. Развитие действия в *классическом* хореографическом спектакле постоянно тормозится сюитами дивертисментного типа, «картинными эпизодами» и другими танцевальными формами, смысл которых — «остановись, мгновенье, ты — прекрасно!» По Карпу, в балете два типа времени: линейное — цепь неповторимых ситуативных ситуаций (время, которое движется) и циклическое — моменты остановок-обобщений (неподвижное время).

Заметим, что линейное время преобладает, например, в хореодрамах, ориентированных на драматический театр. В классических спектаклях конца XIX в. и постановках «поэмного» типа, сближающихся по типу драматургии и композиции с формами инструментальной, небалетной музыки, преобладает циклическое время. Линейность и цикличность — «высшие» формы определения времени в балете, которое на структурном уровне проявляется через такие общие с музыкой средства выразительности, как метр, ритм, темп. Хореографическое формообразование, как и музыкальное, происходит за счет повтора и контраста.

Ю. Григорович использовал в «Легенде о любви» прием «стоп-кадра» — остановки, замедленности времени. В момент встречи Менменэ Бану и Ширин с Ферхадом рождается их танцевальное трио, которое в действительности представляет собой три перекрестных танцевальных монолога, раскрывающих мысли героев как будто бы «про себя». На затемненной сцене лучи света направлены лишь на трех главных персонажей балета, показывая их «крупным планом». Их трио резко прерывает, останавливает сцену шествия, развитие которой затем продолжается, причем с того же уровня динамического развития, с которого прекратилось.

Такие приемы драматургии балета, как «крупный план», стоп-кадр, наплывы-воспоминания, монологи героев, ретроспективный метод драматургии, способствуют динамизации пространства и передаче времени в пространственной модальности. Представление в балетном театре, как правило, предлагается зрителям в формах, замкнутых в сценическую «коробку», благодаря неизменной позиции зрителя по отношению к происходящему на сцене. В постановках последней тре-

ти XX в. была заметна тенденция не только передать перемещения тел в пространстве, но и создать иллюзию движения самого пространства, например, за счет различных средств «высвечивания» того или иного персонажа на фоне общего затенения, что как бы соответствует удалению и приближению кинокамеры.

Балетный спектакль — это не механическое единение составных частей. Всегда существует опора на некий «общий знаменатель» формы, своего рода художественный интеграл от типологических принципов каждого из искусств. Такой «общий знаменатель» в балете можно найти прежде всего во взаимодействии музыки и хореографии, что проявляется:

— в их согласованности на уровне конкретных музыкально-танцевальных выразительных средств: интонационной сфере, метроритме, темпе;

— во взаимосвязи двух искусств в образно-эмоциональной сфере, композиции и драматургии.

Как в любом художественном образовании, объединяющем выразительные средства разных искусств, в балете есть своя структурная доминанта. Такую роль играет *хореография*. Прав А.П. Лободанов, который в балете «носителем драматического смысла и главным средством его пластической выразительности в этом знаковом ансамбле» видит танец, считая его первоосновой хореографического спектакля [23, с. 338].

Не случайно Ю. Слонимский считал, что «внутри балетного спектакля “личные” интересы танца до известной степени (только до известной — не больше) будут всегда превалировать над “личными” интересами музыки» [36, с. 69].

Хореография объединяет искусства изобразительные и неизобразительные по своей сути. Без живописного оформления, без конкретного костюма танцевальный спектакль вполне возможен. Отсутствие сюжета, программы позволяет исключить или, во всяком случае, заметно ослабить влияние литературы, драмы. Наконец, можно себе представить хореографическое действо без опоры на музыку даже в чисто ритмическом плане.

Американский хореограф Дж. Роббинс поставил хореографическую миниатюру «Движение», основанную на ритмопластических комбинациях при отсутствии музыки. Хосе Лимон создал пантомимно-мимический балет «Карлотта», где организация движений определяется внутренне осуществляемой ритмикой, поддержанной притоптыванием исполнителей. Дуэт Хлестакова и Городничего в спектакле «Ревизор» в постановке О. Виноградова (музыка А. Чайковского) также идет без музыки под своеобразный аккомпанемент — кашель танцовщиков.

Как видим, скрытый музыкальный подтекст в хореографических спектаклях «без музыки» все же присутствует. И эту роль выполняет ритм.

Если в отношении времени музыка и хореография смыкаются достаточно близко, то в области пространства они сближаются лишь в определенных аспектах. То же наблюдается во взаимодействии музыкального и пластического метроритма и интонаций.

Нарушение их взаимодействия приводит к распаду единой системы. Художественный синтез возможен, так как специфика каждого из этих искусств позволяет найти между ними много общих черт. Правда, связи, возникающие в перечисленных выше сферах, неравноценны и далеко не в одинаковой мере поддаются обнаружению и изучению.

Синтез музыки и хореографии обусловлен сходными процессами в отношении пространства-времени, тесному видовому родству и определенным особенностям образной природы. Оба искусства отображают действительность через раскрытие чувств человека, его эмоциональное состояние, «движения души», их объединяет то, что они тесно связаны «с эмоционально-выразительными проявлениями человеческого организма, воспринимаемыми в одном случае зрением, в другом — слухом» [26, с. 17].

Музыка и хореография способны в определенной степени отразить конкретные события, но внешняя изобразительность, хотя и возможна, играет и там, и там второстепенную роль. В том, как исследователи определяют динамику соотношения изобразительного и неизобразительного типов творчества в обоих искусствах, не трудно найти сходство. Язык танца построен на условных с бытовой точки зрения движениях человеческого тела, эмоциональная выразительность которых возрастает благодаря орнаментальной мелодичности и ритмической интонационности. Носителем эмоционально-поэтической информации становится именно «интонационность» пластического движения. Отражение предметного мира, кажущееся на первый взгляд противопоказанным музыке, в то же время достижимо и, в частности, через передачу звуками зримого образа движения какого-либо предмета. Портретные характеристики также воплощаются в музыке посредством изображения персонажа в движении.

Понятие «интонационность», как правило, уходит на второй план при анализе общности музыки и хореографии, так как наиболее прямые аналогии возникают в области метроритма, что заинтересовало теоретиков и практиков искусства танца с давних пор.

Единство пространства и времени выражается в универсальной категории «ритм», что свойственно всем видам искусств. При реше-

нии вопроса о приоритетности ритма или музыкальной интонации в создании хореографической образности, очевидно, следует учитывать разную роль этих средств выразительности в отражении времени-пространства. Музыкальный ритм в большей мере влияет на *временные* параметры хореографии. Музыкальная интонационность предопределяет *пространственное* решение пластического движения.

Метро-ритм и интонационность музыки как основа рождения пластики

Терпсихора объединяет
в существе своем ритм и движение.
Август Бурнонвиль

Ритм музыки и ритм в пластике соединены
между собою теснейшими узами.
У них одна общая основа: движение.
Э. Жак-Далькроз

И в музыке, и в хореографии темп и ритм служат прежде всего фактором, организующим движение, определяющим его временну́ю природу. Однако они способны стать и выразителем содержания, создать настроение, эмоционально окрасить образ персонажа. В хореографическом спектакле категория времени едина и для музыки, и для хореографии. Иное дело пространственный аспект: здесь они сближаются лишь в определенном плане. Так же взаимодействуют музыкальный и пластический метроритм и интонационность.

В литературе существуют разночтения при решении вопроса о приоритетности ритма или музыкальной интонации в создании хореографической образности. Музыкальный ритм в большей мере влияет на *временны́е* параметры хореографии. Музыкальная интонационность предопределяет *пространственное* решение пластического движения.

Для исполнителя-танцовщика важно ощущение метроритмической пульсации. Балетмейстеров-постановщиков же привлекает интонационно-мелодическое строение музыкального материала. Такое «профессиональное перераспределение интересов» понятно: артисту балета прежде всего необходимо «уложиться» во временну́ю сетку, «успеть за музыкой», как говорят, «не сбиться с ритма». Хореограф же должен найти пространственное решение пластических интонаций, сценического действия.

Еще в XVIII в. английский ученый Дж. Бетти, изучавший балетное искусство, обратил внимание на то, что музыкальный и хореографический ритм совмещаются достаточно свободно: «ноги не в состоянии двигаться так быстро, как барабанные палочки; танцор повторяет удары ногой с более длинными промежутками, деля музыку на более длинные фразы» [31, с. 621]. А. Смит видел в музыкальном ритме действенное средство организации верного соотношения танцевальных движений во времени [31, с. 621—628].

Большинство исследователей, изучающих проблемы взаимодействия двух искусств, считают, что «именно в ритме проявляется теснейшая связь музыки с танцем» [27, с. 133]. В. Холопова, анализируя «две глобальные концепции музыки: мелодическую и ритмическую», именно «ритмическую музыку» видит наиболее легко и естественно превращаемой в другое искусство — танец [42, с. 26—32].

Существует и иная точка зрения на роль ритма в танцевальном искусстве. Л. Ладыгин, признавая огромное значение метроритма как фактора, «активно организующего процессуальность звучания и движения на всех уровнях музыкальной и хореографической формы как малой, так и крупной протяженности», активно протестовал против многочисленных попыток утвердить «абсолютный приоритет метроритмического начала во взаимосвязях музыки и танца, которые тем самым принижают или вовсе отвергают основополагающую роль интонационных средств выразительности» [22, с. 45]. Исследователь считал, что главная роль в музыкально-хореографических связях принадлежит интонационной сфере. Первенство это обусловлено «преобладающим значением музыкальных и хореографических интонаций в воссоздании определенного образно-эмоционального содержания хореографического текста» [22, с. 17].

В 1920-е гг. как дань увлечения системой Э. Жак-Далькроза высказывались такие идеи: пластическая передача музыкального ритма есть первое и главное условие перенесения музыки из чисто временно́й формы в пространственную; ритмический рисунок музыкального текста, перенесенный в танец, должен преобразоваться в свою точную копию — линии пространственные, ибо тот, кто хочет передать зрителю содержание музыкального произведения, должен прежде всего сделать временно́й ритм ритмом пространственным [34, с. 32].

Хореографический рисунок, основанный на музыкальном произведении, где главенствует ритм без звуковысотности, однообразен. Примечательно в этом плане следующее замечание историка джаза Ю. Панасье: «Понаблюдайте за джазменами: большинство музыкантов пританцовывает на месте, их тело, следуя за ритмом, отмечает, подчеркивает музыкальное движение. Бывает даже, что джазмены

“вытанцовывают” музыкальную фразу вместо того, чтобы ее сыграть» [32, с. 27]. Музыканты «вытанцовывают» все же музыкальную фразу, тему, мелодию, которую слышат внутренним слухом. Так, артисты балета сохраняют в памяти широко известные мелодии из оперы Ж. Бизе, когда танцуют эпизод в «Кармен-сюите» под хлопки ладоней и удары ступней ног, выстукивающих знакомые слушателям ритмоформулы.

Ритм — изначальное свойство музыки и хореографии, одна из существенных характеристик движения. Без ритмической организованности не существуют ни музыка (ибо превращается в звуковой хаос), ни пластика, лишающаяся свойств танцевальности. О хореографических постановках, где аккомпанементом является лишь ритм, речь шла выше. Вполне жизнеспособны музыкальные произведения для ударных инструментов, когда в основе образности — ритмическая организованность звуков, не имеющих определенной высоты.

Как выразительное средство, ритм воспринимается наиболее непосредственно, оказывает большое эмоциональное воздействие, создает ощущение движения, моторности в музыке. Пульсацию танцевального движения отражает прежде всего ритм.

В зависимости от способа временны́х соотношений звуков, их акцентуации общие типы ритмической выразительности приобретают тот или иной конкретный облик: угловатость, отчетливость, устремленность, возбужденность или закругленность, завуалированность, заторможенность, покой и т. д. В создании лирической образности ритм играет меньшую роль. Моторность, динамика — это те области эмоционального спектра, в которых он проявляет себя наиболее ярко и влияет на тип движения.

В музыке посредством ритма реализуется синтаксическое начало. В танце ритмическое и синтаксическое членение могут не совпадать. В зависимости от способа временны́х соотношений звуков, их акцентуации общие типы ритмической выразительности приобретают тот или иной конкретный облик: угловатость, отчетливость, устремленность, возбужденность или закругленность, завуалированность, заторможенность, покой и т. д. Ритм играет меньшую роль в создании лирической образности. Моторность, динамика — области эмоционального спектра, в которых ритм проявляет себя наиболее ярко и влияет на тип движения.

Ритм в танце представляет собой соразмерное, взаимосвязанное соотношение, чередование движений в пространстве и времени. Основанием служит метрическая пульсация четного и нечетного размера. Метр участвует в организации хореографического ритма как временна́я мера отсчета того, как соотносятся элементы, составляющие движение. Благодаря метрической пульсации ощущаются опорные и

неопорные элементы основных и вспомогательных частей движения, его длительность и характер ритмического рисунка.

Среди мастеров танца бытует определение: «каждому движению присущ свой ритм», сформулируем его более точно: «каждому движению присущ свой метр, на основе которого возможно большое разнообразие движенческого ритма». При необходимости любое движение можно представить в любом метре, производя, как принято в балетной практике говорить, «раскладку движений», т. е. образуя ритмическую структуру пластики на основе метрической сетки. Согласуя музыкальные интонации и танцевальный рисунок, хореографы нередко четный метр накладывают на нечетный — и наоборот (например, двухдольная «раскладка» опирается на трехдольность в музыке).

Балетмейстеры слышат, образно отражают в пластике не столько ритмический рисунок, подчас весьма затейливый, сколько метр высшего порядка, когда такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта. Так, в подвижном вальсе или в музыкальном произведении с размером 3/8, 6/8 основой пульсации оказывается квадратность, размер определяется по четырех-тактам — тактам «высшего порядка». Непрерывность, сглаженность граней, эффект скольжения, свойственные трехдольности, сочетаются с угловатостью, поступательностью двухдольных размеров.

Например, первый выход главной героини балета «Жизель» А. Адана идет на музыку в размере 6/8, и каждое движение соотносится с полутактом в музыке. Pas glissade ballonné по кругу — скольжение в прыжке на одной ноге — переходит в Pas ballotté, что напоминает свободное, равномерное покачивание. Ощущение покачивания усиливается двухдольностью метра при трехдольном размере. Музыка и хореография совпадают по темпу и метру, а ритмический рисунок каждого развивается свободно, в контрапунктическом соотношении.

Еще большее метрическое, а не ритмическое, соответствие происходит в Adagio из Pas d’action Авроры и Дезире из второго акта «Спящей красавицы». Attitudes и разнообразные поддержки сменяются на каждый такт, а иногда и на два такта музыкальной темы, независимо от ритмического строения мелодии. Ритмическая взаимосвязь музыки и хореографии происходит лишь в опорных метрических точках при общем образном соответствии мелодического рисунка и пластического движения. При дублировании в танце музыкального ритма пластика приобрела бы жесткость и механическую заданность, что было бы чуждо лиризму эпизода.

Метр «высшего порядка» играет формообразующую и эмоционально-содержательную роль в пластическом решении, помогая порой хореографии преодолеть жанровость музыки. Опора на метр

«высшего порядка» происходит и потому, что в хореографии чаще находят отражение лишь наиболее характерные обороты ритма. Чем богаче ритмический рисунок, тем меньше вероятность его воспроизведения в танце. Мелкие длительности растворяются в пластической интонации. В качестве ритмической основы выступают тяжелые и легкие такты, которые и являются проявлением метра «высшего порядка». Метроритмическое совпадение музыки и танца приходится на опорный момент, который может стать и поворотным, и кульминационным. Решающую роль играет и гармония (момент смены функций воспринимается как более весомый, как сильная доля), и ритмическая остановка на сильной доле, задержании, мелодической вершине.

Связи музыки и хореографии в сфере метроритма проявляются своеобразно в разных типах танца — бытового, фольклорного и сценического. Причем взаимодействие метроритмических структур в сценическом танце, в свою очередь, различно, например, в классическом танце и танце модерн, в сюжетном и беспрограммном спектакле.

Соотношение ритмов — музыкального (воспринимаемого слухом) и пластического (воспринимаемого зрением) — может быть различным. На первый взгляд наиболее простое, но встречающееся на практике не так часто, синхронное сочетание ритмов, что, пользуясь музыкальными терминами, можно обозначить как движение в унисон: музыкальный и хореографический ритмы совпадают в каждом звуке и движении. Они могут образовывать гетерофонию, сочетаться по принципам различных видов полифонии: подголосочной — то совпадают, то расходятся, контрастной, но чаще контрапункта — совпадают в основных опорных точках при относительной независимости музыки и танца. Возможна широкая дифференциация таких связей: от взаимодополняющих сочетаний до контрастных сопоставлений.

Синхронный вид связи ритмических средств музыки и хореографии менее распространен в сценической практике, хотя его по сей день защищают последователи системы Э. Жака-Далькроза, отстаивавшего приоритет ритма по отношению к музыке и предлагавшего воспринимать его отдельно, как нечто совершенно самостоятельное по отношению к музыке.

В начале XX в. известный искусствовед и балетный критик С. Волынский рассматривал союз двух искусств только с точки зрения ритмического соответствия друг другу. Он отказывал таким средствам музыкальной выразительности, как мелодия и гармония, в необходимости быть содержательной основой танца, считая, что для создания хореографического движения достаточен звучащий ритм [5, с. 178]. И сейчас художественность хореографических постановок, музыкальность исполнения танцовщиков порой видят в ритмической синхронности музыки и хореографии [43, с. 39]. Однако еще Карло Блазис считал, что «вовсе не требуется, чтобы с каждой нотой совпадали какое-либо па или какой-либо жест, утрировка может разрушить всякую иллюзию» [3, с. 160].

М. Фокин точную передачу в движениях танцовщиков ритма музыки называл «ритмоманией», а движение «в унисон» признавал как одну из бесконечных возможностей синтеза двух искусств и видел в нем «ограничение», «а всякое ограничение ведет к однообразию» [41, с. 355].

В сценической практике ритмический «унисон» как прием используется чаще для передачи комедийной, острогротесковой, кукольной, механической характерности. Так, комедийные средства, заложенные Р. Щедриным в музыкальном тематизме Царя, его приближенных, братьев Ивана в балете «Конек Горбунок», лишь при точном воссоздании в пластике всех ритмических «хитростей» создают необходимую комедийную образность. Оба брата Ивана охарактеризованы одной темой, проходящей в форме канона, что позволило И. Бельскому в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург) использовать ритмический контрапункт в пластике и дало возможность усилить комедийные краски в хореографии (анализ постановки будет дан в третьей части данной работы).

Хореография Г. Майорова в балете «Чипполино» К. Хачатуряна имитирует не только музыкальные интонации, звуковысотные и фактурные моменты, но и прихотливую ритмику. Комедийность танца стражников в основном построена на «унисонной» ритмике.

В вариации принцессы Флорины из сказочного Pas de deux третьего акта «Спящей красавицы» каждому звуку мелодии соответствует танцевальное движение балерины. Мелодия и танец ритмически идут в унисон отрывистыми «восьмушками».

Зловещий образ непримиримой вражды и кичливого самолюбования воплощен в размеренно жестком ритме «Танца рыцарей» в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева. Движение хореографического ритма в унисон ритму музыкальному возникает в этом эпизоде во всех наиболее интересных постановках этого балета (Л. Лавровский, Ю. Григорович, Н. Касаткина и В. Василёв, О. Виноградов).

Синхронность, повторение пластикой музыкального ритма в унисон чаще в сценической практике используется как средство для создания определенной образности в конкретный момент спектакля. Известный же опыт постановки В. Нижинским «Весны священной» с использованием этого метода как принципа сочетания двух искусств был раскритикован автором партитуры. «Он полагал, — говорил И. Стравинский, — что танец должен выявлять музыкальную метри-

ку и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. В результате танец сводился к ритмическому дублированию музыки, делался ее имитацией. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях... но не просто удваивать рисунок и ритм музыки» [38, с. 68].

Пример контрапунктического сочетания ритма музыки и танца приведен выше (Adagio из второго акта «Спящей красавицы»).

Чем более симфонизируется балетная музыка, чем далее отходит от танцевальной жанровости, тем более предполагается отход от простого соответствия двух ритмических структур, тем более форма пластического рисунка следует за интонационным развитием мелодии. И тем не менее Б. Асафьев считал, что «в музыке ритм как принцип *распределения* материала во времени именно в широко развернутых концепциях является важнейшим *объединяющим* фактором» [2, с. 79].

Итак, три временные характеристики музыки — темп, метр, ритм — по-разному реализуются в хореографии. В отношении темпа расхождения двух слагаемых синтеза невозможны, метр дает основу временно́й организации танца, но опорные моменты могут совпадать не только с сильной долей такта, но и с другими длительностями, а могут искать поддержку в наиболее «тяжелом» такте периода, предложения. Наиболее свободно и вариантно развиваются отношения между ритмическими структурами музыки и хореографии.

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

Интонация, мотив, тема

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

Методология балетоведения (хореоведения) практически не разработана, определения и понятия, почерпнутые из теории смежных искусств, применяются метафорически. Нет убедительного способа

фиксации пластики, рассказ о хореографическом рисунке, как правило, носит описательный характер, пусть и с использованием специальной балетной терминологии — обозначения конкретного движения, pas. При изучении взаимодействия музыки и хореографии в балетном искусстве оправдано обращение к тем сферам музыки и хореографии, без которых единение невозможно, разумно использовать тот терминологический аппарат, который помогает выявить точки соприкосновения.

После обращения к проблеме ритма естественно встает вопрос о связях в интонационной сфере. Но прежде необходимо прояснить, точнее — договориться об использовании таких терминов, как *хореографический текст, рисунок, узор, орнамент*. Это важно, так как балетное действие предполагает не только сольный, дуэтный танец, но и расположение солистов, групп танцовщиков, кордебалета по всей плоскости сцены, трехмерном ее освоении: в ширину, глубину, высоту.

Педагоги-балетмейстеры — Р. Захаров, И. Смирнов, а вслед за ними и другие — использовали в своих учебниках и других работах понятия, которые, несмотря на свою условность, все же помогают «договориться о смысле слов». Хореографический текст — это танцевальное движение, жесты, позы, мимика исполнителей. Рисунок танца — это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке [12, 13, 36].

Думается, более точное объяснение понятия «текст» в балете может дать мысль, высказанная известным театроведом К. Рудницким в беседе с автором статьи. Перефразировав ее применительно к балетному театру, получим следующее определение: *текстом является то, как сегодня и сейчас исполнили танцовщики в этой аудитории и в этой постановке балет такого-то композитора.* Главное и существенное отличие от приведенных выше объяснений термина «текст» заключается в том, что здесь указаны *все участники создания спектакля*.

Для музыкантов термины «интонация», «интонирование», «интонационное развитие» привычны, хотя в различные периоды истории музыки они понимались по-разному, а наука об интонационной природе музыкального искусства, истоки которой заложены в трудах Б. Асафьева, Б. Яворского, продолжают развиваться.

Определение «интонация» применительно к *хореографии*, как и «хореографическая (танцевальная, пластическая) тема», «симфонизм», используется часто, но все еще довольно спорно. Прояснить вопрос может соотнесение с *музыкальными* понятиями, о возможности чего говорит следующая мысль Л. Мазеля: «Эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В этом отношении интонация глубоко род-

ственна жесту. Выразительной интонации — будь то интонация решительного утверждения, повеления или досады, отчаяния — почти всегда сопутствует соответствующий жест. В сущности, *жест — это как бы интонация, реализованная движением, а интонация — как бы голосовой жест* (курсив мой. — *Е. К.*). Поэтому интонация нередко ассоциируется с жестом — широким и плавным, коротким и импульсивным, спокойным и возбужденным, размашистым, порывистым и т. д.» [26, с. 17]. «При этом, — пишет Д. Кирнарская, — жест выступает как внезвуковой эквивалент интонации, сохраняющий ее энергийность, коммуникативную направленность и пространственные очертания — жест воспринимается как своеобразный молчаливый "портрет" интонации, выступающий, как и сама интонация, иконическим знаком зашифрованного в музыке эмоционально-энергийного психического состояния. С одной стороны, моторный компонент является своего рода "заместителем" интонации, являя собою ее внезвуковой эквивалент, с другой стороны, двигательно-моторная система является переходным звеном на пути от слуховых впечатлений к пространственно-временным». Образ музыки в сознании слушателя предстает как образ движения благодаря эмоционально-коммуникативной направленности интонации, ее моторно-двигательному эквиваленту и связанным с ним пространственным представлениям [19, с. 16].

Б. Асафьев, сближая речевую, музыкальную и «движенческую» интонации, выделял специфику музыкальной интонации на фоне словесной и жестовой. Он видел в ней явление лексического порядка (в отличие от «грамматического» — звукоряд, интервальное, аккордовое строение и т. п.). Так был заложен фундамент для языково-семантического подхода к изучению музыкального искусства.

Сконцентрировав сущность понятия «интонация» в разных трудах Б. Асафьева, В. Холопова предложила свое определение: «Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» [42, с. 32].

Влияние на музыкознание смежных наук — лингвистики, семиотики, психологии, теории информации — способствовало дальнейшему изучению теории интонации. Важнейшим свойством музыкальной интонации Медушевский называет ее принципиальную целостность, которая проистекает из возможности одномоментного восприятия произведения искусства, имеющего временну́ю протяженность, подчас достаточно длительную [28, с. 185].

Такие термины, как хореографическая (пластическая, танцевальная) интонация, тема, лейтмотив, лейтинтонация, вошли в научный обиход в балетоведении, используются в процессе обучения

студентов-хореографов. Их существование объективно, как и связь с музыкальной основой. Однако на практике отнюдь не всегда, например, хореографическая интонация дублирует музыкальную. Более того, во многих случаях подобное просто невозможно в силу материальной разности двух искусств. И все же изучение принципов их единения — на основе синтеза, сочетания, взаимодействия, взаимовлияния — возможно при установлении общности понятийного аппарата.

Пытаясь определить, что такое хореографическая интонация, тема, исследователи приходили в тупик, так как искали *начальный* пластический импульс (как в музыке). Однако в классическом танце, оперирующем достаточно широким, но всё же определенным набором движений, где каждое pas, каждая поза вырастает из конкретных подготовительных движений, выделить интонацию, мотив, тему, лейттему, лейтмотив можно лишь при *одномоментности восприятия целого* (спектакля, сцены, эпизода, номера). Пространственно-временно́й характер хореографии, на первый взгляд, вступает в противоречие с подобным требованием. И все же из длительного, протекающего во времени и пространстве танцевального движения в таких спектаклях, как «Лебединое озеро», «Сильфида», «Шопениана», «Умирающий лебедь», «Спартак», «Легенда о любви» и др., память выделяет своего рода пластический «*образ балета*», и происходит это за счет нашей способности «остановить мгновение». Причем в «застывшую скульптуру» превращается не конкретный момент танца (хотя и он играет важную роль в хореографии), а *обобщенный, пластический образ, фиксирующий целостность восприятия*.

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

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

При строгой регламентированности классической лексики «генерализирующую пластическую интонацию» тем не менее можно выявить, если сравнить вариации Авроры и Феи Сирени в «Спящей красавице», сольные эпизоды и Adagio «Лебединого озера», «Корсара», «Баядерки». Еще более зримой такого рода хореографическая интонация становится в балетах современного репертуара: и основанных на классике — «Легенда о любви» А. Меликова в постановке Ю. Григоровича, миниатюры К. Голейзовского, Л. Якобсона, Б. Эйфмана, и впитавших влияние танца-модерн. Так, в спектаклях немецкого балетмейстера Пины Бауш не трудно заметить имитацию принципов развития музыкальных интонаций, тем. В пластическом решении копируются и переносятся в хореографию как технический прием многообразные современные средства и методы организации музыкального материала вне зависимости от драматургии и композиции музыкального сопровождения. На сцене можно также увидеть как бы зримое воспроизведение особенностей аллеаторики, сонористики, полифонии.

Понятие «генерализирующая пластическая интонация» тесно соприкасается и взаимодействует с теми хореографическими структурами, которые можно определить как хореографическая (пластическая, танцевальная) интонация, тема, лейтмотив, лейтинтонация. Перечисленные термины вошли в научный обиход в балетоведении, используются в процессе обучения студентов-хореографов. Их существование объективно, как и связь с музыкальной основой. Однако на практике отнюдь не всегда, например, хореографическая интонация дублирует музыкальную. Более того, во многих случаях подобное просто невозможно в силу материальной разности двух искусств. И всё же изучение принципов их единения — на основе синтеза, сочетания, взаимодействия, взаимовлияния — возможно при установлении общности понятийного аппарата.

Вводя в балетоведение музыковедческие определения, теоретики и практики искусства танца подчас интуитивно ощущали, что такие понятия, как жест, движение, pas и т. п., либо ограничивают изучение специфики балетного театра лишь анализом взаимодействия сугубо хореографических элементов (танец — пантомима), либо сужают его до выявления структурных закономерностей. Термины типа «интонация», «тема», «симфонизм» призваны охватить многообразие сущности хореографического искусства, общей картины природы балета.

Для понимания близости музыки и танца примечательна следующая мысль Медушевского: «Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промысливается дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в ratio — это две стороны интонации соединяются еще в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация — это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца» [29, с. 235].

Предметная действительность воспринимается в балете благодаря зримому воспроизведению танцевального действия, что происходит и в обобщенном плане и вполне конкретно. Хореография, в отличие от музыки, может достичь большей определенности в воспроизведении реального мира, но уступает музыке в передаче объема жизненных явлений при их обобщении, типизации. Наибольшая взаимосвязь между музыкальной и хореографической интонационностью заметна там, где звуками передается ощущение *движения*, его пространственная направленность (взлет или падение, вращение или раскачивание, приседание, вскакивание, переворачивание), временна́я и эмоциональная характерность (равномерность или прерывистость, стремительность или медлительность, легкость или тяжеловесность, размашистость, вкрадчивость и т. д.).

Артисты балета ежедневно и всю творческую жизнь выполняют учебные формы танца, которые во многом приучают слух исполнителей к определенной закрепленности характера движения и музыки. В них замечена и широко используется концертмейстерами определенная связь между интонационностью двух искусств [22, с. 32—42]. Например, Grand battement jete — движение с большим броском ноги вперед, назад, в сторону — соответствует энергичным, бодрым интонациям по звукам трезвучий, фанфарности, скачкам вверх на кварту и т. п. Активный, с вольным ходом на широкие интервалы музыкальный материал зрительно поддерживается разнообразными прыжками, поворотами и вращениями. Интонации, построенные в ритмическом плане на мелких длительностях, отвечают характеру всех видов Rond de jambe.

В сценической практике интонационная взаимосвязь происходит более сложно и зависит от необходимости решать проблемы образности и режиссуры. Но изначальная типизация интонационных связей прослеживается и здесь.

Практика искусства хореографии подтверждает идею В. Медушевского о целостности интонации [29, с. 235]. Перенося мелодическое движение в пластический ряд, балетмейстер воспринимает и зримо воспроизводит музыкальную интонацию целостно, не разлагая ее на элементы — мелодическую линию, интервалику, ритм, тембровую и динамическую окраску.

Причина несоответствия пластического рисунка, его развития музыкальному часто кроется в недооценке хореографом-постановщиком роли семантики музыкальной интонации. Не учитываются также

психофизиологические особенности восприятия слушателем музыкального движения. Отсутствие такой взаимосвязи может происходить как на уровне конкретной музыкальной интонации и хореографического pas, так и на более протяженном звуковом и танцевальном пространстве.

И слушателями-зрителями, и особенно танцовщиками как неестественное сочетание «слышимого — исполняемого — видимого» воспринимается движение Grand battement jete на мелодию с ярко выраженным нисходящим движением. Имеется в виду шаг с сильной доли такта на слабую, что, к сожалению, нередко встречается в сценической и педагогической практике.

Нередко кульминационный момент пластического развития (например, разнообразные прыжки, поддержки, подъемы) не совпадает с основной музыкальной кульминацией, приходится на более ранний мелодический подъем. Сама же музыкальная вершина сопровождается спадом хореографического развития и служит подготовке нового танцевального движения. Такого и иного рода несоответствия можно заметить, например, в Adagio из третьего акта «Дон Кихота» в постановке А. Горского, в пластике «небожителей» в «Сотворении мира» в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва.

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

Танцевальность, дансантность, пластичность

Пластика человека состоит из множества жестов и движений, каждое из которых несет смысловую нагрузку. Изначально они и стали основой для танцевальной лексики, сохранившей связь с их первоначальным значением. Балетный театр, опираясь на разные виды танца, создал самобытный язык, в котором присутствие жизненных поз и движений сведено к минимуму. У разных народов возникли стройные и отшлифованные временем хореографические системы, и наиболее совершенная из них — классический танец, в котором каждое из абстрактно-обобщенных движений наделено определенной экспрессивностью.

Сказанное не противоречит тому, что в балетоведении не утихает спор: несет ли отдельно взятое танцевальное pas, поза, позиция ног, рук в себе смысловую нагрузку (как и разрозненно звучащие звуки или их сочетание).

Сторонники представителей драмбалета стремились преодолеть абстрактность лексики классического танца, подчеркивая в нем возможные аналогии с бытовыми движениями. Р. Захаров (а ранее И. Соллертинский) утверждал: «Все позы и движения классического танца — арабеск, аттитюд, тур, жете, шене, па-де-бурре, фуэте и др., исполненные формально или, как иногда говорят, в чистой, голой классической форме, являются лишь упражнением — экзерсисом». Он считал, что танцовщик не только вправе, но и обязан придать характеристичность традиционным классическим pas, «видоизменить привычную, канонизированную форму» [12, с. 208].

Однако при создании нового спектакля на основе классического танца не артист, а балетмейстер призван заботиться об изначальной выразительности, образности той или иной партии. Ведь исполнители, ничего не меняя, например, в тексте классического репертуара, лишь профессионально воспроизводят заданное хореографом, танцуют не набор канонических движений, а создают образ на их основе. Значит, каждое pas, их сочетания могут нести определенное содержание, и прав Ф. Лопухов (в 1920-е гг. А. Волынский [6], в конце XX в. Г. Добровольская), утверждавший, что классические «движения имеют свою собственную значимость и мысль» [24, с. 100]. Заметим, что он также сравнивал все положения effacé с мажором, а croisé — с минором и поэтому разграничивал их на движения, пригодные для выражения радостных либо печальных эмоций [25, с. 89]. Каждое pas так или иначе имеет свою изначальную семантическую определенность, свои оттенки характерности, свой обобщающий образно-выразительный смысл. О романтической мечтательности, о меланхолии и грусти не сможет рассказать каскад фуэте. Пластические интонации этих движений будут искать аналогичную выразительность в музыке. Однако в границах своей характерности фуэте могут выразить целую гамму чувств: от радости, восторженности до злобного торжества. Все четыре типа arabesque обладают по-разному выраженным лирическим характером, а attitude свойственны торжественность, величавость. Одни прыжки выглядят шаловливо — pas de shat (шаг кошки), другие воплощают задор и игривую напористость. Даже в названиях звучит образный смысл pas: battement fondu — «тающий», fouetté — «кнут», pas de ciseaux — «ножницы», pas de poisson — «шаг рыбы».

Анализируя вариацию Эсмеральды, Ю. Слонимский заметил: «Одни глиссады, сиссоны, па-де-баски, прыжки, па-де-бурре на пуантах и т. п. Что в этом от человеческого горя? Ничего. А между тем оно звучит в каждом па» [34, с. 207]. Классическое pas — вненациональное и лишенное смысловой конкретики — тем не менее воспринимается как концентрированное выражение экспрессии благодаря контекстуальной значимости движения, в каждом из которых «нет законченного, конкретизированного смысла и тем более мысли, но есть некоторые задатки смысла», того «оттенка», который, как пишет П. Карп, «оказывается существенным, когда мы ставим отдельное движение рядом с другими движениями, повторяем его в той или иной последовательности, в том или ином соседстве» [18, с. 130]. Этот «оттенок» и есть основа интонационности (применительно к классическому танцу), благодаря которой из традиционных хореографических движений, как и из традиционных музыкальных интервалов, аккордов, создаются произведения искусства. Однако «оттенок» не может стать определением понятия «интонация».

В хореографии, как и в музыке, нетрудно заметить два диалектически связанных процесса: тенденцию к стереотипизации и индивидуализации.

Классический танец (как и иные хореографические стили, школы, направления) основывается на использовании разнообразных форм движения, которые поддаются достаточно четкой классификации благодаря своей нормативности, и все же их смысл меняется даже от способа исполнения. Так, четыре варианта позы arabesque, как было сказано выше, имеют свои оттенки выразительности, а малейшее изменение каждого из них влечет за собой воплощение нового характера, образа.

Г. Добровольская [9, с. 52] приводит интересные наблюдения за эволюцией позы a la seconde, которая в прошлом была проходной, а в связи с интересом к ломаным линиям, разработкой второй позиции ног приобретает свойства выразительности. По-разному эта поза «звучит» в монологе Мехмене Бану в «Легенде о любви» А. Меликова в постановке Ю. Григоровича, где прорывается наружу едва сдерживаемое отчаяние, и в кантиленности движений номера Г. Алексидзе «Сиринкс».

Нетрудно заметить, что ведущим мотивом характеристики двух воинов — Спартака и Красса — в постановке Ю. Григоровича являются прыжки по диагонали сцены. Интонационное же наполнение сходных движений глубоко различно. Полетности, открытости прыжков Спартака противопоставлены «извивающиеся» прыжки Красса с прогибанием спины, диагональ jete с подгибанием ног.

Во втором акте «Жизели» главная героиня исполняет jeté entrelacé (перекидное jeté) с поддержкой Альбера, что удлиняет прыжок, делает Жизель более воздушной, невесомой. Мирта же тщетно пытается задержаться в воздухе, так как «в обычном перекидном жете преобладает кратковременность попытки оторваться от земли» [8, с. 75].

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

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

Тот факт, что не только практики искусства танца, но его историки, теоретики даже на терминологическом уровне видят параллели между музыкой и балетом, находят возможность комплексного анализа хореографических постановок, говорит о необходимости изучения истории балетной музыки только в теснейшей взаимосвязи с теми процессами, которые происходили в обоих искусствах.

Нельзя не сказать еще об одном качестве, присущем балетной музыке.

Часто спектакли с плохой — по признанию профессионалов — музыкой, но первоклассной хореографией имеют длительную сценическую жизнь. В то же время блестящие музыкальные партитуры, не получившие достойного танцевального решения, как правило, быстро исчезают из репертуара театров. Причина часто кроется в том, что они, представляя интерес как произведения «чистой» музыки, создавались автором без учета балетной специфики, сценического воплощения. Такие произведения либо обречены на забвение, либо получают известность вне сцены, звучат лишь в концертном исполнении.

Вдохновившись образами и опытом танцевального симфонизма, композиторы создали новый, своеобразный жанр **балетной музыки для слушания** по аналогии с «драмой для чтения».

Родство музыки и классического танца проявляется в плане обобщенной, внепредметной образности. Пластика ищет опоры в строении музыкальной драматургии, формы и более мелких струк-

турных плетений. Она как бы зримо передает тематизм, повторность, контрастность, динамические нагнетания, кульминации. Сближение с музыкой становится реальней, если в ней первоосновой мелодизма была пластичность: ассоциативное отражение жеста, различных форм движения, шага.

Балетная музыка выросла из музыки танцевальной и впитала многое из смежных жанров: оперы, симфонии и др. Но в свою очередь оказала влияние и на них. Танцевальную музыку известный музыковед И. Способин разграничил на «два соприкасающихся друг с другом вида:

1) прикладную, собственно танцевальную музыку и

2) музыку танцевального характера, но имеющую самодовлеющее музыкальное значение и предназначенную для концертного или домашнего исполнения...»

Общими чертами танцевальной музыки названы: «*определенность и повторность ритмов, внятная акцентировка сильных долей и квадратные структуры* в самом отчетливом их выражении (построения в 4, 8, 16 и 32 такта)» [37, с. 152]. Сходные определения даны в «Музыкальной энциклопедии» [21, с. 430].

В качестве основы для дифференциации балетной музыки часто используются такие понятия, как *танцевальность и дансантность*. *Дансантной*, в отличие от *танцевальной*, Е. Дулова считает музыку, сопровождающую танец в *классических* балетных формах [10, с. 64]. Однако эти определения принято использовать более широко и вне рамок балета. Кроме того, они часто оказываются взаимозаменяемыми.

В лингвистическом плане «танцевальность» и «дансантность» — синонимы, имеющие отличия лишь в этимологии слов: первое происходит от немецкого слова der Tanz, второе представляет собой производное от французского слова dansant — танцевальный, dans — танец (как и английского dance). В энциклопедии «Балет» оба понятия раскрываются В. Вансловым в одной и той же статье: «Дансантность... танцевальность, совокупность формальных качеств музыки, делающих ее удобной для танца и выражающих танец... Дансантность характеризуют: ясность метро-ритмической организации; подчеркнутая акцентировка сильных долей и опорных моментов в мелодии и в аккомпанементе; четкость применения метро-ритмических, фактурных, мелодико-интонационных формул различных жанров; замедления и убыстрения движений, соответствующие характеру танца; использование подводящих к опорным точкам пассажей, люфтпауз; изящество ритма и связь его с танцевальным движением; квадратность и симметрия композиционной структуры и др.» [4, с. 175]. Из

этого определения видно, что дансантность и танцевальность, по сути, выражают специфическую природу балетной музыки в целом.

Известно высказывание И. Стравинского, который всю музыку XVIII в. считал в известном смысле танцевальной [38, с. 172], имея в виду двигательно-моторную ее сторону. В. Конен в своей работе «Театр и симфония» [20] показала путь развития танцевальности от собственно танцевальных форм эпохи Ренессанса до претворения ее в классической симфонии. Не случайно инструментальная музыка той поры так активно интерпретировалась в балетном театре XX в. В. Гаевский высказал примечательное замечание по этому поводу: «В музыке XVIII века танец, как правило, — образ жизни, вернувшийся к привычным очертаниям, чуть ли не к домашнему очагу. В симфониях венских классиков тяжеловесный праздничный менуэт скреплял победу здравых и устойчивых форм жизни» [7, с. 30].

Бытовые танцевальные жанры (и в музыкальном, и в хореографическом аспекте) возникли как прикладные. Функционируя в конкретной жизненной ситуации, они приобрели типизированное образное содержание, что потребовало выработки определенной системы выразительных средств, характерность которых формировала жанровый стиль.

Определяющим признаком танцевальных жанров в *музыкальном* плане становится ритм, тесно связанный с темпом и мелодикой, в *хореографии* — четко ритмизованный рисунок движений и поз танцующих. Эволюционная «медлительность» [30, с. 9] делает бытовые танцевальные жанры носителями устойчивых стилистических признаков жанра.

Список литературы

1. *Арановский М.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974.

2. *Асафьев Б.* «Спящая красавица» // *Асафьев Б.* О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. — Л., 1974.

3. *Блазис К.* Искусство танца // Классики хореографии. — Л.; М., 1937.

4. *Вансловв В.* Дансантность // Балет. — М., 1981.

5. *Волконский С.* Художественные отклики. — СПб., 1912.

6. *Волынский А.* Книга ликований. — М., 1992.

7. *Гаевский В.* Дивертисмент. — М., 1981.

8. *Добровольская Г.* О хореографическом тематизме // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция. — Л., 1990.

9. *Добровольская Г.* Танец, пантомима, балет. — Л., 1975.

10. *Дулова Е.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века). — Минск, 1999.

11. *Запорожец А., Зинченко В.* Восприятие, движение, действие // Познавательные процессы: ощущения, восприятие. — М., 1982.

12. *Захаров Р.* Записки балетмейстера. — М.: Искусство, 1976.

13. *Захаров Р.* Сочинение танца. — М.: Искусство, 1983.
14. *Зобов Р., Мостепаненко А.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
15. *Ирза Н.* Музыка и современные представления о художественном пространстве-времени // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. — М., 1992.
16. *Каган М.* Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972.
17. *Каган М.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
18. *Карп П.* Балет и драма. — Л., 1980.
19. *Кирнарская Д.* Музыкальное восприятие: проблема адекватности: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. — М., 1997.
20. *Конен В.* Театр и симфония. — М., 1975.
21. *Кюрегян Т.* Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М., 1981.
22. *Ладыгин Л.* О музыкальном содержании учебных форм танца. — М., 1993.
23. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. — М.: Изд-во Москов. ун-та, 2013.
24. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. — Берлин: Петрополис, 1925.
25. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. — М.: Искусство, 1966. — С. 89.
26. *Мазель Л.* О природе и средствах музыки. — М.,: 1991.
27. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.
28. *Медушевский В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. — М., 1980.
29. *Медушевский В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 1984.
30. *Москаленко Л.* Драматургические функции танцевальности в произведениях Шопена (к проблеме интерпретации): автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Л., 1981.
31. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. — М., 1971.
32. *Панасье Ю.* История подлинного джаза. — Л., 1978.
33. Ритм и культура танца. — Л., 1926.
34. *Слонимский Ю.* В честь танца. — М., 1968.
35. *Слонимский Ю.* Музыка в балетном театре // Музыка советского балета. — М., 1962.
36. *Смирнов И.* Искусство балетмейстера. — М.: Просвещение, 1986.
37. *Способин И.* Музыкальная форма. — М., 1962.
38. *Стравинский И.* Диалоги. — Л. Музыка, 1971.
39. *Титова Т.* О пространственной модели восприятия одноголосия и многоголосия // Восприятие музыки. — М., 1980.
40. *Уйфалуши Й.* Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа // Музыка Венгрии. — М., 1968.
41. *Фокин М.* Против течения. — Л.; М., 1981.
42. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. Ч. I. — М., 1990.
43. *Широков А.* Музыка в современном сюжетном танце // Современность в танце. — М., 1964.

References

1. *Aranovskij M.* O psihologicheskih predposylkah predmetno-prostranstvennyh sluhovyh predstavlenij. // Problemy muzykal'nogo myshleniya. — M., 1974.
2. *Asaf'ev B.* «Spyashchaya krasavica» // Asaf'ev B. O balete. Stat'i, recenzii, vospominaniya. — L., 1974.
3. *Blazis K.* Iskusstvo tanca // Klassiki horeografii. — L.; M., 1937.
4. *Vanslov V.* Dansantnost' // Balet. — M., 1981.
5. *Volkonskij S.* Hudozhestvennye otkliki. — SPb., 1912.
6. *Volynskij A.* Kniga likovanij. — M., 1992.
7. *Gaevskij V.* Divertisment. — M., 1981.
8. *Dobrovol'skaya G.* O horeograficheskom tematizme // Problemy muzykoznaniya. Muzyka. YAzyk. Tradiciya. — L., 1990.
9. *Dobrovol'skaya G.* Tanec, pantomima, balet. — L., 1975.
10. Dulova E. Baletnyj zhanr kak muzykal'nyj fenomen (russkaya tradiciya konca XVIII — nachala XX veka). — Minsk, 1999.
11. *Zaporozhec A.*, Zinchenko V. Vospriyatie, dvizhenie, dejstvie // Poznavatel'nye processy: oshchushcheniya, vospriyatie. — M., 1982.
12. *Zaharov R.* Zapiski baletmejstera. — M.: Iskusstvo, 1976.
13. *Zaharov R.*Sochinenie tanca. — M.: Iskusstvo, 1983.
14. *Zobov R., Mostepanenko A.* O tipologii prostranstvenno-vremennyh otnoshenij v sfere iskusstva // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. — L., 1974.
15. *Irza N.* Muzyka i sovremennye predstavleniya o hudozhestvennom prostranstve-vremeni // Muzyka. Tvorchestvo, ispolnenie, vospriyatie. — M., 1992.
16. *Kagan M.* Morfologiya iskusstva. — L.: Iskusstvo, 1972.
17. *Kagan M.* Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema esteticheskoj nauki // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. — L., 1974.
18. *Karp P.* Balet i drama. — L., 1980.
19. **Kirnarskaya D.** Muzykal'noe vospriyatie: problema adekvatnosti: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya. — M., 1997.
20. *Konen V.* Teatr i simfoniya. — M., 1975.
21. *Kyuregyan T.* Tanceval'naya muzyka // Muzykal'naya enciklopediya. T. 5. — M., 1981.
22. *Ladygin L.* O muzykal'nom soderzhanii uchebnyh form tanca. — M., 1993.
23. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya. — M.: Izd-vo Moskov. un-ta, 2013.
24. *Lopuhov F.* Puti baletmejstera. — Berlin: Petropolis, 1925.
25. *Lopuhov F.* SHest'desyat let v balete: Vospominaniya i zapiski baletmejstera. — M.: Iskusstvo, 1966. — S. 89.
26. *Mazel' L.* O prirode i sredstvah muzyki. — M.,: 1991.
27. *Mazel' L., Cukkerman V.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. — M., 1967.
28. *Medushevskij V.* Dvojstvennost' muzykal'noj formy i vospriyatie muzyki // Vospriyatie muzyki. — M., 1980.
29. *Medushevskij V.* Intonacionno-fabul'naya priroda muzykal'noj formy: dis. … d-ra iskusstvovedeniya. — M., 1984.
30. *Moskalenko L.* Dramaturgicheskie funkcii tanceval'nosti v proizvedeniyah SHopena (k probleme interpretacii): avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. — L., 1981.
31. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy HVII—XVIII vekov. — M., 1971.
32. *Panas'e Yu.* Istoriya podlinnogo dzhaza. — L., 1978.
33. Ritm i kul'tura tanca. — L., 1926.
34. *Slonimskij Yu.* V chest' tanca. — M., 1968.

35. *Slonimskij Yu.* Muzyka v baletnom teatre // Muzyka sovetskogo baleta. — M., 1962.
36. *Smirnov I.* Iskusstvo baletmejstera. — M.: Prosveshchenie, 1986.
37. *Sposobin I.* Muzykal'naya forma. — M., 1962.
38. *Stravinskij I.* Dialogi. — L. Muzyka, 1971.
39. *Titova T.* O prostranstvennoj modeli vospriyatiya odnogolosiya i mnogogolosiya // Vospriyatie muzyki. — M., 1980.
40. *Ujfalushi J.* Edinstvo prostranstva, vremeni i dejstviya v soderzhanii muzykal'nogo obraza // Muzyka Vengrii. — M., 1968.
41. *Fokin M.* Protiv techeniya. — L.; M., 1981.
42. *Holopova V.* Muzyka kak vid iskusstva. CH. I. — M., 1990.
43. *Shirokov A.* Muzyka v sovremennom syuzhetnom tance // Sovremennost' v tance. — M., 1964.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ЗРЕЛИЩА

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

В статье раскрываются закономерности современного функционирования зрелищных форм, которые целиком основаны на синтезе искусств. Современное массовое Зрелище рассматривается как многогранное общественное явление, активно эволюционирующее на рубеже XX—XXI вв., универсальным методом создания которого выступает синтез. Именно с этой позиции рассматриваются основные этапы создания современного зрелища.

Анализ современных зрелищных форм обнаруживает сложные синтетические связи различных видов зрелищ, нерасторжимые узы жанрового взаимопроникновения. В статье делается вывод, что современное зрелище представляет собой новый, особый вид синтезированного мультимедийного продукта и является тем видом художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которой определяется цифровой средой.

В связи с этим автор подробно останавливается на основных тенденциях развития мультимедийных средств художественной выразительности, новых методах синтезирования технологических средств при создании современного массового зрелища. Автор раскрывает понятия аудиовизуального образа, звуковой атмосферы действия, монтажа как основного режиссерского метода создания синтетического мультимедийного продукта. Приводятся конкретные примеры применения современных цифровых и мультимедиа-технологий в создании массовых зрелищ разного типа, раскрываются тенденции и проблемы развития новых видов современного зрелища.

Ключевые слова: *синтез искусств, массовые зрелища, режиссура, монтаж, театрализация, синтезирование, сценарий массового зрелища, художественный образ, мультимедиа, видеопроекция, экран, фоносфера, атмосфера, аудиовизуальный образ, звукорежиссура, компьютерные программы, интернет-проект, интерактивное общение. сетевые зрелища.*

SYNTHESIS OF THE ARTS AS THE LANGUAGE OF MODERN SPECTACLE

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

The article reveals the laws of the modern functioning of entertainment forms, which are entirely based on the synthesis of the arts. The modern mass spectacle is considered as a

multi-faceted social phenomenon, actively evolving at the turn of the XX—XXI centuries, the universal method of creating which is synthesis. It is from this position that the main stages of creating a modern spectacle are considered.

The analysis of modern entertainment forms reveals complex synthetic connections of various types of entertainment, indissoluble ties of genre interpenetration. The article concludes that the modern spectacle is a new, special type of synthesized multimedia product and is the kind of artistic activity, the conceptual and productive base of which is determined by the digital environment.

In this regard, the author dwells in detail on the main trends in the development of multimedia means of artistic expression, new methods of synthesizing technological means in creating a modern mass spectacle. The author reveals the concepts of the audiovisual image, the sound atmosphere of the action, and editing as the main director's method of creating a synthetic multimedia product. Specific examples of the use of modern digital and multimedia technologies in the creation of mass entertainment of various types are given, trends and problems of the development of new types of modern entertainment are revealed.

Key words: *synthesis of the arts, mass spectacles, directing, editing, theatricalization, synthesis, scenario of a mass spectacle, artistic image, multimedia, video projection, screen, phonosphere, atmosphere, audio-visual image, sound engineering, computer programs, Internet project, interactive communication, network spectacles.*

В этом году отмечает свой 20-летний юбилей один самых молодых факультетов Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова — факультет искусств. И хотя его появление восстановило давнюю традицию воспитания и образования мастеров искусств в стенах главного российского Университета, где 1757 г. по инициативе И.И. Шувалова была создана Академия трех знатнейших художеств, идея возврата традиций на новом историческом витке времени возникла из современных требований искусства, процессов взаимодействия, взаимовлияния и синтеза его видов и жанров. Наука об искусстве и мировая художественная практика потребовали разработки и введения современных методов и направлений обучения студентов, междисциплинарного и синтезированного подхода к формированию специалистов. Опираясь на традиции классического университетского образования, факультет искусств МГУ (во главе с деканом, доктором филологии, профессором А.П. Лободановым, который также возглавляет на факультете искусств основанную им первую в Европе кафедру семиотики и общей теории искусства) и создал систему обучения профессионалов новой формации, способных производить комплексный анализ явлений художественного творчества, использовать полученные знания как в научной работе, так и в различных областях практической деятельности, создавать произведения искусства, используя весь арсенал современных выразительных средств, в том числе характерных для смежных видов искусства.

В отличие от традиционных методов подготовки, факультет искусств МГУ предлагает студентам углубленное и расширенное изучение дисциплин, раскрывающих специфику конкретного вида искусства, а также дает знания в области интегративного искусствознания, семиотики, психологии, социологии, философии искусства. Для расширения профессионального мастерства дисциплины специализации студент сам выбирает приоритетные направления своей творческой деятельности в области музыки, театра, музыкально-сценических жанров (оперы, балета, эстрадно-вокального исполнительства), изобразительного искусства.

Положенная в основу обучения на нашем факультете новая концепция подготовки будущих деятелей искусств осуществляется как синтез классического университетского образования в области теории и истории искусств и практического воспитания творческих специалистов в сфере искусства, что представляется крайне важным для формирования современного специалиста в области искусства, поскольку нынешняя эпоха интеграции диктует деятелям искусств новые профессиональные творческие задачи и методы их решения.

Зрелища и синтез искусств. К проблеме этимологии и эволюции понятий

Ни для кого не секрет, что наука и культура переживали различные периоды и этапы своего развития. Синкретизм, характерный для первобытнообщинного строя, — первоначальная нерасчлененность видов искусства, которые были вплетены в деятельность человека и его ритуалы, постепенно уступает процессам дифференциации. Затем вновь возникает стремление к синтезу. Храмовый ритуал, подчиняющий единому замыслу элементы изобразительного искусства, мозаики, живописи, архитектурных элементов внутреннего убранства, словесного творчества, музыки, а также обрядовые действия, выступает как организующее звено синтеза искусств (культура Древнего Востока). Гармонично соотношение архитектуры и скульптуры в греческой культуре, утверждающее мысль о победе человеческого духа. В средневековых храмах художественное и реальное пространство сливаются в символическое целое, дополняемое литургической поэзией и музыкой, образуя «соборное» единство.

С усилением светских влияний в культуре поздней готики, и особенно Возрождения, вновь на первый план выходит индивидуализация творчества, происходит распад «соборной» универсальности

средневекового синтеза искусств. Складываются иные формы синтеза, основанные на осознании самостоятельной роли каждого из искусств. Синтез искусств XVI—XVIII вв. связан с особыми формами светских зрелищ (триумфы, придворные феерии, оперные и балетные спектакли, маскарады, дворцовые ансамбли). В искусстве рококо и просветительского классицизма XVIII в. синтез искусств главенствует в создании и оформлении художественной бытовой среды, отвечающей эстетическим идеалам эпохи.

Индивидуализация сознания буржуазного общества в XIX в. разрушает многие формы синтеза искусств, что вызвано всё большим распадом значимых социальных норм и принципов. Романтические утопии обновления общества с помощью синтетического, «соборного» художественного творчества затем развиваются символистами. Значительные работы в области синтеза искусств в XX в. связаны с созданием масштабных мемориальных сооружений, выставочных комплексов, а также массовых зрелищ, народных празднеств, фестивалей, олимпиад и т. д.

Понятие **«синтез искусств»**, органичное соединение разных видов искусств в художественное целое, подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Всеобщей закономерностью синтеза искусств, по мнению известного советского искусствоведа В.В. Ванслова, является противоречие, конфликт, преодоление [1].

Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство которого формирует новую художественную организацию пространства и времени. А также рождает качества, способные активизировать восприятие нового творческого продукта, придавать ему многоплановость, оказывать на зрителя-слушателя эмоционально насыщенное воздействие. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности синтеза искусств. Из многочисленных определений понятия «синтез искусств» остановимся на высказывании И.Н. Лисаковского, так как именно оно точнее отражает предмет исследования статьи: «Синтез искусств — органичное сочетание художественных средств различных видов искусства при создании цельного произведения (или ансамбля) — с единой системой художественной образности, объединенного общностью замысла, стиля, исполнения» [2].

Вторая половина XX в. знаменуется расцветом интеграционных процессов. Человек стал оперировать иными масштабами во всех сферах жизнедеятельности, включая искусство. Всё это повлияло и на новые взаимоотношения между видами искусств.

Каждый вид искусства пользуется своими выразительными средствами, при этом выявляя и развивая то, что составляет его неповторимость и отличие от других, каждый вид искусства открыт для проникновения достижений других видов.

Современная система видов искусств характеризуется тяготением к синтезу — не только как к способу творческого мышления, но и как к форме художественного высказывания. Так, музыкальные и драматические произведения существуют самостоятельно, но музыка и драма, соединяясь в оперный спектакль, образует новый тип произведения, специфика которого и состоит именно во взаимодействии музыкального и сценического искусства. В синтетическом искусстве средства каждого из действующих совместно искусств поддерживают и дополняют друг друга. Это касается и других зрелищных видов искусства — кинематографа, театрального искусства, цирка. Следует отметить, что синтез в зрелищных видах искусства может осуществляться на разных уровнях: внутри вида искусства (например, использование методов документального кино — хроники, репортажа и т. д. — в игровом фильме) и между искусствами (например, введение кинематографического изображения в театральное действие).

Общественная потребность в более широком и целостном отражении действительности рождает объединение видов искусства в новый синтетический вид — **массовые зрелища**, в которых более активной становится роль публики (народные празднества, триумфальные шествия, карнавалы, шутовские и балаганные представления, ритуальные действа, участники которых являются одновременно зрителями и авторами). Различным может быть соотношение между участвующими в синтезе искусствами.

Среди всех видов и жанров искусства, которые, как известно, являются формой осмысления жизненного пространства человека, зрелища занимают особое место. История развития зрелищных форм и их создания столь же продолжительна, как и история самой культуры. Исследованием этого культурного феномена занимались историки, философы, социологи, этнографы, психологи, искусствоведы и культурологи. **Нас интересуют закономерности современного функционирования зрелищных форм, целиком основанного на синтезе искусств**. Сегодня, в связи с усложнением в современном обществе новых форм труда и досуга, с появлением значимых проблем коммуникации в связи с пандемией, охватившей мир, эти аспекты требуют нового осмысления.

Зрелища — многогранное общественное явление. Однако напомним, что, несмотря на этимологию термина, к зрелищным искусствам относятся не все его виды, воспринимаемые с помощью зрения.

Живопись или скульптура относятся к изобразительным видам искусства. В этой классификации определяющим становится **присутствие зрителя, являющегося полноправным соавтором зрелищного искусства**. Другое характерное отличие зрелища от иных произведений искусства в том, что они существуют только в момент их исполнения и навсегда исчезают с окончанием представления. Их невозможно с точностью повторить: зрительская реакция рождает разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого представления. Именно активное зрительское восприятие оказывает непосредственное влияние на представление. Поэтому к зрелищным видам искусства традиционно относятся театр (драматический, оперный, балетный, кукольный, пантомимический), цирк, эстраду, массовые театрализованные представления. Условным исключением из общего правила является искусство кино и телевидения, в которых зрелищные произведения фиксируются на пленку. Однако и это исключение условно благодаря развитию современных технологий и новому типу взаимоотношения со зрителем.

В «Энциклопедическом словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона» 1894 г. одно из определений понятия зрелища звучит так: «К публичным зрелищам и увеселениям относятся: представления, концерты, балы и маскарады во всех театрах, как императорских, так и частных, в цирках, клубах, садах и вообще во всякого рода общественных местах, выставки и базары с музыкой, частные музеи, литературные и музыкальные утра и вечера, живые картины, скачки, бега, гонки, зверинцы, стрельбища, карусели, качели… Получится, что зрелище – это всё, что рассматриваем, на что глядим внимательно» [3, с. 693]. Брокгауз и Ефрон, отказываясь от теоретического определения зрелища, дают лишь перечисление зрелищных форм. Первые попытки научного определения зрелищ появились на рубеже XIX—XX вв. Одним из наиболее авторитетных изданий того времени был «Энциклопедический словарь братьев Гранат» [4, с. 300—302]. В статье разъяснялась социальная и культурная сущность праздника, был сделан акцент на то, что по мере развития религии она постепенно соединялась с «натуралистическими праздниками», носившими исторический характер. В первом издании «Большой советской энциклопедии» 1933 г. понятие «зрелище» охватывало категорию, связанную с популярными в 1920-е гг. массовыми празднествами [4, с. 254].

Совершенно очевидно, что эти высказывания не характеризуют современную эпоху и ее зрелища. Также очевидно, что интерес к зрелищу, усиливаясь на рубеже веков, крепнет и расширяется на протяжении всего XX и начала XXI в.

Анализ современных зрелищных форм обнаруживает сложные синтетические связи различных видов зрелищ. Прочны и нерасторжимы узы жанрового взаимопроникновения и взаимовлияния, например, спорта и искусства в фигурном катании или в художественной гимнастике. Но для создателей важным фактором остается то, что зрелищам присущи такие общие черты, как действенность, коллективность, целостность синтетичность и образность. Д.М. Генкин, предпочитая термину «зрелище» термин «массовый праздник», тем не менее также характеризует его как явление необычное, синтезирующее действительность и искусство, явление, художественно оформляющее то или иное реальное жизненное событие [5, с. 79].

Современная специфика работы в области массовых форм требует от режиссера знания всех видов искусств и умения использовать их в своей работе: драма и опера, кинематограф и хореография, симфоническая и хоровая музыка, вокально-инструментальный жанр, фольклор и пантомима, народный танец, детское творчество, спорт — всё это арсенал профессиональных знаний режиссера-постановщика. Режиссер должен знать законы монтажа и законы коллективного восприятия, а также хорошо ориентироваться в самых современных технических средствах художественной выразительности (все виды осветительной и звуковой аппаратуры, кино— и видеопроекции, лазерной техники и т. д.) [6, с. 8]. Последние десятилетия привнесли в сферу создания зрелища новейшие технологии, которые также оказали влияние на художественную среду зрелища. Современное зрелище превратилось в новый, особый вид синтезированного мультимедийного продукта, стало тем видом художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которой определяется цифровой средой. К созданию современного зрелища активно привлекаются специалисты широкого спектра областей, относящихся как к искусству, так и к научно-техническому профессиональному сообществу. Такие области, как трехмерная анимация, виртуальная действительность, интерактивные системы, обнаружили небывало широкие творческие возможности и их синтезированное использование в сфере создания современного зрелища.

Основной чертой драматургии массового зрелища является ее синтетический характер, в котором универсальным методом создания любого вида театрализованного зрелища выступает *синтез.* Режиссура и драматургия используют синтез различного рода единовременных акций, различных типов действия, синтез документа и разнообразных выразительных средств.

Сценарий массового театрализованного зрелища — это документ, в котором зафиксирована и синтезирована работа драматурга, режиссера, художника, балетмейстера, композитора, звукорежиссера, видеоинженера. Сценарий становится итогом длительной творческой

и практической работы. Тогда как в других жанрах, наоборот, сценарий является источником, отправной точкой для режиссерской фантазии, работы с актерами и постановочной группой. Сценарий современного массового зрелища — четко зафиксированная на бумаге партитура сценических действий и взаимодействий всех участников массового театрализованного представления, а также средств выразительности, используемых только в данном сценическом проекте.

Специфика драматургии массового зрелища — в документаль-ности. Драматургия массового зрелища основана на конкретных фактах и на их художественном осмыслении. Именно синтез документальной публицистичности и художественной образности придает сценарию масштабность и выразительность. Произведение искусства рождается лишь тогда, когда документальный материал одухотворен образным решением авторов зрелища. Высокая идея, выраженная в яркой, образной форме, делает массовое зрелище явлением искусства. Система образов в документальной драматургии массового театрализованного зрелища очень важна. Цель авторов — создать оригинальное художественно-публицистическое произведение. Для этого требуется особый род творческого мышления и одновременно синтетический метод организации массового театрализованного действия.

Мастерство режиссера заключается в том, чтобы персони-фицированные или реальные образы художественно переосмыслить и трансформировать в собирательный образ «героя» театрализации. Понятие театрализации тесно связано с образным решением и с эмоциональной сферой человеческого восприятия — как важнейшим качеством художественного творчества. В массовых зрелищах театрализация означает органический синтез жизненно-документального и образно-художественного материала. Именно этот синтез обеспечивает эмоционально-эстетический эффект. Поэтому когда мы говорим о театрализации зрелища, мы имеем в виду не иллюстрацию тех или иных фактов или документов отрывками из спектаклей, песнями, танцами, стихотворениями, кинофрагментами, как подчас понимают театрализацию, а именно синтез художественного вымысла и действительности, рождающий новое, неповторимое документально-художественное действие.

В качестве примера можно привести Церемонию открытия зимних XXII Олимпийских игр, которая состоялась 7 февраля 2014 г. на Олимпийском стадионе «Фишт» в Сочи [7]. Основной частью церемонии явилось театрализованное тематическое шоу «Сны о России». После того, как девочка в образе ангела по имени Любовь пролетела над ледовым катком, превратившимся на один вечер в необъятную территорию нашей страны, арена стала изображением целого

мира — такого, каким его видят космонавты из космоса. Зрителям представили историю становления российского государства, в том числе масштабные сцены времен царской России, — в виде парада гвардейцев и бала высшего света (первый бал Наташи Ростовой). Перед миллионами зрителей во всем мире пронеслись вехи революции, индустриализации и строительства послевоенной жизни. Была развернута многожанровая панорама культурного наследия страны. Зрителям была представлена галерея великих людей, прославивших Россию на весь мир. В сценарии этого масштабного мультимедийного синтетического действа, построенного на значимых исторических ассоциативных и художественных составляющих, были задействованы значительные аудиовизуальные компоненты.

Театрализованные зрелища — это многогранное общественное явление, особый вид человеческой деятельности, мощное средство идейного и эмоционального воздействия на самую широкую аудиторию. Мир, который еще несколько десятилетий назад был информационно разъятым, сегодня, благодаря средствам массовой и индивидуальной коммуникации, бурному развитию инновационных, мультимедиа-технологий превращается в среду общего информационного обитания. Активно формируется новая социокультурная эстетическая парадигма, характеризующаяся доминированием массовой культуры.

Синтетизм как базовый признак современного зрелища. Завоевания и проблемы

Конец XX — начало XXI в. отмечен визуализацией массового сознания. Благодаря широкому распространению массовой мультимедиа-продукции изменились способы восприятия действительности. Аудитория потеряла некоторые эстетические навыки восприятия. Множество понятий изменило свое значение, информация о важных в прошлом идеологических процессах утратила свою актуальность, произошла переоценка многих фактов и персоналий нашей недавней истории. В связи с этим *эволюция эстетики аудиовизуальных произведений* представляет собой сложный **процесс взаимодействия творческих идей**, генерируемых их создателями, и **новых технологических стимулов**.

Современное музыкально-театрализованное зрелище объединяет в себе разного рода художественные и технологические компоненты и создается организационно-творческой деятельностью группы специалистов, обеспечивающих его концептуальное единство на всех

стадиях осуществления. Многие приемы и методы, ранее казавшиеся исключительно кинематографическими, театральными или телевизионными, теперь используются во всех видах аудиовизуального творческого **мультимедиа-продукта**, к которому мы относим современное массовое зрелище. Процесс конвергенции и синтеза проявляется во взаимопроникновении жанров. **Синтез различных видов аудиовизуальной продукции становится формой художественного высказывания.**

В последние десятилетия появилось немало научной литературы, посвященной взаимодействию и взаимовлиянию техники и технологий, используемых при создании творческого мультимедиа-продукта, косвенно касающейся рассматриваемой проблемы. Вопросы создания аудиовизуального образа затронуты в научных работах М.П. Вендрова, Ю.А. Закревского, Р.А. Казаряна, Ю.Я. Мацкевича, Н.И. Дворко, В.Ф. Познина.

Процесс, который учеными определен как **«мультимедизация культуры»**[1], приводит к существенному изменению художественной парадигмы, для которой **синтетизм** в искусстве становится базовым признаком.

Как известно, мультимедиа — мощное средство представления и визуализации информации. В случае, рассматриваемом нами, — **многообразие средств художественно-технической выразительности, совмещенных на сцене и объединенных общей концептуальной идеей.** В массовом мультимедийном зрелище все его составляющие синхронизированы **по единому тайм-коду**. При проведении и управлении зрелищем используются специальные приборы — контролеры.

Появившиеся в последнее время специализированные **компьютерные программы** (например, WYSIWYG) позволяют создателям моделировать в трехмерном виде сцену, декорации, актеров, конфигурацию светового оборудования, обогащая ранее известные средства художественной выразительности и способствуя усилению эмоционально-эстетического воздействия на зрителя.

В рамках данной статьи мы сознательно не разделяем понятие «современное массовое зрелище» на жанрово-генетические составляющие, так как в большинстве видов современного массового музыкально-театрализованного зрелища **аудиальная** и **визуальная** составляющие находятся в тесном взаимодействии и взаимозависимости. Символическими образами зрелища становятся те или иные реальные исторические здания и памятники, места исторических событий,

[1] См., например: *Грановская О.В., Дуков Е.В., Иоскевич Я.Б.* Новые аудиовизуальные технологии / отв. ред. К.Э. Разлогов. — М.: Едиториал УРСС, 2005.

как бы оживающие в памяти народной и несущие ассоциативно-документальную нагрузку. В современном зрелище с помощью аудиовизуального контента «оживают» здания, улицы, площади, которые «рассказывают» собравшимся свою историю, становясь центральным образом зрелища.

С середины 90-х гг. XX в. требования, которые ранее предъявлялись к **фоносфере зрелища**, начинают подвергаться пересмотру и переосмыслению. Звук в контексте многих художественных компонентов зрелища является одним из приоритетных, так как именно звук способен максимально влиять на **целостность** художественно-эстетического восприятия произведения. Вот почему *аудиовизуальная составляющая зрелища* должна быть реализована в такой совокупной целостности, чтобы наиболее полно выразить авторский замысел и сверхзадачу.

Выразительная звуковая партитура зрелища способна оказать на зрителя большое эмоциональное воздействие, вызывая образные ассоциации, создавая соответствующее настроение, т.е. может влиять на восприятие зрелища не в меньшей степени, чем его декорационно-изобразительные элементы.

Современное массовое музыкально-театрализованное зрелище включает в себя многослойную, синтезированную звуковую партитуру с объемным пространственным звучанием (речь, готовые фонограммы, оригинальная музыка, разнообразные шумовые эффекты). Для создания подобного звукового ряда чаще всего требуются профессиональные мультимедиа-студии. Современные системы записи и редактирования звука открыли новые возможности художественного формирования звуковой сферы мультимедийного сценического проекта. Профессиональные студии звукозаписи, а также интернет-архивы обладают многочисленными коллекциями звуковых эффектов. В отсутствие специализированной студии звуковой ряд музыкально-театрализованного зрелища может быть создан с использованием персонального компьютера и дополнительных звукотехнических мультимедиа-средств [8].

Одним из значимых выразительных средств, обогащающих художественное и образное восприятие действия, являются **шумовые эффекты**. Именно они способствуют решению важной режиссерской задачи — **созданию звуковой атмосферы действия**. Полифоническая звуковая ткань современного зрелища рождается из всего многообразия звуковых и музыкальных элементов, организованных в динамическое единство. Современные технологии позволяют делать шумы всё более тонкими и многослойными. Так, натурные звуки приближают зрителей к конкретной обстановке, в то время как фантастические или

абстрактные звучания обычно созданы на синтезаторе или обработаны с помощью процессоров.

Различные тембровые характеристики звука могут значительно усиливать впечатление от действия, происходящего в том или ином пространстве. Иногда звук может обозначать целое событие, создавая при этом **ассоциативный звукозрительный образ.** Так, в театрализованном представлении «Последний расстрел» эффекты обращены к эмоциям и воображению зрителя. Шумы как колористический драматургический элемент становятся предметом пристального внимания режиссеров. Шум является главным аргументом в пользу подлинности, документальности происходящего, ибо именно в нем сосредоточена психологическая достоверность действительности.

Создавая аудиовизуальную партитуру театрализованного музыкально-сценического представления «Последний расстрел», посвященного расстрелу Еврейского антифашистского комитета (ГЦКЗ «Россия», 2002), мне, как режиссеру, необходимо было создать серию лейтмотивных звуковых эффектов. Среди них — скрежет закрывающегося тюремного замка и звук захлопывающейся двери карцера. Шумовые эффекты необходимо было соединить с оригинальной музыкой, написанной к представлению композитором, народным артистом РФ Михаилом Глузом. Одновременно на экране, декорационно оформленном в виде папки судебного дела, перетянутой колючей проволокой, должны были возникать документальные тюремные фотографии осужденных. Для данной сценической версии мной были отобраны наиболее значимые в масштабах страны трагические биографии нескольких выдающихся общественно-политических деятелей, расстрелянных 12 августа 1952 г. На сцене их представляли: народные артисты РФ Михаил Светин и Зиновий Высоковский, народный артист СССР Владимир Андреев, заслуженный артист России Владимир Долинский, профессор театральной школы Бейт-Цви Нина Михоэлс (Израиль). Собирательный образ следователя НКВД сыграл заслуженный артист России Владимир Конкин.

Аудиовизуальный образ как прием каждый раз возникал с появлением одного из вышеперечисленных персонажей и одновременным появлением на сцене фрагментов тюремной решетки, а также теневой ширмы, на которой во время допросов появлялся узнаваемый силуэт следователя. Мизансценический и темпо-ритмический рисунок действия требовали своевременного появления аудиовизуального компонента, органично вмонтированного в представление, ставшего одной из его образных составляющих и неотъемлемой частью атмосферы действия.

В процессе синтезирования музыки, звуковых и шумовых эффектов со сценическим действием или кино-видео-изображением не

может быть формального разделения звукового материала на главный и второстепенный. **Звуковой эффект может стать определяющим эмоционально-смысловым акцентом сценического действия.** Создавая музыкальный трек хореографической композиции финала представления «Последний расстрел», мне необходимо было сделать наложение на симфоническую музыку звуков выстрелов и затем — боя кремлевских курантов. Здесь также требовалось соединение аудиодраматургии с видеорядом документальной хроники.

Благодаря профессиональному умению звукорежиссера грамотно применять мультимедиа-технологии для достижения поставленной творческой задачи, удалось добиться мощного эмоционального впечатления, которое усилило талантливое исполнение *Владимиром Конкиным* собирательного образа сотрудника НКВД. Артист появлялся перед зрителями лишь единожды, зачитывая ключевой для драматургии постановки архивный документ — решение ЦК ВКПб о закрытии Еврейского антифашистского комитета. В это время на заднике-экране зрители видели фото-слайд подлинной вывески ЕАКа. Слайд был смонтирован таким образом, что в нем зеркально отражался московский пейзаж тех лет. Закончив зачитывать документ, Конкин резко поворачивался к вывеске, одновременно раздавался оглушительный звон разбитого стекла, и слайд мгновенно превращался в разбитую вывеску ЕАКа. Таким образом, аудиовизуально реализовывалась мысль о том, что уничтожена не только известная всему миру организация. Но и о том, что разбитыми окажутся судьбы сотен людей, которые вскоре будут зверски уничтожены.

Выдающиеся режиссеры всегда уделяли работе со звуком не меньше внимания, чем изобразительной пластике. Значительна роль аудиальной партитуры и использования шумов в работах Ф. Фелини, С. Леоне, А. Паркера, А. Тарковского, А. Германа, А. Сокурова, С. Михалкова. За последние годы компьютерная техника звукозаписи предоставила звукорежиссерам широкие возможности трансформации звука в зависимости от общего творческого замысла. В процессе подобного рода работы над зрелищем обычно используются программы для сведения или традиционный многоканальный микшер, а также полный комплект внешних эффектов: *реверберaторы, компрессоры, эквалайзеры, де-ессоры* и т. д. [9 —11]. Современные профессиональные звукорежиссеры имеют собственные звуковые библиотеки, синтезируя аудиоэффекты самостоятельно. Так работает композитор и звукорежиссер Роман Дубинников. У известного спектакля Вячеслава Полунина «Снежное шоу» нет заранее записанной фонограммы. Все звуковые эффекты и музыкальные фрагменты Дубинников «играет импровизационно» в ходе спектакля, одновременно контролируя про-

хождение и сведение всех звуковых сигналов. Таким образом, с развитием в зрелищных искусствах выразительного языка звукорежиссуры творческая функция звукорежиссера эволюционировала от создателя «акустического протокола» до «художника звуковых картин».

Не менее важной составляющей аудиовизуального синтеза зрелища, значительно усиливающей эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя, являются **лейтмотивы**, сопровождающие тот или иной образ, контрапунктное использование музыки, шумов или закадрового текста. К сожалению, лейтмотивный прием крайне редко используется в современной практике постановки массовых зрелищ, хотя данная драматургическая составляющая в звуковой партитуре зрелища значительно усиливает эмоционально-эстетическое воздействие визуального образа на зрителя и способна оказать ключевое влияние на реализацию общего творческого замысла.

Основным режиссерским методом создания зрелища — как синтетического аудиовизуального, мультимедийного продукта — является **монтаж**. Нередко звук способен нести информацию, создающую дополнительную выразительность, вызывающую у зрителя соответствующий эмоциональный настрой, определять ритмическое построение эпизода, создавать иллюзию единого времени и пространства. Режиссер обязан выразительно выстраивать монтажные фразы единой аудиовизуальной драматургии. Соединяя аудиовизуальные фрагменты зрелища, необходимо, чтобы зритель постоянно ощущал связь между различными составляющими. Здесь большую роль играет общий атрибутивный элемент, который выстраивает фрагментарный набор в единый временной, пространственный и смысловой контекст. Так монтировался эпизод отъезда известного политика — первого мэра Санкт-Петербурга А. Собчака в Париж (где опальный политик вынужденно спасался от травли) в музыкально-театрализованном представлении «Память сердца». Данная работа была создана мной в Московском академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (2007) к 70-летию А. Собчака. Появление на сцене Мирей Матье, принявшей участие в зрелище, предварял видеоролик «Больница. Травля», смонтированный из редких документальных архивных материалов. Визуальный переход на сценографическую перемену (появление фрагмента Эйфелевой башни и парижской улицы) был обозначен монтажной связкой, неким **аудиовизуальным крещендо** — взлетающим самолетом. Звук и изображение накладывались на вступление к знаменитой песни Эдит Пиаф «Гимн любви» в исполнении М. Матье.

Создание массового зрелища имеет свою специфику, во многом отличную от создания театрального спектакля. Одноразовость показа массовой сценической продукции исключает возможность дальнейшей корректировки зрелища с учетом технических накладок или реакции публики. Всё это не только повышает меру ответственности создателей массового театрализованного зрелища, но и диктует продуманность и жесткую фиксацию каждого его компонента, их синхронизацию по единому тайм-коду.

Современные технологии — как метод создания и средства художественной выразительности зрелища

Визуальная составляющая современного массового зрелища также прошла свой эволюционный путь: от марлевых экранов на премьере А.Н. Скрябина «Поэма огня» в Карнеги-Холле (1915), где в соответствии со световой партитурой отображались разноцветные всполохи; до современных огромных светодиодных и проекционных экранов. **Экран** становится новым специфическим средством в синтезе средств художественной выразительности. Появившиеся в результате эволюции визуальных технических средств лазерные и пиротехнические установки, устройства для создания специальных световых эффектов, использование компьютерной графики и анимации 3D сделали возможным создание сложной визуальной драматургии, пространственно-графических световых проекций. Это позволило авторам зрелищ, синтезируя звуковую и визуальную составляющую, в каждом конкретном случае создавать **световые** и **звуковые сценарии** массовых представлений в текстовом и в цифровом форматах.

Современный парк профессионального видео оборудования крайне разнообразен. Так, видеопроекторы последнего поколения *Christie Digital и PIGI* обеспечивают высочайшее качество изображения на любых поверхностях и экранах. Достаточное количество самых мощных видеопроекторов позволяет реализовывать глобальные светодинамические проекты. Разработанное специалистами для обработки видеоконтента программное обеспечение **«Onlyview»** [12] признано одним из лучших в мире и позволяет синхронизировать любое количество видеоэкранов для получения единого панорамного изображения. При этом рельеф поверхности, на которую переносится проекция, не имеет значения. Программа обладает уникальными мультимедийными характеристиками и обеспечивает синхронизацию любого количества видеопроекторов в единое панорамное видеоизображение, позволяя таким образом создавать проекцию абсолютно любого размера. Проекция может осуществляться на архитектурный памятник, любое объемное сооружение или обычный экран. Уникаль-

ная система управления позволяет создавать видеоэффекты и 3D-анимацию. Для реализации ярких и запоминающихся видеопроекционных зрелищ используется технология переноса 3D-изображения на неровные поверхности и архитектурные объекты, известная как 3D-маппинг (3D mapping). 3D-маппинг позволяет создавать зрелища с применением уникальных визуальных эффектов на основе реального видео и компьютерной графики. Используя мощные видеокарты программы **«Onlyview»**, создатели зрелищ могут синтезировать разнообразные эффекты для видеоконтента:

— соединять видеоэкраны один с другим, создавая панорамное изображение;

— синхронизироваться с движущимися объектами в режиме реального времени;

— вносить изменения в сценарий в режиме реального времени;

— импортировать и анимировать графические файлы;

— одновременно использовать реальные видеоизображения, видеофонограмму и компьютерные изображения;

— использовать множественные тайм-линии, переходить с одной тайм-линии на другую в любом порядке;

— плавно проводить интеграцию видео и широкоформатной проекции PIGI в единое представление.

Данное оборудование с успехом применялось при создании многих мультимедийных массовых зрелищ в России и за рубежом. Одним из первых мультимедиа-режиссеров, покоривших зрителей необычными творческими решениями, стал англичанин Росс Эштон (Ross Ashton). Созданный им видеоконтент для концерта Rockestra на Мальте (сентябрь 2009 г.) стал динамичным и впечатляющим. Каждая песня имела свое визуальное решение. В финале под звуки Hotel California зрители отправились в полное приключений «путешествие по Америке».

По мере развития новых мультимедиа-технологий на рубеже XX—XXI вв. проходила стремительная эволюция цвето— и светомузыки. Сложные пространственно-графические световые проекции в сочетании с музыкой позволяют авторам зрелищ осуществлять синтез музыкального и свето-живописного материала. Появление новых видов массовых мультимедийных зрелищ, таких как **лазерное шоу, водная** и **электронная феерии**, стало результатом эволюции синтеза мультимедиа-технологий и новейших компьютерных разработок как средств художественной выразительности зрелища.

Однако очевидно, что сегодня зрителю недостаточно просто эффектного зрелища, необычных трюков и спецэффектов. Невозможно бесконечно удерживать интерес аудитории **без яркой художественной идеи**, воздействующей на эмоции и воображение зрителя.

Анализ наиболее успешных мультимедийных массовых зрелищ последнего десятилетия показывает, что даже при создании самых необычных образов с применением современных мультимедиа-технологий авторы стараются опираться на **реальные явления и события**. Одним из наиболее ярких примеров современного мультимедийного зрелища, которое продемонстрировало сложнейший аудиовизуальный синтез, основанный на оригинальной творческой концепции и драматургии нового типа, стала Церемония открытия XXIX Олимпиады в Пекине в 2008 г. [13]. Массовое мультимедийное зрелище, созданное на национальном стадионе «Птичье гнездо», было признано самым дорогим театрализованным шоу в мире. Режиссер-постановщик открытия пекинской Олимпиады — известный китайский кинорежиссер Чжан Имоу — знаком массовому зрителю как создатель фильмов «Герой» и «Дом летающих кинжалов». За зрелищем наблюдало более 90 тысяч зрителей, а также 4 миллиарда телезрителей всего мира.

Начало программы символизировали три восьмерки (восьмой месяц, восьмое число, восемь часов вечера). В стране фэншуя были уверены, что церемония, устроенная по древним магическим правилам, принесет благополучие Олимпиаде и приехавшим в Поднебесную спортсменам. Оркестр, состоящий из 2008 музыкантов, громким ударом возвестил о начале театрализованного представления, которое было разбито на две части: «Выдающаяся цивилизация» и «Славная эра». В центре арены был развернут 800-килограммовый (еще одна магическая цифра) свиток, символизирующий важнейшее китайское изобретение — бумагу. Именно он стал ключевым визуальным элементом всего представления. Зрители также увидели сцены, символизирующие строительство Великой Китайской стены, изобретение книгопечатания, компаса, фарфора. Не менее яркими были сюжеты, посвященные китайской опере, живописи, письменности и, конечно, Великому шелковому пути. Авторы яркого мультимедийного представления напомнили публике об уникальном изобретении пороха в Китае в VIII в., где на его же основе были изобретены первые фейерверки. Перед зрителями прошли сцены из жизни философа Конфуция и парад знаменитой «терракотовой армии Императора». Уникальный мультимедийно-визуальный ряд, обеспеченный компьютерной графикой, мультипликацией и 3D-проекциями, органично переплетался с действиями сотен натренированных тел артистов и спортсменов, завораживающих зрителей уникальным исполнением различных сценических композиций. То на поле стадиона появлялся огромный цветок из артистов в разноцветных костюмах, то последние демонстрировали главный китайский шедевр — картину «Реки и горы на тысячу Ли» известного китайского художника XI в. Ван Симэна.

Современные цифровые, компьютерные технологии и спецэффекты способны создавать совершенно новые реалистические, фантастические и виртуальные пространства. Особенно это касается практики современных **телевизионных массовых зрелищ и проектов**. Форсирование визуальных и акустических средств эмоционального воздействия на зрителя связано также с активным появлением новых способов **интерактивного общения**. В течение последнего десятилетия мы все чаще наблюдаем, что массово-зрелищный продукт на телевидении представляет собой не законченное произведение, а длительный процесс **интерактивного общения**. Наглядное подтверждение тому — наиболее коммерчески удачные массово-зрелищные проекты последних лет, такие как: «Фабрика звезд», «Голос», «Ледниковый период», «Танцы со звездами», «Ну-ка, все вместе!» и др.

Язык цифровой массовой культуры сразу же противопоставило себе все остальное массовое искусство, традиционное, которое именуется по отношению к цифровому «аналоговым». В первую очередь подверглись влиянию цифровых искусств наиболее традиционные виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура. Начали появляться голографические изображения, имитирующие картину, скульптуру, рельеф, даже архитектуру. Наиболее активно арт-медиа повлияли на такие новые синтетические виды массового зрелища, как хэппенинг и перформанс. Появился абсолютно новый зрелищный жанр **Интернет-проект**. Это понятие выходит за рамки веками формировавшихся традиционных аудиовизуальных форм зрелища. Многие **сетевые зрелища**, которые сегодня объединяют людей и создают новые горизонтальные средства коммуникации от человека к человеку, существуют только в момент создания и требуют непосредственного присутствия автора / зрителя / участника.

Следует отметить, что стремительная эволюция синтеза творческой и технологической составляющих в создании современного зрелища, а также социальные проблемы, связанные с затянувшимся процессом глобальной пандемии, неизбежно привели к увеличению сектора аудиовизуальной массовой культуры. Эти процессы сформировали новые взаимоотношения между творческим продуктом и зрителем. Привычные, сложившиеся до конца XX в. отношения между творческим продуктом и зрителем, выраженные в формуле «произведение — результат», окончательно сменились формулой «произведение — потребитель».

Цифровые технологии, всё глубже проникая в нашу жизнь и быт, всё более вызывают зрительскую рефлексию и критику, так как в

основном выполняют задачи PR-стратегов. Новые цифровые средства для самовыражения художника, особенно постоянно обновляемые *hi-tech*, заметно профанированы и больше напоминают спортивные соревнования. Массовый зритель явно отстает в понимании предлагаемого ему современного пользовательского языка, что углубляет разрыв между поколениями и социальными группами.

Новые технологии открыли перед потребителем разного рода зрелищ новые коммуникативные возможности. Однако и породили немало эстетических и творческих и профессиональных проблем. В связи с этим нельзя не назвать проблему **качества** современных массовых зрелищ и их аудиовизуального синтеза. Можно с полной определенностью констатировать, что в рассматриваемом нами явлении культуры на современном этапе наблюдаются **симптомы ухудшающегося отбора**, происходит выброс продукции сомнительного качества. Во многом нельзя не согласиться с мнением известного культуролога Т.Е. Шехтер: «В эпоху утрат ценностных критериев не культура поднимает людей, люди адаптируют ее под себя» [14]. Использование мультимедийных подходов — музыки, текста, пластики, кинематографа, телевидения, цифровых технологий, программирования, композиции — потребовало от создателей зрелищ специальных профессиональных знаний во всех этих областях. К сожалению, на сегодняшний день система образования все еще ориентирована на узкопрофессиональный подход в подготовке специалистов и во многом существует в отрыве от объективных масштабных процессов, затронутых в данной статье.

Таким образом, на рубеже XX—XXI вв. эволюция массовых зрелищ проходила под воздействием активного развития и синтезирования новых аудиовизуальных мультимедиа-технологий, в результате чего уход от синкретизма и активное стремление к синтезу стали основной тенденцией. Как доказывает практика, каждый новый этап развития аудиовизуального творчества рождает новые идеи, требующие новые технологии их воплощения. Появление очередных технических открытий, в свою очередь, побуждает создателей массовых мультимедийных зрелищ к новым творческим поискам. Нами было выявлено, что синтезирование современных технических средств и аудиовизуальных мультимедиа-технологий в создании массовых музыкально-театрализованных зрелищ обладает безусловным ценностным комплексом. Поэтому можно констатировать, что феномен синтеза искусств, ставший основным творческо-технологическим методом создания современного зрелища, сыграл **культуросозидающую роль** в развитии жанра.

Список литературы

1. *Ванслов В.В.* Что такое искусство. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — 326 с.

2. *Лисаковский И.* Художественная культура. М.: РАГС, 2002. — 240 с.

3. Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона / под ред. К.К. Арсеньева, Е.Е. Петрушевского. — СПб.: Типо-литография, 1894. — Т. 12. — 960 с.

4. Большая советская энциклопедия. — М., 1933. — Т. 27. — С. 254.

5. *Генкин Д.М.* Массовые праздники. — М.: Просвещение, 1975. — 140 с.

6. *Горюнова И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений. — СПб.: Композитор, 2009. — 210 с.

7. Церемония открытия зимних XXII Олимпийских игр в Сочи 2014 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ygluZ0tB8S4

8. *Севашко А.В.* Звукорежиссура и запись фонограмм. — М.: Додэка XXI век; МК-Пресс, 2007. — 195 с.

9.*Загуменнов А.П.* Просто о сложном. Запись и редактирование звука. Музыкальные эффекты. — М.: НТ-Пресс, 2005. — 186 с.

10. *Меерзон Б.Я.* Акустические основы звукорежиссуры. — М.: Аспект-Пресс, 2004. — 203 с.

11. *Родзишевский А.Ю.* Основы аналогового и цифрового звука. — М.: Вильямс, 2006. — 288 с.

12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.etc-russia.ru/equipment/.

13. Церемония Открытия XXIX Олимпиады в Пекине 2008 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=bufV3EgyPGU

14. *Шехтер Т.Е.* Глобализация как тенденция развития современной культуры и художественного рынка // Международный художественный бизнес в контексте глобализации: Материалы Всероссийской научн.-практич. конференции, 25 января 2007 г. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. — С.6.

References

1. *Vanslov V.V.* CHto takoe iskusstvo. — M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988. — 326 s.

2. *Lisakovskij I.* Hudozhestvennaya kul'tura. M.: RAGS, 2002. — 240 s.

3. Enciklopedicheskij slovar' F. Brokgauza i I. Efrona / pod red. K.K. Arsen'eva, E.E. Petrushevskogo. — SPb.: Tipo-litografiya, 1894. — T. 12. — 960 s.

4. Bol'shaya sovetskaya enciklopediya. — M., 1933. — T. 27. — S. 254.

5. *Genkin D.M.* Massovye prazdniki. — M.: Prosveshchenie, 1975. — 140 s.

6. *Goryunova I.E.* Rezhissura massovyh teatralizovannyh zrelishch i muzykal'nyh predstavlenij. — SPb.: Kompozitor, 2009. — 210 s.

7. Ceremoniya otkrytiya zimnih XXII Olimpijskih igr v Sochi 2014 g. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.youtube.com/watch?v=ygluZ0tB8S4

8. *Sevashko A.V.* Zvukorezhissura i zapis' fonogramm. — M.: Dodeka XXI vek; MK-Press, 2007. — 195 s.

9. *Zagumennov A.P.* Prosto o slozhnom. Zapis' i redaktirovanie zvuka. Muzykal'nye effekty. — M.: NT-Press, 2005. — 186 s.

10. *Meerzon B.Ya.* Akusticheskie osnovy zvukorezhissury. — M.: Aspekt-Press, 2004. — 203 s.

11. *Rodzishevskij A.Yu.* Osnovy analogovogo i cifrovogo zvuka. — M.: Vil'yams, 2006. — 288 s.

12. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.etc-russia.ru/equipment/.

13. Ceremoniya Otkrytiya XXIX Olimpiady v Pekine 2008 g. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.youtube.com/watch?v=bufV3EgyPGU

14. *Shekhter T.E.* Globalizaciya kak tendenciya razvitiya sovremennoj kul'tury i hudozhestvennogo rynka // Mezhdunarodnyj hudozhestvennyj biznes v kontekste globalizacii: Materialy Vserossijskoj nauchn.-praktich. konferencii, 25 yanvarya 2007 g. — SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2007. — S.6.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ПАРАДИГМЫ КУЛЬТУРЫ, МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ
(*постановка проблемы*)

Л. С. БАКШИ
АНО ВО «Институт современного искусства»
121357, Москва, проезд Загорского, дом 23
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

На протяжении XX в. боролись две культурные парадигмы. Первая — традиционного европейского гуманизма с культом творческого дарования, поклонением художнику как избранному. С другой стороны, в конце XIX в. зародилась тоска по человеку универсальному и связанная с ней конвенция игры, взаимодействия и соучастия. К концу XX в. стало ясно, что новая парадигма побеждает. Складывается другая система ценностей и конвенции. Проблемы, которые эта ситуация ставит перед современной художественной практикой и образованием, рассматриваются в статье.

Ключевые слова: *конвенции культуры, специализация, универсализм, навыки взаимодействия, новые формы.*

PARADIGMS OF CULTURE, MUSIC AND MUSICIANS
(*problem statement*)

L.S. BAKSHI
ANO VO «Institute of Contemporary Art»
121357, Moscow, Zagorskogo passage, building 23

During the twentieth century, two cultural paradigms fought. The first is traditional European humanism with the cult of creative talent, worship of the artist as a chosen one. On the other hand, at the end of the 19th century, a longing for a universal person arose, and the associated convention of play, interaction and complicity. By the end of the 20th century, it became clear that the new paradigm was winning. A different system of values and conventions is taking shape. The problems that this situation poses for modern art practice and education are discussed in the article.

Keywords: *cultural conventions, specialization, universalism, interaction skills, new forms.*

На протяжении XX в. боролись две культурные парадигмы. Первая — традиционного европейского гуманизма с культом творческого дарования, поклонением художнику как избранному. Парадигма, породившая идею сверхчеловека, сказавшаяся на общественном устройстве европейских государств первой половины века, подарившая миру идею о безграничных возможностях человека и его праве управлять

миром по своей воле [1, с. 9—23]. С другой стороны, в конце XIX в. зародилась тоска по человеку универсальному и связанная с ней конвенция игры, взаимодействия и соучастия. В 1892 г. барон Пьер де Кубертен выступил в Сорбонне с докладом «Возрождение олимпизма». В качестве основных ценностей он провозглашал стремление к идеалу совершенства, гармоничное сочетание спорта с искусством, участие в рыцарском поединке с равными условиями для всех участников. Антону Чехову принадлежит крылатая фраза: «В человеке всё должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...» Симптоматично, что чеховский «Иванов» и программные документы Кубертена приходятся на одно десятилетие. «Иванов» был написан в 1887 г. и издан в журнале «Северный вестник» в марте 1889 г. Идея гармоничного, универсально развитого человека уже витала в воздухе.

Практически весь XX в. эти две парадигмы конфликтовали. Культ таланта никак не совмещался с культом универсально развитого человека. Потому что талант — это всегда избранник и требует особого (эстетического) пространства как условия для самовыражения.

Универсализм, породивший стихию игры и взаимодействия, требовал равных условий для всех [2, с. 633—642].

Классический гуманизм делил людей на избранных и всех остальных, лишенных права голоса. «Маленьким человеком» был чернокожий в Америке, мелкий чиновник в России, крестьянин, любой обыватель. Те, о ком с сочувствием писали великие. Но сам он высказываться не мог. В XX в. «маленькие люди» вдруг запели, заговорили, потребовав права голоса. И первым в этом случае как раз выступило чернокожее население Америки. Появился джаз. Он сделал для реабилитации афроамериканцев больше, чем вся их политическая активность, поскольку заразил «черными» ритмами «белую» Америку, да и всю Европу. В дальнейшем массовая культура принесла с собой «окраинного» белого человека, молодежь, лишенную будущего в 1960-е гг. И джаз, и рок вышли из негритянского гетто, городских окраин, из нищеты и обездоленности. «Блюзовые сцены разыгрываются на фоне хлопковых полей и болот, рабочих лагерей и тюрем, притонов и публичных домов. Болезни и безработица, неудачи во всех их разновидностях образуют неизменное содержание блюзовой поэзии» [4, с. 205]. «Образ «маленького человека», не находящего себе места в сложном современном обществе; потеря контакта с нравственными нормами прошлого; уход из мира мысли и высоких отвлеченных чувств в сферу инстинктивно-подсознательного <…> — всё это лежит в основе ряда ответвлений современной массовой музыки на Западе» [4, с. 270].

В итоге требование равноправия «маленькими людьми» привело к идее, что право на высказывание, право на творчество принадлежит

всем. Собственно, эта идея и легла в основу массового распространения компьютера и новых информационных технологий.

В СССР тоже был изобретен компьютер, но никому не пришло даже в голову предложить его к массовому распространению. Компьютеры использовались на крупных предприятиях, в оборонной промышленности, самолетостроении… Их обслуживали группы специалистов, использовались специальные перфокарты. Мысль о разработке интерфейса, понятного любому, могла прийти только в условиях, когда возникла серьезная потребность в самовыражении для каждого.

Расстаться с идеей избранничества европейцу очень сложно. Мы идентифицируем себя с этой культурой. Поэтому сегодня так активно поддерживаются формы традиционного искусства, в том числе и так называемая современная опера, и авангард, которые достались нам от XX в. То есть те формы творчества, которые связаны с самовыражением художника. Мы привыкли маркировать время эстетическими категориями: барокко, классицизм, романтизм… Измерять его трудами человеческого гения. И отказаться от этого очень трудно.

Образ художника, который культивировался в классической культуре, — уникум. У него всегда есть специализация. Он должен в совершенстве владеть чем-то одним. От человека отрезалось всё, что не нужно для его самореализации. В свое время об этой ситуации писал в «Восстании масс» Хосе Ортега-и-Гассет: «…люди науки, поколение за поколением, умещаются и замыкаются на всё более тесном пространстве мысли <…> с каждым новым поколением, сужая поле деятельности, ученые теряют связь с остальной наукой, с целостным истолкованием мира — единственным, что достойно называться наукой, культурой, европейской цивилизацией. Специализация возникла именно тогда, когда цивилизованным человеком называли “энциклопедиста”. Девятнадцатый век выводили на дорогу специалисты, чей жизненный кругозор оставался энциклопедическим. Но от поколения к поколению центр тяжести смещался, и специализация вытесняла в людях науки целостную культуру <…> Специалист хорошо “знает” свой мизерный клочок мироздания и полностью несведущ в остальном» [6, с. 461].

Сегодня наука двинулась вперед. Настоящие открытия совершаются на стыке математики и биологии, химии и физики в самых разных сочетаниях. Появились музыканты, раздвигающие границы между искусствами, стремящиеся к постижению разных знаний и профессий. И примеров тому уже множество. Может быть, один из наиболее ярких — замечательная канадская певица Барбара Ханниген, которая недавно получила премию «Грэмми». Она не только уникальная певица, прекрасно владеющая разными исполнительскими стилями, но и дирижер, актриса, руководитель ансамбля. Крупнейшие исполнители старшего поколения движутся в том же направлении. Вспомним хотя бы программы Гидона Кремера последних лет, которые превратились в шоу, мультимедийные представления. Пианист Валерий Афанасьев свои выступления превращает в спектакли, где он еще и драматург, и артист. Алексей Любимов давно практикует театрализованную форму концертных выступлений. Рождаются новые формы. Такие, как спектакли Хайнера Гёббельса («Черным по белому», «Путешествие с родителями», «Вещь Штифтера»), Саймона Макберни («Шум времени» по Пятнадцатому квартету Дмитрия Шостаковича), требующие от исполнителей владения разными профессиональными навыками: игры на инструментах, актерства, владения пластикой тела.

На рубеже веков даже композитору уже мало было быть только композитором. Список музыкантов, ставших режиссерами, можно перечислять страницами. Самые известные среди них — композитор и режиссер Хайнер Гёббельс; хореограф, танцор, музыкант и режиссер Акрам Хан; музыкант и режиссер Кристоф Марталер; пианист и режиссер Дэвид Мартон. На одном из последних авиньонских фестивалей французским режиссером Самуэлем Ашашем был представлен спектакль «Фуга». Исполнители всех ролей — участники ансамбля старинной музыки и джазовые музыканты. Они играли и драматические роли, и музыку Люлли, Рамо, Скарлатти, Баха, современных композиторов. Появление такого рода спектакля, ставшего событием одного из крупнейших мировых театральных фестивалей, не исключение, а уже правило. Процесс этот начался еще в середине 90-х гг. прошлого века, когда в Авиньоне был представлен театр «Зингаро» Бартабаса, где совмещались конная выездка с симфонической музыкой XX в., включая авангард, или традиционной музыкой народов Востока и танцами в постановке Пины Бауш.

Современная культура — культура универсального человека. Она тяготеет к синкретизму, к неразрывной связи искусств [1, с. 9—23]. И это ее особенность.

Изменившаяся творческая практика требует подготовки профессионалов, обладающих, помимо знания одной конкретной профессии, навыками в других областях. Возникла потребность ввести в учебные планы дисциплины, где бы и теоретически, и практически студенты обучались основам взаимодействия музыки с другими искусствами, где бы вырабатывались практические навыки разностороннего существования музыканта на современной концертной и театральной сценах. Конечно, такой курс должен быть междисциплинарным и объединять студентов разных факультетов, как ис-

полнительских, так и не исполнительских профессий. Основой для практического освоения специфики современного художественного творчества может послужить совместная работа над созданием целостного музыкально-сценического произведения (арт-проекта), объединяющего музыкантов, актеров, художников, режиссеров, танцовщиков, циркачей, кукольников и других представителей разных профессий.

Такой курс может быть, например, обозначен как «Новые музыкально-театральные формы и сценическое мастерство музыканта (или шире, исполнителей)». И существовать как отдельный модуль образовательной программы.

Мои методические идеи разрабатывались в рамках вполне традиционных курсов музыкального обучения со студентами МГИМ имени А.Г. Шнитке, магистратуры Школы-студии МХАТ, на мастер-классах в США, проведенных для учащихся Университета города Амхёрст и *Double Edge Theatre* (штат Массачусетс). А также благодаря большому опыту постановок спектаклей в разных театрах нашей страны и за рубежом, где музыканты сосуществовали на одной сцене с представителями других профессий. Мне приходилось работать с фольклорными и академическими музыкантами, циркачами и кукольниками, соединять их с драматическими актерами, которые пели и играли на инструментах. Естественно, они не могли делать это так же хорошо, как и профессионалы. Для них писалась музыка, создавалась звуковая «ткань», которую они могли бы освоить. Так постепенно вырабатывалась методика воспитания универсального музыканта и артиста.

Музыкант должен обрести навыки взаимодействия не только с другими музыкантами, но и со всеми, кто существует с ним в одном сценическом пространстве. Войти в диалог.

Методика работы в этом направлении разрабатывалась и на конкретных спектаклях, поставленных в России и за рубежом. Их более тридцати.

Конечно, перестроить принципы образования под тенденции времени очень сложно. Однако не учитывать их нельзя. В наших силах найти возможность приобщить студентов к новым реалиям и подготовить их к современной художественной практике.

Установка на взаимодействие открывает поразительные возможности. Мы живем в период глобализации, растущих связей разных культурных традиций. Рассчитывать, что еще долго будет удерживаться особый статус европейского искусства и его выделение из общемирового процесса, уже довольно сложно. Мир открыт, и в нем отчетливо слышны разные голоса. Как и Олимпийские игры. Они не только для европейцев, а для всего человечества. Именно поэтому необходимо в рамках отдельных дисциплин знакомить учащихся с разными формами межкультурного диалога на сцене.

У академических музыкантов, как и у фольклорных, свои «деляночки». Однако и горловое пение, и игра на диджериду, альпхорне, африканских и китайских барабанах, как и многих других экзотических инструментах, давно стали частью европейской культуры. Фоносфера европейских городов вряд ли представима без них. Этот разноголосый, многокрасочный мир сегодня уже в полный голос проявляет себя и на концертной, и на театральной сценах.

В 2001 г. на Всемирной театральной олимпиаде в Москве состоялась премьера музыкальной мистерии «Полифония мира» (композитор Александр Бакши, режиссер Кама Гинкас, художник Сергей Бархин) для сотни участников из разных стран, в которой мне посчастливилось быть музыкальным руководителем. На одной площадке сосуществовали этнические музыканты из Австралии, Хакасии, Тувы; индеец, носитель традиций древнеамериканского племени гольдов, шаман, русские фольклорные певцы. А с ними — скрипач Гидон Кремер с оркестром Кремерата Балтика, ансамбль ударных из Франции *Percussions de Strasbourg*, хор В.М. Попова из Академии хорового искусства, певец и балерина Большого театра, артист, владеющий традицией древнегреческого театра и художники инженерного театра «АХЕ». Мистерия была исполнена в тот самый год, который ЮНЕСКО объявило годом диалога цивилизаций.

Когда-то Гилберт Кит Честертон сетовал: «”Среднему человеку” в наши дни трудно стать “универсалистом”, потому что он обязан стать специалистом. Он вынужден не только направлять все свои усилия на овладение каким-то одним ремеслом, но и стремиться овладеть им в совершенстве, чтобы оказаться конкурентоспособным в нашем суровом обществе» [5, с. 121].

Сегодня вектор развития культуры и искусства изменился. И если мы всё так же настойчиво будем продолжать учить специалистов по стандартам прошлого и даже позапрошлого веков, то просто останемся за бортом.

Список литературы

1. *Бакши Л.С.* К новому синкретизму // Музыкальное искусство в контексте современных проблем культуры и образования. Вып. 1. — М.: Согласие, 2016. — С. 9—23.

2. *Бакши Л.С.* Театр и музыка: от эстетического к интерактивному (на примере исследования современных тенденций в искусстве России и зарубежных стран) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. Сб. трудов Международ. науч. конференции 23—28 апреля 2017. При поддержке РФФИ. — М.: Согласие, 2017. — С. 633—642.

3. *Конен В.Д.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. — 160 с.

4. *Конен В.Д.* Рождение джаза. — М.: Советский композитор, 1984. — 312 с.

5. *Честертон Гилберт Кит*. Универсальная палка // Писатель в газете. — М.: Прогресс, 1984. — С. 121.

6. *Ортега-и-Гассет Хосе.* О жизни, массовом человеке и «вертикальном вторжении варваров» (Ратенау) // Восстание масс. — М.: АСТ, 2002. — С. 461.

Referenses

1. *Bakshi L.S.* K novomu sinkretizmu // Musycal'noye iskusstvo v kontekste sovremennykx problem kul'tury I obrazovaniya. Vyp. 1. — M.: Soglasiye, 2016. — S. 9—23.

2. *Bakshi L.S.* Teatr i musyca: ot esteticheskogo k interaktivnomu (na primere issledovaniya sovremennykx tendentsiy v iskusstve Rossii i zarubezhnykx stran) // Iskusstvovedeniye v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeystviya. Sb. trudov Mezhdunarod. nauch. konferentsii 23—28 aprelya 2017. Pri podderzhke RFFI. — M.: Soglasiye, 2017. — S. 633—642.

3. *Konen V.D.* Tretiy plast: Novyye massovyye zhanry v musike XX veka. — M.: Muzyka, 1994. — 160 s.

4. *Konen V.D.* Rozhdeniye dzhaza. — M.: Sonetskiy kompozitor, 1984. — 312 s.

5. *Chesterton Gilbert Kit.* Universal'naya palka // Pisatel' v gazete. — M.: Progress, 1984. — S. 121.

6. *Ortega-i-Gasset Khose*. O zhizni, massovom cheloveke I "vertikal'nom vtorzhenii varvarov" (Ratenau) // Vosstanie mass. — M.: AST, 2002. — S. 461.

Обзоры

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ АЛЬМАНАХА «ПАМЯТНИКИ ОТЕЧЕСТВА»

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

Данная работа посвящена вопросам сохранения исторического наследия народов России, потребовавшим создания уникального феномена, каким был альманах «Памятники Отечества», не имеющий аналогов и позволяющий решать проблемы охраны памятников истории и культуры. В этом отношении важны были принципы, формированию которых и посвящен альманах. Раскрытие специфики — построение альманаха «Памятники Отечества» призвано пробудить в людях заботу к сохранению культурных ценностей страны, многие из которых, к сожалению, находятся в довольно плачевном состоянии и нуждаются в реставрации.

Ключевые слова: *ВООПИиК, альманах, история, памятники культуры, наследие.*

HISTORY OF THE CREATION OF THE ALMANAC «MONUMENTS OF THE FATHERLAND»

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

This work is devoted to the preservation of the historical heritage of the peoples of Russia, which required the creation of a unique phenomenon, such as the Almanac "Monuments of the Fatherland", which has no analogues and allows solving the problems of protecting historical and cultural monuments. In this respect, the principles were important, the formation of which is devoted to the almanac. The disclosure of the specifics of the construction of the almanac "Monuments of the Fatherland" is designed to awaken people's concern for the preservation of cultural values of the country, many of which, unfortunately, are in a rather deplorable state and need restoration.

Key words: *VOOPIiK, almanac, history, cultural monuments, heritage.*

Родину нужно знать, ее нужно любить, надо знать ее историю, знать героев и их великие подвиги, уметь ценить и понимать красоту, созданную и завещанную нам нашими славными предками — понимание именно этого побудило к созданию альманаха «Памятники Отечества».

Еще до выпуска альманаха решение об его издании вызвало большой интерес у самых широких слоев общественности. «Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР», — говорил председатель редакционного совета альманаха И.В. Петрянов-Соколов, академик, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии. Альманах «Памятники Отечества» играл важную роль для нашей страны, благодаря его деятельности люди наглядно понимали всю важность деятельности Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, работы волонтерских и добровольческих отрядов в сфере сохранения наследия.

Учреждение альманаха «Памятники Отечества» состоялось благодаря решениям Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИик) [1].

Общество охраны памятников истории и культуры — это добровольная всероссийская общественная организация, основанная на членстве, осуществляющая функции общественного органа охраны объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации. Создание Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры приходится на 23 июля 1965 г., когда Совет Министров РСФСР принял постановление «Об организации Всероссийского добровольного общества охраны памятников истории и культуры». Принятому постановлению предшествовала подвижническая деятельность ведущих отечественных ученых и деятелей культуры, известных писателей и художников, энтузиастов дела сбережения историко-культурного наследия — Л.М. Леонова, И.В. Петрянова-Соколова, Б.А. Рыбакова, С.Т. Коненкова, П.Д. Барановского, И.С. Глазунова, П.Д. Корина, В.Н. Иванова, Д.С. Лихачева. Благодаря им сформировалось в общественном сознании и утвердилось в государственных и партийных структурах мнение о необходимости создания общественной организации, выступающей в защиту памятников отечественной истории и культуры [1].

Создатели альманаха: **Владимир Николаевич Иванов** (1905—1991) — советский искусствовед, историк архитектуры, заслуженный деятель искусств РСФСР, руководитель секции охраны памятников Союза архитекторов СССР, вице-президент, почетный член ИКОМОС, первый заместитель председателя Центрального совета ВООПИиК

(с 1966-го по 1984-й), почетный член ВООПИиК. **Вячеслав Иванович Кочемасов** (1918—1998) — заместитель председателя Совета Министров РСФСР в 1962—1983 гг., председатель Центрального Совета ВООПИиК с 1966-го по 1984 г. **В.Д. Поленов** — народный депутат РСФСР в 1990—1993 гг., председатель Комиссии по культуре Совета Республики Верховного Совета РСФСР, председатель президиума Центрального совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры с 1991-го по 1994 г. **Николай Кузьмич Корольков** (1924—1999) — с 1959-го — 1-й секретарь Балашихинского, с 1960-го — Щелковского горкома КПСС, а с 1968-го — заместитель председателя Мособлисполкома; в 1973—1987 гг. — председатель Федерации хоккея СССР; с 1985 г. — заместитель председателя, а с 1997 г. — председатель президиума Центрального совета ВООПИиК.

Первоначально редакционным замыслом являлось желание представить читателю своего рода собрание будущих номеров, вернее, рассказать, чему они будут посвящены [2]. «Каждый раздел выпуска был представлен типичными материалами предполагаемых номеров и названием своим определял их тему: «На семи холмах» (о Москве), «Град Святого Петра», «Мир русской усадьбы» и т. д.», — пишет главный редактор альманаха С.Н. Разгонов. Периодика альманаха «Памятники Отечества» достигла четырех раз в год, поэтому напоминает более журнал, чем книгу. Каждый номер — это законченное произведение, которое воспринимается как нечто целое и единое, будь то номер тематический или составленный из разнородных материалов, как и полагается классическому альманаху.

Формат альманаха 70 х 108 1/16. Бумага офсетная. Тираж 50 000 экземпляров, всего состоялось около 100 выпусков альманаха. Среди его авторов были выдающиеся русские писатели: Виктор Астафьев, Валентин Распутин, Валентин Курбатов, Олег Куваев, публицисты Василий Песков, Феликс Разумовский и другие. Наша великая Родина — могучая держава. Необозримы и прекрасны ее просторы, и эта красота — основа гордости за свое Отечество.

Альманах «Памятники Отечества» — первое в советской истории средство массовой информации, в котором рассказывалось о памятниках истории и культуры России — Великом Новгороде, Суздале и других городах Золотого Кольца, а также о достопримечательностях других регионов России, Карелии, Урала, Сибири, Крайнего Севера (Соловки), Кавказа (Дербент). Пространство альманаха необозримо, оно вмещает исторические документы, современную публицистику, мемуары, литературные очерки, исследования, краеведческие записки, а также полторы сотни фотографий и репродукций с редких произведений искусства.

Альманах «Памятники Отечества» соединяет в себе века истории и судьбы отдельных людей. «Родина мила сердцу не местными красотами; не ясным небом, не приятным климатом, а пленительными воспоминаниями…», — сказал Н.М. Карамзин. В этом альманахе нет временны́х границ, словом, это отдельный мир, где события истории представляются в единой цепи. Период с 1960-х по 1990-е являлся пиком в работе альманаха «Памятники Отечества» [2].

В дни, когда начиналась подготовка к празднованию 40-летия победы под Москвой, профессор Московского государственного университета Михаил Тимофеевич Белявский принес в редакцию альманаха пожелтевшие страницы газеты «Правды» от 6 ноября 1942 г., на которых статья К. Симонова «Москва» впервые увидела свет и которые хранились в архиве М. Тимофеевича с тех времен. «Естественно, родилась мысль перепечатать статью, которую мы и представили нашим читателям, как интереснейший документальный памятник тех грозных дней», — говорится в послесловии редакции альманаха «Памятники Отечества» № 2 за 1981 г. [3].

Период 1990-х для работы альманаха «Памятники Отечества» был не из легких. Возникшее в 1966 г. Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры стало активным центром помощи общественности государственным органам в деле охраны памятников. Однако уже в период застоя против ВООПИиК организуется кампания клеветы и травли. В 1982 г. в «Известиях» публикуется статья «Пассы вокруг кассы». В статье ВООПИиК подается чуть ли не как преступный центр выкачивания народных средств для присвоения их в личных интересах. Такая публикация была направлена на подрыв престижа общественного участия в охране памятников.

В 1985 г. принимается решение о внесение изменений в Закон РСФР «Об охране и использовании памятников истории и культуры», в одной из статей аннулируется право ВООПИиК на согласование работ на территориях и в зонах охраны памятников, что привело к снижению законодательной требовательности в вопросах охраны памятников и умалению значения Общества. Началось усиление кризиса в деле сохранения культурного наследия.

Деятельностью альманаха «Памятники Отечества» в период 1990-х было освещение проблем малых городов России. А.И. Скворцов, кандидат архитектуры, автор многих книг и статей о Гороховце, настаивал на привлечении к финансированию проектно-реставрационных работ. В статье «Современные проблемы малых городов России» альманаха «Памятники Отечества» (№ 2, 1990) редакция представляет справку о тогдашнем состоянии малых городов России, подготовленную Союзом архитекторов РСФСР совместно с другими инстанциями

[5]. Здесь отчетливо видно, что вопрос о сохранении малых исторических городов России встает с особенной остротой.

Серия альманаха «Вся Россия» — это своего рода краеведческая библиотека, которая хранит для потомков исторические предания, рассказы о выдающихся людях, памятниках всех уголков нашей России. В серии изданы выпуски «Северная Фиваида», «Подмосковье», «Возрождение святыни Москвы», «Удмуртия», «Земля Коми», «Вольная губерния», «Века над Венцом», «Суздаль — град небесный», «Ставропольский край — Кавказские Минеральные Воды» [5].

«Родина мила сердцу не местными красотами, а пленительными воспоминаниями», — эти слова Н.М. Карамзина стали эпиграфом, девизом серии «Вся Россия» [5].

На нашей земле столетиями добрыми соседями живут разные народы. С историей этих народов, их мифами, традициями, бытовой и народной культурой впервые советский человек начинает знакомиться в выпусках альманаха «Памятники Отечества». Богатства края из века в век приумножали люди, они творили историю, которую надо знать. Благодаря этому альманаху читателю предоставлялась возможность сделать своим малознакомое прошлое.

В конце 1990-х альманах начинает целую серию «Вся Россия», в которой раскрывалась история малых городов России; где были такие выпуски, как «Вольная губерния», «Возрожденные святыни Москвы», «Венок усадеб», «Северная Фиваида» (Вологодская область), «Удмуртия», «Земля Коми», «Созвездие Курая» (Башкортостан), «Сердце Поволжья» (Саратов), «Суздальские летописи», «Века над венцом» [5]. Никто ранее не упоминал об этих городах, никто не рассказывал о деревянном зодчестве, архитектуре, музыке, древних поселениях, но альманах давал такую возможность и открывал читателю мир древнего народа того или иного города, рассказывал о значимых людях, которые проживали там, иллюстрируя все красочными фотографиями тех мест и публикуя стихи великих русских поэтов.

У альманаха в этот период появляется еще один цикл — это серия «Музеи России». Альманах всегда охватывал важные памятные даты и юбилеи. Так, к 225-летию ансамбля «Царицыно» выходит целый выпуск. Именно этим изданием открылась серия альманаха «Музеи России». Ряд статей номера посвящен далекому прошлому этого заповедного края, читатель узнает об этой земле, когда ею еще владели Стрешневы, Голицыны, Кантемиры. Рассказывается и об относительно недавней истории места XIX—XX вв., времени, когда из несостоявшейся резиденции Царицыно превратилось в любимое москвичами дачное место, где жили и бывали многие замечательные деятели русской культуры: И.С. Тургенев, А.П. Чехов, Ф.И. Шаляпин, Л.Н. Ан-

дреев, И.Е. Забелин, А.А. Бахрушин и другие, а в двадцатые годы XX столетия существовал музей [7].

Каждый выпуск альманаха — это библиографическая редкость, его невозможно купить в киосках, за ним выстраивались очереди в областных и районных отделениях Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, потому что только на его страницах можно было узнать полноценно об историческом наследии нашей Родины.

С конца 1990-х выпуски альманаха «Памятники Отечества» также включают в себя и «малую серию» (формат 70 х 108\32, печать офсетная, тираж 13 000 экземпляров). «Малая серия» — это мини-книги, которые были посвящены одной выбранной теме. Например, редактором-составителем выпуска «Тверской бульвар» 1996 г. была Т.А. Князева [6]. Тексты «малой серии» книг, основанные в 1996 г., дополнялись всегда многочисленными иллюстрациями, как и в самом альманахе. Выходила эта серия четыре раза в год. Еще одна «малая серия» альманаха «Памятники Отечества» в 1996 г. — «Вторая жизнь Хмелиты». Проблема сохранения усадеб и заповедников уже ранее поднималась в выпусках альманаха «Памятники Отечества». В этой книги читатель узнавал о деталях реставрационных работ усадьбы Хмелиты [4]. Представленные в книге фотографии до реставрационных работ 1968 г. ужасают, но тут же радуется душа, что в 1996 г. после реставрации усадьба обрела новую жизнь.

В наше время формируется в сознании поколения образ памятников как нечто отжившее. Девальвируется не только отношение к памятнику, но и страшнее — сама родословная память. Заслуга Общества — это спасение ценнейших объектов истории и культуры, а заслуга альманаха «Памятники Отечества» — отражение деятельности этого Общества для всех будущих поколений [1]. Альманах «Памятники Отечества» был и остается уникальным российским изданием. Бессмертие нашей истории культуры, памятников, вековых традиций — всё нашло свое отражение в этом альманахе. На данный момент Правительство РФ вновь обратило внимание на повышение культурного и духовного уровня развития нашей страны: появляются волонтерские отряды, возобновляются реставрационные работы памятников, ведутся дискуссии о реставрациях старых городов России. Хочется отметить, что сейчас полным ходом идет подготовка юбилейного выпуска альманаха «Памятники Отечества», посвященного его 40-летию. Имеющий порядковый 100-й номер будет насыщен литературными материалами, историческими и современными фотографиями, отражающими 40-летнюю историю общественного движения за сохранение объектов культурного наследия нашей Родины. Выпуск

этот будет широко освещаться в социальных сетях и средствах массовой информации.

Сохранение наследия — дело каждого. Это прошлое нашей семьи, нашего поколения, наших предков, нашей страны!

Список литературы

1. *Жарова А.В.* Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры: 50 лет. — М.: Памятники Отечества, 2016.

2. *Петрянов И.В.* Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. — М.: «Советская Россия», 1\1980. – 167 с.

3. *Петрянов И.В.* Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. — М.: «Советская Россия», 2\1981. — 167 с.

4. *Разгонов С.И.* Вторая жизнь Хмелиты // Памятники Отечества. Малая серия. — М.: Красный пролетарий, 1996. — 200 с.

5. *Разгонов С.И.* Созвездие курая // Памятники Отечества. Вся Россия. — М.: Красный пролетарий, 2\1997. — 192 с.

6. *Разгонов С.И.* Тверской бульвар // Памятники Отечества. Малая серия. — М.: Красный пролетарий. Вып. I, 1996. — 200 с.

7. *Разгонов С.И.* Царицыно – «Сущий рай» // Памятники Отечества. Музеи России. — М.: Красный пролетарий, 1-2\2000. — 192 с.

References

1. *Zharova A.V.* Vserossijskoe obshchestvo ohrany pamyatnikov istorii i kul'tury: 50 let. — M.: Pamyatniki Otechestva, 2016.

2. *Petryanov I.V.* Al'manah Vserossijskogo obshchestva ohrany pamyatnikov istorii i kul'tury. — M.: «Sovetskaya Rossiya», 1\1980. – 167 s.

3. *Petryanov I.V.* Al'manah Vserossijskogo obshchestva ohrany pamyatnikov istorii i kul'tury. — M.: «Sovetskaya Rossiya», 2\1981. — 167 s.

4. *Razgonov S.I.* Vtoraya zhizn' Hmelity // Pamyatniki Otechestva. Malaya seriya. — M.: Krasnyj proletarij, 1996. — 200 s.

5. *Razgonov S.I.*Sozvezdie kuraya // Pamyatniki Otechestva. Vsya Rossiya. — M.: Krasnyj proletarij, 2\1997. — 192 s.

6. *Razgonov S.I.*. Tverskoj bul'var // Pamyatniki Otechestva. Malaya seriya. — M.: Krasnyj proletarij. Vyp. I, 1996. — 200 s.

7. *Razgonov S.I.* Caricyno – «Sushchij raj» // Pamyatniki Otechestva. Muzei Rossii. — M.: Krasnyj proletarij, 1-2\2000. — 192 s.

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

ИСКУССТВО КИНО И ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИНОТЕКСТА

Г.В. ДЕНИСОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет психологии, факультет искусств)
125009, Москва,ул. Мохова, д. 11, стр. 9
E-mail: g.v.denissova@gmail.com

Р.А. МАТАСОВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет психологии, Французский университетский колледж)
125009, Москва,ул. Мохова, д. 11, стр. 9
E-mail: rmatasov@mail.ru

В статье рассматриваются особенности интерпретации кинотекста, которая требует не только его семиотического анализа, но также понимания творческого пути, культурных особенностей и эстетических предпочтений отдельных представителей авторского коллектива (сценариста, режиссера, оператора) в искусстве, так как именно эти факторы находят обязательное отражение в самом кинотексте.

Ключевые слова: *кинотекст, искусство, интерпретация, смысл, семиотический анализ.*

THE ART OF CINEMA AND ISSUES OF INTERPRETATION OF THE FILM TEXT

G.V. DENISSOVA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Psychology, Faculty of Arts)
125009, Moscow, Mokhovaya str., 11, p. 9

R.A. MATASOV
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Psychology, French Universty College)
125009, Moscow, Mokhovaya str., 11, p. 9

Interpreting a film text requires not only an in-depth semiotic analysis of its components but also a profound understanding of the artistic journey, cultural sensitivities and aesthetic preferences of each member of the authoring team (screenwriter, director, director of photography, etc.), as all these factors inevitably influence the internal structure and organization of any motion picture.

Key words: *film text, art, interpretation, system of meanings, semiotic analysis.*

По мысли Б.М. Эйхенбаума, когда традиционные литературные формы перестают осуществлять эстетическую функцию, значимым в культуре становится кино, которое превращается в «лабораторию новых композиционных приемов» [12, с. 367]. XX в. положил начало процессу актуализации в культуре зрелищности и сопутствующим ему проигрыванием, усвоением и внедрением в сознание новых структур восприятия. Начало изучения монтажного принципа в живописи, архитектуре и других видах искусства, как известно, было положено С.М. Эйзенштейном, а в литературоведении развито формалистами, прежде всего — Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом, а с 1960-х исследования по кино и его связям с другими видами искусства уже приобрело систематический характер в работах В.В. Виноградова, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, Ю.Г. Цивьян и др.

«Кинематографичность» как важная константа современной культуры восходит к эстетике постмодернизма, символом которой стал телевизионный экран, позволяющий любому путем переключения каналов создать собственную программу в соответствии с индивидуальным вкусом и настроением. Играя роль усилителя чувств, электронной нервной системы, телевидение стало «художественной квинтэссенцией постмодернизма, путеводителем по руинам современной культуры, символом паразитической культуры соблазнов» [9, с. 157]. Ж. Бодрийар, уделявший огромное внимание вопросам массовой коммуникации в эпоху технического воспроизводства, писал, что «образ опережает реальность, навязывая ей свою имманентную эфемерную логику, логику уничтожения собственного референта, логику поглощения значения» [2, с. 62].

Подход к киноискусству может осуществляться в широком и в узком плане. В первом случае кинотекст рассматривается как часть общественного целого с учетом того, что влияние общественной среды преломляется через реалии и внутренние связи кинопроцесса. Подход к киноискусству в узком плане предполагает анализ фильма в пределах кинопроцесса. Для методологически междисциплинарного изучения кино важность приобретает положение о том, что художественное по своей природе кинопроизводство к настоящему времени приобрело ярко выраженный статус индустрии культуры.

Любой фильм есть сообщение: у него имеется отправитель (режиссер, автор сценария и актеры), получатель (т.е. зритель) и канал передачи, а поэтому к его анализу может быть применен метод, полученный от лингвистики. Сущность киноискусства заключается в синтезе нескольких типов повествования, и перечень уровней киноязыка составить весьма сложно, так как «элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуко-

вая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой, и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением. При этом необходимо, чтобы как в употреблении ее, так и в отказе от ее употребления обнаруживался некоторый уловимый порядок (ритм)» [8, с. 315—323]. Вместе с тем у кино есть и лексика — фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц. Единицей киноязыка является монтажный кадр, а его элементами — звуковой эффект и вербальный компонент.

Таким образом, по причине своего тройного (как минимум) членения с сочетанием в синтагмы знаков разных семиотических систем, которые в совокупности образуют богатейшие контекстуальные связи, кинотекст оказывается необычайно насыщенным способом коммуникации [5, 6].

Поскольку в художественном фильме на коннотации языковых единиц часто накладываются коннотативные значения образов и / или звуковых дорожек, также являющихся конвенциональными, кинематографические знаки могут раскрывать целое множество латентных означаемых и оказываются тесно связанными с «мифом» как социально детерминированным отражением опыта определенной лингвокультуры [1, с. 512], который ложится в основу идеологем — минимальных значащих единиц, организующих работу сознания. Г.Ч. Гусейнов определяет идеологему как «минимальный отрезок письменного текста или потока речи, предмет или символ, который воспринимается автором, слушателем, читателем как отсылка — прямая или косвенная — к метаязыку, или к воображаемому своду мировоззренческих норм и фундаментальных идейных установок, которыми должно руководствоваться общество» [4, с. 28]. Если понимать идеологемы в широком смысле слова, то к ним следует отнести и несловесные формы представления идеологии — традиционные символы, изобразительные и архитектурно-скульптурные комплексы, музыкальные фрагменты и т. д. Иными словами, в их область попадает абсолютно любой знак культуры / языка (включая даже буквы, если они несут в себе коннотативный заряд), определяемый критерием узнаваемости его в качестве такового представителями данной лингвокультуры (т. е. семантика идеологемы в конечном итоге исчерпывается прагматикой). Несмотря на то что жизнь некоторых идеологем (особенно невербальных) коротка, они тем не менее являются кодами и как таковые подлежат дешифровке, для которой необходим контекст, наделяющий сигналы значениями [11].

Любой кинотекст насыщен всеми тремя видами конвенциальных знаков, традиционно выделяемыми в семиотике:

1) знаками-индексами (означаемое и означающее в каждом таком знаке связаны между собой по расположенности во времени и / или пространстве);

2) иконическими знаками (их формы в том или ином аспекте сходны с обозначаемыми смыслами);
3) символами (знаками с произвольной связью между формой и смыслом, предложенной в рамках некоторой конвенции, и свободными от ситуативной обусловленности).

При этом семиозис кинотекста — процесс сложный и длительный, в который вовлечены все авторы фильма (сценарист(ы), продюсеры, съемочная группа, актеры и монтажер(ы)), а основным показателем его успешности является баланс эстетического и интеллектуального удовлетворения, получаемого от просмотра готового продукта как взыскательным зрителем, так и профессиональным кинокритиком.

Киноязык, бурно развивающийся со времен Люмьеров, предлагает современным кинематографистам богатый арсенал средств для создания ярких и глубоких в смысловом отношении лент. Каждый творческий коллектив использует этот арсенал в меру своего таланта и профессионализма.

Ближе всего к языку кино стоит язык театра. Для передачи реципиенту информации в обоих случаях используются два канала (визуальный и акустический) и множество кодов: вербальный язык, кинесика, музыка и пр. Вместе с тем между языком кино и языком театра есть одно существенное различие системного характера, которое теоретик перевода В.Е. Горшкова трактует следующим образом: «Театральное зрелище представляет собой систему открытого типа. Разумеется, у зрителя, сидящего в зале, один постоянный ракурс, определенный угол зрения, но выбор крупных, средних или общих планов, концентрация внимания на одном объекте или системе объектов полностью находятся в его власти. В восприятии экранного искусства зритель в гораздо большей степени зависит от автора, от точек зрения, навязанных ему камерой. Другими словами, экранное зрелище представляет собой систему закрытого типа» [3, с. 110].

Киновед С.А. Филиппов предлагает под киноязыком понимать «систему средств, позволяющую осуществлять передачу смысла (коммуникацию) с помощью кинематографа» [10, с. 146]. Кинематограф в данном случае видится как «любая система, позволяющая воспроизводить плоское ограниченное движущееся изображение произвольного характера и обладающая способностью мгновенного и полного изменения этого изображения (монтажной склейкой)» [10, с. 145].

Поскольку использование термина «киноязык» ipso facto предполагает допущение определенного сходства между ним и языком естественным, приведенную выше дефиницию можно расширить и углубить: киноязык — звукозрительный язык, формально схожий с естественным языком, обладающий собственными специфическими лексикой и грамматикой, представляющий собой систему различных семиотических кодов и позволяющий осуществлять передачу смысла (коммуникацию) с помощью кинематографа.

При таком взгляде на киноязык кадр — совокупность композиционных характеристик изображения и его содержимого — определяется как своего рода «морфема», «основной носитель значений киноязыка» [7, с. 37], а монтаж представляется кинематографической грамматикой (морфологией и синтаксисом), т.е. набором правил соединения кадров-морфем в кинослова, кинословосочетания (сцены как относительно замкнутые в драматургическом плане, но не самодостаточные повествовательные единицы) и кинопредложения (эпизоды как замкнутые по своей драматургии повествовательные единицы внутри общего драматического действия кинофильма, состоящие из сцен) при помощи монтажных переходов (наплывов, вытеснений и пр.).

Киноязык обладает целым набором специфических атрибутов, подразделяемых на два типа:

1. Атрибуты, реализуемые посредством камеры:

а) план;

б) кадр;

в) движение кадра: ракурс, зумирование (трансфокация), тревеллинг (наезд / отъезд / проезд камерой), ручная (репортажная) съемка, съемка со стедикама, панорамирование, кран;

г) комбинированные съемки с помощью камеры;

д) внутрикадровый монтаж.

2. Атрибуты, реализуемые независимо от камеры:

а) художественное (предкамерное) пространство;

б) киноосвещение;

в) собственно монтаж;

г) визуальные компьютерные эффекты.

Под кинотекстом, таким образом, мы предлагаем понимать реализацию киноязыка в рамках кинематографического произведения, имеющего поликультурного и полимодального коллективного автора.

Текстологический взгляд на кинотекст выявляет в нем как уникальные особенности, так и черты, сближающие его с литературным художественным текстом. К последним следует отнести коммуникативную функциональность, жанровую дифференциацию, а также интертекстуальность, т. е. наличие в кинолентах явных и завуалированных ссылок на «претексты» — культурно значимые для целевой аудитории кинокартины, литературные произведения и произведения изобразительного искусства. Ссылки эти могут быть как лингвистического (прямые или творчески переосмысленные цитаты из кинодиалогов), так и визуального (отдельные эпизоды современной киноленты решаются, например, в стилистике фильмов немецкого экспрессионизма или французского авангарда 1920-х гг.) характера.

Кинотекст представлен двумя равнозначными системами: лингвистической и нелингвистической.

Лингвистическая система (ЛС) кинотекста	**Нелингвистическая система (НЛС) кинотекста**
1. Письменная составляющая: титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма. **2. Устная составляющая**: звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.	**1. Звуковая часть**: естественные и технические шумы, музыка. **2. Видеоряд**: образы и движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты

Структурный анализ кинотекста удобно осуществлять с позиции диегезиса. Диегетическими элементами кинофильма считаются вещи и события, консолидированно составляющие реальный мир киноперсонажей; к недиегетическим элементам относится всё, что видит и слышит исключительно зритель, находящийся в положении трансцендентного наблюдателя.

Диегетические элементы лингвистической и нелингвистической систем кинотекста	**Недиегетические элементы лингвистической и нелингвистической систем кинотекста**
1. Речь персонажей (кинодиалог), включая речь радио— и телеведущих; сообщения, записанные на магнитофонную или видеоленту; сообщения, оставленные на автоответчике, и т. п. **2. Письменные тексты**: вывески, надписи, тексты писем в кадре, тексты на экранах телевизоров, компьютерных мониторах и т. п. **3. Песни и инструментальная музыка**, которые персонажи исполняют сами или слышат в записи	**1. Закадровая речь**: авторский комментарий или внутренние монологи (размышления) персонажей. **2. Письменные тексты**: а) начальные и конечные титры; б) интертитры; в) межъязыковые субтитры; г) титры, поясняющие время и место действия. **3. Песни и инструментальная музыка** как элементы вертикального монтажа. **4. Монтажные переходы**

Диегетические элементы ЛС кинотекста нередко становятся механизмами развития сюжета и делятся на три категории:

1) элементы немедленной значимости;

2) элементы отложенной значимости;

3) незначимые элементы (текстовый шум).

К первой категории относится текстовая информация, непосредственным образом влияющая на развитие сюжета: под ее воздействием тот или иной персонаж совершает определенные действия (в соответствии или вопреки заложенной в тексте установке) или испытывает определенные эмоции. В военной драме «Галлиполи» («Gallipoli», 1981), истории битвы при одноименном турецком городе в 1915 г. австралийских и новозеландских полков с турецкими войсками, есть сцена, в которой один из главных героев — молодой австралийский солдат Фрэнк Данн — бежит по окопам с донесением генералу о необходимости отменить приказ об атаке австралийских солдат на турецкий укрепрайон. В конце одного из окопов Данн видит табличку с надписью «Abandon hope past this point» («Оставь надежду за этой точкой»). За обозначенной точкой находится открытый участок, легко простреливаемый с турецких позиций. Данн, собравшись с духом, всё же рискует пересечь этот опасный участок и едва не погибает.

Вторая категория включает в себя всю текстовую информацию, глубинный смысл которой в полной мере раскрывается не в момент ее появления в кадре, но гораздо позже, как правило — ближе к развязке. Показательный пример — одна из сцен картины «Генерал Делла Ровере» («Il generale della Rovere», 1959). Действие фильма разворачивается в Италии времен Второй мировой войны. Центральный персонаж — аморальный мошенник, азартный игрок и оппортунист Бардоне — проходит мимо домов, на фасадах которых висят плакаты с предупреждениями о том, что дезертирство из рядов итальянской армии карается смертной казнью. Затем в кадре появляется нацарапанная мелом на стене надпись «Vincere» («Победить»). Бардоне останавливает немецкий патруль, и последующая беседа итальянца с немецким офицером показана на фоне стены с надписью «Combattere» («Сражаться»), сделанной крупными буквами и являющейся частью более длинной, а именно: «Credere, obbedire, combattere» (лозунг итальянских фашистов: «Верить, подчиняться, сражаться»). Бардоне учтиво соглашается с собеседником в том, что развязанная фашистами война — справедливая, хотя сам не намерен принимать в ней какое-либо участие. Однако к концу фильма главный герой переосмысливает свое мировоззрение и, примкнув к итальянским антифашистам, начинает самоотверженную борьбу с немцами. Таким образом, указанные надписи можно рассматривать как стилистический прием «attente trompée» («обманутое ожидание»). Зритель только в финале открывает для себя их истинный смысл: призыв сражаться против нацистских войск и победить.

Косвенными показателями значимости письменных текстов являются кинематографические планы, которыми они показаны (сверх-

крупный, крупный, средний и полусредний, определяемые через крупность человека, находящегося в кадре (средний в случае с надписью «Combattere») или мысленно подставленного на место объекта с текстовой информацией), фиксация камеры на письменном тексте по завершении панорамирования (случай с надписью «Vincere»), особенности освещения, павильонные съемки (например, в картине «Генерал Делла Ровере» большая часть текстовой информации является элементом художественных декораций) и обращение на него пристального внимания персонажами. Элементы первой и второй категории могут также выполнять интертекстуальную функцию.

К незначимым элементам относится текстовая информация разного рода: информационные и рекламные щиты, вывески магазинов, надписи на бортах проезжающих машин и т. д. Если такая информация не соответствует критериям первых двух категорий и очевидно не является частью художественных декораций, а лишь случайно или вынужденно попала в кадр, что неизбежно при натурных съемках, — ее можно игнорировать.

Акцентуация элементов ЛС и НЛС кинотекста, выступающих в качестве знаков-индексов, иконических знаков и знаков-символов, осуществляется при помощи вышеуказанных атрибутов киноязыка.

Примером знака-индекса может служить элемент недиегетического музыкального сопровождения видеоряда: резкий и громкий диссонирующий аккорд в момент наивысшего нервного напряжения персонажа. Данный прием часто используется в фильмах ужасов. Возможные средства выделения — резкий монтажный переход, наезд камерой и ряд других.

Иконические знаки в кино, как правило, интертекстуальны и рассчитаны на «насмотренного» зрителя. Так, в фильме «Бегущий по лезвию 2049» («Blade Runner 2049», 2017) гигантская сломанная голова из камня — прямая отсылка к финальной сцене культовой ленты «Планета обезьян» («Planet of the Apes», 1968). Общий план позволяет соотнеси размеры головы с размером фигуры главного героя.

Знаки-символы играют в кино роль визуальных метафор. В сцене молитвы маленьких Форреста и Дженни на кукурузном поле из фильма «Форрест Гамп» («Forrest Gump», 1994) камера поднимается на экране, и мы видим, как из-за кукурузных стеблей взметается ввысь стая белых птиц, традиционно символизирующих мир и свободу.

Современные кинематографисты, главным образом североамериканские, активно используют в своем творчестве основы психоанализа З. Фрейда и аналитической психологии К. Юнга. Знакомство с этими направлениями в психологической науке (прежде всего со структурной моделью психики и концепцией защитных механизмов

Фрейда, а также с концепциями коллективного бессознательного (архетипов) и индивидуации Юнга) позволит вдумчивому зрителю лучше понимать содержание и посыл фильмов, а иногда даже предугадывать сюжетные повороты при первом просмотре.

Адекватная интерпретация любого кинотекста, таким образом, требует не только его семиотического анализа, но также понимания творческого пути, культурных особенностей и эстетических предпочтений отдельных представителей авторского коллектива (сценариста, режиссера, оператора) в искусстве, поскольку именно эти факторы непременно находят отражение в создаваемых этими авторами кинокартинах.

Список литературы

1. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Изд. им. Сабашниковых, 2003.

2. *Бодрийар Ж.* Злой демон образов // Искусство кино. — 1992. — № 10. — С. 58—71.

3. *Горшкова В.Е.* Перевод в кино / В.Е. Горшкова. — Иркутск: ИГЛУ, 2006.

4. *Гусейнов Г.Ч.* Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. — М.: Три квадрата, 2004.

5. *Денисова Г.В.* Перевод художественных фильмов: лингвистические и культурологические аспекты // Вестник МГЛУ. — 2017. — № 10 (783). — С. 158—168.

6. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. — М.: Изд-во МГУ, 2013.

7. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллинн: Ээсти Раамат, 1973.

8. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб., 2000.

9. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000.

10. *Филиппов С.А.* Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. — М.: Клуб «Альма Анима», 2006.

11. *Эко У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию. — СПб.: Петрополис, 1998.

12. *Эйхенбаум Б.М.* Литература. Кино. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 367.

References

1. *Bart R.* Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury. — M.: Izd. im. Sabashnikovyh, 2003.

2. *Bodrijar Zh.* Zloj demon obrazov // Iskusstvo kino. — 1992. — № 10. — S. 58—71.

3. *Gorshkova V.E.* Perevod v kino / V.E. Gorshkova. — Irkutsk: IGLU, 2006.

4. *Gusejnov G.Ch.* Sovetskie ideologemy v russkom diskurse 1990-h. — M.: Tri kvadrata, 2004.

5. *Denisova G.V.* Perevod hudozhestvennyh fil'mov: lingvisticheskie i kul'turologicheskie aspekty // Vestnik MGLU. — 2017. — № 10 (783). — S. 158—168.

6. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya. — M.: Izd-vo MGU, 2013.

7. *Lotman Yu.M.* Semiotika kino i problemy kinoestetiki. — Tallinn: Eesti Raamat, 1973.

8. *Lotman Yu.M.* Ob iskusstve. — SPb.: Iskusstvo-SPb., 2000.

9. *Man'kovskaya N.B.* Estetika postmodernizma. — SPb.: Aletejya, 2000.

10. *Filippov S.A.* Kinoyazyk i istoriya. Kratkaya istoriya kinematografa i kinoiskusstva. — M.: Klub «Al'ma Anima», 2006.

11. *Eko U.* Otsutstvuyushchaya struktura: vvedenie v semiologiyu. — SPb.: Petropolis, 1998.

12. *Ejhenbaum B.M.* Literatura. Kino. Kritika. Polemika. — L.: Priboj, 1927. — S. 367.

Varia

УДК: 008
ББК: 7

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЯВЛЕНИЯ ПРАВОСЛАВИЯ НА СОЛОВКАХ

А.В. ТРЕЩАЛИНА
Институт мировых цивилизаций
119049, Москва, Ленинский проспект, д. 1/2, корп. 1, Россия
E-mail: anna468@mail.ru

В статье рассматривается путь иноков Савватия и Германа на Соловецкие острова. Проводится анализ условий жизни и деятельности христианских монахов-первопроходцев Савватия, Германа и Зосимы на Беломорье в начале XV в.

Ключевые слова: *Савватий, Герман, Соловецкие острова, Зосима, Белое море, остров Валаам, Соловецкий монастырь.*

HISTORICAL ASPECTS OF THE EMERGENCE OF ORTHODOXY IN SOLOVKI

A.V. TRESHCHALINA
Institute of World Civilizations
1/2 Leninsky Prospekt, bldg. 1, Moscow, 119049, Russia

The article examines the path of the monks Savvatius and Herman to the Solovetsky Islands. The author analyzes the living conditions and activities of the Christian monks-pioneers Savvatius, Herman and Zosima in the White Sea region at the beginning of the XV century.

Keywords: *Savvatiy, Herman, Solovetsky Islands, Zosima, White Sea, Valaam Island, Solovetsky monastery.*

Отдавая должное первопроходцам русского Севера, нельзя не упомянуть православных монахов: Савватия, Германа и Зосиму, освоивших Беломорье еще в начале XV в.

Только ли зов сердца привел иноков на Соловки? Или были другие цели, помимо содействия в обретении поморским населением православной веры? Ведь в конечном итоге с появлением на Большом Соловецком острове монастыря Россия получила мощный военно-промышленный и экономический форпост на северных границах.

Как отмечается в [1], преподобный Савватий прибыл на беломорское побережье (вероятнее всего, в поселок Сорока) из Валаамского монастыря в 1429 г. В летописях указывается: «Убеленный сединами старец ночью бежал с Валаама» [2]. Однако далеко не факт, что поездка Савватия на Соловки, с учетом возраста, была его личной инициативой.

Такое мнение основывается на незыблемых монастырских устоях, соблюдать которые обязан каждый монах. Тем более если речь идет о Валаамском монастыре, известном своей строгой дисциплиной и послушанием (Савватий прибыл на «…остров, называемый Валаам, где находится монастырь во имя Преображения Господня, иноки которого пребывают в строгих подвигах» [3]).

Будучи на Валааме, он услышал «…о Соловецком острове на Белом море. …Преподобный решает переселиться туда. Он обращается с просьбой к игумену Валаамского монастыря, однако настоятель и братия отказывают ему. …Тогда Савватий ночью тайно покидает Валаамскую обитель» [3]. Фактически Савватий нарушил одно из основных правил поведения, в соответствии с которым «Без благословения монахам из монастыря выходить нельзя» [1].

При анализе жизнеописаний преподобного [2, 4] возникают сомнения, что Савватий мог совершить такой не свойственный его натуре проступок. «Преподобный Савватий Соловецкий пришел в Кирилло-Белозерский монастырь в 1396 г., где принял иноческий постриг. Там он подвизался долгое время, беспрекословно исполняя все послушания. Смирение, кроткая любовь к братии и строгая жизнь отличали преподобного Савватия среди других подвижников» [4].

Аналогичная характеристика инока: «Безответное послушание игумену (Кирилло-Белозерского монастыря), изумительное терпение всяких монашеских скорбей, кроткая подвижническая жизнь стали приобретать ему уважение. …На Валааме Савватий явился таким же иноком послушливым, как и на Белом озере, и безответно выполнял поручения… все принимая как от руки Самого Господа. …Постоянно умножая свои труды, преподобный Савватий и здесь, как в монастыре Кирилловом, превзошел всех в подвижничестве. И скоро игумен и братия стали почитать его не как равного себе, но как отца» [2].

Учитывая вышеизложенное, а также то, что среди поморского населения в те давние времена культивировалось язычество, скорее всего, Савватий выполнял миссию распространения христианства на Беломорье с ведома Новгородской епархии и настоятеля Валаамского

монастыря. Тем более что, при желании братии и руководства Храма догнать и вернуть старца, понимая, куда он направляется, затруднений не составляло.

Проследить движение преподобного можно по современной карте России (рисунок 1).

Рисунок 1 — Территория прохождения маршрута остров Валаам — Соловецкий архипелаг

От острова Валаам (Ладожское озеро) путь проходил по реке Свирь до Онежского озера, из которого, в районе нынешнего города Повенец (рисунок 2), чередованием волоков, озер и небольших рек в северо-восточном направлении можно попасть в водную систему реки Нижний Выг и далее до деревни Сорока (сейчас город Беломорск).

Рисунок 2 — Маршрут: остров Валаам (вдоль восточного берега Онежского озера до Свирской губы) — река Свирь — поселок Вознесенье — Онежское озеро — поселок Повенец

Судоходство по северным рекам в XV в. осуществлялось при помощи плоскодонных легких шитиков и ладей ушкуй, способных к перемещению волоком через пороги [5]. Как следствие, переход из одной реки на другую технически не представлял особых сложностей, а в основном определялся опытом кормчего и силой команды, нежели непреодолимыми барьерами, созданными природой.

Возможен также маршрут по реке Немина, впадающей в Чёлмужскую губу Онежского озера недалеко от города Чёлмужи (рисунок 3). Однако такой вариант длительнее и, возможно, значительно сложнее. Тем более что Немина — речка извилистая и берет свое начало достаточно близко к Выгозеру, а до этого озера проще и быстрее добраться от Повенеца.

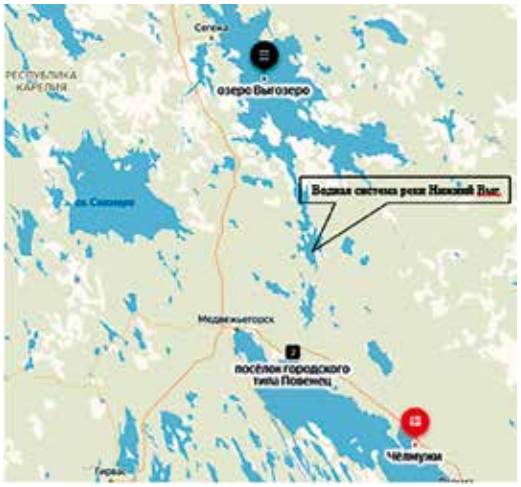


Рисунок 3 — Варианты маршрута выхода из Онежского озера для движения в сторону Белого моря

Не следует полностью отвергать возможность приезда на Соловки из средней полосы России и, в частности, с Валаама, через город Онега (рисунок 1). Однако, принимая во внимание заболоченную и лесистую местность на материковой части вокруг Онежской губы (к югу от Беломорского побережья), дальнее плавание от Онеги по морю, такой переход представляется маловероятным.

Аргументами в пользу Ладожско-Онежско-Выгозерского пути Валаамского монаха на море и затем на Соловецкий архипелаг являются, во-первых, возвращение больного Савватия именно в Сороку, как исходный пункт первоначального продвижения на Соловки (вероятно, другого ближайшего места, где есть люди, способные оказать помощь, монах не знал), и, во-вторых, господство Великого Новгорода на севере России, возможно, благодаря реке Волхов, связывающей озера Ильмень и Ладожское (т. е. Новгород и Валаам). Поэтому предположение отно-

сительно инициативы Новгородской епархии о продвижении православия в среду аборигенов Беломорья, причем именно на Соловецкие острова — многовековой центр важнейших святилищ местного саамского населения — является весьма вероятным. И первым посланником был Савватий и присоединившийся к нему Герман, который в то время жил при часовне на реке Выг, подвизаясь в молитве и посте.

Вызывает недоумение отсутствие упоминаний об архипелаге Кузова, куда после прочтения «Каменной (Голубиной, Глубинной) книги» в первой своей экспедиции сразу же направился Н.С. Гумилев. Божественная «Каменная книга» находилась рядом с деревней Сорока (городом Беломорск), в те времена не была затоплена, и мифы, легенды, предания о ее существовании должны были быть известны в том числе и на Валааме (не следует забывать, что наиболее информированными и грамотными людьми в Средние века были священники) [6, 7]. «Преподобные руками работали, а устами славословили Господа, приближаясь к Нему путем непрестанной молитвы и пения псалмов Давидовых» [8] (ранее отмечалось, что Давид — единственный из тех, кто был допущен к чтению «Каменной книги»).

К этому следует добавить фразу из жизнеописания преподобного: в Сороке, перед смертью, Савватий «преподал Святые Тайны и наставления» новгородскому купцу Иоанну и игумену Нафанаилу, который причастил старца-подвижника [1]. В чем заключались тайны и наставления, история умалчивает.

Учитывая, что от реки Выг до Соловков Савватий и Герман плыли на карбасе два, а по некоторым источникам — три дня, можно предположить возможность их стоянки на Кузовах. В любом случае, если путешествие продолжалось не один день, то люди должны были бы где-то остановиться на ночлег, и лесистые острова архипелага Кузова для этого — самое удобное место. С другой стороны, даже зная содержание «Каменной книги», Савватий и Герман не могли провести обследование Кузовов в связи с пребыванием там язычников (о чем свидетельствуют многочисленные культовые сооружения), которые вряд ли гостеприимно встретили бы христианских священнослужителей.

В исторических документах указывается место высадки Савватия с Германом на Большом Соловецком острове в 12 верстах от нынешней Соловецкой обители, возле озера Долгого и горы Секирной, где «срубили две кельи» [9]. Возникает вопрос: что мешало инокам остановиться в очень удобной бухте для проживания, закрытой от штормов и ветров с трех сторон: севера, востока и юга, там, где сейчас расположен Спасо-Преображенский монастырь?

Объяснением может быть наличие на Большом Соловецком острове живущих там людей, наследников древних обитателей Поморья — протосаамов, которые промышляли морского зверя (нерпу и белуху) и ловили рыбу.

Здесь необходимо отметить, что Соловецкий архипелаг образовался в результате последнего оледенения около 9000 лет назад. Проведенные археологические исследования позволили достаточно точно определить время освоения Соловков человеком. В частности, радиоуглеродный анализ артефактов, найденных на острове Большая Муксалма (восточная часть архипелага), показал, что возраст угля из очага древней стоянки составляет 6785 ± 80 лет до настоящего времени, а керамика использовалась людьми 5900 лет назад (аналогичные элементы керамических изделий обнаружены на острове Анзер) [10].

Кроме того, еще во II тысячелетии до н. э. протосаамы хоронили на Соловках умерших соплеменников, складывая над останками валунные насыпи. В Средние века архипелаг превратился в место совершения языческих обрядов. Здесь были курганы, лабиринты и разнообразные символические выкладки из небольших валунов [11]. А.В. Галанин, ссылаясь на картографа Антония Вуда, утверждает, что еще в середине XVI в. на Большом Соловецком острове располагался культовый центр саамов (рисунок 4) [12].

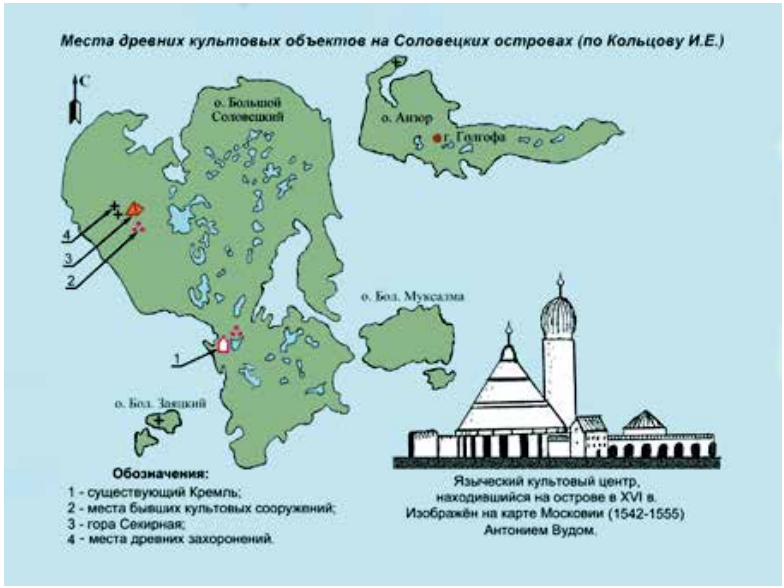


Рисунок 4 — Изображение Антонием Вудом языческого культового центра на Соловках в середине XVI в.

Вероятнее всего, на островах еще совершались обряды, когда там появились иноки, и взаимоотношения с ними у Савватия и Германа не всегда складывались доброжелательно (Житие рассказывает о столкновениях подвижников с местными жителями [9]).

На протяжении последующих шести лет (до 1435 г.) жизнь Савватия и Германа проходила «к трудам труды прилагая, радуясь и воспаряя умом ко Всевышнему» [13]. Впоследствии, около 1436 г., к ним присоединился уроженец Обонежья, молодой инок Палеостровского монастыря преподобный Зосима, которого Герман пригласил на Соловки.

К сожалению, житие преподобных не отражает специфические особенности столь долгого периода пребывания отшельников на острове, к которым следует отнести [1]:

— бытовые условия: необходимы огонь (печка) и пища. На одних ягодах и грибах, которые надо собрать (а это только август, сентябрь и часть октября до начала заморозков), что-то сварить (при наличии котелков, горшков, ложек и подобной кухонной утвари) и охранить, трудно пережить зимне-весенний период в полярных широтах. По-видимому, заготовок питания они не делали, вследствие чего Зосима, оставшись один зимой на острове, выжил только благодаря помощи Ангелов, вручивших «…ему запас хлеба, муки и масла, говоря: “Возьми, отец, и употребляй, а мы, если Господь повелит, придем к тебе”» [1]. Логично предположить, что иноки имели крышу над головой, дрова (огонь), пресную воду при полном отсутствии каких-либо продуктов (мясо, дичь, рыба, водоросли, — вс` то, чем богато Белое мое), позволяющих человеку остаться живым долгой полярной зимой. С другой стороны, ничто не мешало Зосиме прийти по льду в Сороку или Кемь к людям. Такой переход можно сделать в течение двух дней: порядка 25 км до островов архипелага Кузова и столько же от Кузовов до Кеми;

— средства рыболовства и охоты: сети, леска, крючки, ружья, луки (к ним порох, пули и стрелы);

— наличие инструментов для обеспечения жизнедеятельности и строительства церкви на Секирной горе (как минимум пила, топор, канаты или веревки для транспортирования и поднятия бревен и вытесанных досок);

— существование тропы на Секирную гору до приезда иноков, о которой они могли знать от местных рыбаков, весьма вероятно, доставивших преподобных на остров (во всяком случае, это логично, потому что для управления парусом нужны опыт и сноровка, а плавание на вёсельной лодке до удаленных, по отношению к Сороке, островов, небезопасно).

В пользу доказательства тесного общения иноков с рыбаками может служить тот факт, что Герман «отплыл на реку Онегу для приобретения жизненных потребностей», где ему пришлось задержаться почти

на два года. Расстояние по морю от Соловецких островов до впадения реки Онега в Белое море (около 170 км) почти в два с половиной раза больше, чем до Беломорска (порядка 70 км). И маловероятно, что Герман один на лодке отправился бы в такое рискованное и сложное путешествие, опасное даже для современных моторных маломерных судов.

Необходимо отметить, что жизнеописание Зосимы и Савватия проводилось по рассказам Германа и позже не единожды переписывалось и редактировалось [9]. Поэтому информация о подвигах основателей Соловецкой обители (рисунок 5), дошедшая до наших дней, может не совсем соответствовать истине.

Рисунок 5 — Соловецкий монастырь с детальным изображением повседневного пейзажа 1780-х гг.

Список литературы

1. Преподобные Савватий, Герман и Зосима Соловецкие. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.arh-eparhia.ru/saints_and_shrines/1402/13131/.

2. Житие Преподобного Савватия, Соловецкого Чудотворца. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vidania.ru/saints/ zitie_savvatiya_solovezkogo.html.

3. Зосима и Савватий Соловецкие. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://religion.wikireading.ru/89420.

4. Савватий Соловецкий. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://azbyka.ru/days/sv-savvatij-soloveckij.

5. Корабли Древней Руси. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/ocean/korabli-drevnei-rusi-5c08dc11ba341100abc7002c.

6. Голубиная книга. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://agnivesti.ru/news10066.

7. По следам Голубиной книги. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://taynikrus.ru/zagadki-istorii/po-sledam-golubinoj-knigi/.

8. Новости региона. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://smartnews.ru/regions/murmansk/13318.html#ixzz6D33jvEYH

9. *Карпов А.Ю.* Самые знаменитые святые и чудотворцы России. Зосима и Савватий Соловецкие [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://religion.wikireading.ru/89420

10. Соловецкие острова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki.

11. Соловецкий монастырь. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://solovki-monastyr.ru/abbey/history/.

12. Русь Беломорская. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ukhtoma.ru/history4.htm.

13. История Соловецкой обители. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.pravmir.ru/istoriya-soloveckoj-obiteli/.

References

1. Prepodobnye Savvatij, German i Zosima Soloveckie. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.arh-eparhia.ru/saints_and_shrines/1402/13131/.

2. Zhitie Prepodobnogo Savvatiya, Soloveckogo CHudotvorca. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.vidania.ru/saints/ zitie_savvatiya_solovezkogo.html.

3. Zosima i Savvatij Soloveckie. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://religion.wikireading.ru/89420.

4. Savvatij Soloveckij. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://azbyka.ru/days/sv-savvatij-soloveckij.

5. Korabli Drevnej Rusi. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://zen.yandex.ru/media/ocean/korabli-drevnei-rusi-5c08dc11ba341100abc7002c.

6. Golubinaya kniga. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://agnivesti.ru/news10066.

7. Po sledam Golubinoj knigi. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://taynikrus.ru/zagadki-istorii/po-sledam-golubinoj-knigi/.

8. Novosti regiona. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://smartnews.ru/regions/murmansk/13318.html#ixzz6D33jvEYH

9. *Karpov A.Yu.* Samye znamenitye svyatye i chudotvorcy Rossii. Zosima i Savvatij Soloveckie [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://religion.wikireading.ru/89420

10. Soloveckie ostrova. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://ru.wikipedia.org/wiki.

11. Soloveckij monastyr'. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://solovki-monastyr.ru/abbey/history/.

12. Rus' Belomorskaya. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://ukhtoma.ru/history4.htm.

13. Istoriya Soloveckoj obiteli. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: https://www.pravmir.ru/istoriya-soloveckoj-obiteli/.

Сведения об авторах

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, член СТД России и СК Москвы.

Борисова Людмила Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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

Владышевская Татьяна Федосьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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

Денисова Галина Валерьевна, доктор культурологии, доцент кафедры психологии языка и преподавания иностранных языков факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова

Ефремова Ирина Константиновна, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела дерева Московского музея-усадьбы Останкино

Жарова Анна Витальевна, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР,

Кошаев Никита Владимирович, кандидат искусствоведения, Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова

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

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Матасов Роман Александрович, кандидат филологических наук, доцент кафедры психологии языка и преподавания иностранных языков факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова, исполнительный директор Французского университетского колледжа.

Полякова Тамара Александровна, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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

Трещалина Анна Владимировна, кандидат технических наук, профессор кафедры бизнес-информатики Института мировых цивилизаций.

Фадеева Любовь Сергеевна, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

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

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

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

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

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

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

2. *Структура статьи* должна быть следующей:

– в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;

– через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);

– через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы строчными буквами (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;

– через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500—1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);

– через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);

– через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы строчными буквами, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и

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

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

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

3. *Содержание и структура аннотации.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ИЛЛЮСТРАЦИИ

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

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

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

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

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

Рисунок В-2.

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

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

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

Пример подрисуночной подписи:

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

(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

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

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

ТАБЛИЦЫ

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

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

УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

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

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

Пример:

$A = a : b,$ (1)

$B = c : e.$ (2)

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

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

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

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

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

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

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

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

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

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

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

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

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

Ответственный секретарь
Стеклова И.А
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2021. Вып. 1/2

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

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

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

Подписано в печать 25.03.2021. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru