

1
2015

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

журнал-обозрение



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
ИНФОРМКУЛЬТУРА

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ
журнал-обозрение

Всем, кто
занимается
историей,
теорией или
современным
состоянием
отечественной
и зарубежной
культуры,
всем, кого
интересует
жизнь культуры
и искусства
в современном
мире, их события,
достижения,
проблемы



1

2015

Состав Редакционного совета

Федоров Виктор Васильевич

председатель

(Российская государственная библиотека)

Веденин Юрий Александрович

(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия)

Дианова Валентина Михайловна

(Санкт-Петербургский государственный университет)

Дуков Евгений Викторович

(Государственный институт искусствознания)

Егоров Владимир Константинович

(Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ)

Зверева Галина Ивановна

(Российский государственный гуманитарный университет)

Любимов Борис Николаевич

(Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина)

Орлова Эльна Александровна

(Институт социологии Российской академии наук)

Разлогов Кирилл Эмильевич

(Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова)

Рубинштейн Александр Яковлевич

(Институт экономики РАН)

Румянцев Олег Константинович

(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия)

Рязанова-Кларк Лара

(Эдинбургский университет, Великобритания)

Сиповская Наталия Владимировна

(Государственный институт искусствознания)

Тихонова Людмила Николаевна

(Российская государственная библиотека)

Ферингер Маргарет

(Центр литературных и культурных исследований, Берлин, Федеративная Республика Германия)

Флиер Андрей Яковлевич

(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Фоменко Андрей Николаевич

(Северо-Западный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

Штейнер Евгений Семенович

(НИУ «Высшая школа экономики», Москва; Лондонский университет, Великобритания)

© **ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2015**

1 КОНТЕКСТ

А.А. Оносов. Благая весть культуры Общего дела 4

А.В. Шипилов. Extra contra intra 11

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

О.В. Строева. Трансгрессия как профанация в современном искусстве 18

Д.В. Вольф. «Селфи» как социокультурная практика в контексте DIY 24

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

М.В. Тарасова. Диалог в пространстве художественной культуры: взаимодействие языков живописи и кино 30

явление

И.Э. Горюнова. Тема Холокоста в зрелищных видах искусства: к проблеме архетипов и стереотипов национальных культур 35

Ю.А. Финкельштейн. Игорь Стравинский и академическая гитарная музыка 40

4 НАСЛЕДИЕ

В.А. Королева. Музыкальная культура Дальнего Востока России второй половины XIX века — 1922 года: поиски региональной идентичности 46

В.В. Махан. Загадка древнерусской домры 52

А.Л. Щербань. Орнаментация керамики как специфический признак культуры (на примере керамики Левобережной Украины) 61

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

И.А. Бабич. К вопросу о философии визуального: путь, пройденный до конца (эссе)	66
Г.А. Кузнецов. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldenentenor	69
Е.А. Скоробогачева. Проблема интерпретации художественных традиций и образов Русского Севера в творчестве И.Я. Билибина	77
В.Л. Мордашова. Метаморфозы в творчестве Ф.А. Малявина 1910-х годов и обстоятельства его эмиграции.....	83

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

Л.Н. Летягин. Алфавиты флоры: функциональные аспекты поведенческой модели	88
М.Н. Дрожжина, Н.В. Поморцева. Становление современной хоровой исполнительской школы (на примере Кемеровской области)	94
предзащита	
Е.Л. Кауганов. Дебаты о коллективной вине в Западной Германии (1945—1950-е годы).....	99

7 ORBIS LITTERARUM

С.Ю. Дивногорцева. Церковно-педагогическая литература как феномен православной культуры России	104
Л.В. Крошкина. Образ Церкви в житиях матери Марии (Скобцовой)	110
Г.Н. Кузьменко. От литературной сказки к истории человечества: в поисках утраченной реальности	115
К.Г. Кудрявцева. Некоторые мифологические мотивы в апокрифах Второго Храма и Откровении Иоанна Богослова.....	118

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Д.М. Спектор. Власть: метафоры смерти и символы воскрешения	126
М.В. Смирнова-Сеславинская. Формирование цыганского населения России: ранние миграции	134
SUMMARITES	144

Состав редакционной коллегии

Главный редактор:

Лаптева Тамара Ильинична

Заместитель главного редактора:

Ветлицына Ирина Михайловна

Редакторы:

Гусейнова Нонна Михайловна

Обидин Александр Иванович

Федорова Татьяна Сергеевна

Яковлева Анна Михайловна

Кураторы направлений:

Орлова Эльна Александровна

(Контекст. Культурная реальность)

Дуков Евгений Викторович

(В пространстве искусства и культурной жизни)

Зверева Галина Ивановна

(Кафедра)

Дианова Валентина Михайловна

(Наследие)

Ответственный секретарь

Надежда Ткаченко

Выпускающий редактор номера

Соколовская Наталья Николаевна

Дизайн макета

Виктор Малофеевский

Цех предпочтательной подготовки

Нач. цеха *Тамара Медведева*

Верстка *Надежда Елифанова*

Технический редактор *Наталья Соловьева*

Корректоры: *Ольга Герасимова,*

Наталья Дедова

Журнал зарегистрирован

Министерством Российской Федерации

по делам печати, телерадиовещания

и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации —

ПИ № 77-16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредители: ФГБУ «Российская государственная библиотека»

НИЦ Информкультура РГБ

Издатель: ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Адрес Редакции: 119019, г. Москва,

ул.Воздвиженка, д. 3/5

Тел./факс 8(495)695-83-12

E-mail: observatoria@rsl.ru

Рукописи, фотографии, рисунки не возвращаются

Перепечатка материалов

разрешается только по согласованию

с редакцией, ссылка на журнал

«Обсерватория культуры» обязательна

Типография

Подписано в печать 10.03.15

Формат 60×90/8. Офсетная печать

Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18,0

Гарнитура «OfficinaSains»

Тираж 500 экз. Заказ

Распространяется во всех

регионах России и за рубежом.

Подписка по Объединенному каталогу

«Пресса России» (инд. 12141)

и по заявкам, присланным в редакцию.

УДК 130.2
ББК Ю 0/7.87 Ч11.71

А.А. ОНОСОВ

БЛАГАЯ ВЕСТЬ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕГО ДЕЛА

Представлены результаты социально-философского и культурологического анализа идейного наследия отечественного космиста «второго поколения» — Валериана Николаевича Муравьева (1885—1930), автора оригинальных как для своего времени, так и в рамках нынешнего мировоззрения, представлений, которые постепенно входят в научный оборот, становятся достоянием российской и мировой интеллектуальной среды. Раскрывается содержание и глобально-культурное значение главных интенций мыслителя: его наметок ипостасийной логики и антропологической математики, образов соборно-ипостасийного социального *единого*, идеи цикличности бытия *сущего* и ряда других. Рассматривается подход Муравьева к вопросу совершенствования человека, прослеживаются основные треки культурно-эволюционного восхождения биологического вида *homo sapiens*. Предпринимается попытка целостного осмысления и теоретической систематизации творчества Муравьева в контексте современной системы миропредставления, при этом обнаруживается единая логика и внутренняя сопряженность его космистских взглядов и идей. Аргументируется вывод, что прозрения Муравьева оказываются в тренде исторически достоверного научно-технологического движения человечества, они полностью согласуются с тенденциями развития информационных технологий.

Ключевые слова: эволюция человека, информационные технологии, культурная антропология, антропологическая математика, ипостасийная логика, соборность, ипостась, мультиверс, эсхатология.

Велика тайна грядущего преображения человека. Он поймет, что он не часть вселенной, но целостная ее ипостась. Он весь мир и вместе с тем личное проявление или особый облик этого мира. Свойствами его являются в одинаковой мере вселенскость и личность.

В.Н. Муравьев



КОНТЕКСТ

В последние десятилетия удивительное своеобразие творческой мысли Валериана Николаевича Муравьева (1885—1930) стало достоянием российской и мировой интеллектуальной среды. Залежи напряженного дискурса этого трагически прерванного автора постепенно, в растущей полноте и многообразии, проявляются, как бы проступая еще нечеткими контурами из глубин заболоченного временем небытия, его идеи заслуженно обретают свой корпус и научную суверенность.

В многопрофильном идейном наследии Муравьева есть неожиданные даже для научно искушенного современника логически негладкие, поворотные идеи, которые, будучи восприняты в их смысловой взаимосвязанности, открывают синтетически целостную, поистине панкосмическую, панораму становления и бытия сущего.

Эти размышления и догадки, будучи «ненормированными» для своего времени и парадоксальными даже в лоне русского космизма, продолжают оставаться неканоническими, идейно «зазубренными» и сегодня. Они требуют осмысления в контексте тех знаний, которые стали доступны уже после формулирования этих мыслей. А это без малого, за вычетом всего одного десятилетия, — век! Век взрывного научно-технического развития. Эти идеи и их необходимые макроследствия для судеб мира по-прежнему требуют теоретического усвоения, комплексного восприятия «по огибающей» в контексте расширенной картины мира, с позиций современной системы миропредставления.

К числу наиболее сильных и, очевидно, напряженно продумываемых Муравьевым идей можно отнести наметки *ипостасийной логики*, стремление определить и отграничить ее понятийный и операционный органон¹. Это и попытка подойти к воскрешению через номер, *число*, являющееся, по мысли Муравьева, математической сверткой личности в «анастатической формуле». В этот же «тематический формуляр» можно включить и теоретически обновленное представление о *едином*, опирающееся на воззрения древних философов (прежде всего, Парменида Элейского и Платона). Наконец, это и чрезвычайная идея, восходящая к Гераклиту Эфесскому, которая совершенно независимо и на других логических основаниях была выдвинута и Циолковским — о *цикличности бытия сущего*, о сознательном запуске единой разумной инстанцией мультиверса в действие второго закона термодинамики, — преднамеренном открытии шлюзов всеобщей энтропии, эсхатологически поглощающей мир текущий, замыкающей контур бытия и возвращающей время в начало начал. И, конечно, это прометеанское предвосхищение — задача *овладения временем и времятворчества!*

¹ Примечательный факт: чуть ранее Муравьева его современник, русский философ и ученый Николай Александрович Васильев (1880—1940) выполнил новаторскую разработку *воображаемой логики*, которая предвосхищала развитие современной неклассической, неаристотелевой логики (многозначные, паранепротиворечивые, многомерные и иные неклассические логики). Ипостасийная логика Муравьева в ее обозначенных фрагментах отчасти повторяет некоторые профильные линии формально представленной воображаемой логики Васильева.

И еще целый ряд других, не менее оригинальных идей Муравьева.

Прошедшие десятилетия интенсивного научного познания по-разному оценили и распорядились эвристикой таких идей, теоретически реализовав в той или иной мере или отвергнув их мировоззренческий и смысло-преобразовательный потенциал. Так, в ходе последующего развития математической мысли замысел неклассической, ипостасийной логики, которую Муравьеву не удалось постулировать и описать строго формально в математических терминах, был отчасти воплощен в виде различных теоретических классов *многозначных* и *бесконечнозначных логик* (вероятностная логика, индуктивная логика, нечеткая логика²).

И все же, насколько эти смелые, словно, действительно, другой логикой — логикой иной реальности — пропитанные прозрения Муравьева оказались в тренде исторически достоверного научно-технологического движения человечества, насколько они компланарны с вектором глобального эволюционного процесса?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо мысленно совместить несколько временных точек в истории цивилизации: день почти вековой давности (научно-информационный и мировоззренчески-ценностный контекст творчества Муравьева), день нынешний с его стенобитным, сокрушающим наличное бытие мажорным технократизмом, а также некий «день невечерний», отстоящий от сегодня в будущее на расстояние, пропорциональное дельте между эмпирически данной и проективно мыслимой, культурно-эволюционной сущностью человека. Ибо русский космизм, в рамках которого интеллектуально ответственно и, безусловно, плодотворно работал Муравьев, требует глубокого и ясного прогностического горизонта исторических событий (мессианско-апокалиптических актов, по выражению Муравьева), высокой и дальнобойной футуристики.

Подход Муравьева к вопросу совершенствования человека

Вопрос совершенствования человека Муравьев ставит и решает как необходимость целостного — духовного и физического — обновления природы биологического вида *homo sapiens*, превращения последнего «в более могущественное и устойчивое в смысле жизненности существо» [1, с. 137—138]. Специальной техникой и особым искусством преобразования антропологии служит *антропоургия*, а ее ближайшим культурно-эволюционным результатом — новая биологическая культура — *homo creator*³, как трансфизиологическая, геологически преходящая, форма организованности разумной жизни на планете.

² Нечеткая логика — раздел математики, являющийся обобщением *классической логики* и *теории множеств*, базирующийся на понятии *нечеткого множества*, впервые введенного Лотфи Заде в 1965 году. Известно, что *теория множеств* немецкого математика Георга Кантора стала одним из краеугольных камней творчества Муравьева.

³ Homo creator (лат.) — человек творящий.

При этом, в ходе управляемой «переработки человеком самого человека» открываются и создаются более сложные контуры эволюции: «совершенствуя человека, мы не только выполняем непосредственную задачу, поставленную таким изменением, но вместе с тем мы создаем такое увеличение человеческой мощи, которое дает нам могущественное орудие для новых преобразований» [1, с. 167]. В кибернетике подобный взрывной эффект классифицируется как *положительная обратная связь*.

Основные уровни и грани совершенства претворенной антропологии, в представлении Муравьева, вполне традиционны для идейного массива русского космизма: это достижение бессмертия, реализация «полноорганности» человеческого существа, воскрешение умерших, наконец, апотеозис нового человека, его воссоединение в со-Творчестве и в со-бытии с Богом.

На лестнице совершенства человеку, прежде всего, надлежит переутвердить себя в качестве бессмертного существа, «сделать себя неуязвимым для смерти» [1, с. 171]. Поэтому ближайшей задачей антропотехники должно стать обогащающее природу человека удержание и восстановление жизни. «Это будет настоящая и полная победа над смертью, и естественно, что тогда сама антропотехника будет иметь рядом с собою анастатику, искусство воскрешать утраченную жизнь» [1, с. 138]. Главная гуманистическая и эволюционная целеуказующая стрела в деле воскрешения у Муравьева направлена не только и не столько на *восстановление* утерянного в прежней эмпирической определенности, потенции и статусе, сколько на его *преображение* в ходе воскрешения, его благопреемствование в очертаниях новой телесности. Таким образом, анастатика есть не только техника *воскрешения* и даже поддержания практического *бессмертия*, но и практика активного *эволюционирования* человека. Воскрешение выступает в качестве универсального метода антропотехнологии. В конечном счете, через воскрешение, каскадом направленных преемствований, обретается новый статус человека как существа восстановленного к пакибытию — бессмертного, возрастающего в полноте обладания и проявления высоких творческих энергий и потенций.

В дальнейшем раскручивании спирали активной эволюции и исторической ургистики homo creator вырабатывает геологически новый культурный тип сознания, создает творческое культурное естество человека и реальность сверхбиологического, духовного порядка, поднимаясь в надпространственные орбиты приближения к идеалу божественности. «Мы должны стремиться к такому преобразованию нашего существа и всего нашего мира, которое вывело бы нас из настоящего нашего мрака и несовершенства и осуществило бы наш союз с самим Богом. Это идеал *обожения*...» [2, с. 495].

Такова в смелом воображении космиста Муравьева траектория движения человека к новому небу. В ходе культурно-эволюционного делания homo sapiens предстоит преодолеть природную заданность ветхого человека, биосферно-усеченного в своем психофизическом есте-

стве, и через претворение его эмпирической исходности выйти в чин духоносной сущности. И тогда сама земля преобразится, просветлится, опрозрачится и возвысится до неба. Земля и небо сольются воедино, станут одним поприщем для проявления творческой энергии, духоносности соборной мировой жизнемысли. Это иная среда, иной мир, иная материя, можно сказать, иная ткань бытия.

Теоретически сегодня можно обозначить несколько восходящих потоков, эволюционно возвышающих человека до состояния бессмертного, полноорганного существа. В отдаленной перспективе, очевидно, эти потоки сольются, смешав свои струи и создав общий ток высокого преобразования.

а) Технологическая струя: проектирование *киберантропной сущности*, включая конструирование «альтернативной соматичности» человека. Это уже развиваемая технология создания искусственных органов, «функциональных модулей» и самого тела человека, кибернетизации homo sapiens за счет монтажа «умных» механизмов-органов, а в перспективе — слотов для «карт расширения» конфигурации аппарата центральной нервной системы разумного существа. Такой киберэволюционный канал ведет человека к полноорганности и, в конечном счете, повышает его онтологический статус. В отдаленной точке трансгуманистического кибермедицинского инжиниринга можно угадывать технологию переноса и развертывания психики и самой личности индивида на технически обусловленных модулях-носителях жизненности человека, а затем и непосредственно на физическом субстрате атомных ансамблей жизнемысли.

б) Биологическая струя: более трудоемкий, сложный и медленный процесс собственно *биологического совершенствования* ветхого человека как особого вида живого вещества — культурно-эволюционное продвижение и превышение эмпирической психофизической и физиологической основы жизни индивида, заключающееся в обретении им биологических свойств полноорганности, в органическом прорастании человека в модифицированную сущность. Постепенное превозмогание органической данности человеческого существа предполагает, в частности, становление *третьей сигнальной системы*, которая не может быть подменена даже самой густой и насыщенной информационной инфраструктурой в виде реальной сети Интернет (стремящейся стать действительно *эфирной* сетью, то есть буквально оправдать лежащую в ее основе технологию *Ethernet*), гипотетических Астронет или Космонет, хотя и в этом случае неизбежны кибернетические «вставки» в биологическую природу homo sapiens.

аб) Физическая струя, в конечном счете, универсальная: конвергенция и суперпозиция техногенного и биогенного рукавов развития homo sapiens — *развертывание жизнемысли на «элементарной» основе* — переход к «фотонной», по сути, бессубстанциальной форме разумной жизни, превращение последней в «единый вид лучистой энергии», как предполагал Циолковский, или, в более ранних представлениях, в *огонь* Гераклита — живой, наделенный сознанием и провиденциальный Разум

вселенной, осуществляющий высшую юрисдикцию над сущим. Это инвариантная, абсолютно устойчивая и самодержавная форма жизнемысли, которая как «единая идея заполняет все космическое пространство» [3, с. 424].

Тема высокотехнологичного homo creator'a притягивала внимание Муравьева. В настоящее время киберэволюционный трек homo sapiens интенсивно формируется в рамках ряда вполне конкретных технопроектов, постепенно приобретающих строгие очертания и глобально-антропологический масштаб. Перспектива генерирования киберантропной сущности нового человека последовательно уточняется в технических заданиях и программах научно-исследовательских работ, прописывается в мировоззренческих канонах планетарного человечества. И вместе с этим становится все более очевидной растущая соадекватность предвидения Муравьева, касающегося техногенного конфигурирования человека и высоких (кибермедицинских, биокибернетических) технологий; в наши дни замысел из прошлого постепенно оснащается необходимым научно-технологическим инструментарием из будущего, а технология обретает целезадание и глубокий горизонт применимости.

Переход к новому антропному качеству продуман Муравьевым в контексте «мессианского акта» науки и выражен в образах самого дерзкого творчества, в составе «апокалиптического акта» технологии, как «производство людей при помощи средств науки и искусства» [1, с. 174]. Постепенно прорисовывающийся тренд в области трансгуманистического кибермедицинского инжиниринга наполняет буквальным смыслом эту идею Муравьева. «Неосомненно, что фантастический образ человека, у которого вместо глаз вставлены электроскопы, позволяющие ему видеть электрическую природу предметов, является предварением такого будущего творчества. Целью последнего должно быть превращение этих машин в нечто новое, сохраняющее от машины ее подчинение разуму, от органа — его природу живой сущности. Тело человеческое должно производиться им как вещь и вместе с тем должно оставаться живым» [1, с. 157].

Представления о методах антропотехники и анастатики

Представления о методах антропотехники и анастатики получают дальнейший идейный разгон в антропологической математике Муравьева, которая, с одной стороны, представляет собой вариант стихийно-математического прочтения генетики, а с другой — какое-то невероятное предчувствие тех, еще культурно непромеренных и мировоззренчески неокрепших, технологических потоков, которые, словно вулканические породы, мощно вышли на поверхность био- и ноосферы, существенно видоизменив за несколько последних десятилетий цивилизационный ландшафт.

Осмысляя и пытаясь формализовать технологию патрофикации, изложенную Н.Ф. Федоровым (собираение, идентификация и сортировка квантов когда-то бывшего

и распавшегося тела, осуществляемые в рамках «космотеллурической науки и искусства», и последующее решение «вопроса физиологического и гистологического» — «сшивание» тканей, компоновка полного ансамбля частиц в новый психофизический объем, отвечающий воскрешаемой личности), Муравьев приходит к следующему выводу: «каждый индивид есть известная комбинация элементов мира, каковая комбинация может быть выражена определенной формулой. Это как бы возвращает нас к древнему учению пифагорейцев о том, что сущность вещей в числах, что вещи суть числа. Новейшая наука, поскольку в ней всё больше и больше устанавливается господство физико-математических методов, всё ближе и ближе подходит к этой точке зрения, в особенности в новейшей физической химии» [1, с. 99—100].

В терминах подобной натур-нумерологии индивид — это уникальное число, некоторый интегральный индекс личности, формируемый, накапливаемый в ходе ее жизни⁴. Зная это характеристическое число — *собственное значение индивида*⁵, — которое как математическая абстракция идеально и инвариантно, можно по определенной формуле восстановить исходный объект, отвечающий этому оригинальному числу, сводной психофизической записи. Индивидуальность шифруется персональным идентификационным номером — «ПИН-кодом»: «все дело во внутренней формуле вещи, в ее пифагорейском числе» [1, с. 101]. Поэтому, для того, чтобы быть воскрешенным, индивид предварительно должен быть «вычислен», то есть должно быть рассчитано «число личности», выведена ее формула. С учетом безусловной психической доминанты человека такое сакральное, имяславное число или формула, очевидно, должно отражать, прежде всего, духовную, *психическую* сторону личности, тогда как в отношении *физической* конституции оно заключает общие структурные принципы — организмы в пределах вида homo sapiens однородны. Кроме того, в восхождении по ступеням *преображающего* воскрешения точное воспроизведение организма не является необходимым, поскольку человеку предстоит обрести более устойчивую, в пределе — абсолютную, жизненную форму.

Таким образом, информационный подход к проблеме воскрешения ставит ее в другую плоскость, в которой древнее учение о числах-сущностях наслаивается на современный научный аппарат извлечения знаний и компьютерные технологии. Это означает, что в какой-то момент технологической зрелости цивилизации анастатическое уравнение «человек = число» позволит выполнять операционализацию и формализацию задачи воскреше-

⁴ Аналогичное представление развивал Н.А. Умов: человек есть «не более, как номер» [4, с. 55]. В.Н. Муравьев, возможно, был знаком с этой мыслью Умова, идеями которого он интересовался и воспринимал их как созвучные своим взглядам.

⁵ Понятия *собственного значения* (числа) и *собственного вектора* являются одними из ключевых в линейной алгебре, на их основе строятся множество теоретико-логических конструкций. Они являются характеристиками оператора преобразования и определяют конкретные вычислительные процедуры.

ния методами антропологической математики и логики с использованием вычислительной мощности компьютеров.

Но какие отношения связывают реальный объект во всей неподдельной и текучей многосложности его сущности с современными компьютерными технологиями? Как может отслуживший свою культурную службу пифагореизм, возврат к непродуктивной мистике нумерологии в сочетании с научно невыработанными представлениями Муравьева о «цифровой генетике» и его незавершенными попытками постулировать новую логику, претендовать на глубину осмысления Проекта Общего дела, на высокотехнологичный подход к реализации его капитальных конструкций? Минувший век безнадежно износил многие прежние парадигмы. И тем не менее, современная практика и методы решения задач научного познания, компьютерные технологии, возможности цифрового оборота информации самого разного вида и форм позволяют улавливать отзвуки будущих высоких технологий в оригинальных представлениях Муравьева. Именно в технологической среде новейшего времени, в заряде информационных технологий эти несвоевременные представления постепенно начинают обретать адекватный вид, сбрасывать истлевшие покровы прежней терминологии и обнажать свое универсальное содержание. Время раскрытия их эвристического потенциала еще впереди.

Действительно, выработка и верификация предметно-научных представлений, углубление научной картины мира в целом во многом сопряжены с оперированием большими объемами «сырых», нередко неструктурированных, эмпирических данных, их последующей разноразмерной и разветвленной обработкой изощренными математическими методами с использованием технических вычислительных мощностей и, в самом общем случае, — с построением компьютерных аналитических и статистических, вероятностных моделей, способных служить эмпирическими обоснованиями генерируемых знаний.

Это особенно заметно в наиболее сложных (и важных для формирования валидных теорий) естественных, точных науках, оперирующих физически измеряемыми величинами. Но и в науки гуманитарного, социального цикла эта технология добычи знаний проникает все глубже, становясь в их методологии эффективным инструментарием. По сути, сегодня можно говорить, что само познание становится разновидностью компьютерной технологии, аккумулирующей описания нано-, микро- и макроявлений в гигантских базах данных и организующей многоконтурные циклы и потоки обработки этих данных.

Таким образом, численное моделирование, возможное благодаря стремительно идущей формализации знаний и навыков, методологии распознавания и анализа образов различной природы (включая нечеткие, размытые образы и множества), алгоритмизации правил вероятностных выводов и заключений, становится общезначимым и доминирующим методом научного углубления и уточнения знаний.

В таком подходе и «число», и «формула» обретают логически корректное и современное обобщение. *Число* Му-

равьева есть многосложное, структурированное *цифровое представление*⁶ некоторой сущности. Другими словами, это комплекс эмпирических данных и их связей в статическом и/или динамическом состоянии, полно и адекватно описывающий явление, то есть некоторое расширенное до многомерного случая число — *цифровой кортеж*. Корректным эквивалентом *формулы* является численная модель этого явления, основанная на фактическом материале, на достоверной, качественной эмпирике, включающей описание функциональных связей и взаимодействий. В широком смысле можно говорить о *цифровой модели* некоторой сущности, которая есть сама эта сущность в цифровом представлении. Такое представление стремится к исчерпывающей полноте и достоверности, глубине и адекватности с любой наперед заданной точностью описания структурно-функционального проявления исходного объекта.

В этом свете *антропологическую математику* Муравьева, которую он настойчиво утверждал в качестве *всеобщей производительной математики*, следует воспринимать как организованную систему квалифицированного управления потоками мировой информации, как разветвленную вычислительную мощностную обработку любых ее выборочных фрагментов и ансамблей, комплексов данных с требуемой точностью и в необходимом контексте. Данный подход связан с феноменом реальности, которая по ее субстанциальности может быть определена как *мезофизическая*⁷.

С погружением в среду цифровых технологий происходит информационный «намыв» тверди «среднего мира», культивирование новой реальности — мезофизической, или гиперреальности, которая связывает явления материального и идеального миров, унифицируя представление-реализацию их единиц-объектов на информационном субстрате. Порождаемые логические объекты этой реальности интегрируют и потенциально отображают всю полноту свойств прообразов — предметов и идей, — отслаиваясь от них и абстрагируя их в виде универсальных сущностей, наделенных уже собственным функционалом — в виде математических моделей, открывающих многомерное вариативное пространство для всевозможных преобразований исходного объекта, придания ему новых, «сверхприродных» свойств, его опредмечивания и сверхэмпирической реализации.

⁶ Цифровое представление, цифровая модель объекта (текста, изображения, медиаобраза, физического предмета, реального процесса, явления) — информационное описание (информационный код) этого объекта в виде особым образом структурированного набора дискретных значений его характеристик (одной или нескольких) — массив данных определенного формата, пригодный для транспортировки во времени (хранения в электронном виде) и пространстве (передачи с помощью электронно-цифровых каналов и носителей) и обработки методами компьютерных технологий. Цифровая модель предназначена для декодирования и воспроизведения оригинального объекта в виртуальном виде и/или в виде реального объекта-реплики.

⁷ Мезофизическая реальность, мезофизика (от др.-греч. μέσος — «средний» и φύσις — «природа») — реальность на границе раздела материального и идеального миров; переходный, диффузионный слой проявления реальности.

При этом и сам человек неизбежно вовлечен в поток сквозной оцифровки, в генезис «материи» цифрового мира. Стремительно развивающаяся информационная инфраструктура, рост информационного качества общества открывают для человека беспримерные возможности актуального и свободного самовыражения и автопрезентации в символах информационной среды. Благодаря арсеналу средств разнообразной и непосредственной «публикации» личности происходит создание, наполнение и оборот цифрового образа этой личности в открытом коммуникативном пространстве. В результате информационной активности индивида, в ходе его многомерной медийной реализации создаются цифровые кластеры мезореальности, которые могут служить для определения цифрового эквивалента личности во всем многообразии ее проявлений. Это один из разделов «иконологического» описания личности, способствующий построению ее достоверной, голографически объемной цифровой модели, по необходимости дополняющий и уточняющий ее.

Помимо косвенных и не всегда достоверных методов извлечения сущностной информации о человеке быстро развиваются и все шире применяются (например, в медицине) более точные приемы и техники непосредственного сканирования психофизических структур и процессов отдельного человека. Их выявление, характеристика и анализ в контексте общих закономерностей создают необходимые предпосылки для корректной сборки полномерной информационной модели индивида. Так, можно предполагать появление специальной технологии 3D-сканирования мозга человека с помощью программно-аппаратных сканеров, позволяющих дифференцировать структуру мозга, «картографировать» конstellляции его нервных клеток и их взаимодействия, то есть получать структурно-функциональное описание полной сети головного мозга во всем объеме ее нейронных вершин и аксонных связей. Такая технология позволит разрабатывать валидную *функционально-топологическую модель мозга*.

Следующим шагом станет обнаружение и распознавание «информационных токов», электрохимических нейронных импульсов; определение и интерпретация информационного содержания нервной ткани, то есть по сути распознавание сознания — его содержания (мыслей, образов, идей, воспоминаний). С помощью специальных компьютерных программ многомерного анализа сложнейших нейронных сетей (здесь как раз и востребован инструментарий современной *нечеткой логики нейронных сетей*, некоторые фрагменты которой намечались Муравьевым в его ипостасийной логике!) станет возможным постороннее *семантической модели сознания*.

Наконец, в долгосрочной перспективе можно прогнозировать появление технологии целостного переноса полученного многомерного и многослойного образа сознания на новый носитель, структурно-содержательного воспроизведения психического объема-поля, отвечающего личности, на ином субстрате ее активного проявления.

Таким образом, очевидно, восходящий антропологический трек информационных технологий ведет к

возможности полного и аутентичного цифрового представления человека, его психической сущности. Методы антропологической математики позволят выполнить абстрагирование индивидуума до уровня математической модели-формулы, обеспечивающей при этом сугубо персонифицированное решение, и, в конце концов, осуществить переход от киберформы человека к его чисто мезофизическому воплощению.

Итак, применительно к человеку *digital invariant* есть «символ, или запись его индивидуальности, и это вполне заменяет душу. Ее неземность, вездесущность как раз в ее природе математической формулы, числа или имени» [1, с. 102]. Вопрос о том, как же выразить душу, психику индивида символом, «объемным» числом, определить «собственное значение» личности, которая, по определению Гераклита, есть «божество человека» [5, с. 243], — даже присноживой, — остается под сенью математической мистики. Для ушедшей же личности эта алхимия числа и вовсе сокрыта...

Однако стремительный переход общества в информационное состояние как будто обещает и в этом вопросе со временем изыскать строго технологичные пути для практической нумерологии. В рамках антропотехники цифровое представление открывает путь для *психической транскрипции личности*⁸ — ее переноса на универсальный субстрат жизненного, локализации креативного потенциала индивида в инвариантных, фактически бессубстанциальных формах его духовной активности. Это создает возможность практического обеспечения бессмертия человека, его жизнепроявления, уже не связанного с физиологическими, технологическими и физическими процессами. По сути, это есть вхождение в новый, «просвещенный» пифагореизм, в технократизированную мистику чисел — *киберпифагореизм*, приоткрывающий некоторые детали вероятного разрешения вопроса-предположения Муравьева о символическом аналоге души, о математическом выражении психики личности и переселении ее в новые жизненные формы.

Идея всеобщей производительной математики, возвестником которой был и остается Муравьев, в эпоху цифровых технологий получает оправдание и практическое подтверждение. Процесс «тотальной» оцифровки, причем не только текстовых документов, перевод в «информационное состояние» физических объектов набирает силу и становится универсальным. И это лишь предусловие более значимых и глубоких последующих преобразований (выполняемых как раз на основе собственных значений) по «формуле воскрешения» в системе «анастатических уравнений». Горизонт оперирования здесь поднимается и проясняется до высот «священнодействия — творчества нового человека». «Математическое таинство» выработки образа нового человека и самой фабрикации личности

⁸ Психическая транскрипция — перенос актуального психического объема-поля, отвечающего личности, на другой субстрат его дальнейшего проявления; развертывание, воспроизведение целостной цифровой модели личности на иной физической основе, на другом субстанциальном носителе.

с заданным спектром свойств свершается «путем осуществления проекта, построенного так, чтобы включить эти свойства» [1, с. 175], можно сказать, — в результате выполнения специальной компьютерной программы, осуществляющей обработку цифровой модели преобразуемой личности и решающей «уравнение состояния» психофизического объема-поля, отвечающего этой личности. И эта «искомая живая симфония, проект человека» [1, с. 175—176] и есть, в полном согласии с пифагорейской традицией мысли, *музыка сфер*, выражающая знание о музыкально-математическом устройстве космоса!

Высокой проникающей силы наблюдение Муравьева, что «успехи в области теории (множеств. — *A.O.*) сопровождаются такими же успехами в области прикладной математики» [1, с. 129], позволило ему не только верно уловить важнейшие направления развития математической мысли, но и скомплексировать их в виде целостного инструмента идеального описания и операционного исчисления реальности.

Образ нового человека в его важнейших проекциях, высветленных мыслью Муравьева, фактически сводится к заданию постфизиологического антропного качества, достижению уровня сверхбиологической организованности человеческого существа, связанной с новыми принципами проявления и носительства жизненного смысла. «Быть может, в будущем будут изобретены новые составы, совершенно лишённые отрицательных сторон современной органической материи. Будут созданы новые тела, обладающие гораздо большей пластичностью, могуществом, прочностью, подвижностью. Они будут передвигаться с громадной скоростью без внешних приспособлений, будут питаться непосредственно светом и не будут подвержены действию законов тяготения в теперешней степени. Вместе с тем они будут мыслить и чувствовать, и ощущать, и действовать на расстоянии. В конце концов современное тело в виде определенного облика, принимаемого группировками электронов, будет вовсе устранено и останется электрическое тело в виде некоторого центра или очага электрических сил. Общение таких тел будет также с материальной точки зрения общением электронных зарядов» [1, с. 177].

Представление о заключительном акте антропоургии, в котором сходится длинная череда преобразований, которым преодолевается последняя органическая локализация земного разума и который приводит к окончательному и универсальному решению вопроса обретения абсолютной — неуничтожимой, полнофункциональной и вездесущей — формы жизненности человеческого существа, диктует антропологической математике поиск инвариантной формы существования жизненного смысла. Такой формы, которая, оставаясь независимой и непогрешимой, сущностно-самодержавной и субстанциально-самодостаточной, могла бы обеспечивать конкретные реализации разумной жизни, разнообразные виды ее актуализации. Это означает, что для объективации в мире разумная сущность должна обладать способностью «перевычисляться», пересчитываться в необходимую форму своего максимального жизнепроявления, отвечающую параметрам точно определенной

физической среды. Другими словами, оптимальная форма жизненного смысла всегда должна определяться «здесь и сейчас», с учетом объективных условий наличной среды ее воплощения, в конкретной пространственно-временной локализации, при этом сама разумная сущность от свойств области своего проявления не зависит. Такой концепт — объект и класс преобразований — соответствует математическому представлению о *тензоре* и позволяет осуществлять фактическую — виртуальную и реальную — полноорганность человеческого существа.

Выработка тензорного характера разумной сущности, отражаемого в виде *ноотензора*, замыкает одну из определяющих тенденций в эволюции человека, заключающуюся в *универсализации субстрата мысли* за счет обретения *фундаментального носителя* жизненного смысла. Фундаментального в том смысле, в каком в современных теоретических моделях признаются фундаментальными *физические постоянные*, входящие в уравнения, описывающие законы природы и свойства материи, *космологические константы* и достоверно наблюдаемые *взаимодействия*⁹.

Это, в совокупности, — та физическая основа, которая создает осязаемую ткань реальности универсума, системно обуславливает материальную определенность мира, его атомную структуру; она может задавать субстанциальные характеристики жизненного смысла во вселенной. Это приобретение принципиально устойчивой формы разумной жизни, ее реализация на тех первичных (или, наоборот, конечных, с точки зрения логики познания) основаниях, на том «прото-веществе», которое есть *апейрон*¹⁰ древних зачинателей философской мысли о сущем. Мысль, безусловно, сама являясь идеальным свойством жизни, получает космофизическое основание, материальное расширение на весь универсум, становится первоначалом и первоэлементом мироздания, то есть его истинной *квинтэссенцией*. Одновременно, перенос разума на атомную структуру космоса, по сути, означает буквальное и подлинное осознание материи самой себя, приход физической вселенной «в разум истины», то есть одухотворение мира. Для человека такая цепь событий культурной эволюции в возможной перспективе означает *отслоение его сознания от физиологического аппарата жизни и психической активности*.

В связи с этим в «квантовой антропологии» возникает ряд очень интересных вопросов (например, психофизическая множественность, *нелокальность личности* как проявление эффекта, аналогичного принципу неопределенности, сформулированному *Гейзенбергом*

⁹ В рамках современного знания принимается существование четырех фундаментальных взаимодействий: гравитационного, электромагнитного, сильного, слабого. Вместе с тем, допускается существование и других, научно пока не обнаруженных, типов фундаментальных взаимодействий, проявляющихся на разных уровнях организованности мира и в разных масштабах — от микроскопического до космического.

¹⁰ Апейрон (греч. *απειρον* — бесконечное, беспредельное) — понятие древнегреческой философии, введенное *Анаксимандром*, означающее неопределенное, беспредельное и бесконечное первоначало. Пифагорейцы называли апейроном беспредельное бесформенное начало, которое вместе с противоположным ему «пределом» является основой сущего.

для фотонов), решение которых потребует иных уровней организованности жизнемысли.

Список литературы

1. *Муравьев В.Н.* Сочинения: в 2 кн. — М., 2011. — Кн. 2. — 445 с. — (Из истории философско-этической мысли 1920—1930-х годов).
2. *Муравьев В.Н.* Сочинения: в 2 кн. — М., 2011. — Кн. 1. — 384 с.
3. *Чижевский А.Л.* Теория космических эр // *Циолковский К.Э.* Грезы о земле и небе: сборник. — Тула, 1986. — 264 с.
4. *Умов Н.А.* Собрание сочинений. — М., 1916. — Т. 3. Речи и статьи общего содержания.
5. Фрагменты ранних греческих философов / подгот. А.В. Лебедев. — Ч. I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. — М., 1989. — 576 с.

УДК 130.2
ББК 71.1

А.В. ШИПИЛОВ

EXTRA CONTRA INTRA

На примере и материале Античности показано, что культура архаичного (примитивного) общества сосредоточена на внешнем. В то время как культура развитого общества — на внутреннем, что находит свое выражение в широком спектре институтов и артефактов. Автор рассматривает проявления экстраинтенциональности и интраинтенциональности в религиозных представлениях и практиках, этическом комплексе, в особенностях репрезентации и восприятия себя и другого, в сфере права, эстетике, в искусствах и литературе. Проводится историческое сравнение (противопоставление) отдельных видов социально-культурной деятельности, художественных произведений и памятников, принадлежащих к типологически различным периодам архаики и зрелого общества в рамках античной культуры.

Ключевые слова: архаичное общество, развитое общество, Античность, культура, внешнее, внутреннее.

Трактуя социальное развитие в духе спенсерианской традиции как движение от единого к целому (через дифференциацию / интеграцию), можно утверждать, что ранняя культура манифестирует единство, поздняя — целостность, свидетельством чего выступает интенциональность первой наружу и второй — вовнутрь. Используя Античность в качестве примера и материала, попробуем противопоставить *extra* и *intra*, дабы максимально выпукло обрисовать их различие.

По самому своему смыслу единое не имеет внутренней, поэтому вместо «в» у него есть только «из». Оно может лишь изливаться из себя наружу, выходить вовне, и этим стремлением вовнешниться / овнешниться, тягой к внешнему и внешности характеризуется. Античная архаика тотально экстраинтенциональна, ее мир разворачивается вовне — недаром первые карты помещают картографа в центр, из которого он фиксирует известные ему территории, как бы смотря сразу во все стороны. Гомер, Гесиод, Гекатей, Геродот, Гиппократ — все они мыслят именно так, развертывая пространство от себя вовне. По замечанию Агафемера, «древние изображали обитаемую [часть земли] круглою, посредине же, [по их мнению], лежит Эллада и посреди последней — Дельфы. Последнее — пуп земли» [1, с. 262]. (Точнее, «пупом земли»

считался находившийся в храме Аполлона Дельфийского священный камень-омфал.) Не столь важно, круг это, обрезанный его сегмент или прямоугольник; важно то, что ойкумена воображается-изображается посредством движения наружу, от центра к периферии.

Экстраинтенционализмом, (в)овнешненностью отличается не только мир людей, но и мир богов. Сами сакральные существа и сущности предстают совокупностью внешних атрибутов, но не внутренних состояний и предпочитают действие рефлексии. Не только какие-нибудь действительно архаические Лары, но и боги «Илиады» и даже герои эпоса вроде Геракла вполне внеэтичны, находятся *по ту сторону добра и зла*, поэтому поступки заменяют им переживания. Соответственно, и поклонение таким богам имеет магически-ритуальный, обрядово-формальный характер: архаическая религия не имеет внутреннего пространства так же, как и соответствующее ей религиозное сознание, где исповедание, в сущности, не нуждается в вере в ее позднейшем понимании, но требует неуклонного соблюдения установленных церемоний.

Только с учетом этого становится понятным, как скептик Пиррон мог быть верховным жрецом в Элиде, а авгур Цицерон — доказывать нелепость дивинации: в трактате «О природе богов» у него даже великий понтифик Гай

Аврелий Котта является *академиком*, то есть скептиком, и выглядит почти что атеистом. Конечно, это совсем уже не архаика, но именно архаическое понимание религии по принципу *do ut des* делало это возможным. Поклонение здесь может обойтись и без веры: главное — исполнение обрядов, ритуальные действия, а вовсе не внутреннее чувство, желание или намерение. Следовать нормам и соблюдать установления — больше от человека ничего не требуется, зато исполнение предписанного есть поистине священный долг. И наоборот: должное / праведное и недолжное / греховное тождественны соблюдению и нарушению обряда, так что добродетель есть деяние, совершенное в согласии, а грех — в нарушение завета / запрета. Мораль тождественна ритуалу: если он соблюден, это хорошо, если нарушен — плохо. Добро есть сохранение ритуальной чистоты, зло — ее утрата (лат. *piaculum*), и если такое вдруг случилось, то требуется не покаяние, а очищение — деяние, а не переживание.

В этом нет неискренности или лицемерия — архаический религиозно-этический комплекс может выглядеть поверхностным и неглубоким лишь для представителя модальности целого, не понаслышке знакомого с самыми разными внутренними глубинами. Сам же человек архаики даже не подозревает о своей экстравертивности, ибо ничего иного не имеет и не умеет. У него есть страх и стыд, но нет совести; ответственность перед собой неотличима от ответственности перед другими, ибо сам он не более чем совокупность мнений окружающих о нем. Внутреннее самоощущение архаического человека есть не столько следствие, сколько совокупность внешних оценок: для себя он — «он», его идентичность пребывает в третьем лице. Будь то гомеровский аристократ, не жалеющий жизни ради славы («Лягу мертвым. Но нынче уж славу себе я добуду» [2, с. 262]), или гесиодовский крестьянин, не жалеющий труда ради уважения («Если ты трудишься, скоро богатым, на зависть ленивцам, / Станешь. А вслед за богатством идут добродетель с почетом» [3, с. 61]). Человек архаики живет вовне, ориентируясь на то, что люди скажут¹. Он не способен и не стремится ничего скрывать, у него все на лице написано; будь то горе или радость, это очевидно окружающим, ибо не только в эпосе, но и в жизни эмоциональные состояния выражаются физическими реакциями — ноги дрожат, зубы стучат, пот проступает на лице и слезы текут из глаз. Внутреннее неотлично от внешнего, поэтому этика тождественна эстетике: на языке Гомера «жирный» значит «лучший», а «худой» — «плохой», при том моральная характеристика и социальный статус суть одно и то же — по канонам архаической калокагатии все вожди изображаются мощными атлетами и писаными красавцами, тогда как простолюдин-демагог Терсит отвратителен: «Муж безобразнейший, он меж данаев пришел к Илиону; / Был косоглаз, хромоног; совер-

шенно горбатые сзади / Плечи на персях сходились; глава у него подымалась / Вверх острием, и была лишь редким усеяна пухом» [2, с. 23].

Экстерьер усиливался декором — особой одеждой, обувью, украшениями и прочими формами визуализации общественного положения. Престиж был ценностью из ценностей, ибо собирал в себе все выражения признания окружающих; *honor* выступал целью жизни, ибо в экстраинтенциональном мире почет через почесть есть и награда за заслуги, и диплом на добродетель. Интересно, что даже такой поздний человек, как Тацит, утверждал, что «истинные блага» «покоятся в добродетелях, а также консульских и триумфальных отличиях» [4, с. 336]. (Конечно, это высказывание частично обусловлено жанром произведения — парадная биография тестя Юлия Агриколы, — но все же характерно: с настоящего римлянина как быстро слетает киническо-стоическое бесребреничество, когда речь заходит об *отличках*: о «выпушках, погончиках, петличках».) Разумеется, для снискания отличий вести себя следовало соответствующим образом — не манкировать визитами и дарами (социальное поведение в архаическом социуме дотошно нормировано и формализовано до степени ритуала) и вообще соблюдать *decorum* — как говорится, «осанка, походка, способ сидеть, способ возлежать за столом, выражение лица, глаза, движения рук — все это должно оставаться подобающим» [5, с. 91]. (Отметим, Цицерон — это совсем не архаика, но не следует думать, что в эпохи отдаленные, когда еще не сочиняли домостроев, этикетные правила были менее подробными, а их соблюдение — более свободным.)

Подобающее — это справедливое, правовое и праведное, и все это овнешнено настолько, насколько возможно. Как писал Фюстель де Куланж, «древнее право было религией, закон — священным текстом, правосудие — собранием обрядов» [6, с. 209]. И действительно, архаическая юстиция и юриспруденция имеет религиозно-ритуальный характер (изначально *fas* и *ius* были унитивно-нераздельны), то есть отличается повышенной экстраинтенциональностью. Так, согласно Цицерону, «справедливой может быть только такая война, которую ведут после предъявления требований или же предварительно возвестив и объявив» [5, с. 67], иными словами, исполнив все предписания фециального устава. Не важно, о защите или нападении идет речь, кто агрессор и кто жертва, кто начал первый, на каких основаниях, с какими целями и так далее. Важно, соблюден ли ритуал, и если патер патратус и вербенарий сделали все правильно, то все справедливо.

В частном праве сосредоточенность на внешней форме, порой даже в ущерб внутреннему содержанию, предстает еще более отчетливо. Как в публичном законе, так и в частном контракте форма превыше всего: квинтиское/цивильное право — это строгое право (*ius strictum*), в нем *quod dictum est* (что сказано) всегда важнее *quod actum est* (что имелось в виду), толкование (*interpretatio*) следует *verba* (букве) и не обращает внимания на *voluntas*

¹ Поэтому в данном случае можно говорить не только о «престижной экономике», где производство, обмен и потребление морфологически овнешнены благодаря экстраинтенциональной мотивации хозяйственной деятельности, когда ее результаты выставляются напоказ и наглядно-прилюдно потребляются, но и о «престижной политике» и т. п.

(волю). Все юридические обязательства понимались как личные отношения, ибо любые договоры заключались лично путем совершения строго определенных действий и произнесения строго определенных формул (поэтому немые и глухие не могли совершать сделок).

Договор пехум производился *per aes et libram*: приобретатель в присутствии свидетелей и весодержателя брал купленную вещь и, не прерывая прикосновения, произносил: «Я утверждаю, по праву квиритов, что эта вещь принадлежит мне и я купил ее за эту медь», ударял слитком о весы и передавал его из рук в руки отчуждателю; малейшее нарушение обряда уничтожало сделку. При договоре стипуляции сделка заключалась посредством вопросов и ответов, причем ответ должен был дословно совпадать с вопросом (выражен тем же глаголом); позднее появился и литеральный (письменный) контракт со столь же строго установленной формой и господством буквы. Прекращение обязательства осуществлялось посредством *contrarius actus* — актом, противоположным тому, каким оно было установлено: например, если договор был заключен *per aes et libram*, то расторгался он тоже *per aes et libram*, только в обратном порядке, с произнесением противоположных формул. Виндикация (истребование своего имущества из чужого незаконного владения) требовала непосредственного контакта жезла-виндикты с вещью, ставшей предметом спора, и произнесения установленных формул. Вообще, любое юридическое обязательство здесь порождается только ритуализованной формой — внешнее в раннем праве не просто доминирует над внутренним, а заменяет его или, лучше сказать, замещает по причине фактического отсутствия последнего.

Интенцированность к внешнему определяет и архаическую эстетику. Театр здесь — это театр маски, состояния персонажей в нем выражаются позами и жестами, а комедия и вовсе есть набор овеществленных метафор. Художники передают драматизм ситуаций не мимикой лиц, а пластикой фигур. Градостроители создают архитектурные ансамбли таким образом, что пространство площадей разворачивается от зданий вовне, а не центрирует их внутри себя; собственно, это не закрытые площади, а открытые площадки, что неизбежно при определяющем композицию экстраинтенционализме. Храмы еще более развернуты вовне, построены изнутри наружу, обладают богатейшим экстерьером и начисто лишены интерьера; греческий храм весь сводится к фасаду, он не имеет внутреннего пространства, его центром является периферия. Внутри него, в темной, освещаемой лишь через дверь и почти лишенной украшений целле, стоит статуя бога, при этом соотношение размеров того и другого может говорить о понимании этой формы как простой кладовой с чисто защитной функцией; заходит сюда лишь жрец, тогда как коллективное богослужение происходит снаружи. Направленность вовне тотальна, экстраинтенциональность присуща любому феномену, какой ни возьми, и это весьма показательная характеристика модальности единого, в какой пребывает неразвитый социум.

Не менее показательной характеристикой, противоположной модальности целого, в какой пребывает социум развитый, является интенцированность его культуры вовнутрь — интраинтенциональность. Если в единое нельзя войти, то из целого нельзя выйти, так что в одном случае любое и все движение направлено наружу (*extra*), а в другом — вовнутрь (*intra*). Вместо *онаруживания* осуществляется *вовнутрение*, и нагляднее всего это выглядит в визуальных искусствах. Композиционно парадигмальным для эллинистическо-римского времени является принцип центрирования пространства, воплотившийся в перистиле, выступающем базовым модулем самых разнообразных построек, начиная с частного дома и заканчивая общественной площадью. Если мегарон и атрий были внутренними пространствами, вывернутыми наружу (сакральный очаг и/или семейное ложе, находясь в таком пространстве, не могли иметь лично-домашнего, интимно-приватного характера), то перистиль стал внешним пространством, свернутым вовнутрь: дворик, обнесенный колоннадой, где огромные интерколумнии господствуют над символическими колоннами, втягивает взгляды и движения внутрь себя, делая окружающее окруженным.

Идея внутреннего пространства определяет собой самую разнофункциональную архитектуру. Театры и храмы, цирки и термы, форумы и мавзолеи — всё строится так, чтобы создать интровертивный объем, дающий почувствовать любому, что он внутри и что у него внутри. Действительно, если возводившиеся на склонах ранние (греческие) театры имели невысокую сцену, так что взгляд зрителя невольно обращался к естественно-природной декорации за ее пределами, то в поздних (римских) театрах искусственно созданное пространство было организовано так, что взглянуть куда-либо, кроме как на сценическое действие, было невозможно. Ради достижения интроиллюзионистического эффекта сцену превратили в стену, сами размеры которой говорят о том, насколько взыскуемой была цель, раз на нее тратили такие средства. (Так, стена/сцена театра в Араузионе имеет длину 103 и высоту 37 метров.) Если Парфенон весь развернут наружу, то Пантеон — вовнутрь, и если у первого экстерьер всецело доминирует над интерьером, то у второго — наоборот. Колоссальная ротонда с чисто фасадным портиком накрыта сорокатрехметровой полусферой, линейно-концентрически кессонированный потолок которой сходится к девятиметровому опайону. В результате падающий через него световой столб образует интенсивно-глубокое внутреннее пространство, усиленное контрастирующим со скупостью внешнего декора богатством отделки.

Конечно, купольная ротонда — не самый распространенный тип здания, но сам принцип концентрации внутреннего пространства присутствует и в других сооружениях. Не обязательно это должно быть что-то замкнуто-замкнутое вроде мавзолея Августа или Колизея — любой стандартный периптер, будучи размещен в перистильном дворе, даст ощущение преобладания внутреннего над внешним. Вообще, сочетание замкнутого периметра, будь то колоннады, стены или корпуса, с богат-

ством интерьера (или даже наружного декора внутренних построек, оказывающегося в этом случае тоже, в сущности, интерьером), приводит к тому же эффекту. Так, форум Августа с его глухой стеной тридцатисемиметровой высоты в этом смысле изоморфен интровертивно-интерьерным термам Каракаллы. Форумы Цезаря, Веспасиана, Нервы тоже суть перистильные дворы, интраинтенциональность которых противоположна архаическому экстраинтенционализму асимметричного, расползающегося во все стороны Forum Romanum.

В раннеэллинистической и синстадиальной ей клавдианско-флавианской скульптуре пластическая форма из замкнутой на себя разворачивается в распахивающееся пространство (Ника Самофракийская). Художественный образ уже не фиксирует момент движения, а воплощает психологию, характер, внутреннюю сущность персонажа. В то же время, окружающее его пространство приобретает передаваемую несколькими планами интровертивную глубину, зримо нарастающую от августовского Алтаря Мира к арке Тита. Однако чем дальше, тем больше нарастание интровертированности приводит пластику к стремлению выйти за собственные пределы. При Антонинах мраморные статуи перестают раскрашивать, зато все чаще пользуются буравом, выбирающим полости и разрушающим поверхность. Плоскость утрачивает плотность, пустоты сменяют плотности, тактильность объемов уступает оптической светотени (саркофаг Людовизи).

Другим путем самопреодоления пластической формы становится возвращение в массу и линию: рельефы, практически достигнув степени круглой скульптуры, начинают уплощаться и к IV веку выглядят уже не вырезанными, а врезанными в фон, как на арке Константина (вскоре они действительно станут таковыми на христианских саркофагах). Круглая скульптура перестает быть круглой — вместо формы, чувствующейся на всю глубину, мы видим сырой массив, поверхности которого украшены орнаментализующейся графикой. Пластическое пространство утрачивает пространственность, трехмерная объемность отступает перед двухмерной плоскостностью — форма уходит в себя, как уходят в себя взгляды статуй Константина Великого и Валентиниана I. Соматичность отступает перед спиритуалистичностью, тождественная содержанию форма преобразуется сначала в аллегорию, а затем и в символ. Тела становятся знаками, композиции — схемами, все внешнее функционирует лишь в качестве намека на внутреннее, видимое свидетельствует о знакомом и лишь в этом качестве оно востребуемо. Выйдя в архаику из сплошности единого, поздняя пластика входит в сквозность целого: если от нижнего предела начинается морфинг, то к верхнему заканчивается деморфинг — вышедшее наружу входит вовнутрь.

То же движение от взрыва наружу до взрыва вовнутрь наблюдается и в живописи. В раннеэллинистическое и позднереспубликанское время она приобретает объемность, пространственная глубина передается светотенью, полутонами, ракурсом и прямой (хотя и не вполне линейной) перспективой, появляется пейзаж. Дело до-

ходит до умышленного обыгрывания пространственных эффектов, до настоящей эстетики иллюзионизма, примером которой выступает второй декоративный стиль помпейских фресок, где введением многоплановости, перспективных сокращений и других приемов стены вилл превращаются в подобие театральных задников. В следующем за ним третьем стиле на смену распахивающим пространство архитектурным и пейзажным иллюзиям приходит дробный канделябрный декор, создающий эффект камерной интимности, после чего оба эти варианта живописной интраинтенциональности синтезируются в четвертом стиле. От Антонинов до Северов в изобразительном искусстве доминирует неоклассицизм, но в III веке и здесь начинается отход от пространственной пластичности к схематизирующему уплощению и одноплановости (особенно показательна в этом отношении эволюция фаумского портрета), а мозаики и фрески двух последующих столетий свидетельствуют о прогрессирующей утрате объемности, когда движение вовнутрь переходит границу телесности и устремляется к византийскому бесплотному спиритуализму с его обратной перспективой, золотыми фонами и прочими способами визуализации мистического.

Интраинтенциональность в позднем социуме определяет не только искусство, но и *более серьезные сферы* — в частности, право. Если в архаическом праве превалировала внешняя форма, то в постклассическом эту роль играет внутреннее содержание: *quod actum est* получает приоритет над *quod dictum est*. Согласно Павлу, «не следует заниматься крючкотворством в гражданском праве и перетолковывать его слова, но следует обращать внимание, в каком смысле что-либо сказано» [7, с. 191]. Буква закона рассматривается лишь как средство выражения мысли, и если изложение публичного акта или частного контракта почему-то разошлось с тем смыслом, который намеревались в него вложить, истолкование исходит из последнего. Например, так: «где имеется двусмысленность слов, там имеет значение намерение»; или «если в завещании написано двусмысленно или даже неправильно, то следует толковать благосклонно и признавать то, что, вероятно, было в мыслях завещателя» [8, с. 61].

Собственно, форма сама по себе рассматривается как нечто внешнее и несущественное по сравнению с содержанием. Например, если заключение договора посредством стипуляции когда-то требовало дословного совпадения ответа с вопросом, то теперь перестают обращать внимание даже на то, на одном языке они произносятся или на разных — лишь бы участники сделки понимали друг друга. Зато огромное значение придается мотивам, намерениям и воле — понятиям, попросту отсутствовавшим в древнем праве. Эти тонкие материи стали настолько важны, что законодатель и судья больше обращались к ним, чем к самим действиям. Так, например, если раб задумал бежать, но не осуществил свое намерение, он рассматривался как беглый, а если какое-то время отсутствовал, но бежать не собирался, то беглым не считался.

(По Ульпиану, «при признании раба беглым надо главным образом исходить из душевного состояния, а не из факта бегства» [7, с. 343].) *Animus* (намерение, умысел, воля) является существеннейшим элементом, значение которого не устают подчеркивать: «Является более милостивым толкование законов таким образом, чтобы сохранялась их воля», — указывает Цельс [7, с. 107]. В свою очередь, в частном праве фигурируют «договоры доброй совести» (*negotia bonae fidei*), а о справедливости в Дигестах говорится столько, что эта *aequitas* подчиняет и чуть ли не подменяет собой само *ius*. По Ульпиану, «во всех делах <...> справедливость имеет преимущество перед строгим пониманием права» [9, с. 11].

Интровертизация права суть неизбежное следствие интровертизации самого человека: чем шире границы социально-политических единиц, тем глубже внутреннее пространство личности. Имперский человек органически интраинтенционален, ибо в его мире на смену партикуляризму и коллективизму пришли космополитизм и индивидуализм. Общественное дифференцировалось на официальное и приватное, гражданская социальность разложилась на службу и дружбу, все внутреннее встало в оппозицию ко всему внешнему. Как внешне-принудительное теперь ощущается не только подданство, но и родство. Всем формально-институционализированным структурам, будь то фамилия или коллегия, противопоставляются избирательно-добровольные отношения друзей и единомышленников. Через призму приватно-интимной дружбы рассматриваются, ее посредством переосмысляются прежние социальные институты и связи, такие как гражданство и патронат-клиентелла. И действительно, что еще может связывать между собой *идиотов*, частных лиц, у которых больше нет города-государства и потому ни город, ни государство не являются для них родными?

«Родина нам — вся земля, где родимся и где нас хоронят», — коротко, но ясно говорится в популярных во всех смыслах слова «Дистихах Катона» [10, с. 410], тогда как интеллектуалы вроде Флавия Филострата, не имея возможности самовыражаться политически, делают это поэтически: «Сколь прекрасно всю землю именовать отечеством и весь род людской — братьями и друзьями, ибо все люди суть чада единого бога и единой природы, а потому всем им присуще сходство в помыслах и чувствованиях — все равно, где и как случилось человеку родиться, так что будь он хоть эллином, хоть варваром, он всегда остается человеком» [11, с. 204]. В такой ситуации, когда *несть ни эллина, ни иудея*, не говоря уже о родственниках и согражданах, свои становятся чужими, а чужие — своими. Но приблизиться к дальнему значит отдалиться от ближнего, и вот люди-атомы, увлекаемые вихрями судьбы, сцепляются и расцепляются друг с другом, пока и друг не становится чем-то внешним для человека, от которого осталось одно только «внутреннее Я».

За этим-то внутренним и начинают охотиться внешние силы. Власть имущие стремятся воздействовать не только на тело, но и на душу, контролировать не просто

действия, но даже мысли и чувства, для чего и создаются императорские культы и фамильные коллегии, должны вызывать любовь к гению господина. Конечно, от всей этой «мягкой силы» можно незатейливо сбежать, но от себя не убежишь: «Разве может кто от себя сокрыться, / Родину бросив? — вопрошает Гораций, — Ведь только небо меняет, не душу — кто за море едет» [12, с. 307]. С другой стороны, от себя, конечно, не убежишь, зато можно убежать в себя от всего, что не ты, — а именно отечества, имущества, всех без исключения окружающих и даже собственного тела, ибо, словами Эпиктета, «нас все это обременяет и отвлекает» [13, с. 41]. «Уходи в себя, насколько можешь», — призывает Сенека [14, с. 13]. «В любой момент ты можешь удалиться в самого себя», — подтверждает Марк Аврелий [15, с. 16].

Отчуждая чужое, мудрец присваивает свое и устремляется дальше путем, который может привести не только к героическому стоицизму, доходящему до чего-то вроде самурайского бусидо, но и чуть ли не к буддийскому отказу от желаний. У того же Сенеки в «Фиесте» после резонных замечаний: «Не богатство творит царя, / Не одежды пурпурные, / Не чела украшение, / Не дверей золотых блеск», объясняется: «Царь лишь тот, кто оставил страх <...> / Кто глядит с высоты на все, / Сам навстречу идет судьбе / И без жалобы смерти ждет». Более того: «Царь лишь тот, в ком боязни нет, / Царь лишь тот, в ком желаний нет. / Это царство доступно всем». А далее вообще: « — Что выше царской власти? / — Без желаний жить», «Нет царства больше, чем без царств довольным быть» [16, с. 214—215], и т. п.

Конечно, интраинтенциональный эскапизм такого рода не часто применялся на практике, хотя отдельные анекдотические примеры достижения (внутренней) свободы через отказ (от внешнего) все же встречались и среди киников, и среди стоиков, и среди поклонников иных популярных философий. Вот описанный Порфирием замечательный опрошенец-радикал круга Плотина: «Из сенаторского сословия был и Рогациан, который проникся таким отвращением к своему образу жизни, что отказался от всего своего имущества, распустил всех рабов, избегал всех знаков своего достоинства: в звании претора, когда он должен был выступать в сопровождении ликторов, он и с ликторами не выступал и об устройстве зрелищ не заботился; дом свой он покинул, ходил по друзьям и близким, там ел и спал, а пищу принимал через день» [17, с. 430]. Показательнее то, что Юлиан Отступник, Авсоний или Августин, вне зависимости от веры и жанра, достигают в своих текстах личностного психологизма такой интенсивности, которая свидетельствует о приближении к верхнему пределу Античности вплотную.

Да и литература в целом, не достигая таких высот и глубин, движется в том же направлении. В трагедии, где действие когда-то создавалось влиянием судьбы на героя, конфликт был перенесен сначала в сферу взаимодействий персонажей, а затем и внутрь самих героев. Комедия метафор стала комедией нравов. Во

внетеатральной художественной словесности центр тяжести переместился из области поступков в область переживаний. Даже в таком народном жанре, как роман, лейтмотивом является сохранение героем внутренней свободы и достоинства в пику неблагоприятным внешним обстоятельствам, а уж в басне тема *extra contra intra* (точнее, *intra contra extra*) звучит во весь голос. Вот Федр: «Я скажу по опыту, / Что и красавцы есть с душою мерзкою, / И есть среди уродов люди славные» [18, с. 291]. В полном соответствии с антисфеновским «добро прекрасно, зло безобразно» здесь выходят *на лицо ужасные, добрые внутри* анти-Терситы и потешают публику. (Эзоп говорит Ксанфу: «Ты не смотри на мое обличье, а приглядишься лучше, какая под ним душа!», и обращается к толпе: «Граждане самосцы, что вы глазеете на меня и хохочете? Не на вид надо смотреть, а на ум. Не всегда ведь тот дурак, у кого лицо неказистое. Много есть людей мерзкого вида, но здорового ума. Что у человека рост невелик, видно сразу, а каков у человека ум, никому сразу не видно, так и нечего его ругать. Ведь и врач о больном не по виду судит, а сначала пульс пощупает, потом уж болезнь распознает. Кому придет в голову судить о вине в бочке не на вкус, а на глаз? Муза познается в театре, Киприда — в постели, а ум человеческий — в речах» [18, с. 68].)

Человек интраинтенциональный мыслит мир *по своему образу и подобию* — как этот, так и тот. Именно поэтому мудрецы и интеллектуалы, начиная еще с Ксенофана и далее, включая киников, эпикурейцев, стоиков и скептиков, доказывают, что бог не подобен человеку, отличен от него. Критикуя внешнее уподобление, они не столько приходят сами, сколько выводят других к внутреннему отождествлению с богом, требующему не обмена приношения на поощрение по принципу «даю, чтобы дал», а мистериального слияния в любви. Эпикур пишет Менекею: «Да, боги существуют: познание их — факт очевидный. Но они не таковы, какими их представляет себе толпа, потому что толпа не сохраняет о них постоянно своего представления. Нечестив не тот, кто устраняет богов толпы, но тот, кто применяет к богам представления толпы: ибо высказывания толпы о богах являются не естественными понятиями, но лживыми домыслами, согласно которым дурным людям боги посылают величайший вред, а хорошим — пользу» [17, с. 402]. Философ, может, и не знает, каков бог, но точно знает, что он не таков, каким его представляют себе простецы-экстраинтенционалы, ибо для них он суть что-то внешнее, а для него — внутреннее.

Впрочем, мало-помалу интраинтенциализируется и массовая религия: уже в раннеэллинистическое время локальные и функциональные божества сливаются друг с другом, и эта прогрессирующая монотеизация оставляет от них лишь имена — разные имена одного бога, внутренне единого, внешне множественного. Согласно Лаэртию, стоики считали, что «бог есть живое существо, бессмертное, разумное, совершенное или же умное в счастье, не приемлющее ничего дурного, а промысел

его — над миром и над всем, что в мире; однако же он не человекоподобен. Он — творец целокупности и словно бы родитель всего: как вообще, так и в той своей части, которая пронизывает все; и по многим своим силам он носит многие имена. Он зовется Дием, потому что через него (*dia*) совершается все, и Зевсом, поскольку он — причина жизни (*zēn*) и пронизывает всю жизнь; он зовется Афиной, поскольку ведущая часть его души простирается по эфиру; Герой, поскольку по воздуху (*aer*); Гефестом, поскольку по искусническому огню; Посидоном, поскольку по воде; Деметрой, поскольку по земле; и другие имена, даваемые ему людьми, точно так же обозначают какие-либо свойства» [17, с. 289].

Божественные ипостаси не ограничиваются олимпийским пантеоном: поклоняясь одновременно Аполлону, Атаргате и Аноубису, человек исповедует веру в одну и ту же сущность. Култ Сераписа или/и Исиды вбирает в себя целые пантеоны; вознося хвалу одному богу, автоматически почитаешь и других, ибо он и они одно суть. В гимне дневному светилу из «Латинской антологии» читаем: «Солнце — Либера, Солнце — Церера, Солнце — Юпитер, / Солнце — Тривии брат, у коей тысяча прозвищ», в гимне ночному: «Кора, Исида, Луна! Ты — Церера, Юнона, Кибела!» [10, с. 446—447]. Не важно, *как* почитать бога, важно почитать его. Даже после неудачной попытки юлиановской реанимации язычества Фемистий доказывает его преемникам на доступных им примерах, что как император имеет разные подразделения в своей армии, так и «владыка и правитель всей этой вселенной тоже наслаждается таким разнообразием. Он желает, чтобы у египтян была одна форма религии, у греков другая, у сирийцев опять-таки иная»; бог «желает, чтобы весь человеческий род, словно его домочадцы, благоговейно почитал его как господина; однако он ни у кого не похищает свободы пользоваться своим разумением, напротив, ему чрезвычайно приятно и радостно видеть, как бесконечное множество людей, рассеянное по всей вселенной, стекается наперебой, чтобы почтить его по-разному, каждый на свой лад. Он полагает, что именно это как раз и служит его славе и украшению» [19, с. 632].

Человек и бог не внешни друг другу, они друг другу внутренни: если Эпиктет говорит — «ты — сколок бога, ты содержишь в себе некоторую частицу его» [13, с. 106], то у Прокла божественные потенции «всё наполняют собой» и «боги при всём присутствуют одинаково» [20, с. 104]. Божественное следует искать путем интроспекции: «для восприятия того великого, что есть в нашей душе, необходимо, чтобы мы обратили свою способность внутрь и сосредоточили внимание в этом направлении». Так указывает Плотин, сам будучи мастером экстаза: «часто я пробуждаюсь от своего тела к себе самому; я становлюсь недосыгаем для внешнего мира, я внутри себя; я вижу красоту, исполненную величия; тогда я верю: я прежде всего принадлежу к высшему миру; жизнь, которой я живу в эти моменты, — лучшая жизнь; я сливаюсь с Божественным, живу в нем...» [21, с. 19, 26]. В такой

ситуации поклонение богу растождествляется с простым воспроизведением внешней обрядности, которая сама по себе, отдельно от душевного состояния и морального деяния, отдельно от веры в ее новом понимании, ничего не стоит (знаменитое цicerоново «кажется удивительным, что один гаруспик может без смеха глядеть на другого» [22, с. 82]).

Старая экстраинтенциональная религия третируется как бессмысленно-смехотворное обрядоверие — вот как отзывался об этом Диоген: «Видя, как кто-то совершал обряд очищения, он сказал: “Несчастный! ты не понимаешь, что очищение так же не исправляет жизненные грехи, как и грамматические ошибки”». «Афиняне просили его принять посвящение в мистерии, уверяя, что посвященные ведут в Аиде лучшую жизнь. “Смешно, — сказал Диоген, — если Агесилай и Эпаминонд будут томиться в грязи, а всякие ничтожные люди из тех, кто посвящен, — обитать на островах блаженных!”» [17, с. 226, 227]. Омовения, жертвоприношения и посвящения сами по себе, как поведенческие акты, не имеют религиозного содержания; весь культ как таковой имеет смысл лишь как внешнее оформление внутренних нравственных обязательств, ибо сам бог суть персонализация блага, из космически-онтологического ставшего морально-этическим. «Бога носишь ты повсюду, несчастный, и не ведаешь, — укоряет верующего по-старинке Эпиктет. — Думаешь, я говорю о каком-то серебряном или золотом, снаружи? В себе носишь ты его, и не осознаешь, что оскверняешь его нечистыми мыслями, грязными действиями. Даже при статуе бога ты не посмел бы делать что-нибудь из того, что ты делаешь. А при самом боге внутри, и видящем и слышащем все, не стыдишься ты помышлять и делать все это, ты, неосознающий своей природы и навлекающий на себя гнев бога?» [13, с. 106].

Наконец, и этот свет воспринимается, представляется и мыслится теперь не наружу, а снаружи — вовнутрь. У Эвдокса шарообразная земля делится на пять поясов; Дикеарх вводит широту и долготу; у Эратосфена уже семь параллелей и четыре меридиана, пересечение которых дает сетку зон-сфрагид; Гиппарх увеличивает число параллелей, усложняет их сетку градусами и вводит «климаты»; Кратес создает глобус с четырьмя массивами суши, где ойкумена является лишь одним из них, так что к антексам противоойкумены, о которой говорили Эвдокс и Эратосфен, добавляются антиподы и перизки. Здесь важны не детали и уж тем более не степень адекватности этих построений. Важно то, что человек представляет свой мир не extra, а intra, смотрит на него со стороны, как одна часть целого на другую, и эта другая оказывается вполне представимой и даже обозримой. Лукиановский Менипп, взяв крылья,

летит на Луну и с нее обзирает Землю, переводя взгляд с Фракии на Элладу, с Персии — на Индию. Земля показалась ему «очень маленькой, значительно меньше Луны»; вся ойкумена, все страны, города и племена видны с Луны, как на ладони: «Всякий раз, взглядывая на Гетику, я замечал сражающихся гетов, когда же оборачивался на скифов, то видел кочующими с их кибитками. Слегка переведя взгляд в сторону, я мог наблюдать обрабатывающих землю египтян; финикийцы путешествовали, киликийцы совершали разбойничьи набеги, лаконяне сами себя бичевали, афиняне судились» [23, с. 483]. Ирония — иронией, но это совершенно интраинтенциональный взгляд, возможный лишь в модальности целого, присущей развитому социуму и его культуре.

Таким образом, мы противопоставили экстра- и интраинтенциональность как характеристики культуры раннего и позднего, примитивного и эволюционно продвинутого обществ; думается, использование данного приема в деле познания исторического прошлого будет небесполезным.

Список литературы

1. *Маковельский А.О.* Древнегреческие атомисты. — Баку, 1946.
2. *Гомер.* Илиада. — Л., 1990.
3. *Гесиод.* Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. — М., 2001.
4. *Тацит Корнелий.* Сочинения: в 2 т. — СПб., 1993. — Т. 1.
5. *Цицерон Марк Туллий.* О старости. О дружбе. Об обязанностях. — М., 1975.
6. *Фюстель де Куланж Н.Д.* Гражданская община древнего мира. — СПб., 1906.
7. *Дигесты Юстиниана.* — М., 1984.
8. *Перетерский И.С.* Дигесты Юстиниана. Очерки по истории составления и общая характеристика. — М., 1956.
9. *Бартошек М.* Римское право: понятия, термины, определения. — М., 1989.
10. *Поздняя латинская поэзия.* — М., 1982.
11. *Филострат.* Жизнь Аполлония Тианского. — М., 1985.
12. *Гораций.* Собрание сочинений. — СПб., 1993.
13. *Эпиктет.* Беседы Эпиктета. — М., 1997.
14. *Сенека Луций Анней.* Нравственные письма к Луцилию. — М., 1977.
15. *Марк Аврелий Антонин.* Размышления. — СПб., 1993.
16. *Сенека Луций Анней.* Трагедии. — М., 1983.
17. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М., 1986.
18. *Античная басня / пер. с греч. и лат. М. Гаспарова.* — М., 1991.
19. *Поздняя греческая проза.* — М., 1961.
20. *Прокл.* Первоосновы теологии. Гимны. — М., 1993.
21. *Адо П.* Плотин, или простота взгляда. — М., 1991.
22. *Цицерон Марк Туллий.* Философские трактаты. — М., 1985.
23. *Лукиан.* Избранная проза. — М., 1991.

УДК 7.038.6

ББК 71.4

О.В. СТРОЕВА

ТРАНСГРЕССИЯ КАК ПРОФАНАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Анализируются постмодернистские концепты «транссгрессия» и «бриколаж» применительно к современному искусству. На примере стрит-арта и соц-арта автор показывает, как работает в современной культуре модель бриколажа с элементами транссгрессии-профанации. Массовая аудиовизуальная культура диктует новый способ восприятия произведений изобразительного искусства, и все они становятся отражением медиакультуры, то есть ее бриколажным отскоком. Медиакультура и в целом общество глобализации создает такую синкретическую среду, бриколажную среду с системой «мягких запретов», опережающих транссгрессивные состояния, где происходит всеобщее размывание границ, что и создает иллюзию транссгрессивных шагов, которые могут превращать искусство в политические действия, балансирующие на грани преступления закона. Однако в таком состоянии культуры любому транссгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое транссгрессивное состояние, заведомо вписанное в систему рыночных отношений. *Ключевые слова:* транссгрессия, бриколаж, постмодернизм, современное искусство, медиакультура, стрит-арт.

Современное искусство называют искусством без транссгрессии. По мнению западных исследователей, в частности американского философа Джона Райхмана, художник больше не позиционируется как «транссгрессор» (термин был введен Ж. Батаем), а считается производителем глобализированных образов¹. Современного

¹ «Как, например, появилась идея художника — великого Гангстера и Транссгрессора в работе Жоржа Батая в 30-е годы, породившая образ



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

художника, скорее, можно назвать экспериментатором, мыслителем, картографом (как у М. Фуко и Ж. Делёза) или бриколёром (по определению К. Леви-Стросса). Но что вкладывает постмодернистский дискурс в понятие трансгрессии, с одной стороны, и бриколажа, с другой? Говоря кратко, трансгрессия фиксирует феномен перехода непроходимой границы и, прежде всего, границы между возможным и невозможным. Однако, как любой постмодернистский концепт, это понятие включает в себя несколько слоев смыслов и, действуя как мифологема, расшифровывается не буквально. Так, у М. Фуко трансгрессия — это философско-эстетическая и литературная модель перехода к новому языку: «Философия проделывает опыт над самой собой и своими пределами — в языке и в этой трансгрессии языка, которая ведет ее, как она вела Батая, к обмороку говорящего субъекта <...> там язык открывает свое бытие в преодолении своих пределов: вот она, эта форма недиалектического языка философии <...> разламывает единство дискурса» [2, с. 129—130].

Исходя из этой посылки, можно сделать вывод о том, что в области языка изобразительного искусства последними художниками-трансгрессорами, перешедшими Рубикон и разрушившими традиционный дискурс, были модернисты. Художники же следующего поколения с приставкой «пост» по этой логике не совершали трансгрессивных шагов, они просто оказались в ситуации переизбытка визуальных образов в результате развития технологий и массового производства. Поэтому они начали апеллировать к потенциалу социального воображения зрителя или заниматься «актом остранения» как способом обрести предметы заново. Этот принцип был положен в основу создания реди-мейдз, а в современную эпоху привел к тенденциям незрелищного искусства, полного или частичного отказа от репрезентации, к различным экспериментам взаимодействия со зрителем, в том числе шокотерапии. В целом переизбыток визуальной информации в медиакультуре, возможно, стал причиной таких явлений, как «интервенционизм», представленный в России известной группой Pussy Riot. Радикализм акционистов, или арт-активистов, как они себя называют, создает впечатление, что современные художники все еще не могут расстаться с ролью «трансгрессоров», по крайней мере

так они себя позиционируют. Чтобы разобраться в том, кто на самом деле современный художник, трансгрессор или бриколёр, необходимо проанализировать и соотнести понятия «бриколаж» и «трансгрессия».

Итак, в постмодернистском дискурсе сосуществуют несколько параллельных категорий, описывающих одни и те же культурные феномены, либо их семантические поля в значительной степени пересекаются. Термин «бриколаж», как известно, используется в постмодернистском обиходе, в узком смысле означая создание предмета или объекта из подручных материалов. Но К. Леви-Стросс расширил понятие «бриколаж» до общеприкладной категории, включив его в характеристики мифологического мышления в значении всеобщего взаимного отражения, или «отскока». Концепту «бриколаж», на первый взгляд, противостоит понятие «деконструкция», поскольку первое предполагает воссоздание мифологической структуры, а второе — взрыв или, по определению М. Рыкина, «теракт» внутри структуры. С другой стороны, является ли «трансгрессор» антонимом в отношении категории «бриколёр»?

К. Леви-Стросс так описал производителя-«бриколёра»: «В наши дни бриколёр — это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом. Однако суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа» [3, с. 126]. Исходя из этого определения, бриколаж можно понимать как создание новой целостности на основе уже имеющихся разрозненных элементов. Так, М. Фуко пишет применительно к исторической науке: «Историки располагают инструментарием, отчасти унаследованным от предыдущих эпох, отчасти новоприобретенным: модели экономического роста, качественный анализ обменных потоков, схемы демографических кризисов, изучение климата и атмосферных сдвигов, установление социологических констант, описание технических достижений и история их внедрения. Все эти подручные средства позволяют вычлени в поле истории различные осадочные пласты, а литературные последовательности, составлявшие долгое время объект исследований, замещаются глубинными структурами» [4, с. 7—8]. Здесь М. Фуко отождествляет научное исследование с анализом речи или текста, с изучением не объекта, а научного текста и его структурных особенностей, поэтому в этом контексте понятие «бриколаж» синонимично понятию «деконструкция», а не антонимично.

Понятие «деконструкция» может быть проинтерпретировано как проявление бриколажа в литературно-философском творчестве, так как значительную роль в этом процессе играют «глубинные структуры», о наличии которых не подозревают даже сами авторы текстов (концепция «смерти Автора» и «смерти Бога»). М. Бланшо пишет

художника — грязного священника или безработного аристократа? Чем это отличается от идеи художника как «производителя», которую Вальтер Беньямин выдвинул в то же время во Франции по отношению к России, — определение появилось благодаря изменению «функций» производства и принятию «дрейфа к социализму»; или от идеи Баухауса об авторе как «инженере»; или от дадаистских идей графического изображения пространства тела и машины, появившихся в разное время и в различных местах Европы? Делёз и Фуко настаивали, как нам представляется, на том, чтобы вытеснить великую фигуру Трансгрессора как новоявленного священника, или «суверена», представляя это условием критической мысли и искусства, и заменить ее идеей великого Символического Порядка, который трансгрессирует, чувством конкретных приспособлений, регулирующих «самоочевидность» того, что мы видим и говорим, а также новыми силами, экспериментирующими с другими возможностями, — иными словами, художником как «экспериментатором», мыслителем как «картографом» и т. д.» [1, с. 6] (пер. мой. — О.С.).

о том, что «следовало бы не только попробовать вверить мысль случаю <...> но самому ввериться единственной мысли, которая в принципиально едином мире, сместившем всякую случайность, опять решается выбросить кости в игре» [5, с. 75]. Так, в бриколажной модели творчества заложена возможность формирования принципиально новых, то есть не детерминированных наличным состоянием системы эволюционных перспектив. Этот принцип философского мышления и художественного творчества некоторые ученые соотносят с нелинейным типом детерминизма, заложенным в основу синергетической парадигмы современного естествознания: «В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, между флуктуациями и детерминистскими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации или случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты. <...> Когда система, эволюционируя, достигает точки бифуркации, детерминистическое (т. е. осуществляемое посредством апелляции к универсальным динамическим законам) описание становится непригодным. <...> Переход через бифуркацию — такой же случайный процесс, как бросание монеты», в силу чего «в этом случае <...> возможно только статистическое описание» [6, с. 235—237].

Таким образом, в самой бриколажной модели заложен механизм трансгрессии, он основан на идее невозможности не только предсказать, но даже выразить в наличном языке феномен перехода к тому, что не детерминировано наличным бытием. Возможно, трансгрессивный переход может рассматриваться как аналог бифуркационного ветвления или случайной флуктуации. М. Фуко пишет: «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела <...> Посему трансгрессия относится к пределу не как черное к белому, не как запрещенное к разрешенному, внешнее к внутреннему, исключенное к хранимому пространству обитания. Скорее, она связана с ним в своего рода штопорном отношении, которое не может быть исчерпано простым взламыванием» [2, с. 117].

В некоторых своих статьях Фуко также использует термин «franchissement» («пересечение границы»), что имеет значение «перейти Рубикон» без возможности возвращения. Это несколько отличается от английского «трансгрессия»². Кстати, одним из вариантов перевода по-

нятия «трансгрессия» на русский язык может быть «преступление» в смысле нарушения закона, что усиливает оттенок опасности, запрета и последующего наказания, а художник, соответственно, может быть назван «преступником».



В то же время, трансгрессия — термин геологический, обозначающий явление, при котором уровень моря повышается по отношению к земле, и, в результате затопления, береговая полоса движется в направлении более высоких мест. У М. Фуко есть следующая аллюзия: «Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспомысленной волной, вновь отступающей вдаль — до самого горизонта непреодолимого» [2, с. 117]. Таким образом, трансгрессия постоянно утверждает предел, сама изначально отрицая его. Когда линия предела-запрета распадается, на ее месте утверждается новый запрет, еще более устойчивый и непроницаемый, чем прежде.

В. Подорога отмечает, что современная культура постоянно создает все более гибкие и точные системы пределов-запретов, действующих превентивно, с учетом будущего возможного эксцесса и его интенсивности; она больше не отторгает от себя трансгрессивные состояния, но впитывает их как губка, «размягчая», перенаправляя их разрушительную энергию в уже готовые полифункциональные (капиллярные) системы запретов [8, с. 90].

Таким образом, модель производства современной культуры представляет собой сложную систему бриколажа, то есть интеллектуальную деконструкцию со случайной возможностью трансгрессии. Искусство стрит-арта, в последнее время ставшее одним из самых популярных видов арт-деятельности, может быть показательным примером того, как работает в современной культуре такая модель бриколажа с иллюзией трансгрессии, или трансгрессией-профанацией. Изначально художник стрит-арта ощущал себя трансгрессором, или преступником в буквальном смысле слова, нарушая некий социальный запрет и противопоставляя свое индивидуальное высказывание,

² «В первую очередь, “franchissement” не то же самое по-французски, что “transgression” по-английски. Последнее имеет юридический смысл нарушения закона, в то время как его родственное понятие “franchir” имеет экзистенциальное значение, чувство экстаза или прохождения “точки невозврата”, как в выражении “перейти Рубикон”. Так что, возможно, именно юридический оттенок имеет значение при различении этих двух понятий, так как на самом деле Фуко использует слово “franchissement”, а не “transgression”. Тогда в этом вся проблема, поскольку разница между “преступлением” и “переходом” в контексте рассмотрения границ очень небольшая и довольно трудноопределимая,

даже абстрактно, не говоря уже о контексте тех двух эссе, которые мы анализируем. Это означает, что в любом случае “пересечение” является не точным переводом слова “franchissement”, так же как и “transgression” в значении “преступление»» [7] (пер. мой. — О.С.).

свой художественный жест установленному порядку. Когда стрит-арт зарождался, художники подвергались риску быть схваченными полицией за хулиганство, а некоторые использовали стрит-арт в качестве политических акций. Так, например, в 2007 году лондонский коллектив «Гетто Санты» мобилизовал несколько звезд мирового стрит-арта — Бэнкси, BLU, Ron English, Swoon — расписать бетонные стены разделительного барьера между Израилем и Палестинской автономией в районе города Вифлеема. В этом смысле стрит-арт можно трактовать как разновидность соц-арта, главной чертой которого является разрушение мифологем, созданных какой-либо идеологией. Средства современного соц-арта разнообразны, они могут варьироваться от фигуративности до нефигуративности: неважно, скульптура это, инсталляция или граффити, главное, что соц-арт несет в себе мощный деконструктивистский заряд. Однако сейчас происходит постепенное превращение субкультуры стрит-арта в мейнстрим, модный и выразительный визуальный тренд. Граффити-культура балансирует между двумя экстремумами: социальным протестным движением и арт-рынком, где уже идет процесс коммерческой реализации граффити-продукта.

Изначально пафос стрит-арта состоял в том, что художник продуцировал свои собственные символы и знаки, штампуя их, бесконечно дублируя с помощью трафаретов, занимаясь размножением образов вручную. Возможно, таким способом художник пытался переоценить то, что навязывает ему медиакультура и общество глобализации, противопоставляя свое индивидуальное производство образов массовому производству. Но что происходит на самом деле? С одной стороны, явление стрит-арта напоминает наскальную живопись, отсылая к архаическим моделям мифологического сознания. Как и в первобытные времена, с помощью знаков-трафаретов художники помечают или освящают территорию, обозначая свое присутствие в этом мире. Надпись на стене, любой знак, символ, след для первобытного сознания служили частью магического ритуала; в современной культуре, возможно, — это отчаянный акт субъекта с целью зафиксировать свое присутствие здесь и сейчас в условиях «смерти автора» и засилья медиасферы, но это отнюдь не революция. По своим характеристикам бриколёр никогда не стремится завершить свое произведение, то есть не желает иметь авторский контроль над каждой его деталью; наоборот, бриколёр подспудно стремится к произведениям, существовавшим до него, — стремится к воссозданию тех структур, которые он не критически воспринял из окружающей информации. Как ритуальная надпись воссоздавала некую связь с метафизическим миром или устанавливала гармонию между миром людей и миром природы или богов, так и стрит-арт воспроизводит структуру породившей его матрицы массовой визуальной культуры.

Стрит-арт, как и все медийные продукты, обладает характеристиками, описанными в свое время В. Беньямином применительно к кино [9, с. 66—91]: это форма коллективного восприятия, не требующая концентрации, основанная на рассеянной перцепции. Вся сфера визуальной культуры сегодня занимается распространением и производством

изображений с целью не раскрытия мира, но закрытия его экраном; экран начинает заменять вещи мира некими идолами и визуальными стереотипами, создающими параллельную реальность контрмира. Каждый потребитель образов, однако обладающий экраном и пультом, не говоря уже о персональном компьютере или смартфоне, ощущает себя Сверхчеловеком, а по сути своей — это ребенок, занимающийся самолюбованием. Художник стрит-арта, пытаясь переоценить то, что навязывает ему экран, и, как ему кажется, вырвавшись из-под его власти, начинает действовать напрямую, продуцирует образы сам. Индивидуальное производство образов в условиях переизбытка визуального похоже на безумие, если только не рассматривать этот акт как магический ритуал — своеобразный отскок или флуктуацию в среде медиакультуры.

В этой бриколажной форме творчества присутствуют черты трансгрессивности или, скорее, «тоска по трансгрессии», некогда присущей искусству авангарда. Как раз эту видимость перехода границ «невозможного» можно назвать «симуляцией трансгрессии», так как индивидуальность и первичность художественного высказывания крайне сомнительна в условиях медиареальности и переизбытка образов, что М. Фуко назвал «обмороком субъекта». Именно поэтому только можно констатировать, что в современном искусстве трансгрессируется сам символический порядок, а художник становится лишь звеном в производстве образов. Более точно этот процесс описывает, думается, термин трансгрессия-профанация, на которой построена вся система гибких запретов современной культуры, где сам акт трансгрессии становится модным брендом и предметом коммерции.

Так искусство стрит-арта как будто переходит несколько границ «невозможного». Один видимый предел — это границы музейного пространства, другой — нарушение социальных правил (хотя сейчас большинство проектов стрит-арта официально утверждены), третий — балансирование на грани искусства и политики³. Если модернисты привнесли в музей повседневность, то стрит-арт делает пространство города огромным музеем, совершая обратное действие. Однако парадоксально, что сегодня стрит-арт постепенно приобретает статус музейного искусства, включаясь, таким образом, в экономическую систему мирового арт-рынка. Так, Московский музей современного искусства представил первую персональную выставку «Наше дело подвиг!» художника Павла Пухова, работавшего под псевдонимом Паша 183. Выставка в МОМА, как сказано в пресс-релизе, была первым в российской выставочной практике проектом, в котором встретились музейное пространство и уличное искусство на примере творчества одного художника. Другой известный британский художник, Бэнкси, также ставший уже «музейным», посвятил в свое время Паше 183 одну из своих работ, названную «P183. R.I.P.». Таким образом,

³ Политический и социальный стрит-арт пытается и по сей день функционировать в качестве инструмента воздействия на власть и общество в целом.



Выставка Павла Пухова «Наше дело подвиг!», МОМА, 2014

тот социальный протест, который был некогда заложен в явлении стрит-арта, давно нейтрализован и переведен в разряд коммерческого бренда.

Социальный протест как элемент современного искусства, проявляющийся в более радикальных формах акционизма и арт-активизма, — также яркий пример трансгрессии-профанации. Но, возможно, политическое высказывание — это единственная возможность субъективного высказывания в современном искусстве? Как известно, термин «соц-арт» был изобретен в Советском Союзе и обозначал ироническую антитезу официальному искусству и пародию на его стиль, также тесно связанную с явлением концептуализма в литературе. Можно сказать, что соц-арт стал нашим русским проявлением постмодернизма, по крайней мере по части содержания, хотя приемы были заимствованы у западного поп-арта. Сейчас соц-арт можно трактовать как явление, не имеющее территориальных или национальных границ, до сих пор востребованное в условиях тоталитарных режимов, поскольку главной задачей этого направления является разрушение мифологем, созданных какой-либо идеологией. М. Рыклин в книге «Террорологии» подробно разъясняет, как происходит процесс деконструкции мифологем в творчестве главных представителей советского андеграунда — Комара, Меламида и Кабакова⁴.

⁴ «Деконструируя классицистическую риторику сталинской живописи, Комар и Меламид по сути впервые воссоздают ее в отрефлексированном виде, порождают ее как проблему. Их задача — практический анализ <...> живописи, целиком устремленной на референта. Комар и Меламид — главные деконструкторы необязательной рефлексивной пленки тоталитарных изображений: они ее как бы снимают, анализируют, устанавливают химический состав, после чего обратно синтезируют ее на поверхности холста. При этом, правда, исчезает основной химический элемент магической формулы — сам террор, принявший форму устремления к бесконечной ортодоксии. Зато остаются чистейшие водяные знаки насильственного дискурса. Благодаря им подпись уже не стирается отсутствием знакового эквивалента, сакральное пространство

Постсоветский соц-арт, вышедший из подполья, не потерял свою остроту и актуальность, но все больше стал сближаться с поп-артом и гиперреализмом, постепенно вписываясь в систему рыночного искусства. Например, одно из самых ярких проявлений российского соц-арта — «Евангельский проект» 2009 года Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой. Основанный на фотографиях новостных лент и Интернета, проект представлял собой гиперреалистические образы репортажных героев (бандиты, алкоголики, бомжи), которые сопровождались точными цитатами из Евангелия. Концептуально проект раскрывал суть

функционирования медиасферы, поскольку, по словам Бориса Гройса, «главная новость, которую Евангелие сообщило миру и которая породила современные средства массовой информации, — это новость о природе самой новости. А именно: это новость о том, что только плохая новость — хорошая новость. Действительно, Евангелие, будучи “хорошей новостью”, не сообщает читателю ничего хорошего. Бог умер, его апостолы замучены, общая картина мира не просто печальна, а совершенно ужасна, предапокалиптика» [11].

В Китае соц-арт реализует себя в полной мере, сохраняя все свои первоначальные установки. Самыми известными художниками современного китайского искусства стали братья Гао. Они прославились после создания серии работ, главным персонажем которых был Мао Цзэдун. В частности, большой интерес вызвала их скульптура под названием «Мисс Мао», изображающая великого председателя с женской грудью и носом Пиноккио. Также фирменным можно считать перформанс братьев Гао «Объятия», который они неоднократно осуществляли в различных местах у себя на родине и в других странах, в том числе на Трафальгарской площади в Лондоне. Суть перформанса заключается в том, что собранные вместе добровольцы по команде заключают в объятия совершенно незнакомых людей, изъявивших желание участвовать в этом. Наряду с другими художниками из Поднебесной, такими как Вэй Вэй, Чжан Хуань, Фан Лицзюнь, Хуан Янь, братья Гао сегодня являются яркими

картины, наконец, сгущается в точку авторства (патетические провалы авторства в сталинскую эпоху были связаны как раз с огромностью символических притязаний, с безмерностью намерений). Иначе подходит к проблематике деконструкции И. Кабаков: он деконструирует любое наблюдение и самого наблюдателя, зрителя как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Деконструируя зрительный акт как фикцию и перманентную фрустрацию в силовом поле речевой культуры, он кладет начало пустотному канону московского концептуализма» [10, с. 80].

представителями новой культурной волны, пришедшей в современное искусство с Востока.

Однако соц-артовская эстетика присуща не только художникам, выступающим против тоталитарных режимов. Итальянец Маурицио Каттелан — представитель демократического общества. Успех пришел к нему в конце 90-х с работой «Bidibidobidiboo» («Белка, покончившая с собой»), но триумфальной стала его работа «La Nona ora» («Девятый час»), в которой Маурицио изобразил папу Иоанна Павла II, придавленного к земле упавшим с неба метеоритом. В Мюнхене в Музее современного искусства М. Каттелан выставлял статую, изображающую Адольфа Гитлера, стоящего на коленях и молящегося. Выразительным художественным жестом Каттелана стал памятник 2010 года под названием «L.O.V.E» на площади Аффари в Милане в виде среднего торжествующего пальца, которым принято выражать известный всем непристойный жест. Эту скульптурную инсталляцию художник подарил городу, которому ничего не оставалось, как установить и торжественно открыть ее на одной из своих главных площадей [12]. Однако все эти, казалось бы, радикальные выпады против засилья религиозной идеологии или поп-культуры становятся в условиях «демократии» предметом рыночного обмена. Так, копия инсталляции М. Каттелана «Баллада о Троцком» была продана за 2 миллиона 140 тысяч долларов на аукционе Сотбис в Нью-Йорке.

Примеров западной уличной скульптуры, балансирующей на грани между симуляционизмом поп-арта и деконструктивизмом соц-артовской направленности, сейчас достаточно много. Так, скульптуры Марка Куинна украшают площади и парки многих городов мира, среди них статуя художницы-инвалида Элисон Лаппер на последних неделях беременности, установленная на Трафальгарской площади. Одна из самых удивительных его работ, «Планета», находится сейчас в парке Сингапура, она изображает младенца, будто парящего в воздухе. Другой скульптор, голландец Флорентин Хофман, поместил в акватории города Сидней гигантскую копию желтой утки — традиционного атрибута наших ваннх комнат.

В целом использование нехудожественных материалов и всякого рода изобретательность играет роль нового художественного языка в современном искусстве. Для такого рода изобретательности термин «бриколаж» применим в буквальном смысле, означая создание предмета или объекта из подручных материалов. В массовой культуре этот постмодернистский концепт неожиданно отразился в детской сказке «Питер Пэн» Дж. Барри, а затем в одноименном мультфильме производства компании Дис-

ней. Одна из помощниц Питера Пэна фея Тинкер Белл любит чинить всякого рода медные вещи (чашки, кастрюли и т. д.), от глагола to tinker (мастерить на скорую руку) и происходит ее оригинальное имя. В современном мультфильме «Феи» 2008 года этот персонаж обладает особым талантом изобретателя: Тинкер Белл собирает из брошенных вещей, то есть буквально из подручных материалов, полезные устройства. Она, подобно художнику-постмодернисту, создает произведения искусства из мусора.

Многие современные художники — настоящие изобретатели. Например, художник индийского происхождения Аниш Капур в конце 1980-х завоевал мировую популярность, поразив публику грандиозными масштабами своих объектов и новыми технологиями. В СМИ о его произведениях писали примерно так: «огромные инсталляции, неведомые прежде художественному миру технологии», «самый масштабный художественный проект, когда-либо существовавший на территории Великобритании», «самая большая, самая дорогостоящая скульптура в мире» и т. д. Диапазон материалов Капура велик: помимо экзотических — порошковых пигментов, традиционных — стали и камня, автор использует для своих творений красный воск, а для гигантских сооружений применяет ПВХ, латекс и обычный грунт. Самые известные его работы: «Левиафан» — огромный шарообразный объект в павильоне Парижского музея; «Облачные ворота» — зеркальное облако на входе в парк Миллениум в Чикаго; «Вознесение» — работа, представлявшая собой столб белого дыма, возносящегося к куполу храма, и ставшая известной после показа в день открытия венецианской биеннале 2011 года в знаменитой базилике Сан-Джордже Мажоре.

Марк Куинн также экспериментирует с материалами и масштабами. Например, среди его самых известных работ — автопортрет «Я». Это изваяние головы художника,



Аниш Капур. Левиафан

выполненное из девяти пинт его собственной крови, собранных в течение нескольких лет. Двадцать лет спустя после первого публичного показа М. Куинн создал еще одну версию скульптуры «Я», отлитую из сваренного безалкогольного вина, впоследствии замороженного. Он назвал второй автопортрет «Летучий дух», иллюстрируя свою личную историю излечения от алкоголизма.

Таким образом, разнообразные проявления современного искусства свидетельствуют о том, что массовая аудиовизуальная культура диктует новый способ восприятия произведений изобразительного искусства, и все они становятся отражением медиакультуры, то есть ее бриколажным отскоком. Все они представляют собой форму коллективного восприятия, основанную на рассеянной перцепции и не требующую концентрации. Медиакультура и в целом общество глобализации создает такую синкретическую среду, бриколажную среду с системой «мягких запретов», опережающих трансгрессивные состояния, где происходит всеобщее размывание границ, что и создает иллюзию трансгрессивных шагов, которые могут превращать искусство в политические действия, балансирующие на грани преступления закона. Однако в таком положении культуры любому трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние, заведомо вписанное в систему рыночных отношений.

Список литературы

1. *Rajhman J. Thinking in Contemporary Art* [Электронный ресурс] // Institute for Research within International Contemporary Art, 2014. — Режим доступа: <http://www.forart.no>
2. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.
3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М., 1994.
4. Фуко М. Археология знания. — Киев, 1996.
5. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.
6. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. — М., 1986.
7. Kazarian E. On Limits — Critique, Transgression, and the Practice of Freedom in Foucault [Электронный ресурс] // Academia, 2014. — Режим доступа: <http://www.academia.edu>
8. Подорога В. Трансгрессия // Новая философская энциклопедия / под ред. В.С. Степина. В 4 т. Т. 4. — М.: Мысль, 2001.
9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М.: Медиум, 1996.
10. Рыклин М. Террорологии. — Тарту; Москва, 1992.
11. Евангельский проект Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой [Электронный ресурс] // Пермский музей современного искусства, 2014. — Режим доступа: <http://www.permm.ru/press-relizyi/evangelskij-proekt.html>
12. Материалы С.АРТ (Галерея Петра Войса) [Электронный ресурс] // С.АРТ, 2013. — Режим доступа: <https://www.facebook.com/s.artgallery>

УДК 77:316.77

ББК 85.16+71

Д.В. ВОЛЬФ

«СЕЛФИ» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА В КОНТЕКСТЕ DIY

Рассматриваются социокультурные аспекты фотографического автопортрета «селфи», который исследуется в ракурсе проблематики DIY (Do It Yourself). В XXI веке практики DIY реализуются не только в сфере материального, но и в значительной степени в сфере виртуального. Селфи представляет собой один из способов современного выражения культуры DIY, который заключается в создании медийного образа «Я» и собственной «реальности» своими руками.

Ключевые слова: селфи, мобильная фотография, DIY, сделай сам, саморепрезентация, социокультурная коммуникация, медиарепрезентальность.

Понятие DIY и история термина *selfie*

Англоязычный термин DIY (*от англ. Do It Yourself* — «сделай это сам») впервые возник в экономике западных стран в середине XX века как противопоставление наемному труду за плату и означал самостоятельную работу по дому: ремонт электрооборудования, бытовой техники, изготовление мебели и т. д.

В современной России «сделай сам» ассоциируется в первую очередь с ремонтом, поделками и рукоделием. В СССР представителями направления «сделай сам» были радиолюбители, автолюбители и другие умельцы. В современных реалиях аббревиатура DIY чаще всего применяется по отношению к строительным магазинам и гипермаркетам (IKEA, Leroy Merlin, OBI, Castorama и др.), которые составляют отдельный сегмент — формат

магазинов Do It Yourself. Это так называемые DIY-сети, магазины формата DIY.

В западной культуре принцип DIY в большей степени знают как особую идеологию в музыкальной культуре. Книга Крейга О'Хары, американского журналиста и одного из первых панков на западном побережье США, «Философия панка: больше чем шум», вышедшая в 1999 году, в определенной степени содействовала институционализации принципа DIY в молодежной субкультуре [1]. Идеологами DIY в музыке были представители субкультуры хардкор-панк, зародившейся в 1980-е годы [2, с. 65—68]. Основной вклад в развитие принципов DIY внес Ян Маккей, лидер американских хардкор-панк групп Minor Threat и Fugazi. Музыкант впервые выдвинул основные принципы DIY-этики. Взяв за основу идеологию панк-рока и сохранив контркультурную направленность, он видоизменил их в направлении деятельного участия в преобразовании мира. В частности, основные принципы включали в себя совместную творческую деятельность не только в создании музыки, но также ее самостоятельную запись, издание и продвижение, самостоятельное оформление дисков и афиш концертов, выпуск самиздатовских журналов (фэнзинов), создание независимых рекорд-лейблов и собственной системы дистрибуции (дистро), самостоятельную организацию концертов и т. д.

На рубеже третьего тысячелетия практики «сделай сам» продолжили свое существование, но претерпели определенные изменения в значительной мере благодаря широкому распространению высокотехнологичных электронных устройств — мобильных гаджетов. К концу XX столетия, по выражению У. Эко, наша цивилизация стала ориентироваться на зрительный образ («image oriented») [3], что, как представляется, отразилось на постепенном уходе самореализации в визуальную область. Современные гаджеты дают человеку возможность самовыражения и конструирования имиджа уже не только на физическом уровне, но также на виртуальном — они позволяют ему самому создавать медийную среду. В настоящее время мультимедийный мобильный телефон с доступом в Интернет, то есть смартфон, стал одним из самых распространенных портативных цифровых устройств, которые сопровождают человека в его повседневности. При этом из большого количества технических возможностей, предлагаемых смартфонами, помимо непосредственно сотовой связи и прослушивания музыки, в числе наиболее популярных — фотографирование, общение в социальных сетях и загрузка в них авторского контента.

Особый интерес представляют социокультурные аспекты фотографического автопортрета («селфи»). Селфи¹ — фотографический автопортрет, сделанный самостоятельно при помощи цифрового устройства с камерой и загруженный в социальные сети. Как правило, такой автопортрет снимается с расстояния вытянутой руки или при помощи зеркала. Принято считать, что термин «селфи» впервые появился 13 сентября 2002 года на австралийском Интернет-

форуме ABC Online [4]. Однако широко использовать его для обозначения фотографий самого себя стали значительно позже, лишь в 2011—2012 годы. Журналисты британско-американского новостного сайта Mashable выяснили, что популярный тег #selfie родился в январе 2011 года [5]. На сегодняшний день с этим тегом только в Instagram были опубликованы больше 120 миллионов фотографий, а в ноябре 2013 года Оксфордский словарь назвал «selfie» словом года, поместив его в свою онлайн-версию [6].

Но селфи — не просто фотография себя, сделанная самолично на мобильный телефон. Чтобы фотоавтопортрет стал селфи, им необходимо поделиться с друзьями и миром, выложить в социальные сети, как правило, добавив к нему хэштег #selfie (#селфи) или #me (#я).

В наше время практика «селфи» распространена в самых разных социально-демографических группах: селфи делает не только молодежь, но и люди среднего (а иногда и пожилого) возраста, не только обыватели, но и звезды шоу-бизнеса, политики, спортсмены, космонавты и даже животные, которых этому специально учат. Вероятно, популярность селфи вытекает из появления ежесекундной возможности самостоятельно выхватывать визуальные образы своего «Я» из потока реальности и представлять их в социальных медиа.

Общего мнения относительно того, кто первый сделал селфи, не существует. Иногда термин «селфи» задним числом используют по отношению к прото-селфи или фотоавтопортретам, сделанным в XIX — начале XX века. Возможно, первым селфи был дагерротип некоего Роберта Корнелиуса, сделанный в 1839 году. Другой знаменитый пример постановочного фотоавтопортрета — автопортрет французского фотографа, пионера фотографии Ипполита Байара (Hippolyte Bayard) (1840), где он предстал в образе утонувшего человека (в Сети снимок известен как «Self Portrait as a Drowned Man»).

Среди известных фотографических автопортретов можно назвать снимок Великой княжны Анастасии Николаевны, которая, будучи подростком, сфотографировала себя с помощью зеркала и отправила снимок своему другу (1914 год). На статус первого селфи претендует также фотография сотрудников известной манхэттенской фотостудии Вирон Компану, стоящих на крыше Marceau Studio в Нью-Йорке (1920). На снимке изображены пятеро мужчин, снятых крупным планом и позирующих перед камерой на фоне панорамы Нью-Йорка: трое из них посередине, как бы немного вдалеке, а двое других, которые стоят по бокам, держат камеру вытянутыми руками — один правой рукой, другой — левой. В подтверждение характера этого снимка как группового селфи другой снимок показывает со стороны процесс съемки.

Американский политик и бывший госсекретарь США Колин Пауэлл также претендует на то, чтобы стать родоначальником селфи. Когда ему было 16 лет (в 1950-е годы), он сфотографировал себя при помощи зеркала. Пауэлл совсем недавно выложил эту фотографию на своей страничке в Фейсбуке, чтобы показать, что он делал селфи задолго до того, как это стало массовым увлечением.

¹ От англ. «self» — сам, само.

Прототипы селфи можно встретить не только в реальной жизни, но и в мультфильмах. Например, в советском мультфильме «Ну, погоди!» на стадионе волк фотографирует себя с разных ракурсов с золотой медалью на шее.

Массовые селфи — новейшее социокультурное явление второго десятилетия XXI века. По своему влиянию и последствиям «селфи-революция» имеет сходство с революцией в фотографии начала 1890-х годов, которая была связана с первой доступной массам портативной фотокамерой Kodak Brownie. Благодаря своей распространенности во всем мире, селфи становятся эмпирическим материалом, на основании которого выполняются исследования в рамках социологии и социальной психологии. Так, в Фейсбуке существует группа преподавателей Нью-Йоркского университета The Selfies Research Network, созданная писательницей и ученым Терезой Сенфт (Teresa Senft). Данная группа возникла с целью объединения академических исследователей, студентов, а также всех заинтересованных в обсуждении художественных, экономических и социологических аспектов селфи. В настоящее время в группе состоят чуть более 1000 участников, большинство из которых — исследователи-феминистки. Как альтернатива The Selfies Research Network другой проект — Selfiecity — был основан в 2013 году преимущественно мужской группой исследователей во главе с экспертом по теории новых медиа и программистом Львом Мановичем (Lev Manovich). Члены команды отобрали 656 тысяч фотографий из социальной сети Instagram, сделанных в пяти городах мира (Бангкоке, Берлине, Москве, Нью-Йорке и Сан-Паулу) с 4 по 12 декабря, после чего ограничили набор данных до 640 фотографий из каждого города (3200 селфи в общей сложности) [7]. Исследователи проанализировали демографические данные (пол, возраст и т. д.) авторов селфи, их позы и выражения лиц, в том числе наклон головы, закрыты или открыты рот/глаза, положение тела, направление взгляда, наличие улыбки, в очках они или без очков и др. и создали на этой основе подробную интерактивную инфографику. В результате были сделаны выводы о том, что средний возраст автора селфи составляет 23,7 года, женщины делают селфи чаще мужчин, москвичи улыбаются на селфи реже жителей других исследуемых городов и т. п. [8].

Селфи как способ подтверждения своей экзистенции

В настоящее время самым распространенным средством, служащим для фиксации визуальных образов, стал мобильный телефон. Видео/фотосъемка на мобильный телефон и выкладывание в социальные сети — это каждодневная практика современного человека. Итальянский философ Маурицио Феррарис, рассматривая мобильный телефон как особый феномен культуры, одним из первых попытался понять, что такое мобильный телефон с философской точки зрения. В своей книге «Ты где? Онтология мобильного телефона» ученый доказывает, что мобильный телефон, который совмещает в себе функции телефо-

на и компьютера, «представляет собой непревзойденное орудие конструирования социальной реальности» [9, с. 19], он порождает mobile ontology, онтологию мобильного. По мнению Феррариса, «мобильный служит гораздо в большей степени для письма, чем для разговоров» [9, с. 14], и его основная функция, помимо передачи информации, — это регистрация. Первый вопрос, с которым обращаются к собеседнику по мобильному телефону: «Ты где?» — отражает суть перемен, пришедших с появлением мобильного телефона. Это не просто уточнение обстоятельства места, но еще и подтверждение присутствия абонента в этом мире, его бытия.

При этом из, казалось бы, чисто технологических опций мобильного телефона «возникает огромное семиотическое поле новых социокультурных значений. С помощью мобильного телефона иная, виртуальная реальность, порожденная Интернетом, просачивается в повседневную жизнь» [10]. Медиареальность становится в каком-то смысле важнее самой реальности. Как писал в свое время Ги Дебор и затем Ж. Бодрийяр, если событие не освещено в СМИ, оно как бы не существует [11, 12]. В данном случае та же максима может быть применена по отношению к социальным сетям. Если человек долгое время не выкладывает контент в социальные сети, другие пользователи начинают думать, что с ним что-то случилось. В их представлении человек исчез, пропал, так как его виртуальные следы — наиболее важное доказательство его жизни в «первой» реальности.

Возможности мобильной коммуникации с каждым годом растут, все совершеннее становится фотокамера, встроенная в гаджет, а следовательно, изображение делается все более четким и качественным. Начиная с 2011—2012 годов, именно фотография, выложенная в социальную сеть, а не sms, начинает играть главную роль.

Е.В. Сальникова акцентировала внимание на особом статусе фото- и видеокамер, назвав их «идеальными помощниками и партнерами человека по зрительному восприятию и запечатлению мира» [13, с. 515]. Таким идеальным помощником можно назвать и мобильный телефон, поскольку он совмещает в себе функцию и фото-, и видеосъемки: «человеку необходимо, чтобы она (фото- или видеокамера) сопровождала его именно в его человеческой жизни, в его перемещениях» [13, с. 513]. Стремясь зафиксировать себя в собственном бытии, человек поколения «digital native»² в течение дня регистрирует активность, которая для него значима, и представляет другим в виде фото- или видеоотчета. Посредством регулярного выкладывания своего фотопортрета в социальные сети человек как бы подтверждает свое присутствие в мире. Этот феномен можно также описать с помощью хайдеггеровского понятия Dasein [14]. При помощи запечатления и представления Другим определенного момента жизни субъект как бы задает вопрос о смысле бытия. «Другие» признают этот

² От англ. — коренной житель цифрового общества, человек, родившийся в цифровом обществе; термин, впервые использованный американским писателем Марком Пренски для обозначения людей, которые родились во время цифровой революции и, тем самым, уже с рождения находятся под воздействием цифровых технологий.

момент в качестве точки в общей системе координат, тем самым они «наделяют смыслом», «подтверждают» вместе с человеком сфотографированный момент. Иными словами, акт представления селфи можно расценить как заданный вопрос и полученный ответ о смысле бытия. Таким образом, Dasein проявляет себя как бытие «здесь и сейчас», самопознающее, самовопрошающее и таким образом самоподтверждающее существование самого себя.

Если посмотреть в социальных сетях на профили разных людей, то у каждого пользователя обнаруживается отличная от других подборка фотографий, так как каждый делает акценты и определенным образом моделирует собственное «Я» и собственный жизненный универсум.

К примеру, один пользователь чаще всего размещает пейзажи, необычные предметы, другой — фото кошек и еды, третий — преимущественно фотографии самого себя с друзьями во время «тусовок», четвертый — картинки, связанные со здоровым образом жизни, и т. д. Тем самым выборочными фиксациями человек творит параллельную реальность своего «Я», свой имидж: их создает совокупность фото- и видеокладов.

Подобно тому, как человек обустроивает свой предметный мир в «первой» реальности, в социальных сетях и мобильных приложениях (Facebook, Instagram, Twitter, Tumblr, ВКонтакте) человек организует собственное виртуальное пространство, которое при этом в значительной степени мифологизировано, потому что выбираются и выкладываются преимущественно снимки с определенными сюжетами. Современные технические средства дают возможность представить другую версию реальности, сконструировать ее и себя в ней (отсеивая определенные фотографии, используя фильтры, преобразующие фотографию, и т. п.). Выбирая тот или иной фильтр для своего снимка, пользователь проявляет креативность, пусть она и ограничена набором из 19 фильтров, так он может почувствовать себя творцом.

С помощью фотографий в Instagram изображение реальности и образ самого себя украшаются, представляются в идеальном виде: изменяются реальные цвета (их можно сделать ярче или, наоборот, мрачнее, из цветной фотографии сделать черно-белую и т. д.), к изображению добавляется красивая рамка, какие-то объекты выводятся на передний план, другие размываются и т. д. Все это для того, чтобы передать свое ощущение и восприятие реальности, свои эмоции: ты не увидишь то, что вижу я, но зато ты почувствуешь то, что чувствую я. Эти образы, с одной стороны, не являются абсолютной выдумкой, но при этом, с другой стороны, все же не вполне относятся к репрезентации «реальной» действительности.

Социокультурные особенности цифрового автопортрета

Селфи можно интерпретировать не только как побочный продукт технологической эволюции медийных средств коммуникации, но и как наиболее яркий пример медийной DIY-практики — «народной» фотографии,

развившейся в особый жанр цифрового автопортрета. Действительно, на первом плане в селфи находится лицо — конституирующий признак портретного жанра. Во времена расцвета живописи портрет заказывали профессиональным художникам, что могли позволить себе лишь обеспеченные люди. В СССР специально ходили в фотоателье, чтобы сделать фотопортрет. И тогда опять требовался профессионал. Сейчас технические возможности цифровой техники и темп жизни современного человека позволяют быстро фиксировать происходящее и делать фотографии в большом количестве. Примечательно, что фотография уже перестала быть привилегией профессионалов, — для этого не обязательно получать специальное образование, можно научиться фотографировать даже на профессиональном уровне благодаря Интернету и самообучению, то есть это и есть «сделай сам».

Кроме того, делать фотоавтопортрет легко и просто. Чтобы сделать красивый снимок, человеку больше не нужно знать в подробностях, как устроен фотоаппарат и какие процессы происходят в нем, когда он нажимает на кнопку.

Более того, некогда распространенная просьба случайного прохожего сфотографировать его теряет актуальность: поскольку метод «селфи» самодостаточен, он отменяет необходимость присутствия Другого в акте подтверждения факта собственного бытия здесь и сейчас (в процессе съемки). Человек сам становится мишенью, референтом, фотографическим Spectrum'ом и одновременно Operator'ом, то есть одновременно и Фотографирующим и Фотографируемым (говоря языком Барта) [15, с. 6]. Получается, что из трех способов действия, по Барту, — Operator, Spectrum и Spectator — исчезает Operator. Остается «два типа опыта: опыт разглядываемого субъекта и опыт субъекта разглядывающего» [15, с. 6]. Другой нужен, но не для того, чтобы фотографировать, а для того, чтобы смотреть и оценивать (комментировать, ставить «лайки»). Селфи, таким образом, становится одновременно способом социальной коммуникации и виртуальной социокультурной самоидентификации.

Среди синонимов слова «селфи» журналистами часто используются такие слова, как «самострел» и «само-снимок». Все они апеллируют к самостоятельности и автономности человека. Тяга документировать жизнь, оставлять следы своего существования для потомков была всегда, и селфи — это лишь очередной виток ее развития. Если раньше люди хранили свои фотографии дома, иногда показывали гостям или пересматривали их сами, то сейчас человеку важно не только самому смотреть на свои фотографии, но и показать себя другим, и получить одобрение со стороны. То есть в процессе значимо не просто сфотографировать себя, но еще и отослать друзьям: я на улице, я в кафешке, а вот я на рабочем месте. По мнению С. Сонтаг, «фотографирование и тем самым восстановление в правах обыденного, банального, невзрачного является также искусным способом самовыражения» [16, с. 46]. Так возникает не просто автопортрет, а селфи как сконструированный образ своего «Я», как иконический знак некоторой личности и ее социокультурной активности.

Здесь человек создает не свое физическое тело, как, например, в бодибилдинге, и не материальную среду, а сам «делает» свое виртуальное «Я». При этом практика виртуального DIY основана на технике бриколажа³, поскольку социокультурный образ конструируется из некоторых наличных артефактов повседневности, а технический — из редакторских опций мобильных приложений. Изображение (image) превращается здесь из технического имиджа (образа в техническом смысле слова) в социокультурный имидж, то есть социокультурный образ.

В процессе съемки человек подстраивает камеру телефона так, чтобы выбрать лучший ракурс, показать себя в выгодном свете. Только сам человек знает, каким бы он хотел себя видеть. В результате этого возникает позирование. Вилем Флюссер, один из виднейших теоретиков медиа, коммуникации и фотографии, отмечал: «С инструментальной стороны аппарата “покончено”, человек теперь занят только игровой стороной аппарата» [17, с. 32]. Таким образом, человек оказывается вовлеченным в процесс игры. Ролан Барт подчеркивал, что как только человек чувствует, что он попадает в объектив, он «конституирует себя в процессе “позирования”, мгновенно фабрикует себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [15, с. 6]. Селфи и есть позирование, это конституирование человеком себя в процессе «позирования», виртуальный «self-made person»⁴. С помощью мобильного устройства человек делает моментальное изображение (англ. «image»), которое, будучи опубликованным в социальных медиа, становится олицетворением имиджа, виртуальным репрезентантом личности.

При этом под прицелом камеры мобильного телефона оказываются обыденные предметы и ситуации — селфи в зеркале шкафа/лифта/тренажерного зала и т. д. с целью поделиться своим «луком»⁵. Отсюда и так называемый «лифтолулук»⁶, получивший столь большую популярность у пользователей Instagram во всем мире. Казалось бы, в лифте нет интересного фона, что же побуждает людей бесконечно снимать «лифтолуки»? Так же, как и в общественном туалете обычно нет ничего примечательного. Как пишет Е.В. Сальникова, современные туалеты являются образцами чистоты и художественного вкуса, «блистающими дворцами» с большим количеством зеркал, что провоцирует человека к самолюбованию и вызывает желание зафиксировать свой прекрасный образ как «эстетический идеал, который <...> может быть объектом пристального рассматривания, любования и самолюбования» [13, с. 511]. Самое простое решение здесь — сделать

селфи. То же самое происходит и в кабинках примерочных — еще одном знаковом месте для саморефлексий. Как и в общественном туалете, основной атрибут здесь зеркало. Благодаря зеркалу происходит встреча человека с самим собой. И эта встреча по-настоящему знаменательна. Человек, который увидел себя со стороны, хочет себя задокументировать, ведь «сфотографировать — значит придать важность <...>». Кроме того, у фотографии есть одно неотъемлемое свойство: придавать ценность объекту [14, с. 44]. Наличие зеркал вокруг и фотокамеры в мобильном телефоне провоцирует людей запечатлеть себя снова и снова. Селфи — это квинтэссенция нарциссизма эпохи «развитого постмодернизма».

В то же время, пафос самолюбования часто снимается с помощью гримасы, которая называется «дакфейс» («duck face»), то есть утиное лицо (губы бантиком, надутые, как у утки). Это уже не легкая усмешка, которая «не должна <...> ни в коей мере изменить драгоценное существо <...> личности», не просто позирование или социальная игра по Барту [15, с. 6]. «Дакфейс» — это постмодернистский ход, в котором человек показывает: все, что вокруг, — несерьезно. И это уже настоящая свехирония, а также самоирония.

Коммуникативная функция селф-конструктора

Селфи можно рассматривать как новую форму коммуникации. Фактически они призваны не просто показать, «какой я сегодня красивый» или «как я себя люблю», но еще и продемонстрировать друзьям или членам семьи свое актуальное состояние — приподнятое настроение, восторг и т. д. Улыбчивых селфи все же больше, чем угрюмых. Выложить селфи — это все равно что начать общение, сказать «привет», «как дела?» или, к примеру, «я пришел на работу».

Можно предположить, что Instagram — это визуальный аналог Твиттера. Как и Твиттер, Instagram призван ответить на вопрос «Что ты сейчас делаешь?» Но, в отличие от Твиттера, который отражает реальную жизнь и часто используется для передачи новостей как личного, так и общественного значения, селфи, как и всякое изображение, символично. А изображение — это некий текст, несущий определенные социокультурные коды. Визуальный текст дает возможность непрямого высказывания. Не обязательно писать, где ты находишься и чем занимаешься, достаточно просто загрузить фото.

При этом селфи не претендует на статус художественного произведения. Его цель — создание хроники жизни, визуального дневника. За время своего относительно недолгого существования селфи успели произвести шаблонные сюжеты, которые становятся основой для типологизации городской жизни. Это повседневность, которая проходит в декорациях города, как правило, мегаполиса: за рулем личного автомобиля в «пробке», в кафе, ресторане, на рабочем месте, в отражении зеркал в лифтах, туалетах и на кассах супермаркетов, в самолете, в аэропорту и пр.

³ Бриколаж (франц. bricolage) — создание предмета или объекта из подручных материалов.

⁴ Self-made person (англ.) — букв. «человек, сделавший себя сам».

⁵ Лук (от англ. look) — внешний вид, облик. Широко представлен в дискурсе моды, где тесно связан с имиджем, но применяется для обозначения наличного образа определенного человека. Так, конкретное сочетание одежды, обуви, аксессуаров, макияжа создает общее неделимое впечатление о том, как человек выглядит.

⁶ Лифтолулук — это фотоавтопортрет в лифте, в котором есть зеркало/зеркала.

Формат селфи эволюционирует и порождает новые разновидности. Со временем появились такие виды селфи, как *welfie* (автопортрет на тренировке), *drelfie* (фото пьяного себя), *legsie* (фото своих вытянутых ног на красивом заднем фоне), *felfies* (селфи, сделанный на ферме) и т. д. Одним из популярных видов последнего времени стали селфи из постели, как предполагается, сразу после секса, которые публикуются с хэштегами *#aftersex* и *#aftersexhair*.

Кроме того, если когда-то человек фотографировался в полный рост, а фотографии, на которых «обрезаны» ноги или голова, считались неудачными и отбраковывались, то теперь целостность становится не важна. На селфи может быть часть лица или какая-то часть тела человека. Существуют также селфи-коллажи, на которых явлено не просто лицо человека анфас; экран разделен на части при помощи специальной виртуальной рамки, и в каждой из этих частей мы видим элементы одного тела по отдельности. Например, в одной — полностью лицо, в другой — крупный план ногтей (маникюр), в третьей — нога, рука, любая часть тела, (например, с татуировкой), в четвертой — глаз крупным планом и т. д.

К типичным селфи можно отнести снимки, на которых видно только лицо и небольшой фрагмент фона (или же фона совсем не видно), и селфи, сделанные с помощью зеркала, не всегда в полный рост (иногда с обрезанной головой). Таким образом, репрезентантом человека становятся его части тела. Человек как бы разделяет свое тело, и его фрагментированная телесность становится равной ему самому.

Итог вышесказанного: несмотря на стремительное технологическое развитие, а также доступность техники, которая облегчила жизнь людей, практики «сделай сам» не исчезли, но видоизменились, перейдя из сферы материального в сферу виртуального. Новые инструменты (мобильные гаджеты, социальные сети и т. д.) предоставили людям возможности ранее не известного типа творчества и самореализации. На практике это означает, что человек создает уже не материальную среду, а виртуальную — конструирует медиареальность и самостоятельно создает свой медийный образ. Селфи — один из способов современного выражения культуры DIY, который реализуется как изготовление образов своими руками (в данном случае — образов себя). Наряду с другими продуктами DIY, селфи отменяет необходимость присутствия профессионала в процессе создания — человек одновременно является и Фотографирующим, и Фотографируемым. Селфи представляет собой игру двойного *self* — сделай сам и сделай это (этот образ) собой. Кроме того, цель селфи — привлечь Другого для оценки собственной привлекательности и самоутверждения как личности. Таким образом, социокультурная практика «селфи» выступает в качестве

нового средства коммуникации, а также инструмента для конструирования собственной медийной экзистенции, мифологизированной реальности своего «Я».

Список литературы

1. О'Хара К. Философия панка: больше чем шум. — М.: Нота-Р, 2003.
2. Аксюткина О.А. «Если я не могу танцевать, это не моя революция!» DIY панк/хардкор сцена в России. — М.: Нота-Р, 2008.
3. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Орывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/eco/internet.html>
4. Liddy M. This photo, posted on ABC Online, is the world's first known «selfie» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.abc.net.au/news/2013-11-19/this-photo-is-worlds-first-selfie/5102568>
5. Laird S. Behold the First «Selfie» Hashtag in Instagram History [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mashable.com/2013/11/19/first-selfie-hashtag-instagram/>
6. SELFIE is named Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>
7. Losh E. Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selficity. University of California, San Diego [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://d25rsf93iwlmgm.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf
8. Selficity [Электронный ресурс]. — Режим доступа: selficity.net
9. Феррарис М. Ты где? Онтология мобильного телефона / пер. с ит. К. Тименчик, М. Устюжаниновой. — М.: Новое литературное обозрение, 2010.
10. Николаева Е.В., Николаева Т.Н. Повседневная вещь как объект социокультурной практики: семантика мобильного телефона в молодежной субкультуре [Электронный ресурс] // Этно-журнал. — 2004. — № 9. — Режим доступа: <http://www.ethnonet.ru/etnografiya/povsednevnyaya-veshh-kak-obekt-sociokulturnoj/>
11. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. — М.: Логос, 1999.
12. Baudrillard J. La Guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu? // Libération. 1991. February 6. В рус. пер.: Бодрийяр Ж. Войны в Заливе не было // Художественный журнал. — 1994. — № 3.
13. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2012.
14. Хайдеггер Мартин. Бытие и время. — М.: Академический проект, 2013.
15. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и ком. М. Рыклина. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.
16. Сонтаг С. О фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
17. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008.

[...in terris]...

УДК 791.31, 130.2

ББК 71.4, 85.37

М.В. ТАРАСОВА

ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ ЖИВОПИСИ И КИНО

Рассматриваются объект-языковые законы изобразительного искусства и взаимодействие художественных знаков, используемых в произведениях искусства кино, и знаков языка живописи. На материале фильма «Век невинности» режиссера Мартина Скорсезе исследуется детерминированность речевого высказывания на языке кино объект-языком живописи импрессионизма, пуантилизма, модерна и других направлений. Художественная культура предстает в статье как диалогичное пространство, где язык различных видов искусства демонстрирует происхождение из единого источника, обеспечивающего мировоззренческое единство и универсальность понимания тех сообщений, которые создаются в культуре.

Ключевые слова: кино, искусство, художественная культура, объект-язык, субъект-язык, язык изобразительного искусства.

«Тот, кто желает изучать искусство кино, должен начинать с наскальных росписей», — эти слова произносит герой фильма Мартина Скорсезе «Хранитель времени» (2011) — знаменитый режиссер-экспериментатор эпохи зарождения киноискусства Жорж Мельес. Высказанное мнение становится авторитетным. И то, что сам Скорсезе разделяет это мнение — безусловный факт. Однако почему эта фраза продолжает удивлять каждого слышащего ее первый раз? Почему неочевидность и кажущаяся наивность этой идеи заставляет недоверчиво улыбаться? И, главное, почему освоение языка изобразительного искусства по сей день выступает лишь в качестве необязательного образовательного бонуса для изучающих кино? А постижение концептуальной связан-



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

ности кино с его корнями, глубоко уходящими в историю архитектуры, скульптуры и живописи, остается индивидуальным делом отдельных художников-энтузиастов?

В действительности поиск ответов на эти вопросы уводит от постижения внутренних закономерностей развития системы художественной культуры, поскольку связан с проблемами социального функционирования кино, а не с природой его собственного существования.

Кинокартина представляет собой высказывание на языке изобразительного искусства. А всякое речевое высказывание образовано взаимодействием двух языковых систем: объект-языка и субъект-языка [3]. Объект-язык — система общих языковых правил и объективных знаковых значений. Носителем субъект-языка является автор высказывания, который придает новый, субъективный смысл знакам объект-языка. Как иронично заметил Л. Витгенштейн, язык, понятный только одному человеку, языком не является. Объективное и субъективное начало равно участвуют в производстве высказывания.

Наиболее распространенным и часто эксплуатируемым объект-языком кино выступает язык тела, жеста, поведенческой активности человека. Этот язык сообщает кинознакам их объективные значения, зиждущиеся на физической и психической достоверности, на единстве опыта реального действия и опыта киновосприятия конкретного зрителя.

Заразительность этого объект-языка не устраняет, тем не менее, существенного недостатка применения его знаков в кинокартине: их реалистический характер становится препятствием в раскрытии символического контекста являющегося на экране кинособытия.

Объект-язык изобразительного искусства, напротив, сообщает кинознакам необходимый символический статус, позволяющий видеть не столько киноисторию, сколько то, что выражено с ее помощью.

В частности, объект-язык живописи представляет собой целую знаковую систему [1], в которой можно выделить материальные знаки (композиция, свет, цвет), индексные знаки (персонажи-указатели на одушевленные или неодушевленные объекты реальности), иконические знаки (сюжетное объединение персонажей в истории), подобные событиям реальности. Каждый знак является репрезентантом определенной картины мира, мировоззренческой позиции. Живописные стили и направления представляют собой системы мироотношения, выраженные посредством художественных знаков.

Применение выработанных живописью объект-языковых знаков в искусстве кино означает актуализацию определенных мировоззренческих образцов. Аналогия стиля живописной и кинокартины свидетельствует о связанности моделей мироотношения, представленных этими произведениями искусства. А раскрытие таких связей позволяет установить взаимодействие культурных эталонов различных эпох и встроить киноискусство в целостный процесс развития мировой художественной культуры.

Данный теоретический тезис может стать действительно убедительным только при условии его практиче-

ского доказательства. Только если анализ живописного объект-языка конкретного кинотекста приведет к полноценному раскрытию его идеи, прикладной характер теории взаимосвязи кино и изобразительного искусства приобретает необходимую очевидность.

В качестве материала для доказательства может выступить кинотекст, созданный признанным мастером киноискусства.

Мартин Скорсезе — художник, обладающий глубочайшими энциклопедическими познаниями не только в области истории кино, но в области его происхождения из контекста мирового изобразительного искусства. Поэтому вполне закономерно, что репрезентантом актуализации объект-языка живописи в произведении киноискусства может выступить фильм, созданный этим режиссером.

Многие фильмы Мартина Скорсезе выстроены по законам живописи. Так, например, объект-язык кинокартины «Банды Нью-Йорка» (2002) всецело определен знаковой системой нидерландской живописи эпохи Северного Возрождения.

Принципы композиционного построения и сюжетного развития многих картин Питера Брейгеля — «Нидерландские пословицы» (1559), «Битва масленицы и поста» (1559), «Охотники на снегу» (1565) — вошли в структуру организации как отдельных кадров, так и целостных сцен фильма. Почему? Киносоздание мира Нового Амстердама потребовало привлечения традиций искусства страны, сплотившейся в Старом Свете вокруг «старого» Амстердама.

Кино-странствие в новом городе греха ведется на материале тех живописных изысканий, которые ранее совершили Питер Брейгель и Иероним Босх в области человеческой глупости, алчности, полуживотной жестокости и нарушения всех божественных заповедей.

Однако в творчестве Мартина Скорсезе есть еще один фильм, позволяющий провести более полное и всестороннее исследование сущности взаимодействия киноискусства и живописи в качестве его объект-языка. Это «Век невинности» (1993).

Это произведение киноискусства вбирает в себя максимальное количество знаков различных живописных стилей: реализм, импрессионизм, модерн и т. д.

Более того, язык кинотекста «Век невинности» определяется доминантой живописи как эталоном миро-построения. Дело в том, что существует изначальный конфликт подвижного мира кино и статичного, «остановленного» мира живописи. Соппротивление динамики и статики делает живописные объекты, попадающие в объектив кинокамеры, крайне неорганичными и даже протестующими.

Этот онтологический конфликт снимается в фильме «Век невинности», который подчинен визуальным понятиям «остановленное время» и «время, желаемое быть остановленным». В английском языке есть грамматическая форма «прошедшее неопределенное». Эта форма весьма точно отражает временную специфику данного фильма.

Сюжет фильма определен противоречием мира прошлого и мира будущего. Мир прошлого — это мир тради-

ций, неспешного ритма размеренного существования, мир прочных связей и непорочных чувств. Это мир Америки, еще построенной по чужому образцу. Мир будущего стремителен, основан на ценностях независимости, индивидуальности, разрыва с традициями и веры в свободу чувств.

С одной стороны, эта тема позволяет М. Скорсезе исследовать одну из самых актуальных для него проблем — крах целой цивилизации, подрыв системы ценностей, казавшейся незыблемой.

С другой стороны, действие происходит в конце XIX века. И никто лучше не понимает хрупкость как той, так и другой системы ценностей, чем человек, смотрящий на эту битву миров из конца другого, XX века. То, что было будущим, обернулось прошлым; идеи свободы оказались не меньшей иллюзией, чем идеи следования вечным традициям. Каждый мир стал не более чем уровнем в глубинах неопределенного прошлого.

Используя живопись как объект-язык для конструирования обоих миров, автор фильма достигает своей цели — демонстрирует многоаспектность иллюзий, которыми человек защищает себя от жизни и неумолимого бега ее времени. Живопись здесь сама выступает знаком искусственности созданных в фильме временных пространств.

Интересно заметить, что в одноименной книге Эдит Уортон, по которой снят фильм, упоминаний о живописи нет. Введение живописных произведений в качестве самостоятельных персонажей киноповествования — специальный ход, введенный автором фильма с определенной художественной целью.

Действие в фильме развивается преимущественно в пространстве интерьеров. Стены многочисленных комнат зачастую изображены «наступающими» на человека. Фигуры героев — в профиль либо в фас — визуально «накладываются» на плоскости стен дальнего плана. И эти стены покрыты картинами. В соответствии с традицией XVIII—XIX веков использован принцип шпалерного зашивания стен. В результате те плоскости, в которые визуально «входят» персонажи, уже заполнены другими героями — персонажами висящих картин. Этот прием создает несколько эффектов. Во-первых, количество пространственных измерений увеличивается: понятие «место действия» усложняется. Все художественное пространство наполняется своеобразными «окнами», через которые совершается постоянный выход в иное измерение.

Во-вторых, герои «реальности» входят во взаимодействие с персонажами «идеального» мира. Прием «картины в картине» уравнивает героев двух сфер. Реальность придается живописным персонажам, а искусственность — реальным.

Каковы объект-языковые знаки живописи, позволяющие декодировать мировоззренческие смыслы кинокартины?

Мир «старого Нью-Йорка» решен в канонах живописи Нидерландов XVII века. Данная традиция есть знак игры по правилам Старого Света, которым следует Нью-Йорк XIX века.

Голландский групповой портрет использован как схема создания персонажей «старого Нью-Йорка»: городских старейшин Ван дер Лайденов, членов семейного круга Ньюланда Арчера (матери и сестры). Канон группового портрета был заложен голландским художником Францем Хальсом. Тип лиц персонажей, характер поз, композиция идентичны живописным работам Хальса и в работе «живописи светом»¹ при создании упомянутых киногероев. Но не только привязка к времени Dutch Past² является задачей режиссера. Прямая спина, внешнее подобие, приводящее к удивительному симбиозу крупного плана и полной безликости персонажей, являются указателями на определенную картину мира. В ней сущность человека определяется его принадлежностью системе, служением ценностям, общим для всего социума. В групповом портрете Ф. Хальса «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» (1639) — это ценность защиты отечества; в портрете «Регентши приюта для престарелых» (1664) — ценность защиты обездоленных. Композиция «щит» является основной в групповых портретах Ф. Хальса.

Эту же композицию использует М. Скорсезе в сцене первого знакомства зрителей с Ван дер Лайденами, располагая их в кадре строго параллельно друг другу и по вертикальным границам экрана.

Герои статично пребывают, не имея голоса, — за них голос за кадром «живописует» особенности их характера и образа жизни. Кадр уподобляется картине. Объект-язык живописи использован в данном случае для того, чтобы подчеркнуть способность героев «говорить» без слов, «говорить» самим своим положением — не только в кадре, но и в обществе.

Персонажи групповых портретов Ф. Хальса, как правило, окружены темным (часто даже черным) пространством беспредметного фона. Таким же является кино-живописное решение мира гостиных, столовых, офисов «старого Нью-Йорка». Более того, само слово «темный»/«мрачный»³ повторяется в репликах героев как характеристика пространства их обитания. Темнота — знак удаленности не только от света радостей жизни, но и от ложных ценностей, которые защищают представители «старого Нью-Йорка». Мрак позволяет показать, что этот мир населен лишь призраками, чья власть так же иллюзорна, как явление их слабо различимой тени.

Интересным знаком недолговечности старого мира является фарфор. Сцена приема графини Оленской Ван дер Лайденами открывается демонстрацией лучшего фамильного (а следовательно, голландского, привезенного из Старого Света) столового сервиза, расписанного в живописной манере голландского стеклодела. Это прямое указание на хрупкость того мира, который в любой момент может разбиться.

¹ Определение кино, данное Витторио Стораре в одноименной книге «Живопись светом» (Милан, 2002).

² Dutch Past — голландское прошлое (условное обозначение хронотопа, созданного объект-языком голландской живописи).

³ Слово «gloomy» («мрачный») употребляет графиня Оленская, характеризуя атмосферу дома Ван дер Лайденов.

Типичные черты голландского пейзажа (например, Я. Ван Рейсдала) прослеживаются в решении немногих сцен, разыгрывающихся на природе. Здесь также господствует темный колорит. Время года первой части кинокартины — зима — позволяет строить пейзажные кадры на контрасте темного и светлого.

В создании языка фильма «Век невинности» также активно «участвует» голландский и фламандский натюрморт.

Фламандский натюрморт прочитывается в построении кадров, демонстрирующих изобилие на столах богатейших домов Нью-Йорка. Для живописи Франса Снейдерса — «Фруктовая лавка» (1621), «Рыбная лавка» (1621), «Натюрморт с дичью» (1630-е) — характерно чрезмерное заполнение границ художественного пространства различными объектами растительного и животного мира, ставшими добычей, предназначенной для удовлетворения голода человека. При этом человеческая фигура крайне редко является персонажем подобных сцен. Мертвая природа — суть натюрмортов, изображающих оборотную сторону праздника жизни.

В фильме «Век невинности» аллюзия на работы Ф. Снейдерса оказывается особенно уместной и необходимой в сцене подготовки приема в честь графини Оленской. В знак неприятия графини, неугодной «старому Нью-Йорку», высшее общество отклоняет приглашение на прием, для которого на кухне миссис Минготт уже приготовлена дичь и прочие яства. «Напрасная жертва» — вот визуальное понятие, которое характеризует картину прерванных приготовлений. Но одновременно это и метафора, раскрывающая одну из основных идей кинокартины, размышляющей о тщете человеческих надежд.

Для голландского натюрморта (например, полотна П. Класа, В. Калфа, В. Хеды) типично использование приема «говорящих» вещей, призванных раскрыть характер своих хозяев. Печать человеческого присутствия лежит на «персонажах» натюрмортов, которые в голландской традиции именуются «спокойная, остановленная жизнь» («still life») — срезанная кожица лимона, сдвинутый на край стола бокал и т. п.

Натюрмортный прием репрезентации человека вещами активно использован в кинокартине «Век невинности». Мир и Старого, и Нового Йорка загроможден вещами. Вещи здесь — не столько показатели общественного статуса, сколько представители искусственного мира, тех социальных оболочек, в которые заключен человек, не решающийся жить. В фильме вещи становятся знаками, с маниакальной навязчивостью преследующими главного героя; они то напоминают ему даму его сердца, то свидетельствуют о невозможности их встречи тет-а-тет. Например, плащ банкира Бофорта олицетворяет своего хозяина — соперника Ньюланда в борьбе за внимание графини Оленской.

Интересным приемом является введение ложных натюрмортных знаков. Игра в замену неодушевленного одушевленным вместо удовольствия приносит разочарование, приобретает характер игры-мышеловки. Та-

ким знаком-ошибкой оказывается красивый розовый дамский зонт: Ньюланд Арчер припадает к нему губами, полагая, что он принадлежит той единственной даме, о которой он непрестанно думает. Но Арчер ошибается. Вещь-заменитель оказывается обманкой — появляется ни о чем не подозревающая «не та» хозяйка зонта, и очередная иллюзия разбивается о реальность.

Киномир графини Оленской выстроен по законам совершенно другой объект-языковой живописной системы. Отличительной особенностью живописных традиций, конструирующих этот мир, является их современность. Если мир «старого Нью-Йорка» определяют каноны живописи старых мастеров, то другой, потенциально «новый», мир создан по законам живописи наиболее смелых течений европейского искусства конца XIX века.

Первая составляющая объект-языка, формирующего этот мир, — импрессионизм Клода Моне. В кинокартине импрессионизм изначально становится знаком Эллен Оленской, прибывшей из Европы. Импрессионизм — указатель, отсылающий к пространству свободного творчества, нескованности рамками правил. Импрессионизм выступает знаком мировоззренческой позиции «вопреки» сложившимся традициям [2].

Графиня представлена как знаток и коллекционер искусства импрессионизма. Режиссер предлагает как другим героям фильма, так и его зрителям, ассоциировать мадам Оленскую с женскими персонажами полотен импрессионистов. Так, впервые попав в дом графини в отсутствие хозяйки, Ньюланд оказывается окружен принадлежащими ей вещами. Именно тогда и начинается игра «ищи ее в ее вещах», которая в итоге приводит героя к самообману. Среди вещей графини — принадлежащие ей произведения искусства. Мир искусства является знаком искушающей иллюзии жизнепостроения, неисполняемой мечты, которая, однако, оказывается более ценной для героев, чем непосредственная реальность.

Войдя в комнату, Ньюланд «попадает» в длинную, вытянутую по горизонтали картину — морской пейзаж. Он медленно «проходит» в пространстве пейзажа, «продвигаясь» вдоль морского берега, переносится в дышащий бризом, наполненный шумом моря мир. Это совершенно иной мир, не похожий на тесные и душные — душащие душу — интерьеры, в которых ему приходится обитать. Глоток свежего воздуха, который делает Ньюланд на этом живописном пейзажном берегу, — предвестник начинающегося романа.

Вдруг на берегу, по которому «продвигается» киногерой, появляется женская фигура. Ее лицо не прописано. Такой прием типичен для живописи Клода Моне. Используя этот знак скрытой субъектности человеческого начала, Моне демонстрировал подчиненность человека законам созвучия, слияния и события с природным миром.

Встреча с неявным образом, безликой женщиной как частью вольного мира моря, света, ветра, любование открытым пространством для Ньюланда важнее, чем знакомство с реальной женщиной. Настоящая графиня

Оленская несовершенна, противоречива, сложна и несчастна из-за своего свободолюбия. По сути, не она сама, а безликий живописный образ составляет предмет любви главного героя.

Когда живописная ситуация «экранизируется» в мире «движущихся картин» реальной жизни — уже сама Эллен Оленская стоит на берегу моря, — герой Ньюланда, подходя к женщине, вдруг останавливается, не позволяя ей обрести лицо. Графиня остается стоять спиной к герою и к зрителям, и возможность встречи уплывает вместе с заходящим за риф кораблем. Встреча с образом оказывается важнее встречи с женщиной.

Встреча с мадам Оленской как персонажем импрессионистской живописи дублируется в момент встречи в Бостоне после долгой разлуки: Ньюланд наблюдает за работой художника, который в парке пишет портрет графини. И только узнав ее в картине, он поднимает голову и видит Эллен, сидящую на скамейке. У нее в руках зонт и книга, и это вместе с новой прической и позой является аллюзией на героиню картины Жоржа Сёра «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1886).

Картина неомимпрессиониста Сёра выстроена согласно математическим законам и свидетельствует о подчиненности человека строгим правилам жизни пусть и в золотой, но клетке. Именно на такую жизнь обрекли себя герои, расставшись однажды, и в этом принужденном состоянии игры по чужим правилам они находят друг друга, встретившись вновь. Живопись Ж. Сёра является объект-языковым знаком, дополнительно проясняющим многоплановую невысказанную суть их отношений.

Живопись — искусство тишины и даже немоты. Поэтому ее законы так важны для кинокартины, рассказывающей о людях, которые не могут объяснить и объяснить самих себя.

Одним из главных персонажей произведений импрессионизма является солнце. В «Веке невинности» оно выступает как атрибут мира графини Оленской. В финале фильма солнце — обитатель ее парижского дома, в окна которого вглядывается Ньюланд Арчер. Солнечное сияние предвещает новую встречу, которая возможна лишь в мире впечатлений.

Париж на закате создан в фильме под воздействием объект-языка картин Камиля Писсарро — «Бульвар Монмартр» (1897), «Оперный проезд» (1898). Сцена проезда кареты Ньюланда и его молодой жены по вечернему Парижу решена в стиле этого художника — городской пейзаж в дымке является живописным знаком пребывания Ньюланда в полупризрачном мире, где сплетены прошлое и настоящее. Импрессионистский рефлекс — знак взаимовлияния и взаимопроникновения разных пространственных и временных сфер. Здесь он применен как знак проникновения призраков прошлого в настоящее, как свидетельство присутствия воспоминаний и надежд в реальном мире. Чувственное и сверхчувственное вступают в отношения взаимоотражения — этот закон определяет устройство не только конкретной сцены, но всей картины мира, которая представлена в фильме.

Стиль модерн также оказал влияние на объект-языковое решение фильма «Век невинности». Моделируя мир рубежа XIX—XX веков, невозможно уйти от влияния этого стиля. Канву кинокартины составляют сюжеты, характерные для работ художников рубежа веков: господство бессознательного, власть Эроса, воплощенного в фигуре роковой женщины, и извечная неудовлетворенность желаний. Эта проблематика была, в частности, актуальна в творчестве Огюста Родена. В фильме не просто упоминается его имя, но и описывается встреча жены Ньюланда Мэй с Роденом в Париже — скульптор изобразил руки Мэй. Последние двадцать лет жизни О. Роден действительно работал над серией «Руки». Как и подавляющее большинство произведений Родена, работы этой серии фрагментарны. Такой прием использовался, чтобы выразить неполноту человеческой личности, стремящейся выйти за пределы самой себя ради достижения гармонии. Есть руки, но нет тела, либо есть тело, но нет рук — как в работе О. Родена «Внутренний голос» (1885). Такова модель личности человека рубежа XIX—XX веков, существование которого, согласно теории З. Фрейда, обусловлено властными побуждениями Ид и ограничениями Супер-Эго.

Человек поклоняется инстинктам своего бессознательного, однако не способен побороть те преграды, которые его собственный разум воздвигает на пути к возможному, но недостижимому удовлетворению желаний. В фильме «Век невинности» эта проблема отражена в любовной сцене, совмещающей преклонение и сознательное отречение от исполнения желаний. Сцена разыгрывается на фоне картины Фернана Кнопфа «Искусство, или нежность сфинкса» (1896): полуженщина-полупантера, искушая, прикается к груди юного Эдипа. Эта картина повествует о страстном желании человека познать тайну собственной жизни. Она работает как код сцены, в которой герои решают свою судьбу.

Поиск форм визуализации мироотношения рубежа XIX—XX веков потребовал привлечения целого ряда художественных традиций, которые в целом составили язык киновысказывания под названием «Век невинности».

Объект-языковые компоненты могут стать опорными точками при понимании значений и личностных смыслов, которые формируются у зрителя, вступающего в диалог с фильмом как знаковой системой. Произведение киноискусства представляет собой сообщение на изобразительном языке, развитие которого продолжалось не одну тысячу лет.

Список литературы

1. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. — СПб.: Алетейя, 2011.
2. Тарасова М.В. и др. Всеобщая история искусства. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2008.
3. Тарасова М.В., Жуковский В.И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2010.

[... явление]...

УДК 008.39; 008.351.858; 791.43.067; 7.091
ББК 85.3; 85.37; 71.4

И.Э. ГОРЮНОВА

ТЕМА ХОЛОКОСТА В ЗРЕЛИЩНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА: К ПРОБЛЕМЕ АРХЕТИПОВ И СТЕРЕОТИПОВ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Рассматривается отражение темы Холокоста в искусстве. Автор анализирует, как историческое явление преломляется в сознании Художника-творца с точки зрения общечеловеческих, гуманитарных позиций и становится «предлагаемыми обстоятельствами» (термин К.С. Станиславского) для создания художественного произведения. В статье освещены ключевые факты отечественного кинематографа, которые, по мнению автора, претендуют на первенство в отражении исследуемой темы, а также обнаруживают некие эстетические, идеологические парадигмы и общекультурные закономерности, взаимосвязи и обстоятельства, не очевидные при отражении темы Холокоста в других жанрах, например в литературе, в театральном и музыкальном искусстве. Именно эти закономерности позволяют, в конечном счете, сформулировать некие выводы и принципы *этно-культурной теории кино*, как визуального овеществления глубинных архетипов и стереотипов национальных культур. Представлен также современный культурный срез отражения темы Холокоста в жанре массовых зрелищ. Рассматриваются творческие и технологические приемы создания современного музыкального зрелища.

Ключевые слова: Холокост, Художник-творец, художественное произведение, идеологические парадигмы, общечеловеческие ценности, Джереми Хикс, Евгений Евтушенко.

Если заглухнет эхо их голосов, то мы погибнем.

Поль Элюар

В этих словах известного французского поэта, активного антифашиста, участника французского Сопротивления, не только заключена позиция гражданина, но и предначертано важное послание человеку искусства, Художнику-творцу [1]. Для последнего, как видится, проблема реалистичного отражения Холокоста, являющегося темой многих исследовательских дискуссий и педагогических споров, не приемлема. Ибо для творца (автора, режиссера, исполнителя) всегда важна *жизнь человеческого духа*. И в каких исторических «предлагаемых обстоятельствах» она существует, — это уже второй вопрос. Отражение Катастрофы, Холокоста в любых видах искусства — тема крайне важная с точки зрения общечеловеческих, гуманитарных позиций. В этом контексте можно вспомнить Тринадцатую симфонию Дмитрия Шостаковича — летописца XX века, пережившего сталинский режим и на себе его испытавшего [2]. Об отношении к Холокосту подлинного Художника воочию свидетельствует и создание Евгением Евтушенко стихотворения «Бабий Яр» [3]. Уникальным документом времени Холокоста по праву считают «Дневник Анны Франк», который стал литературным первоисточником одноименной монооперы Григория Фрида¹. Сюжет

оперы разворачивается от счастливых предвоенных лет и приходит к трагической развязке жизни повзрослевшей за эти годы Анны. И здесь, в опере, открыто и мощно звучит авторский голос как выражение сильнейшего потрясения нравственной стойкостью девочки.

Другим не менее ярким музыкально-театральным памятником Холокосту стал музыкальный спектакль «Танго жизни», поставленный в 1987 году, в Московском Камерном еврейском музыкальном театре. Блестящая команда создателей (композитор и руководитель театра — М. Глуз, автор либретто — О. Левицкий, режиссер — П. Хомский, хореограф — Д. Брянцев, а также исполнители) обеспечила спектаклю огромный зрительский успех. Стоит вспомнить небольшой фрагмент. В гетто, к главному герою, клоуну Макс (в исполнении заслуженного артиста России Якова Явно) во сне, среди прочих великих артистов, с которыми он во сне общается, приходит Чарли Чаплин. Макс спрашивает у него: «Чарли, ты — еврей?» И Чаплин отвечает: «А разве для того, чтобы ненавидеть фашизм, надо обязательно быть евреем?» Своим фильмом «Великий Диктатор» Чаплин блестяще проиллюстрировал этот ответ. Творец живого слова, бесстрашный военный корреспондент В. Гроссман, не увидевший при жизни свое детище — роман «Жизнь и судьба» [5] напечатанным и читаемым миллионами, триумфально пришедшим на

¹ Первое прикосновение композитора к «Дневнику», переведенному на русский язык и изданному в СССР, произошло в 1960 году. Спустя девять

лет Г. Фрид возвращается к нему и на одном дыхании создает оперу с единственным реальным персонажем — Анной Франк [4].

экраны и на театральные подмостки, заставил читателя погрузиться в трагическое время сталинских репрессий и Великой Отечественной войны и бесконечно спорить. Чтобы понять, где же правда? Неужели она порождает смерть и унижения, или, наоборот, возвышает человека даже в безнадежной ситуации?! И кто же тут герой, и возможно ли Добро перед лицом всемогущего Зла, которое меняет маски?! Именно эти вопросы заставили другого художника — режиссера Льва Додина, поставившего это произведение В. Гроссмана в Малом драматическом театре, вместе с труппой пять лет идти по пути напряженных поисков его сценического решения. Поездки на места событий — в ГУЛАГ и Освенцим, работа с документами, разработка сценических возможностей каждого героя в предлагаемых обстоятельствах по ту и эту сторону тюрьмы привели весь творческий коллектив к созданию успешной театральной версии романа.

Эти и многие другие примеры доказывают, что творческое вдохновение Художника-творца, рожденное тем или иным историческим фактом, не подвластно ни научному анализу, ни идеологическим приказам.

Тем не менее, в последние годы все ярче обнаруживается полярный подход к отражению темы Холокоста: история осмысливает его через фактологический материал, психология — через механизмы поведения людей, вовлеченных в этот процесс (жертва, палач, наблюдатель), искусство — через воздействие на эмоциональный мир человека. И здесь приоритет в отражении Катастрофы среди всех видов художественного творчества сохраняют зрелищные искусства — театр, кино, живопись.

Размышления о средствах и методах воплощения в искусстве Холокоста начались с собственно момента его воплощения, затрагивая, главным образом, практический и идеологический аспекты.

Недавно вышедшая книга лондонского ученого Джереми Хикса, предназначенная в первую очередь для западного читателя, восстанавливает приоритет советских кинематографистов в отражении темы Холокоста. Причем не только в жанре кинодокументалистики, но и в игровом кино [6]. Невероятно, но факт: на Западе первыми фильмами о Катастрофе европейского еврейства считаются снятые в 1945 году документальные ленты о нацистских концлагерях в Бельгии и Германии, освобожденных американскими и британскими союзными войсками [7].

С помощью архивных материалов и труднодоступной периодики Дж. Хикс детально анализирует структуру и рецепцию таких фильмов, как «Профессор Мамлок» (1938), «Союзкиножурналы» за 1941—1942 годы, «Бесценная голова» (часть «Боевого киноальманаха» № 10 за 1942 год), «Майданек: Кинодокументы о чудовищных злодеяниях немцев в лагере уничтожения на Майданеке в городе Люблин» (1944), «Кинодокументы о чудовищных преступлениях германского правительства в Освенциме» (1945), «Непокоренные» (1945) и «Суд народов» (1946).

Взглянув на некоторые явления отечественного кинематографа, который, по мнению авторитетного зарубежно-

го исследователя, претендует на первенство в отражении исследуемой темы, обнаруживаются некие эстетические, идеологические и общекультурные закономерности, взаимосвязи и обстоятельства, не очевидные при применении классических киноведческих методологий. Именно эти закономерности позволяют, в конечном счете, сформулировать некие выводы и принципы не слишком популярной в отечественном киноведении этнокультурной теории кино как визуального овеществления глубинных архетипов и стереотипов национальных культур.

Как известно, в конце восьмидесятых годов, с началом гласности и перестройки, началось во многом топорливое восстановление «белых пятен нашей истории». Что касается еврейской проблематики, то вся она, с какой бы стороны к ней ни прикоснуться, ничего другого, кроме фальсификации, собой не представляла [8, с. 218—219].

Вторая мировая война не только определила историческую трагедию мирового еврейства, унеся с собой около шести миллионов человеческих жизней, почти треть нации. Став причиной многомиллионных человеческих миграций, она окончательно и бесповоротно ликвидировала культуру, быт, обычаи, оказавшиеся к тому времени реликтовыми элементами религиозной и общественной еврейской жизни. Война вытеснила из общения язык предков — идиш, который еще недавно столь активно поддерживался и пропагандировался коммунистической властью как пролетарское противоядие от иврита, «реакционного мертвого языка талмудистов и начетчиков». Все это означало кардинальные перемены в жизни российского еврейства, которое в условиях мирного времени не могло бы найти себе адекватного места на экране.

В создавшихся обстоятельствах в одном из первых военных выпусков «Союзкиножурнала» (№ 84, август, 1941) появился сюжет о «митинге представителей еврейского народа», состоявшемся в Москве 24 августа, на котором с обращением к «братьям-евреям всего мира» выступили С. Михоэлс, Д. Бергельсон, И. Эренбург (режиссер И. Сеткина, операторы К. Писаненко, Г. Фомин) [9, с. 120—121]. Характерно при этом, что потом никакой кинематографической информации об общественно-политической деятельности евреев в годы войны, не говоря уже о послевоенных годах, обнаружить на отечественном экране не представляется возможным, равно как и какого-либо упоминания о существовании Еврейского антифашистского комитета, собравшего в своих рядах выдающихся представителей еврейской интеллигенции.

И все же трагическая судьба советского еврейства так или иначе прорывалась сквозь препоны цензуры уже в конце первого года войны. Первым таким упоминанием был короткий сюжет в «Союзкиножурнале» (№ 114), вышедшем на экраны в последние дни 1941 года, под названием «Не забудем, не простим (о зверствах фашистов в г. Ростове-на-Дону)» (режиссер С. Гуров, операторы А. Каиров, А. Левитан, И. Панов). Спустя полгода этот же сюжет был почти без изменений повторен в «Союзкиножурнале» № 27 за 1942 год (режиссер И. Сеткина, опе-

раторы Л. Мазрухо, Г. Попов). А затем — еще раз уже на Куйбышевской студии кинохроники, куда временно перебрасалась из столицы Центральная студия кинохроники.

В рамках модели антифашистского документального фильма авторам было не до этнических подробностей: речь шла о жертвах вообще, о советских людях, погибших от рук палачей, независимо от того, какой они были национальности и каким языком пользовались при жизни. Разумеется, с точки зрения антифашистской пропаганды это было справедливо и неизбежно, тем более что национальное самосознание после стольких лет безжалостной борьбы с любым национализмом, в том числе и с еврейским, было загнано в самые глубины подсознания. Однако тенденция сознательного умолчания о Катастрофе советского еврейства во время Второй мировой войны впервые заявила о себе именно тогда, стала идеологически привычной и задала соответствующую тональность многим последующим фильмам.

Как выясняется, в советских фильмах предвоенного и военного периода подчеркивание еврейской идентичности жертв нацизма возникало в том случае, если речь шла о загранице. Если же описывалось преследование евреев фашистами на территории СССР, эта идентичность всячески затушевывалась. Как правило, на экране принадлежность отдельных лиц к еврейству обычно обозначалась с помощью надписи «Jude» или изображения звезды Давида на одежде или нарукавных повязках. Соответственно, в случаях, когда идентификацию тех или иных лиц как евреев почему-либо предполагалось не акцентировать, достаточно было либо не снимать определенные ракурсы, либо вырезать из уже снятых лент те кадры, которые позволили бы установить еврейское происхождение людей по упомянутым деталям одежды. Так, при демонстрации жертв нацистских расстрелов в сюжете об освобождении г. Барвенково Харьковской области, («Союзкиножурнал» № 27 от 30 марта 1942 года) были исключены операторские ракурсы, запечатлевшие шестиконечные звезды на одежде расстрелянных. Этот факт подтверждают ракурсы, которые сохранились в Российском государственном архиве кинофотодокументов и частично воспроизведены в книге Хикса.

Подобная практика репрезентации на экране «евреев-призраков», как их называет Хикс, применялась достаточно последовательно. Одно из немногих исключений — художественный фильм М. Донского «Непокоренные» по одноименной повести Б. Горбатова, посвященной немецкой оккупации Донбасса. В книге массовая казнь местных евреев передана лишь одной фразой. Донской же средствами кино реконструирует многотысячный расстрел евреев в киевском Бабьем Яре (хотя прямо место расстрела в фильме и не названо). Это центральная сцена картины. О том, что казнят евреев, можно догадаться по появлению в кадре доктора по имени Арон Давидович, у которого в предшествующих эпизодах был нарукавник с шестиконечной звездой. Этот персонаж есть и в повести Б. Горбатова, но в фильме он получился гораздо значительнее, прежде всего благодаря исполнителю — из-

вестному актеру Вениамину Зускину². В июне 1945 года после просмотра «Непокоренных» худсовет при Комитете по делам кинематографии раскритиковал Донского за отступление от литературного первоисточника и натурализм. Прокатная судьба фильма оказалась под вопросом. Однако Донского поддержал присутствовавший на обсуждении Горбатов: как соавтор сценария он подтвердил, что не имеет претензий к экранизации. В поддержку картины выступил и М. Ромм, который сказал, что уничтожение миллионов европейских евреев нацистами еще не получило отражения в советском кинематографе, так пусть сохранится хотя бы эта сцена массового расстрела [10; 11, с. 167].

Линия Катастрофы сконцентрирована всего в нескольких эпизодах картины. В короткой, как сама жизнь персонажей, сюжетной линии доктора Арона Давидовича и его маленькой внучки, а с ними и всех остальных евреев небольшого шахтерского городка на их смертном пути к Бабьему Яру. Столь пристальное внимание к этому фильму обусловлено тем, что в перечисленных коротких эпизодах удивительным образом сконцентрированы те *пластические и драматургические элементы*, которыми будет «кормиться» мировой кинематограф о Холокосте, вплоть до его лучших образцов: «Списка Шиндлера» Ст. Спилберга и «Пианиста» Р. Полански. Общее число полнометражных игровых картин, содержащих исследуемую проблематику, составляет на сегодняшний день не менее 300 (количество документальных фильмов не поддается исчислению из-за отсутствия соответствующей статистики).

В годы «застоя» на советские экраны снова возвращается тематика неумолимости возмездия над нацистскими пособниками. В Ростове выходит лента «Расплата неотвратима» (1978, режиссер Г. Денисенко), в Минске — фильм «Последнее слово» (1979, режиссер В. Дашук), в Вильнюсе — две картины: «Диалог с совестью» (1980, режиссеры Л. Лазенас и К. Матузевичюс), и «Цена свободы» (1984, режиссер Л. Лазенас), в которой события, связанные с уничтожением литовского еврейства в Девятом каунасском форте, занимают значительное место.

Тема Холокоста в контексте массового театрально-музыкального зрелища

В массовых сценических жанрах тема Холокоста практически не представлена, что обусловлено рядом объективных и субъективных причин. Прежде всего, само массовое искусство последних пяти-семи десятилетий не предполагает подобного рода эмоциональной нагрузки на зрителя. Столь трагическая тема, как можно было убедиться, скорее подходит для академической музыки во всем многообразии ее крупных форм. Советское песенное творчество (а современное российское тем более) почти

² После смерти С. Михоэлса В. Зускин возглавил Государственный еврейский театр (ГОСЕТ). Финал жизни В. Зускина трагическим образом перекликается с судьбой героя фильма. Актер был расстрелян, пав жертвой «сталинского Холокоста» как член Еврейского антифашистского комитета.

не располагает примерами по данной теме. Исключением, думается, можно считать песню «Уходит гетто в облака» композитора М. Глуза на стихи А. Хайта и А. Левенбука.

Однако вопреки сложившейся традиции автор настоящей статьи в процессе своей режиссерской деятельности, в том числе и в жанре *массового театрализованного музыкального зрелища*, не раз обращалась к теме Катастрофы³. Так были созданы музыкально-сценические представления «Последний расстрел» и «Черный январь». Первое представляло собой театрализованное закрытие IV Московского международного фестиваля искусств им. С. Михоэлса, посвященного 50-летию расстрела Еврейского антифашистского комитета, второе посвящено 60-летию освобождения Освенцима [14—18].

Эволюция эстетики массовых зрелищ связана не только с изменением социокультурной парадигмы, но и с появлением новых технических и технологических средств, *участвующих в создании и проведении современного мультимедийного зрелища*. Современное музыкально-театрализованное зрелище объединяет в себе разного рода художественные и технологические компоненты.

В начале XXI века активно внедряется разновидность зрелища — *синемафония*, основанная на синтезе музыки и кино. В рамках Международного марафона, посвященного 60-летию Победы во Второй мировой войне, в ряде стран антигитлеровской коалиции, а также в Нью-Йорке, Тель-Авиве и Москве состоялись созданные автором настоящей статьи синемафонии, в которых принял участие Государственный камерный оркестр «Виртуозы Москвы» под руководством народного артиста СССР Владимира Спивакова. Программа, включавшая Камерную симфонию ор. 110А Д.Д. Шостаковича (Памяти жертв войны и фашизма), а также произведения И.С. Баха, П.И. Чайковского, И. Брамса, В.А. Моцарта, А. Пьяццоллы, была целиком синтезирована с видеорядом, основанным на редкой документальной кинохронике, фрагментах художественных фильмов, слайд-проекциях и компьютерной графике. Синхронизация музыки с видеорядом осуществлялась на основе специально разработанной технологии. Для автора статьи, как для режиссера и одного из создателей *визуального контента*, главной задачей стало создание на основе кинодокументов максимально точной трактовки исторических событий Второй мировой войны, в том числе и Холокоста, *вкпе с усилением эмоционально-эстетического воздействия музыкального материала* на современного зарубежного зрителя [19, с. 520—530].

В декабре 2014 года в Ростове-на-Дону состоялся посвященный 70-летию Великой Победы мультимедиа-проект «Мужество помнить!», представленный в рамках Международного проекта «Культура без границ»⁴, соз-

данного под эгидой ЮНЕСКО [20]. 27 января 2015 года в Международный день Холокоста мир отметил 70-летие освобождения Освенцима войсками Красной армии. В связи с этим местом проведения мультимедиа-проекта был избран город Ростов-на-Дону, где находилось — одно из крупнейших в России мест массовых казней евреев (27 000) и граждан СССР других национальностей, известное в мировой истории под названием «Змиевская Балка». Кроме того, Ростов был первым областным центром СССР, освобожденным от нацистов 28 ноября 1941 года⁵ [20].

Мероприятия проекта прошли в Ростовской государственной филармонии, Донской государственной публичной библиотеке, у мемориала «Змиевская Балка» и мемориала в Петрушиной балке («Балка смерти») в Таганроге. При содействии Научно-просветительного центра «Холокост» состоялся Международный симпозиум «Память о Холокосте: преподавание, мемориализация, фильмография». В нем приняли участие ученые, исследователи, руководители общественных организаций, а также главы посольств Израиля, Канады, Германии в России. В рамках Международного симпозиума прошел семинар для педагогов «Холокост: память и предупреждение». В Центральной городской публичной библиотеке им. А.П. Чехова города Таганрога состоялся семинар и презентация учебного пособия «Дети — жертвы террора и Холокоста: педагогический аспект», изданного Научно-просветительным центром «Холокост». Ростовчане увидели фотовыставки «Мир Анны Франк» и «Дети — жертвы Холокоста». Состоялась европейская премьера фильма известного израильского кинодокументалиста Б. Мафцира «Хранители памяти».

Главным событием ростовского проекта стал гала-концерт «Мировые премьеры». Прозвучавшие в нем новые программные произведения — симфоническая поэма «Мужество помнить!» и симфонические картины «Надежда» композитора Михаила Глуза, симфоническая кантата «Боль Земли» ростовских авторов — композитора Игоря Левина и поэта Игоря Хентова — по праву можно было бы назвать музыкальными памятниками Холокосту. Эти мощные музыкальные полотна, исполненные Ростовским академическим симфоническим оркес-

центр им. С. Михоэлса и Международный фонд поддержки отечественной культуры «Единство» при содействии МИД РФ. Общественно-политический резонанс Международного проекта отражает беспрецедентный список приветствий глав государств, крупнейших политических деятелей и мэров городов. Среди них: Генеральный секретарь ООН, Генеральный директор ЮНЕСКО, президенты Франции, Мексики, Израиля Чехии, Молдовы, премьер-министры Канады, Австралии, Румынии, Израиля и Грузии, министр иностранных дел России, госсекретарь и сенаторы США, мэры Монреаля, Оттавы и Нью-Йорка. Во всех приветствиях подчеркивалось, что язык подлинного искусства понятен всем, а историческая память и общее культурное наследие должны объединить людей разных поколений, вероисповеданий и политических воззрений стремлением к миру и созиданию [21]. Сегодня эти столь обычные в официальных документах слова имеют особый смысл для российского города Ростова-на-Дону, находящегося в непосредственной близости с границей Украины.

⁵ Германские войска занимали Ростов-на-Дону дважды — в 1941 и 1942 годах.

³ Тема Катастрофы — одно из главных направлений деятельности Международного культурного центра им. С. Михоэлса и Международного фонда поддержки отечественной культуры «Единство» [12; 13].

⁴ Данный проект с участием всемирно известных мастеров искусств проходит с января 2013 года. Представление гала-проекта состоялось в 12 странах мира (в Европе, США, Канаде, Израиле, Мексике, Грузии, Украине, России и др.). Проект проводят Международный культурный

стром, Академическим хором Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова и Детским хором ДМШ им. П.И. Чайковского, зрители встретили стоя. Ярким штрихом концерта стало исполнение произведений М. Глуза всемирно известным кларнетистом из Канады Ю. Милкисом. Настоящим подарком меломанам стало исполнение редко звучащей в концертах кантаты Сергея Танеева «Иоанн Дамаскин» на стихи А.К. Толстого.

Особенно важным, можно сказать — символическим событием, было участие в гала-концерте поэта Е.А. Евтушенко. Подтверждение тому — его новое стихотворение «Сторож Змиёвской Балки», законченное буквально за несколько часов до начала гала-концерта и ставшее в ряд мировых премьер этого вечера. Таким образом, концептуально первое отделение гала-концерта стало своеобразным еврейским реквиемом. Упомянутые выше музыкальные премьеры предваряли знаменитый евтушенковский «Бабий Яр» и новое сочинение, посвященное Змиёвской Балке. Во втором отделении не менее известное стихотворение Евтушенко «Идут белые снега...» предшествовало исполнению кантаты Танеева, которую часто называют русским реквиемом [22].

Тема Холокоста в творчестве Евтушенко всегда занимала особое место. Он был одним из первых, кто поддерживал идею проведения в Москве Международного фестиваля искусств имени Соломона Михоэлса. На открытии Фестиваля в Большом театре в январе 1998 года, после 30-летнего забвения им была прочитана во время исполнения Тринадцатой симфонии Шостаковича поэма «Бабий Яр». Кроме того, к открытию фестиваля он написал и впервые исполнил пронзительную поэму «Шекспир о Михоэлсе» [23]. С тех пор Евгений Александрович стал не просто членом большой международной труппы, но ее близким другом, не раз принимал участие в различных проектах Международного культурного центра им. С. Михоэлса.

Поводом к написанию нового стихотворения «Сторож Змиёвской Балки» и исполнению его в рамках ростовского проекта «Мужество помнить!» послужило известное событие, произошедшее в Ростове-на-Дону несколько лет назад. Оно не давало поэту покоя. Пришедший к власти новый чиновник решил откорректировать надпись на мемориальной доске о зверски убитых 27 000 евреев, заменив это «неудобное», как сказал сам поэт, слово на «советских граждан». И Евтушенко вновь написал о вечных общечеловеческих ценностях, о том, что заставляет человека творить зло и добро, о вечном поиске истины и справедливости, о совести и равнодушном чиновничьем выслушивании.

Когда все преступленья замолятся?
Ведь, казалось, пришла пора.
Ты ответишь ли, Балка Змиёвская?
Ты ведь Бабьего Яра сестра.

Под землей столько звуков и призывов,
стоны, крики схоронены тут.
Вижу — двадцать семь тысяч призраков
по Ростову к той балке бредут.

Выжидающе ястреб нахохлился,
чтобы выклевать чьи-то глаза.
Дети, будущие Михоэлсы,
погибают, травинки грызя.

Слышу всхлипывания детские.
Ни один из них в жизни не лгал.
Гибнут будущие Плисецкие,
гибнет будущий Марк Шагал.

И подходит ко мне, тоже с палочкой,
тоже лет моих старичок:
«Заболел я тут недосыпалочкой.
Я тут сторож. Как в пепле сверчок».

Его брови седые, дремучие,
а в глазах разобраться нельзя.
«Эти стоны, сынок, меня мучают,
и ещё — как их звать? “Надпись”».

Я такого словечка не слышивал,
ну а он продолжал, не спеша:
«Сколько раз их меняли по-тихому,
эти самые “надпись”».

Почему это в разное время
колготились, незнамо с чего,
избегаячи слова «евреи»,
и вымарывали его?

Так не шла к их начальничьей внешности
суетня вокруг слова того.
А потом воскрешали в поспешности.
Воскресить бы здесь хоть одного.

Жаль, что я не умею этого.
Попросить бы о том небеса!
Я бы тратить всем жизнь посоветовал
на людей, а не на «надпись».

Ростов-на-Дону 13.12.14

Безусловно, проблема психологического восприятия исторического, хроникального материала, связанного с Холокостом, разными поколениями зрителей крайне важна для создателей творческого продукта. Интерпретация (экранная, музыкальная, сценическая) данной темы — вопрос выбора художника, меры его таланта, степени его ответственности, гражданской позиции и поставленных творческих задач. Подлинный художник всегда выбирает историческую правду и историческую память, которая остается главным мерилем сегодняшних событий. Как сказал на репетиции чеховских «Трёх сестер» Анатолий Эфрос, «надо просто идти по пути правды, хоть и не все дойдут до цели...».

Список литературы

1. Западноевропейская поэзия XX века. — М.: Художеств. лит., 1977.
2. Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. — М.: Текст, 2006.
3. Евтушенко Е.А. Я пришел к тебе, Бабий Яр... — М.: Текст; Книжники, 2012.

4. Франк А. Убежище. Дневник в письмах. — М.: Текст, 2003.
5. Гроссман В. Жизнь и судьба. — М.: Терра — Книжный клуб, 2005.
6. *Jeremy Hicks*. «First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938—1946». — Pittsburg, PA: University of Pittsburg Press, 2012.
7. Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/gov.archives.arc.43452>
8. «Кинематограф оттепели»: сб. ст. — М., 1996.
9. Фомин В.И. Кино и власть. — М.: Материк, 1996.
10. Черненко М.М. Красная звезда, желтая звезда. — М.: Текст, 2005.
11. Ромм М.И. Устные рассказы. — М.: Киноцентр, 1989.
12. Международный культурный центр им. С. Михоэlsa [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mikhoels.gluz.ru/>
13. Международный фонд поддержки отечественной культуры «Единство» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.edinstvo.gluz.ru/>
14. Фолкинштейн М. Соломон Михоэls всех переиграл // Культура. — 2004. — 25—31 марта.
15. Соловьева И. Памяти «Черного января» // Новые известия. — 2003. — 5 февр.
16. Белова С. Ветеранам Второй мировой // Парламентская газета. — 2005. — 3 июня.
17. Дудин В. Марафон памяти // Вечерний Петербург. — 2005. — 28 апр.
18. Зибров В. Марафон Победы // Трибуна. — 2005. — 19 марта.
19. Горюнова И.Э. Мультимедиа как основной метод создания современного зрелища // «Аналогии и параллели»: сб. науч. ст. — Саратов: Сарат. гос. консерватория (акад.) им. Л.В. Собинова, 2012.
20. В Ростове-на-Дону представят мультимедиа-проект «Мужество помнить!» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rostov.ru/people/news/2014/11/20/221346/>
21. Каминская М. Дону — о мужестве памяти // Наше время. — 2014. — 28 нояб.
22. Суркова Л. В Ростове в рамках проекта «Культура без границ» прошла музыкальная премьера [Электронный ресурс] / Телерадиокомпания Дон ТР. — Режим доступа: <http://dontr.ru/vesti/kultura/v-rostove-v-ramkah-proekta-kul-tura-bez-granits-proshla-muzy-kal-naya-prem-era/>
23. Горюнова И.Э. Свет блуждающей звезды // Новый век. — 2002. — № 2.

УДК 781.61(092)
ББК 85.31

Ю.А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И АКАДЕМИЧЕСКАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА

Представлено исследование тех произведений Игоря Стравинского, в которых используется классическая гитара. Рассмотрена партия гитары в авторском переложении четырех русских песен (версия 1953—1954 гг.). Выявлены специфика трактовки тембра, возможности инструмента, осознанные композитором, а также черты его авторского стиля, проявившиеся в музыке цикла. Определено, что одна из основных особенностей сочинения — воссоздание композитором в музыке эффекта колокольности.

Ключевые слова: классическая гитара, отечественная гитарная музыка, гитара в ансамбле, И. Стравинский.

«...Стравинский это молодой дикарь, который носит вызывающие галстуки, целует руки у женщин и в то же время наступает им на ноги. В старости станет невыносим из-за того, что будет находить любую музыку нестерпимой. Но в настоящий момент он неслыхан», — так характеризует композитора его старший товарищ и коллега Клод Дебюсси в письме к Р. Годе в 1916 году [1, S. 265]. «Неслыханность» Игоря Стравинского, о которой пишет Дебюсси, неоднозначность, многогранность его личности, кардинальные смены стилей в его музыке вызывают огромный интерес. Жизни и творчеству Стравинского (1882—1971) посвящено множество работ отечественных и зарубежных музыковедов. Первая книга о нем — «Книга о Стравинском» Бориса Асафьева, была написана

еще в 1929 году, и до сих пор появляются новые труды, рассматривающие поэтику сочинений композитора, его методы письма, черты стиля.

Однако, несмотря на то, что творчество композитора уже почти столетие находится в поле зрения музыкальной науки, далеко не все его произведения исследованы. Так, вопрос об использовании Стравинским тембра классической шестиструнной гитары практически никогда не освещался в музыковедческой практике. Может быть, причина тому — сравнительно небольшое число произведений композитора, в которых звучит гитара. Тем не менее, такие произведения в его творчестве присутствуют и заслуживают особого внимания в контексте истории гитарного исполнительства и репертуара, помогая осознать

их специфику, понять, с какой целью композитор вводит этот инструмент в состав того или иного ансамбля.

Классическая гитара — музыкальный инструмент, обладающий огромным звуковым спектром, целой палитрой красок. Тембровые возможности гитары поражают. В каждом ее звуке сосредоточен целый космос резонирующих голосов. Гитара стоит в числе самых распространенных и вместе с тем — самых старых, насчитывающих сотни лет существования, инструментов. Одно из древнейших изображений гитары в Западной Европе было обнаружено в молитвеннике 1180 года¹. Принято считать, что лютия и гитара попали в Испанию из стран Востока. Благодаря тесным экономическим и культурным контактам Испании с Италией этот инструмент вскоре распространился по всей Европе. Исследователи утверждают, что международное признание гитары началось в Италии в начале XVII века [3, с. 13]. Однако выдвижение с начала XVIII века в Европе на первый план скрипки, формирование к середине столетия классического состава оркестра, а затем появление фортепиано привели к некоторому угасанию интереса к щипковым инструментам. Сравнительно небольшой диапазон, необходимость частой подстройки, тихое звучание мешали развитию гитары. Замена в инструменте двойных струн одинарными в значительной мере ликвидировала эти недостатки. С помощью прибавления шестой басовой струны был расширен диапазон гитары; именно с таким строем она получила впоследствии название «классической»².

Время расцвета классической гитары приходится на период с конца XVIII до 30—40-х годов XIX века, известный бурным развитием инструментализма в музыке, появлением виртуозов, раскрывших возможности сольных инструментов. Широчайшее распространение получило музицирование в быту. По словам Т. Ливановой, «в эту эпоху, когда музыка кажется необходимой для существования, когда флейта, скрипка, клавесин и гитара становятся атрибутами едва ли не в каждой семье, инструментальное музицирование, как любительское, так и профессиональное, приобретает огромную популярность» [4, с. 89].

Развитие практики публичных концертов способствовало рождению плеяды «профессионалов-виртуозов, своей деятельностью широко раскрывших возможности инструментов — главным образом скрипки, виолончели, гитары и фортепиано» [3, с. 25]. Гитарное искусство того времени представляли М. Джулиани, Ф. Карулли, Н. Паганини, Ф. Сор, Л. Леньяни, М. Каркасси, Д. Агуадо и другие музыканты. Благодаря их исполнительской деятельности (с конца XVIII века они начали выступать на эстраде) гитара приобретает и значение концертного инструмента. Этот период в истории

гитарной музыки принято называть «золотым веком» в силу того, что упомянутые гитаристы были не только выдающимися исполнителями, но и создали блестящий репертуар для гитары, не уступающий по качеству высшим музыкальным достижениям времени. Сочинения этого периода обладают чертами классического стиля: «...они написаны в манере венских классиков, привлекают внимание разнообразием средств выразительности, большим мастерством и прекрасным знанием особенностей инструмента», — констатирует Б. Вольман [3, с. 43].

Гитарой интересовались не только композиторы-гитаристы. Так, равнодушен к ней оказался А. Гретри. Однако исключительную популярность этот инструмент обрел в эпоху романтизма. Гитара звучит в произведениях Г. Доницетти, Дж. Верди, Р. Вагнера, А. Рубинштейна, Ш. Гуно, Ж. Массне. Искусством игры на ней владели К.М. Вебер³, Ф. Шуберт⁴, мастерски владел гитарой Гектор Берлиоз.

Подъем гитарного искусства сменился долгим периодом его упадка, начавшимся во второй трети XIX века. Свидетельство тому — гитарная литература и репертуар, уступавшие по художественному уровню не только опере и симфонии того времени, но и музыке для струнных смычковых инструментов и фортепиано. Подобное состояние гитарного искусства как в России, так и в странах Западной Европы было обусловлено не только отсутствием контакта композиторов-гитаристов с большой музыкой своего времени, но и некоторой изоляцией гитаристов в музыкальной культуре. Тогда же в России широкое распространение получила семиструнная гитара, музицирование на которой еще нельзя было назвать в полной мере профессиональным. Перед гитаристами встала проблема расширения репертуара, так как крупные композиторы практически не сочиняли для гитары, а художественный уровень периодически появлявшихся произведений композиторов-дилетантов оставлял желать лучшего⁵.

Одним из мощных стимулов к возрождению гитарного искусства стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В 20-е годы XX века этот исполнитель покорила весь мир своим мастерством и трактовкой инструмента, который в тот момент переживал некоторое забвение. А.В. Луначарский описывает то впечатление, которое произвело на него искусство Андреса Сеговии: «Трудно представить себе такое полное преодоление

³ Им были созданы более 90 песен с аккомпанементом гитары и дуэты для гитары и фортепиано. Часто он вводил партию гитары и в партитуры своих опер.

⁴ Не имея под рукой рояля в течение многих лет, композитор пользовался гитарой. Кстати, его Серенада в рукописи имела пометку «для гитары». Композитору принадлежат Кантата для трех голосов с гитарным аккомпанементом, Квартет для флейты, альты, виолончели и гитары и Соната для арпеджионе и фортепиано.

⁵ Только после пропаганды классической шестиструнной гитары А. Сеговией, после его концертов, состоявшихся уже в СССР в 20—30-е годы XX века, появились настоящие ценители гитарного искусства, выдающиеся педагоги, а потом и исполнители-виртуозы, силами которых классическая гитара вновь завоевывает ведущее положение на сцене и в учебных заведениях.

¹ Рисунок изображает святую Пелагию, едущую на осле, которого ведет слуга. В руке он держит трехструнную гитару своей госпожи [2, S. 118].

² Историки (Б. Вольман) отмечают, что неизвестно, кому принадлежит авторство прибавления шестой струны. Предполагается, что двигателем эволюции инструмента была живая исполнительская практика, требовавшая расширения нижнего регистра [3, с. 19—20].

границ инструмента и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью» [5]. Конечно, гитарист разумно выбирал репертуар и делал мастерские переложения музыки, написанной для других инструментов. Своим исполнением он убедил весь мир, что пьесы И.С. Баха звучат на гитаре так же изысканно и благородно, как и на инструментах, для которых они созданы. Кстати, переложения музыки И.С. Баха расширили возможности гитары и показали ее способность к исполнению полифонической музыки, которая раньше использовалась не часто.

Одной из главных заслуг Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. Именно по его заказу концерты для гитары с оркестром малого состава написали М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, А. Тансман, Э. Вила Лобос, А. Гауг, Х. Родриго — так был возрожден жанр гитарного концерта в XX веке. По утверждению Б. Вольмана, «Сеговия <...> широко раскрыл окно в музыку, заинтересовал гитарой настоящих музыкантов и сделал многих гитаристов музыкантами. С его помощью возродилась старая и родилась новая художественная гитарная литература» [3, с. 93]⁶.

В начале XX столетия классическая гитара переживает свое «второе рождение»: многие композиторы, в том числе и И.Ф. Стравинский, находясь под обаянием исполнительского искусства Андреса Сеговии, обратились к этому инструменту. Профессиональные композиторы-гитаристы — как, например, Г. Малер в Седьмой симфонии (1905) — начинают включать ее в свои сочинения.

Произведения для гитары создают М. де Фалья⁷, А. Шёнберг⁸, А. Веберн⁹, П. Хиндемит¹⁰, А. Берг¹¹. Шести-

струнная гитара, пережив времена упадка и расцвета, входит в ряд академических концертирующих инструментов.

20-е годы XX века стали во всем мире временем второго рождения гитары, а вторая половина XX века — вторым витком интереса к инструменту в общем контексте смелых экспериментов с тембром, характерных для новейшей музыки: гитара используется композиторами как колористический инструмент, обладающий неповторимыми тембровыми свойствами, способный создавать оригинальные звуковые эффекты. С этой точки зрения сочинения Игоря Стравинского, в которых звучит классическая гитара, представляют особый интерес для исследователей.

Как известно, стиль музыки И. Стравинского отличается оригинальной трактовкой всей совокупности выразительных средств, в частности — музыкальных тембров. «Композитор всегда подчеркивал свою любовь к резкой определенности тембра. На этой основе он стремился достичь новых эффектов звучания, найти новые приемы тембровой драматургии», — констатирует Б. Ярустовский [6, с. 117]. Находясь в поисках новых выразительных возможностей, композитор обратился и к тембру гитары. Судя по некоторым высказываниям самого Стравинского, он относился к шестиструнной гитаре с большой симпатией. Однажды, обращаясь к Андресу Сеговии, он сказал: «Ваша гитара звучит тихо, но далеко», — указав на проникающую силу звука инструмента¹². Примечательно, что исследователи обнаруживают в некоторых эпизодах музыки Стравинского дух гитарности: он воссоздает звучание гитары с помощью других инструментов оркестра. Так, анализируя оперу «Мавра» (1922), Б. Ярустовский пишет о присутствии «гитарных» аккордов (первая песня Параша). Уже в увертюре возникает «гитарный» бас как своеобразный лейтмотив оперы. «Примечательно, что “гитарный” тип аккомпанемента поручается нередко не струнным, а духовым (валторнам)», — отмечает Б. Ярустовский [6, с. 156]. В данном случае стилизация гитарного звучания предопределена самим жанром конкретной оперы: дух «русскости» композитор подчеркнул подражанием оркестра звучанию семиструнной гитары.

Уже в раннем периоде своего творчества Стравинский вводит гитару в состав оркестра. Первым опытом обращения Стравинского к тембру шестиструнной гитары стала опера «Соловей» (1914). Момент, в котором звучит гитара, — один из переломных в драматургии оперы. Он находится в третьем действии, где Соловей очаровывает Смерть своим пением, и она исчезает, покидая больного императора («Печальный сад умерших»). Солирующая мелодия вначале звучит у скрипки и мандолины, затем — во второй фразе — вместо скрипки вступает сопрано с флейтой (мандолина продолжает их поддерживать). Этот ансамбль звучит на фоне сопровождения — восходящих и нисходящих «волн», порученных гитаре и кларнету (в октаву). Все вместе создает эффект «волшебнотатулочного» звучания.

⁶ После многократных посещений СССР Сеговией (1926, 1927, 1930 и 1936) интерес отечественных музыкантов к шестиструнной гитаре начинает постепенно расти. Гитара вновь становится достойным инструментом. Открываются классы гитары в музыкальных школах, техникумах, некоторых вузах. Отзывом на выступления Сеговии стало создание пьес для гитары советскими композиторами. Так, концерты Сеговии произвели такое впечатление на академика Бориса Асафьева, что в 1939 году он создает Концерт для гитары с оркестром, 12 прелюдий для шестиструнной гитары, шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло.

⁷ В 1920 году по просьбе Андреса Сеговии Фалья написал пьесу «Памяти Дебюсси» — единственное в списке сочинений композитора произведение для классической гитары.

⁸ Шёнберг включил гитару в свою Серенаду соч. 24, написанную в 1923 году. Звучание гитары придает пьесе колорит венецианской народной музыки.

⁹ Оркестровые пьесы (1913), «Три песни» для оркестра (1913—1914), «Пять пьес» для оркестра соч. 10 (1913), Три песни для сопрано, кларнета и гитары соч. 18 (1925) и Две песни на слова И.В. Гёте для хора и пяти инструментов соч. 19 (1926).

¹⁰ Перу композитора принадлежат Рондо для трех гитар и Трио для трех гитар (произведения неопубликованы).

¹¹ Композитор использовал звучание гитары в своей опере «Воццек» для создания образа «общедоступной» музыки в сцене танца в бар-кабачке (акт II, сцена 4).

¹² Цит. по: [7, с. 71].

Самым ярким примером применения Стравинским шестиструнной гитары стала транскрипция «Четырех русских песен» на народные тексты для сопрано, флейты, арфы и гитары, сделанная в 1953—1954 годах. Первоначально написанный для голоса и фортепиано (1918—1919)¹³, этот цикл относится к раннему периоду творчества композитора, когда фольклорная архаика находит свое воплощение и переосмысление в его музыке. Обращение к русской тематике и фольклору было вызвано обстоятельствами жизни композитора в связи с военными событиями¹⁴. Композитор пишет: «Мне было тяжело находиться в такое время вдали от родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость» [8, с. 137].

Цикл включает четыре вокально-инструментальных миниатюры¹⁵. Первая песня — «Селезень», вторая — «Русская духовная», третья — «Гуси-лебеди» и последняя — «Тилимбом». В основу песен легли фольклорные тексты, заимствованные из собраний И. Сахарова, И. Снегирева, П. Киреевского, а также из двух выпусков «Народных русских сказок» А. Афанасьева.

Анализу фортепианной версии «Четырех русских песен» посвящены страницы трудов Б. Асафьева, М. Друскина, В. Задерацкого, С. Савенко. Б. Асафьев, писавший в то время под псевдонимом Игорь Глебов, отмечает, что песни «продолжают линию миниатюр и одновременно носят следы той манеры нового широкого и сочного фрескового письма, которая появилась в “Свадебке”» [9, с. 128]. Это миниатюрные жанровые зарисовки, где в полной мере воплотился «русский» стиль Стравинского, нашедший свое выражение в сочинениях этого периода. «К 1914 году он полностью освоил не только ладовые и мелодико-ритмические особенности русского фольклора, но и его структурные закономерности», — пишет о композиторе М. Друскин [10, с. 52].

Композитор создает музыку, в которой простой, в народном духе напев звучит на фоне сложного сплете-

ния голосов¹⁶. В отдельности каждый из них сам по себе несложен, многие структуры основаны на повторении и варьировании ячеек, но их сочетание, «вязь» создает причудливую ладогармоническую картину, выходящую за пределы мажоро-минорной системы. С. Савенко констатирует, что при отсутствии музыкальных цитат «сопровождение к этим простым, всего из нескольких звуков состоящим попевкам самое изысканное, “приперченное” острыми диссонансами и ритмическими перебивами. <...> Интересно, — продолжает исследователь, — что и тексты композитор обостряет подобным же образом, вводя просторечия и диалектизмы даже там, где в публикациях они явно отсутствуют» [12, с. 110—111].

В 1940—1950-е годы многие композиторы начали проявлять интерес к классической гитаре в различных вариантах ее трактовки — как соло, так и в составе инструментального ансамбля. К инструменту обращаются многие представители европейского музыкального авангарда — П. Булез, Б. Мадерна, Р. Беннет, Дж. Крам, К. Пендерецкий. Уже в середине 1950-х годов наблюдается тенденция использования гитары как источника нетрадиционного с академической точки зрения звукового материала. Одно из наиболее ярких произведений этого периода для ансамбля, в состав которого вошла гитара, — «Молоток без мастера» (1953—1955) П. Булеза на слова Р. Шара для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибратона, ударных, гитары и альты. Подобный уникальный состав, в котором сочетаются тембры, близкие звучанию низкого женского голоса, определил не только колорит произведения, но и его основную концепцию: максимальное использование тембровых возможностей ансамбля.

Как пишет Г. Шнеерсон, «здесь в основе музыкальной структуры лежит серия, но на сей раз совершенно растворившаяся в монотоннейшей “полифонии тембров” и сложнейших для изображения на бумаге, но простейших для слуха ритмических комбинаций, бесконечно повторяющихся бульканьях, клекоте, звонах, посвистах инструментального ансамбля, состоящего из флейты, альты, вибратона, ксилоримбы, гитары и огромного набора ударных (литавры, гонги, тамтам, колокола, треугольник, маракас, бубен и другие)» [11, с. 452—453]. И. Стравинский назвал «Молоток без мастера» лучшим современным произведением: «Каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием; например, “Молоток без мастера” Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» [8, с. 159].

¹³ Цикл посвящен хорватской певице Марии Строчи-Печич, с которой композитор познакомился зимой 1918 года, и ее супругу — господину Беле Строчи-Печич.

¹⁴ Занимаясь с Дягилевым «Русскими сезонами», Стравинский с семьей должен был постоянно переезжать из России в Европу и обратно. В 1914 году он пишет: «Возвращаясь из России через Варшаву, Берлин, Базель, я увидел, какое нервное состояние царит в Центральной Европе, и ясно почувствовал, что мы накануне серьезных событий. Две недели спустя была объявлена война. От военной службы я был освобожден и поэтому не был обязан возвращаться на родину, но я был далек от мысли, что больше ее не увижу, во всяком случае, такой, какой ее покинул» [8, с. 108—109].

¹⁵ Интересна история существования этой музыки. «Гуси-лебеди» и «Тилимбом» были созданы композитором в 1917 году и входили в цикл «Три истории для детей» для голоса и фортепиано с посвящением «Для моего младшего мальчика». Затем они были включены в состав цикла «Четыре русские песни» для голоса и фортепиано. «Тилимбом» была впоследствии обработана для голоса и оркестра в 1923 году. Версия 1950-х годов для четырех инструментов стала последней обработкой этой музыки. Можно заметить, что интерес Стравинского к этим миниатюрам сохранялся довольно продолжительное время; они оказались податливым материалом для различного рода инструментальных экспериментов.

¹⁶ И.Ф. Стравинский прокомментировал свое отношение к фольклору следующим образом: «Насколько я знаю, ни одна из моих русских песен — “Прибаутки”, “Четыре русских крестьянских хора”, “Четыре русские песни”, “Кошачьи колыбельные” — не содержит фольклорных элементов. Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности подражания, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные “народные” воспоминания. Однако в каждом случае музыка диктовалась слогами и словами песен» [11, с. 170].

Привлек ли Булез вновь внимание Стравинского к классической гитаре или нет, но новая версия «Четырех русских песен» Игоря Федоровича появляется именно в эти же годы (1953—1954). Особенности авторского переложения цикла до сих пор не были освещены на страницах исследований — ни музыковедов, ни исполнителей. Каким же образом черты стиля композитора раскрылись в транскрипции 1950-х годов? Для чего он воплотил этот музыкальный материал в иной инструментовке и какова специфика трактовки тембров в новом варианте цикла?

Одна из основных особенностей этой музыки — создание эффекта *колокольного звона* — была отмечена музыковедами еще при исследовании первого, фортепианного варианта данного опуса. Б. Асафьев, в частности, подчеркивает наличие в нем колокольности¹⁷ и ударности как черт русского стиля. Не предполагая, что спустя тридцать лет композитор представит сочинение в новом инструментальном варианте, исследователь пишет о присутствии в тематизме «перезвонов», «звончатых отыгрышей в высоком регистре фортепиано», «звякающих аккордов», «звякания», «лязга», «ковки». Возможно, возвращаясь позже к данному материалу, композитор эту колокольность решил воплотить в других тембрах, более «лязгающих» и «бряцающих»; именно поэтому он выбрал две исполнительские пары — голос (сопрано) с флейтой и гитару с арфой. Эту мысль подтверждает высказывание Друскина, который считает, что колокольность более подчеркнута в версии 1954 года, что, скорее всего, «связано с введением иных тембров в музыкальную ткань» [10, с. 62]. Благодаря «биениям» созвучий у гитары и арфы, несовпадениям гармоний и метрических акцентов возникает колокольный эффект.

С этой точки зрения интересна трактовка партии гитары в третьей песне «Гуси-лебеди» — на протяжении всей миниатюры гитара исполняет один аккорд в ритме шестнадцатых. В результате образуется некий оstinатный шумовой фон, в который «вплетаются» голоса остальных инструментов:



¹⁷ О колокольности в музыке Стравинского Борис Асафьев пишет уже в 1929 году: «Стравинскому первому удалось в “Свадебке” ввести звон не как бытоописательный элемент и не как театрально-добавочное средство воздействия, а как основной конструктивный и интонационный принцип, как богатое возможностями и органически присущее материалу начало. Никому, даже Мусоргскому, не удалось воплотить это» [9, с. 119].

Вместе с партией арфы, которая также вносит диссонирующий элемент (ее оstinатная фигура основана на восхождении голоса по чистым квинтам), все это образует колокольный эффект:



В четвертой песне — «Тилимбом» — песенке о том, как «загорелся козий дом», композитор с самого начала направляет все средства на создание эффекта колокольного перезвона, созывающего людей. В отличие от остальных песен цикла, здесь есть упоминание о звонах в тексте: «Котик в колокол звонит, на пожар бежать велит», «Люди в колокол звонят, за собой бежать велят». Мысли о колокольности навевают и основной напев, основанный на «качании» трихордового мотива в объеме кварты, подобном раскачиванию маятника. В партии гитары сопоставлены тремолирующие аккорды D-dur и C-dur; у флейты можно наблюдать те же гармонии, только в фактурном преобразовании.



В целом партии всех инструментов несложны, соответствуют их специфике и возможностям. То же можно отметить и в отношении партии гитары. На протяжении всего цикла она фактически одногласна; в местах, где ритм учащается, композитор упрощает партию инструмента, применяя игру по открытым струнам в одногласном изложении. Есть моменты, где партии гитары и флейты движутся как бы в унисон, только звуки гитары находятся в разных октавах (прием такой трактовки унисона вообще типичен для творчества Стравинского). Этот прием можно обнаружить в первой песне:



В середине композиции есть небольшой эпизод, где гитаре поручена довольно беглая партия, изложенная шестнадцатыми; она основана на диатонических тетра-хордовых оборотах, в ней преобладает гаммообразное поступенное движение в пределах квинты. У флейты, которая ранее всегда брала на себя функцию расцвечивания ткани фигурами шестнадцатых, в этот момент дублируется партия сопрано, изложенная более крупными длительностями. Ближе к завершению песни в партии гитары появляется эпизод дуэта с флейтой. Это небольшой канон: начинает его сопрано, а затем, с опозданием в такт, вступают флейта с гитарой (в октаву).

Итак, цикл «Четыре русские песни» представляет собой миниатюрный шедевр, в котором нашли отражение характерные черты стиля И.Ф. Стравинского. Анализируя стиль музыки этого переложения, мы видим, что образ, порожденный обращением к древнерусской религиозной культуре, диктовал композитору необходимость воссоздания звучания звонов, для чего он обращается к тембрам арфы и шестиструнной гитары.

Упомянув «Четыре русские песни» Стравинского в инструментальной версии, некоторые исследователи (в частности, Дж. Шнайдер [13]) утверждают, что в этом сочинении гитара в основном дублирует партию арфы. Однако внимательный анализ партитуры дает основание не согласиться с мнением исследователя, считая его в корне неверным. Все инструменты этого небольшого ансамбля обладают самостоятельностью, их партии развиты и соответствуют возможностям. Иногда гитара звучит в паре с флейтой, иногда с арфой, редко дублируя звуковысотность, зачастую двигаясь в едином с ними ритме. Нужно заметить, что ведущую кантилену, например, композитор не поручает гитаре — возможно, в силу ее технической специфики: быстро затихающего звука. Партия гитары вполне прозрачна и практически не содержит технически сложных мест. Временами она

берет на себя функцию сопровождения (создавая узорчатый фон либо звонное остинато), иногда дублирует солирующий голос.

Используя гитару, композитор, конечно, старается эксплуатировать характерные приемы игры, например, такие как тремоло: в начале четвертой — тремолирующие аккорды, затем фактурное одноголосное тремоло. Однако нельзя сказать, что Стравинский ограничивается гитарными клише. Партия гитары развита, в ней в полной мере нашли отражение черты стиля и особенности музыкального языка композитора.

И главное, несмотря на то, что на первый взгляд гитара трактуется композитором достаточно традиционно, уже само ее включение в инструментальный ансамбль свидетельствует о понимании им этого инструмента как особой краски, способной придать общему звучанию музыки неожиданный тембровый нюанс. Стравинский слышит гитару как ударный инструмент, имея в виду ее «лязгающие» и «бряцающие» возможности. Это позволяет сделать вывод, что композитор трактует звучание гитары в русле музыкальных течений второй половины XX века как специфический тембр, необходимый для создания особого художественного эффекта.

Список литературы

1. Rutz H. C. Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens. — München, 1954.
2. Janitschek H. Geschichte der deutschen Malerei. — Berlin, 1890.
3. Вольман Б. Гитара и гитаристы // Очерк истории шестиструнной гитары. — Л.: Музыка, 1968.
4. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII — XVIII веков в ряду искусств. — М.: Музыка, 1977.
5. Луначарский А.В. Сеговия (к предстоящему концерту) // Рабочий и театр. — 1926. — № 10.
6. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. — Л.: Музыка, 1982.
7. Вайсборд М.А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века. — М., 1989.
8. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. — М.: Изд. дом «Композитор», 2005.
9. Глебов И. Книга о Стравинском. — Л.: Тритон, 1929.
10. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. — Л.: Советский композитор, 1982.
11. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л., 1971.
12. Савенко С.И. Игорь Стравинский. — Челябинск: Аркаим, 2004.
13. Шнайдер Дж. Гитара XX века: Второй золотой век [Электронный ресурс] / пер. О. Владимировой. — Режим доступа: http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html

УДК: 947.083/.084.632:780(571.6)
ББК 85.313(255)/К 68

В.А. КОРОЛЕВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДАЛЬНОГО ВОСТОКА РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА — 1922 ГОДА: ПОИСКИ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Рассматривается история музыкальной культуры Дальнего Востока России с учетом исторических, геополитических, социальных факторов развития российского государства, оказавших решающее воздействие на специфику содержания и динамики музыкальной культуры на региональном уровне в течение двух периодов: от момента включения Амурского и Уссурийского краев в состав Российской империи и начала освоения новой территории до завершения Гражданской войны и интервенции. *Ключевые слова:* музыкальная культура, история, Дальний Восток России, региональные особенности, идентификация.

Сегодня не требует детального обоснования тезис, постулирующий обусловленность развития искусства музыки — как особого вида деятельности человечества — сложным взаимодействием исторических, геополитических, социальных, экономических, климатических, психоэмоциональных и других факторов. Но появление в истории отечественной художественной культуры локальных феноменов, характеризующихся масштабом и динамикой социокультурных преобразований, конкретным местоположением и историческим временем, вызывает интерес.

С учетом современного видения культурно-исторических процессов и результатов проведенных исследований (изложенных в ряде последних публикаций¹) автор

¹ Изучение обширной и разнообразной источниковой базы, архивных документов, научной литературы, периодической печати и мемуаров, образцов музыкального искусства, афиш, фотографий положено автором в основу написания более двухсот научных трудов, в том числе пяти монографий и двух источниковедческих трудов [1].



IV

НАСЛЕДИЕ

данной статьи стремится проследить обусловленность характера и темпа формирования российской дальневосточной музыкальной культуры особенностями региона. А именно — поздним и неравномерным освоением территории Амурского и Уссурийского краев, географическим местоположением, особенностью этнического состава населения и социально-политическими процессами, происходившими в хронологических рамках от начала освоения новой территории во второй половине XIX века до 1922 года.

Окончание Гражданской войны и вхождение территории (принадлежавшей на тот момент Дальневосточной республике) во второй половине ноября 1922 года в состав РСФСР послужило началом процесса советизации на Дальнем Востоке и соответственно социокультурного сдвига в региональном культурном пространстве — от ценностей императорской России к ценностям советской страны. И потому рубежный 1922 год является особой — цивилизационной — точкой отсчета в истории региональной культуры.

Принцип государственности вкупе с критерием качества социокультурного состояния, положенные в основу периодизации истории музыкальной культуры Дальнего Востока России, позволяют выделить в границах рассматриваемого исторического времени два периода и определить их своеобразие в историческом контексте музыкальной культуры России.

Первый, «императорский» период (вторая половина XIX века — февраль 1917 года)

В этот период было положено начало удовлетворению геополитических интересов государства на Дальнем Востоке. Воссоединение с Россией по русско-китайским договорам Амурского (1858) и присоединение к ней Уссурийского (1860) краев, в свою очередь, обусловило пионерный характер позднего и неравномерного освоения обретенной территории самого «молодого» российского региона. Формирование региона Тихоокеанской России во второй половине XIX века характеризовалось ростом новых русских городов: Благовещенска, Хабаровска, Владивостока².

По понятным причинам культурная жизнь на Дальнем Востоке не имела глубоких традиций русской крестьянской и усадебной культуры, присущих русской провинции. Но пионерное развитие региона можно считать динамичным, поскольку переселенцы и их потомки, адаптируясь в новом географическом пространстве, сумели реализовать исторический опыт художественной деятельности, накопленный в «культурной метрополии». Поэтому характерной чертой формирования региональной музыкальной среды оказалась единовременность становления

фольклорной, любительской и профессиональной форм художественной деятельности.

Удаленность от крупных культурных центров, чрезвычайно тонкий социальный слой, который можно назвать местной интеллигенцией, однообразная и застойная жизнь — все это было типично для окраинной провинции и сказалось на темпе и характере первых десятилетий развития каждого дальневосточного города. Только Владивостоку — с 1871 года главной базе военного флота России на Дальнем Востоке, порту, связанному с 1879 года морским сообщением с С.-Петербургом и Одессой, — был задан более стремительный темп развития. К началу XX века город стал ведущим культурным центром региона, располагавшим значительными исполнительскими ресурсами из числа военных моряков, а также большим количеством флотских оркестров. К тому же Владивосток мог принимать гастролировавших столичных и иностранных артистов, прибывавших на Дальний Восток морским транспортом.

С началом действия в 1903 году Транссибирской железнодорожной магистрали дальневосточные города от Читы до Владивостока получили постоянную связь с культурными центрами страны и вошли в сложившийся гастрольный маршрут российских музыкантов, знакомивших дальневосточную публику с шедеврами отечественной и зарубежной классики и новой музыкой. Причем если в концертной практике местных музыкантов большое развитие получило инструментальное и оркестровое исполнительство, то у гастролеров — выступления вокалистов. Эта особенность объясняется отсутствием в дальневосточных городах необходимого количества профессионально оборудованных концертных помещений и высококачественных музыкальных инструментов.

С открытием в 1909 году Владивостокского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ВО ИРМО), дирекция которого, как известно, располагалась в С.-Петербурге, Дальний Восток окончательно утратил свою культурную изоляцию и был включен в координируемое ИРМО отечественное музыкальное пространство.

Вслед за Владивостоком на протяжении первых десятилетий XX века музыкальные школы были открыты: в Благовещенске — выпускницей Петербургской консерватории по классу А.Г. Рубинштейна М.Ф. Кнауф-Каминской; в Хабаровске — окончившей обучение в Парижской консерватории Я.Ч. Свенторжецкой; в Чите — А.Ф. Метельской-Крушельницкой, выпускницей Московской консерватории по классу В.И. Сафонова.

В начале 1880-х годов инициатива формирования музыкальной среды в дальневосточных городах бесспорно принадлежала местным музыкальным кружкам и обществам любителей музыки. Они инициировали практику камерного музицирования, словно подготавливая публику к концертам гастролеров. В течение же 1900—1910-х годов здесь уже начало формироваться ядро профессиональных музыкантов — концертирующих исполнителей, составивших педагогические коллективы местных музыкальных

² Благовещенск основан в 1856 году как Усть-Зейский военный пост; в 1858-м преобразован в город; Хабаровск основан в 1858 году как военный пост Хабаровка, с 1880 года — город, в 1893 году переименован в Хабаровск; Владивосток основан как военный пост в 1860 году, в 1880 году получил статус города.

школ, а также инициаторов и координаторов городской музыкальной жизни. Отдельным музыкантам-педагогам в известной степени не чуждо было и сочинение музыки по случаю знаменательных дат в истории государства, города или жизни замечательных людей.

Вместе с тем во Владивостоке уже с 1870-х годов набирала обороты творческая деятельность флотских капельмейстеров. Создаваемые ими произведения в жанрах военной музыки (строевые марши, походные песни) имели множество служебных функций, сопровождали многочисленные воинские ритуалы чрезвычайной государственной важности. И потому, как особый вид музыкального искусства, военная музыка заняла заметное место в структуре региональной дальневосточной музыкальной культуры.

Служебная деятельность капельмейстеров также предполагала создание музыкальных композиций для свободного времяпровождения, то есть дополнялась «музыкой отдыха» — вальсами, польками, оркестровыми миниатюрами с программным содержанием и прочими жанрами, звучавшими в Морском собрании, в скверах города или на палубах кораблей, стоявших на рейде в бухте Золотой Рог. Так, восхищение красотой природного ландшафта Тихоокеанской России — прекрасного единения морской стихии с таежными берегами, — созвучное эмоциональному состоянию влюбленного музыканта, предопределило непреходящую популярность знаменитого вальса «Залива Амурского волны»³. Вальс как инструментальное произведение (для фортепиано) был создан капельмейстером М.А. Кюссом в 1909 году во Владивостоке. В течение XX века это сочинение стало известно во всех уголках земного шара.

Деятельность военных моряков-музыкантов имела высокий гражданский резонанс. Созданный на основе флотского состава капельмейстером К.Ф. Лундом симфонический оркестр вывел концертную жизнь Владивостока на новый профессиональный уровень. Помимо исполнения музыки в концертных залах театра «Золотой Рог», Пушкинского театра, Коммерческого училища, на открытых площадках городских скверов, флотские музыканты регулярно использовали для репетиций и концертов палубы кораблей. Благодаря природному ландшафту воздушное пространство Владивостока превращалось в поистине уникальную музыкальную фоновую среду: звучание береговых и корабельных оркестров далеко разносилось по прибрежной акватории, радуя жителей и гостей города. А концерты, устраиваемые музыкантами заходивших в порт иностранных кораблей, знакомили владивостокцев с музыкальной культурой других стран.

Положение дальневосточной «окраины» (или фронтира) определило ее особый статус в периоды Русско-японской (1904—1905) и Гражданской (1918—1922) войн, ставших важнейшими событиями в региональной,

отечественной и мировой истории. Эти события получили художественное отражение в музыкальных произведениях. Подвиги русских моряков, в том числе и флотских музыкантов, во время Русско-японской войны запечатлены во множестве вариантов песни «Варяг». Мужеству и стойкости пехотинцев-однополчан посвятил вальс «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии»⁴ военный музыкант И.А. Шатов.

Так, важнейшие исторические события, связанные с российским Дальним Востоком, нашли свое отражение в музыкальных произведениях массовых жанров. Вальсы «Амурские волны», «На сопках Маньчжурии», песни о крейсере «Варяг» выразили настроения людей того времени, став музыкальными символами места и запечатленного времени.

Географическое положение региона фактически соответствовало статусу «перекрестка» европейской и азиатской цивилизаций. Известно, что население российского Дальнего Востока формировалось за счет миграции, в том числе иностранной. Исследователи справедливо отмечают, что масштабы иммиграции из соседних стран — Кореи, Китая, Японии были вполне сопоставимы с притоком российских переселенцев. Удельный вес иностранных подданных здесь был значительно выше, чем в других городах России. На Дальнем Востоке проживали представители более чем 20 стран. Преобладали подданные соседних азиатских государств. По данным переписи 1897 года, доля иноподданных в европейской России составляла 0,27 %, в Сибири — 1,08 %, на Кавказе — 1,69 %, в Амурской области этот показатель равнялся 10,1 %, а в южных районах Приморской области достигал уже 24,2 % (в городах — 36,3 %). В дальневосточных городах к началу XX века выходцы из Китая составляли 82,6 % от общего числа иностранцев, из Японии — 8,3 %, Кореи — 7,6 %, тогда как подданные стран Европы и Америки — всего 1,5 % [2, с. 219].

Иммигранты из стран Восточной Азии образовывали замкнутые сообщества и, несмотря на сравнительно быструю и успешную интеграцию в экономическую структуру России, стремились к сохранению этнокультурной идентичности [2, с. 206]. В то же время создаваемые ими на новой территории, в новых исторических условиях песни (приморский «Ариран» [3, с. 2], песня корейского батрака в Приморье [4, с. 63], «Ибельма» — о разлуке с Родиной [5, с. 100] и др.) существенно расширили тематику песенного жанра, представив нового социального героя.

Эти музыкальные новации с учетом активной традиционной деятельности восточных уличных и стационарных театров равно свидетельствуют как о генезисе локальных российских вариантов музыкальной культуры корейцев и китайцев [6, с. 215—218; 7—9], так и о возникновении специфического элемента региональной музыкальной культуры.

³ При издании нот название вальса стало более коротким — «Амурские волны».

⁴ Чаще используется более краткое название вальса — «На сопках Маньчжурии».

В то же время освоение российского Дальнего Востока соотечественниками и выходцами из соседних стран Дальневосточной цивилизации предопределило особенности регионального музыкального пространства. Начало этому было положено в процессе обучения детей азиатских переселенцев церковному пению в церковно-приходских школах и церковная практика принявших русское подданство и православное вероисповедание корейцев и китайцев. Овладение жанрами и мелодикой церковных песнопений, исполнявшихся преимущественно на родном языке, стала ведущей формой межкультурного взаимодействия со стороны азиатов вплоть до начала советского периода.

Наряду с этим известно и о приобщении корейских и китайских детей к европейской и русской профессиональной музыкальной культуре. К примеру, в 1914 году в музыкальной школе при Владивостокском отделении ИРМО обучались и овладевали навыками игры на скрипке в классе известного музыканта, председателя ВО ИРМО П.Д. Добросмыслова Роман Ким и Когай (имя не было указано. — В.К.) [10, с. 232, 234]. Так в региональной музыкальной культуре образовались две параллельно действовавшие модели межкультурного диалога на массовом и элитарном уровнях⁵.

В свою очередь, в течение совместного проживания на дальневосточной территории особое значение имело наличие в русской культуре определенного исследовательского круга, заинтересованного в изучении музыкальной культуры азиатов [11—16]. В течение почти восьми десятилетий (с 1860-х годов до депортации корейского и китайского населения в 1937—1938 годах) на российском Дальнем Востоке сохранялись уникальные условия для развития локальных вариантов азиатских культур, отпочковавшихся от культурных метрополий, и для взаимодействия между русской музыкальной культурой и искусством стран Дальневосточной цивилизации.

Таким образом, со второй половины XIX века по февраль 1917 года пионерному характеру освоения новой российской территории соответствовал механизм экстраполяции переселенцами исторического опыта художественной деятельности, накопленного в культурных метрополиях, на новую почву создаваемого регионального культурного пространства, что способствовало зарождению интереса к культуре разных цивилизаций и определило содержание и сложную динамику формирования феномена дальневосточного регионального многополярного музыкального мира в рамках российской культуры⁶.

⁵ Данная проблема более подробно исследуется в авторской статье «Музыка Дальнего Востока в условиях межкультурного диалога: история и современность» (Россия и АТР. 2011. № 3. С. 164—175) и др.

⁶ Музыкальная культура коренных народов в силу их компактного проживания вне городов занимает особое место и рассматривается автором в других исследованиях (например: История и культура коряков: [историко-этногр. очерки: кол. монография] / Рос. акад. наук, Дальневост. отд-ние, Ин-т истории, археологии и этногр. народов Дал. Востока; под общей ред. акад. А. И. Крушанова; [отв. ред. В.А. Тураев]. СПб.: Наука, 1993. (Раздел «Музыкальная культура»); Королёва В.А. Проблемы развития национального творчества народов Камчатки на современном эта-

Второй период (март 1917—1922)

Данный период охватывает весьма небольшой отрезок времени. Однако это пятилетие (25 октября 1917 — 15 ноября 1922 годов), отмеченное политической нестабильностью, характеризуется значительным подъемом региональной художественной жизни и плюрализмом ее направлений.

Трагические социально-политические катаклизмы в России 1917—1922 годов вызвали значительный поток мигрантов, бежавших от новой власти по Транссибу на Дальний Восток страны, что способствовало значительному приросту населения дальневосточных городов (к примеру, во Владивостоке — почти пятикратному). Среди новопоселенцев, оказавшихся проездом или выжидавших на российской окраине окончания политических потрясений, оказалось немало число представителей творческой интеллигенции самого высокого уровня. Все они включились в активную профессиональную деятельность (концертную или педагогическую), чтобы поправить материальное положение, способствуя тем самым небывалому всплеску художественной жизни в дальневосточных городах. Тем более что демократические условия, складывавшиеся в период существования (с 6 апреля 1920 года по 15 ноября 1922 года) на Дальнем Востоке России либерально-буржуазного государства — Дальневосточной республики, способствовали весьма значительной динамике региональной культурной жизни [16—18].

Благодаря целенаправленной деятельности ВО ИРМО по развитию музыкального образования на Дальнем Востоке и притоку квалифицированных специалистов сложились условия для создания новых типов музыкально-образовательных заведений. Уже в декабре 1917 года во Владивостоке обсуждались проект открытия и учебная программа Народной консерватории. А в 1918 году, удовлетворив заявку от Владивостокского отделения, дирекция ИРМО в Петрограде успела (до закрытия ее А.В. Луначарским) дать разрешение на создание в городе музыкального училища. Позже, в 1922 году, когда деятельность Русского музыкального общества прекратилась повсеместно, во Владивостоке была открыта консерватория, которая, как и училище, работала по программе ИРМО. Так складывалась новая региональная структура музыкального образования [19].

Накануне событий 1917 года во Владивостоке начал концертную деятельность, затем открыл музыкальную школу, инициировал издание художественного журнала «Музыка» выпускник Московской консерватории, пианист П.М. Виноградов. Известно, что в 1918 году краткую остановку во Владивостоке перед концертным турне по городам Японии сделал С.С. Прокофьев.

пе // Культура Дальнего Востока XIX—XX вв. — Владивосток: Дальнаука, 1992; Королёва В.А. Музыкальный инструментальный коряков // Этнос и культура: сб. науч. тр. ДВО РАН. — Владивосток: Дальнаука, 1994.

Активная творческая и организационная деятельность поэтов С. Алымова, Н. Асеева, С. Третьякова, художников Д. Бурлюка, В. Пальмова и др. превратили тогда Владивосток, Хабаровск, Читу в центры российского художественного авангарда. 25 января 1919 года поэты-футуристы создали во Владивостоке Литературно-художественное общество (ЛХО). 13 января 1921 года при ЛХО была открыта Музыкальная студия. Это творческое объединение, включавшее поэтов, художников, музыкантов и людей театра, задало во Владивостоке темп художественной жизни культурных центров столичного уровня [20, с. 19—30; 21, с. 31—49; 57—69; 81; 84—88].

В те же годы начался процесс организации профессиональных союзов творческих деятелей. Так, во Владивостоке один только профессиональный союз музыкантов и деятелей сцены («Профсцендент» — будущий Рабис) в 1920 году объединил 650 человек [22]. В том же 1920 году созданный во Владивостоке Пролеткульт объединился на основе общей задачи культурного просвещения населения с местным отделением Русского Музыкального Общества, действовавшим с 1909 года. Однако этот симбиоз, в конечном счете, привел к самоликвидации последнего. Плюрализм идейных и художественных позиций значительного числа деятелей отечественного искусства и культуры, собравшихся в течение «лихого» пятилетия на восточной окраине, способствовал насыщенности и разнообразию содержания региональной художественной жизни, ее значительной динамике. Можно утверждать, что в течение предыдущих и последующих этапов истории региональной культуры не было подобной «пятилетки» со столь высокими результатами социокультурных преобразований [23]. Более того, благодаря высокому творческому потенциалу деятелей Литературно-художественного общества с театральной студией «Балаганчик» во Владивостоке, «Зеленой кошки» в Хабаровске, Общества поощрения изящных искусств в Чите, удалось оказать влияние на художественные процессы в культурном общероссийском пространстве.

Однако после октября 1922 года социально-политические процессы обусловили перемещение с территории региона значительного числа творческой интеллигенции и квалифицированных специалистов. В конце 1922 года по приглашению А.В. Луначарского в Москву уехали «футур-дальневосточники». В Японию выехали музыканты П. Виноградов, А. Рутин, в Харбин — маститый режиссер Е. Долин и так далее. Все это привело к утрате материальной базы, снижению профессионального уровня и общему регрессу дальневосточной музыкальной культуры. Художественная региональная жизнь утратила былой уровень и насыщенность.

Однако в дальневосточных городах продолжали действовать китайские театры, концентрировавшие вокруг себя публику, включавшую многочисленное азиатское население российского региона. В то же

время, политические процессы в Китае и подавления антияпонских выступлений в Корее вызвали новые потоки политической иммиграции из соседних стран на Дальний Восток России. Активная национально-освободительная борьба базировавшихся на российской территории бойцов за независимость Кореи Армии освобождения «Ыйбен», а также корейских и китайских партизан, боровшихся вместе с русскими против японских интервентов на российском Дальнем Востоке, нашла отражение в песенном творчестве. Жанр исторических песен пополнился песнями и маршами корейских партизан, широкое распространение среди корейцев и китайцев получили русские революционные песни и песни гражданской войны [5, с.102—106; 23, с. 148, 154, 156, 164]. Классовый накал в исходе жестокой гражданской войны и борьбы за освобождение Дальнего Востока от интервентов (1918—1922) обозначен в широко известной маршевой песне приморских партизан «По долинам и по взгорьям». В политических, социальных и экономических условиях, сложившихся на Дальнем Востоке, в совместной освободительной борьбе против интервентов стало возможным укрепление межкультурного русско-корейского и русско-китайского диалога.

В то же время овладение элементарными знаниями музыкальной культуры европейской нотации и обучение игре на европейских и русских музыкальных инструментах принимало небывалый размах в связи с педагогической деятельностью в корейской учительской семинарии (открывшейся в 1918 году в городе Никольске-Уссурийском под Владивостоком) преподавателей музыкальной школы ВО ИРМО В.В. Волчка, Г.И. Тучинского-де Вирра и других. Усилиями русских педагогов-музыкантов корейские студенты обрели необходимые в дальнейшей просветительской профессиональной и общественной деятельности знания, практические навыки, патристические и нравственные качества, которые свидетельствовали о рождении феномена российской корейской интеллигенции.

Таким образом, в течение 1917—1922 годов проявилась нетождественность историко-культурного процесса на общероссийском и региональном уровнях. В отличие от жестких условий политики диктатуры новой советской власти и переходного этапа «военного коммунизма» в России, которые обуславливали стратегию социокультурного сдвига, условиям либерально-буржуазного государства Дальневосточной республики (ДВР) соответствовал иной тип культурных преобразований. Можно с уверенностью утверждать, что в течение рассматриваемого пятилетия проходила трансформация всех сфер региональной музыкальной культуры — социально-культурных институтов, образования, театрально-концертной деятельности, критики, — что вывело ее на качественно новый уровень функционирования, сопоставимый с ведущими культурными центрами страны довоенного времени.

После окончания Гражданской войны Дальневосточная республика вошла в состав РСФСР. Начался новый — советский период истории дальневосточной музыкальной культуры и новая парадигма ее развития.

Список литературы

1. Королева В.А. Хроника культурной жизни Владивостока 1917—1922. Музыка. Театр. Кино. — Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1998.
2. Позняк Т.З. Иностранцы подданные в городах Дальнего Востока России (вторая половина XIX — начало XX в.). — Владивосток: Дальнаука, 2004.
3. Ким Г.Н. Рассказы о родном языке. Популярное корееведение. Рассказ четырнадцатый. Песни — душа народа. Серия АКК [Электронный ресурс]. — Алматы, ЗАО «Сенім», 2003. — Режим доступа: world.lib.ru/k/kim_o_i/eedf335rtf.shtml.
4. Сборник революционных песен («Хекмен Чангадип») / сост. Тхай Ин Су. — Хабаровск: Дальневост. изд-во, 1932.
5. Тэн Чу. Песенная культура советских корейцев: дис. ... канд. искусствоведения. — Алма-Ата, 1977.
6. Королева В.А. Музыка и театр корейцев на Дальнем Востоке России (1860—1937 гг.): диалог истории и искусства. — Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 2008.
7. Королева В.А. Обаяние сумеречных ликов Владивостока (вторая половина XIX — первая треть XX в.) // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М.; СПб.: Нестор-История, 2012.
8. Королева В.А. Как развлекались во Владивостоке во второй половине XIX — начале XX вв. (К проблеме «Развлечение и искусство») // Развлечение и искусство-2: сб. науч. ст. / под ред. Е.В. Дукова. — СПб.: Нестор-История, 2011.
9. Королева В.А. Китайские театры на Дальнем Востоке России // Северо-Восточная Азия: Проблемы регионального взаимодействия (история и современность). — Владивосток: Дальнаука, 2003. — (Труды Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. Серия «Востоковедение». Т. XII).
10. Королева В.А. Музыкальная культура Дальнего Востока России. Книга первая: На рубеже эпох (1880—1917) — (1917—1920-е). — Владивосток: Дальнаука, 2004.
11. Королева В.А. Музыкальное китаеведение в России: историография проблемы // Проблемы истории Китая и межнациональных отношений в трудах китайских исследователей / гл. ред. В.Л. Ларин, отв. ред. Г.П. Белоглазов. — Владивосток: Дальнаука, 2011. — (Труды Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. Серия «Востоковедение». Т. XV).
12. Королева В.А. У истоков изучения музыкального искусства Китая в России (вторая половина XVII — начало XX вв.) // Известия Восточного института. — Владивосток, 2011. — № 17 (1).
13. Королева В.А. Историография музыкального китаеведения в России советского периода (1917—1991) // Актуальные проблемы изучения истории стран АТР в XIX—XXI вв.: сб. науч. ст. / КГБНУК «Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова»; ред.-сост. А.В. Шестаков. — Хабаровск, 2012.
14. Королева В.А. Музыкальное востоковедение на Дальнем Востоке России (конец XX — начало XXI вв.) // Приморье в составе России: к 150-летию заключения Пекинского договора: сб. науч. ст. / ФГБУН Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока; отв. ред. С.Б. Белоглазова, О.И. Сергеев. — Владивосток: Дальнаука, 2012.
15. Королева В.А. Музыкальное корееведение в России: история и историография проблемы // Вестник Центра корееведческих исследований ДВГУ. — № 1 (8), спецвыпуск. — Владивосток, 2005.
16. Королева В.А. Вечерний Владивосток: театральная жизнь 1917 — первой половины 1920-х годов // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты: сб. науч. ст. / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М., 2009.
17. Королева В.А. Художественная культура Дальнего Востока России в 1880—1929 гг. Региональные особенности. (На материале музыкальной среды) // Науки о культуре — шаг в XXI век: сб. материалов ежегод. конф. — семинара молодых ученых / Российский институт культурологии. — М., 2001.
18. Королева В.А. Музыкальное образование на Дальнем Востоке России во второй половине XIX — первой четверти XX в. // Дальний Восток России: проблемы социально-политического и культурного развития во второй половине XX — XIX в. — Владивосток: Дальнаука, 2006. — (Труды Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. Серия «Отечественная история». Том XIII).
19. Турчинская Е.Ю. Авангард на Дальнем Востоке: «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. — СПб.: Алетей, 2011.
20. Кириллова Е.О. Дальневосточная гавань русского футуризма. Книга первая. Модернистские течения в литературе Дальнего Востока России 1917—1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания). — Владивосток, 2011.
21. День Рабиса. Однодневная газета. — Владивосток. — 1923. — 9 июля.
22. Королева В.А. Императорское Русское Музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация?! // Художественная культура / «Art & Culture Studies», электронное периодическое рецензируемое научное издание. — М., 2012. — Вып. 3.
23. Ким Бохи. Забытые песни российских корейцев. — Сеул, 2006. — Текст: кор.

УДК 78.03
ББК 85.31

В.В. МАХАН

ЗАГАДКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ДОМРЫ

Рассмотрена история древнерусской домры в контексте средневековой русской культуры. Обобщены имеющиеся на сегодняшний день данные и различные взгляды на вопросы происхождения и исчезновения этого загадочного инструмента. Подтверждена широкая распространенность домры на Руси в XVI—XVII веках и ее тесная связь с искусством скоморохов. Исследуется характер исполнительства на древнерусской домре.

Ключевые слова: домра, древнерусская домра, скоморохи, русская инструментальная музыка XVI—XVII веков.

Инструментальная музыка Древней Руси до сих пор остается явлением, недостаточно изученным искусствоведением. Исследователь, так или иначе соприкасающийся с этой темой, сталкивается с целым рядом проблем. Прежде всего, это чрезвычайно малое количество дошедших до наших дней экземпляров древнерусских музыкальных инструментов, а также недостаток письменных и изобразительных источников, дающих отчетливое представление об их конструктивных и звуковых особенностях. Характерно, что указанные проблемы актуальны не только при рассмотрении периодов Киевской Руси и последующих веков борьбы с монголо-татарами, но также периода Московского государства XVI—XVII столетий — эпохи, от которой дошло до нас значительно большее количество документов; несмотря на это, сфера инструментальной музыки того времени по-прежнему остается в тени. В этой связи весьма удручает малочисленность работ, посвященных данному вопросу. Как справедливо отмечает И.Ф. Петровская, даже в таком капитальном труде, каковым является десяти томная «История русской музыки»¹, «приведены разрозненные факты бытования инструментальной музыки в XVII веке при дворе и в высшем социальном слое» [1, с. 9] и практически ничего не говорится об инструментальной музыке в народном быту. Особенно остро ощущаются все перечисленные проблемы при исследовании истории древнерусской домры — музыкального инструмента загадочной судьбы, который просуществовал на Руси почти полтора столетия (согласно имеющимся на сегодня данным, первая четверть XVI — середина XVII века), а затем необъяснимо исчез из музыкальной практики.

В сравнении с довольно обширным материалом по европейскому инструментарию XVI—XVII веков, о русских музыкальных инструментах известно крайне мало. В Европе первые пособия по игре, к примеру, на популярнейших в эпоху Возрождения люте и виоле² появляются уже в

начале XVI века; развиваются системы нотации инструментальной музыки. На Руси традиции записи инструментальной музыки не существовало вовсе; записывалась только церковная музыка, которая была исключительно вокально-хоровой.

Такое состояние дел обусловлено, в первую очередь, историческими причинами. Развитие музыкального искусства на Руси происходило в качественно иных условиях, нежели в европейских странах. С принятием в X веке христианства уже сложившаяся культура русского народа (понимаемая здесь как совокупность всего жизненного уклада), до этого единая, разделилась на две неравноценные составляющие — духовную и мирскую. Принятие православия — византийской формы христианства — предполагало и следование соответствующим церковным предписаниям и канонам, воспринятым от Византии. Неотъемлемой частью православного религиозного культа в Византии была вокально-хоровая музыка. В силу этого именно вокально-хоровая музыка стала соответствовать той форме духовной культуры, которой была присвоена наивысшая ценность в новом, православном русском обществе. «Вместе с крещением Русь приняла от Византии и церковно-певческую практику и музыкальную письменность, необходимую для богослужебного обихода» [3, с. 87]. Церковное пение не только почиталось как богоугодное занятие, называясь в книгах «ангелоподобным», но и старательно сохранялось — фиксировалось с помощью особого письма. Таким образом, с самого крещения на Руси были заложены благоприятные предпосылки для дальнейшего развития, в первую очередь, хорового певческого искусства.

В противоположность этому, инструментальная музыка с первых шагов православия на Руси была вытеснена в сферу мирскую. Этому немало способствовал воспринятый от Византии аскетический идеал благочестия, сурово осуждающий мирские радости как греховные, «низменные» потребности человека. «Аскетическая идея отрицала сферу мирского удовольствия, всякого удовольствия, которое служило миру, то есть утехам мирской жизни <...>» [4, с. 392]. В такой обстановке искусство, глубоко укоренившееся в повседневном быту, а тем более нередко

¹ История русской музыки: в 10 т. / под общ. ред. Ю.В. Келдыша. — М., 1983.

² Тракаты по игре на виоле С. Кампериуса (1516), М. Агриколы (1529) — см.: [2, с. 65, 77].

носившее развлекательный характер, неминуемо обречено было на осуждение со стороны церкви. Таковым искусством по своей сути являлась на Руси инструментальная музыка, без которой немислим был прежний привычный уклад жизни русского человека: свадьбы, похороны, народные гулянья и сопутствующие всему этому веками языческие представления и обряды. Кроме того, инструментальной музыке не нашлось применения в православном религиозном культе: в византийском богослужении, образцу которого стремилась следовать молодая русская церковь, музыкальные инструменты не использовались.

В силу перечисленных причин православие на Руси сразу же вступило на путь непримиримой борьбы со сферой развлечений, неотъемлемой частью которой было и исполнительство на музыкальных инструментах. «Народная музыка, песня, пляска, сказка, какая-либо игра и т. п. в нашем древнем быту с первого же времени, как только раздалось учительное слово, были отвергнуты, как действия идолослужения» [4, с. 393]. Не развлечениям, а молитве, посещению храма и чтению благочестивых книг должен был предаваться русский православный христианин на досуге. Строжайшему порицанию и всяческим проклятиям со стороны духовных мужей подвергались, в первую очередь, предметы прежнего языческого культа, к каковым причислены были и музыкальные инструменты; соответственно, исполнители на них, как наследники служителей иной религии, становились, фактически, «идейными» врагами Церкви. Церковные документы — поучения святых отцов, монастырские требники, различные предписания, уставы и уложения ярко отражают непримиримую позицию Церкви в отношении искусства музыкантов-исполнителей на протяжении всего периода русской истории вплоть до эпохи Петра I. В них представители «игровых профессий» — а таковыми на Руси были, прежде всего, скоморохи, — называются «слугами дьявола», «духами нечистыми», «бесами», музыкальные инструменты — «дьявольскими лестями», «бесовскими кощунами», а исполняемая музыка — «песнями сатанинскими» и т. п. Какой контраст с упомянутым выше «ангелоподобным» пением!

Поэтому довольно часто в древнерусских источниках музыкальные инструменты называются общими наименованиями, вроде «гудебных сосудов», или «музыкальных орудий». При этом за весьма размытым определением «гудебные сосуды» могут скрываться любые струнные инструменты — гусли, гудки, домры, лиры и т. п. Характеристика исполняемой музыки также не отличается разнообразием — в основном, она ограничивается терминами «гудьба», «гудение струнное» или «сопение». «В Древней Руси существовало два музыкальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись. Мусикия — это инструментальная музыка, игра на музыкальных инструментах (на струнных она называлась гудением, на духовых — сопением)» [3, с. 35]. В результате таких «описаний» сегодня сложно установить, чем же «гудение струнное» гуслей отличалось от «гудения струнного» до-

мры или гудка, какую каждый инструмент нес функцию в ансамбле и т. д. Не исключено, что столь обобщенная характеристика музыкальных инструментов является одной из причин, почему название «домра» не встречается в документах ранее XVI века.

В Европе, к счастью для европейской музыкальной культуры, подобный радикализм в отношении инструментальной музыки не прижился. Западная церковь осознала, что «дело не в инструментах и исполнителях, а в содержании музыки, что инструментальная музыка может быть не только возбуждающей низменные инстинкты» [1, с. 20]. Уже с VII века, при папе Виталиане, в католической службе начинает использоваться орган [5, с. 112], а значительно позже, в XVIII веке, допускается и струнный, а затем и большой оркестр. Интересно в этой связи вспомнить, что и первые публичные концерты — а концерт все-таки является, по сути, формой светской, развлекательной культуры, — начали проходить в Европе XVII века под церковными сводами. «Известно, например, что в Англии концертная работа началась в 1670 году <...> Но ведь также известно, что почти за 50 лет до этой даты знаменитый итальянский органист и клавесинист Дж. Фрескобальди начал проводить в Венеции в соборе Св. Павла публичные органнне концерты, на которые также свободно продавались билеты <...>» [6, с. 151].

Инструментальная музыка на Руси была тесно связана с искусством скоморохов — по существу, средневековых профессиональных артистов, против деятельности которых восставала православная Церковь. Однако при всем постоянстве этого противостояния на протяжении нескольких столетий, не взирая ни на какие грозные порицания, «музыкальные орудия» звучали и в народном быту, и при царском дворе, и даже в кельях самих священнослужителей. По-видимому, человеческую потребность в свободном творчестве невозможно уничтожить никакими запретами. «Хорошо известно, что ни открытая борьба, ни борьба замаскированная не уничтожила скоморохов, потому что не исчезла любовь народа к их искусству» [7, с. 38]; скоморошество как социальный и культурный слой перестает существовать только к концу XVII века. И все же, в результате многовековой борьбы Церкви и скоморохов инструментальное исполнительство на Руси и национальные музыкальные инструменты сильно пострадали. Во-первых, не было создано предпосылок для совершенствования «музыкальных орудий». Искусство игры на музыкальных инструментах веками передавалось в рамках устной традиции. Никому и в голову не приходило фиксировать исполняемые наигрыши, которые, в основном, носили сугубо прикладной характер — сопровождали пение или пляску. Исполнители на музыкальных инструментах, как и другие представители артистического ремесла, не считались уважаемыми членами общества. Несмотря на то, что народ охотно предавался веселью со скоморохами, они оставались презираемы всеми слоями общества, а их искусство считалось пустым и даже вредным занятием. Понятно, что в такой обстановке и речи

быть не могло о пособиях по игре на каком-либо музыкальном инструменте. Во-вторых, основные сведения о музыкальных инструментах отражались, по большей части, в церковных книгах, так как книжность и образованность на Руси была преимущественно уделом церковнослужителей. Зачастую сведения эти бывают заранее предвзятыми и не дают верного представления ни о музыкальных инструментах, ни о музыкальной практике своего времени. «Обращаясь к такого рода памятникам прошлого, не стоит забывать, что инструменты и инструментальная музыка трактуются в них в самой уничижительной, а нередко и в искаженной форме» [8, с. 16]. Все это затрудняет работу исследователя и оставляет без ответа многие вопросы. Один из них — вопрос о бытовании древнерусской домры, ее загадочном происхождении и не менее загадочном исчезновении.

Игра на музыкальных инструментах на Руси, по видимому, действительно была в глубокой дохристианской древности частью языческих культов, хотя прямые свидетельства этого отсутствуют. В древнерусской литературе музыкальные инструменты упоминаются, в основном, при порицании игрищ, то есть зрелищ и представлений всякого рода; игрища эти, по мнению многих исследователей, представляли собой не что иное, как отголоски языческих ритуалов дохристианской Руси. Что касается скоморохов, с которыми теснейшим образом была связана инструментальная музыка, то «русские скоморохи в X — XIII вв. были прежде всего участниками различного рода празднеств, музыкантами, певцами и плясунами. Видимо, в целом тот же характер и ту же сферу деятельности надо признать у русских скоморохов и в последние века перед крещением, то есть в IX — X вв.» [7, с. 50].

Возможно, домра или подобный ей инструмент был в употреблении у русских еще до принятия христианства. В записках арабского путешественника Ахмеда Ибн-Фадлана, посетившего в X веке Волжскую Булгарию, упоминается «тунбур», который при погребальном обряде был положен в могилу знатного руса [8, с. 81]. Очевидно, путешественник назвал «тунбуром» инструмент, похожий на известный ему арабский струнно-щипковый грифный³ инструмент танбур; не исключено, однако, и то, что это и в самом деле был арабский танбур. К сожалению, этим исчерпываются все сведения, об игре на этом инструменте ничего не сообщается. Но именно древний восточный танбур мог быть предшественником русской домры, которая, как известно, принадлежала тому же типу. Версия происхождения русской домры от восточного танбура была выдвинута еще первым ее исследователем А.С. Фаминцыным. Так как изображений древнего арабского танбура не сохранилось, но остались описания его современниками, воспользуемся кратким

резюме Фаминцына: «Основные характеристики инструмента следующие: корпус, переходящий в узкий гриф с навязанными на нем ладами, две (иногда три) струны прикрепляются внизу корпуса к специальной ножке, и через подставку натянуты на гриф, сверху которого закреплены колками» [10, с. 334]. Возможно, именно так выглядел предок русской домры.

Еще одно свидетельство о существовании у славян струнно-щипкового инструмента находится в записках другого арабского путешественника, Ибн-Дасты, посетившего славян в том же X веке: «Есть у них всякого рода лютни, гусли и свирели <...> лютни же их осьмиструнные» [11, с. 31]. Арабская лютня — также грифный струнно-щипковый инструмент, хотя и имеющий ряд отличий от танбура. Н.И. Привалов пишет об арабской лютне, как о «более сложной, совершенной форме танбура», имеющей в X веке уже «4 струны и 4 лада на грифе» [12, с. 5]. Оба свидетельства арабских писателей позволяют предположить, что у русских уже в X веке использовались музыкальные инструменты типа восточного танбура или лютни, то есть струнно-щипковые грифные инструменты; возможно, это была искомая нами домра или ее непосредственный предшественник.

Тем не менее, упоминаний домры в древнерусских письменных источниках ранее XVI столетия нет, хотя некоторые музыкальные инструменты перечисляются уже в «Повести временных лет» (XI век). Самое раннее свидетельство о домре содержится в «Поучении митрополита Даниила» (около 1530 года): «Ныне же суть неции от священных, яже суть сии пресвитери и диаконы, и иподиакони, и четци и певци, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки <...>» [13, с. 201]. Если к 1530 году даже в среде священнослужителей были любители игры на домрах, то, вероятно, домра появилась на Руси не позднее начала XVI века.

В изобразительных источниках домра, как и вообще инструменты подобного типа — струнно-щипковые грифные, также не встречается ранее XVI столетия. Однако на фреске Патерика Софийского собора в Киеве (XI век) в руках одного из музыкантов изображен загадочный инструмент. Как было установлено, музыканты и, соответственно, инструменты на фреске не являются русскими, так как «художники, воспроизводившие эти сцены, были не русские, а византийцы» [14, с. 54]. Очевидно, фреска эта изображает гистрионов, разыгрывающих одно из музыкально-театральных представлений, принятых в то время при византийском дворе. Историк Д.В. Айналов в свое время полагал, что фреска изображает «музыкантов, играющих на арфе, трубе, домбре и флейте» [14, с. 56⁴]; под «домброй» ученый, скорее всего, подразумевал не древнерусскую домру, а восточный инструмент типа казахской домбры. Н.Ф. Финдейзен был более осторожен с определением загадочного инструмента и признавал только, что «струнный щипковый инструмент с овальным

³ Термин «грифный» объяснен М.И. Имханицким: «Все инструменты, имеющие гриф для укорачивания струн, соответственно, повышающих их звучание <...>»; имеется в виду наличие грифа как отличие от другой группы струнно-щипковых, соответственно, безгрифных, к примеру, гуслей — см.: [9, с. 7].

⁴ Со ссылкой на [15, с. 235].

корпусом и длинным грифом <...> определенно напоминает нам тип восточных танбуров» [14, с. 57]. Большинство же исследователей затрудняются с его названием. Конечно, вряд ли можно говорить, что в Патерике киевского собора изображена древнерусская домра; но присутствие этого инструмента на фреске может указывать на заимствование инструментов подобного типа из Византии, которые, в таком случае, могли начать свое распространение на Руси уже в XI веке. «Фрески — византийского происхождения; сцены, представленные на них, также разыгрывались при византийском дворе — и в подражание им могли перейти в репертуар увеселений княжеского двора древнего Киева, но действующие в них лица и их музыкальные инструменты могли быть не византийскими, а представлять популярных в то время и разъезжавших по городам иноземных специалистов-гистрионов» [14, с. 57]. Это предположение не противоречит и версии о восточном происхождении русской домры, так как гистрионы при византийском дворе могли быть и странствующими артистами с Востока. Возможно, именно Софийский собор хранит в себе тайну происхождения струнно-щипкового грифного инструмента на Руси, то есть древнерусской домры.

Так или иначе, самым ранним принято считать обнаруженное М.И. Имханицким изображение инструмента, более всего похожего на лютню (миниатюра из «Евангелия учительного», 1524). Поскольку название «лютня» в древнерусских источниках практически не встречается, есть все основания полагать, что на миниатюре изображена именно домра. И здесь исследователя поджидает новая загадка: струнно-щипковые грифные инструменты на древнерусских миниатюрах XVI—XVII веков имеют существенные внешние различия — на одних изображениях представлены инструменты танбуровидные, с небольшим круглым корпусом и грифом без отчетливо выявленной головки, с количеством струн не более четырех, на других — лютневидные, с достаточно большим корпусом и характерной для лютни резко отогнутой назад головкой, с количеством струн до шести. По заключению Имханицкого, «древнерусская домра <...> существовала в XVI—XVII столетиях в двух вариантах» [9, с. 45]. Разгадку двоякого изображения домры, безусловно, нужно искать в истории происхождения этого инструмента на Руси.

Исследователи так и не пришли к единому мнению в вопросе о происхождении древнерусской домры. Как уже отмечалось, одна из версий ведет «родословную» домры от восточного танбура, через ближайших азиатских соседей русских, имеющих инструменты со схожей конструкцией и названиями: домра ногайских татар, домр калмыков, думбра киргизов, казахская домбра, думбур монголов, думбыра башкиров, думбрак узбеков, танбур и тамбур азербайджанский и таджикский и т. п. Другой версии, которую можно считать вариантом восточной — о появлении домры на Руси во времена монгольского нашествия, — придерживался Н.И. Привалов. Третью гипотезу, западного происхождения, выдвинул Ю.В. Яковлев:

«В самом первом приближении можно утверждать, что попавший на территорию Московской Руси и распространившийся под названием “домра” музыкальный инструмент вел свое происхождение от кобзы» [16], указывая на культурные связи Руси с западными славянами и на идентичность ряда изображений кобзы и древнерусской домры, отмеченную Имханицким [9, с. 63]. Автор гипотезы утверждает, что распространение лютни и пандоры в Польше в XVI веке оказало влияние на малороссийскую кобзу, вследствие чего возник ее усовершенствованный вариант — бандура. «Куда же исчезает древний славянский инструмент кобза?» — спрашивает автор и отвечает: «Во второй половине XVI в. путь кобзы лежал на Русь, в силу близости всех указанных территорий, этнического родства и культурно-исторической взаимосвязи». Пожалуй, эта версия выглядит наименее убедительной, в первую очередь потому, что документы подтверждают существование домры уже в первой половине XVI столетия. Кроме того, многие изображения древнерусских домр с тем же успехом можно назвать идентичными современным им европейским лютням. Почему бы, в таком случае, не выдвинуть и четвертую версию — о происхождении домры напрямую от европейской лютни или заимствовании последней вследствие расширявшихся с конца XV столетия культурных и экономических связей Московской Руси с Западной Европой? Загадка происхождения русской домры пока остается неразгаданной.

Итак, за неимением более ранних сведений о домре, можно, по-видимому, только констатировать, что в XVI веке она уже имела хождение на Руси. В XVI и еще более широко в XVII столетии домра была распространена уже во многих великорусских областях. Известен целый ряд географических названий XVI—XVII веков, однокоренных названию этого инструмента: деревня Домерниково Переславль-Залесского уезда, Домерников починок Тверского уезда (XVI век), Домрачевево пустошь Московского уезда (1629), Домрачевево переулоч в Нижнем Новгороде (1621—1622), деревня Домрянки на реке Каме (вотчина графа Д.И. Строганова в 1623—1624, 1647 гг.) [17, с. 638]. Помимо географических названий, существовали и до сих пор существуют русские фамилии Домрачевы, Домрачевы. Эти фамилии, очевидно, произошли от игроков на домрах, которые звались «домрачевыми». Нередко домра встречается в старинных азбучовниках XVII века; в одном из таких азбучовников, к примеру, разъясняется термин «мусикия»: «Мусикия — то игра в гусли и в лыри, и в цымбалы, и в домры. Вся сия нарицаются род мусикиин еже есть сосуды гудебнаго оустроения» [18, л. 224 об.]. Присутствие домры в ряду других распространенных инструментов той эпохи предполагает, что она была предметом известным и привычным читающему эти строки современнику, во всяком случае, не менее чем гусли, известные на Руси с глубокой древности.

В документах XVI—XVII веков упоминаются также «домерники» и «домерщики». Вероятно, в отличие от домрачев — музыкантов-исполнителей на домрах, это

были мастера-изготовители домр. В жалованной грамоте Ивана IV епископу Коломенскому и Каширскому Вассиану Топоркову 1538 года сообщается: «По конец Омиревские слободки черных одиннатцать дворов: во дворе Родионко подошевник, во дворе Сенька рожечник, во дворе Гриша доморник» [17, с. 30]. Гриша-доморник, очевидно, и был таким домровым мастером. В списке с писцовой книги вологодской земли, сделанном в 1629 году, значится: «В Козлене <...> дом архиепискупля бобыля на церковной земле Гришки Домерщика» [17, с. 113]. Далее там же: «По Большой улице за немецкими дворами к англнскому двору по той же стороне <...> место дворовое порозжо бобыля Тренки Домерщика» [17, с. 113]. В Можайске (1596—1598): «В Спасской улице место Михалка домерщика» [17, с. 178]. В Нижнем Новгороде (1621—1622) «на Петушкове поварня мыльная Ивана-домерщика» [17, с. 218]. Кроме того, в таможенных книгах северного речного пути Московского государства в период 1633—1636 годов зафиксирован завоз «домерных», или «домряных», струн довольно большими партиями в 1000, 2000 и 3000 струн [19]. Ю.В. Яковлев пишет, что «на тобольские торги в 1639—1640 гг. поступило 4900 струн» [16]. Столь большие партии говорят о немалом спросе на струны; следовательно, домра была достаточно распространенным инструментом своего времени.

В первой половине XVII столетия обнаруживаются исполнители на домрах — домрачей, — состоящие на службе в государевой Потешной палате. Записи из расходных книг первой половины XVII века говорят о выдаче домрачам денег из государевой и царицыной казны на «домерные струны» и на платье. Выдавались деньги и на покупку инструментов, поскольку в Москве того времени среди торговых рядов существовал и Домерный ряд. Так, в 1634 году «в Домерном ряду куплено за 49 коп. шесть домер потешных, в хоромы царевны для потехи» [4, с. 57]. «В 1634 г. Генв. 7 царю Алексею Мих. на пятом году его возраста в Домерном ряду были куплены две домры да рыле за 66 коп.» [4, с. 89]. Известно, что в 1626 году на свадьбе царя Михаила Федоровича играли веселые гусельники, скрипотчики, а также «домрачей Андрюшка Федоров, Васька Степанов» [20, с. 176]. Как видно, домра являлась необходимым и любимым инструментом в государевых палатах, а домрачей были обласканы царственными особами.

Каков же был характер исполнительства на домрах? Описаний не сохранилось; скорее всего, их и не было. На миниатюре из «Евангелия учительного» 1524 года исполнитель на домре стоит позади пирующих за столом людей, рядом с исполнителем на рожке. Как и отмечено Имханицким, весьма вероятно, домра использовалась преимущественно как ансамблевый инструмент. Домра могла сопровождать игру на рожке, или оба инструмента — и домра, и рожок — сопровождали пение пирующих. На других обнаруженных миниатюрах из лицевых Псалтирей, Апокалипсисов и Евангелий XVI—XVII веков исполнители на домрах также изображены в окружении музыкантов с

другими инструментами. Это наблюдение для Имханицкого стало одним из оснований утверждать, что «старинная русская домра XVI—XVII столетий, судя по зарисовкам, использовалась в совместной игре с другими инструментами» и «предназначалась прежде всего для коллективного музицирования» [9, с. 63]. Но большинство рукописных миниатюр XVI—XVII веков с изображением домры иллюстрируют один и тот же библейский сюжет — составление пророком Давидом Псалтири. В этом сюжете имеет смысл не характер исполнительства на музыкальных инструментах, а само присутствие множества различных инструментов при данном событии. На ансамблевое использование домры указывают и другие факты.

Одним из таких фактов, несомненно, можно считать известный эпизод из книги немецкого посланника Адама Олеария, посетившего Московию в составе голштинского посольства в 1634—1635 годах: «Когда мы сидели за столом, явились двое русских с лютнею и скрипкою, чтобы позабавить господ. Они пели и играли про великого государя и царя Михаила Федоровича; заметив, что нам понравилось, они сюда прибавили еще увеселение танцами <...>» [21, с. 18—19]. Немец Олеарий называет увиденные им инструменты известными ему наименованиями. Между тем, на прилагаемой иллюстрации он изобразил древнерусский гудок и, вероятно, древнерусскую домру (сомнение объясняется лишь тем, что инструмент изображен не полностью). Это свидетельство убеждает нас в том, что помимо аккомпанемента пению, домра в ансамбле с гудком могла сопровождать русскую пляску. Кроме того, в документах XVII века сохранились записи о «домришке» и «домре басистой», что дало повод еще Фаминцыну предположить существование тесситурных разновидностей домр: «Если отличали домры большие басистые, то несомненно существовали и малые высокие (дискантовые), к которым следует отнести вышеназванное “домришко” <...>» [10, с. 326]. Если это предположение верно, то музицирование на домрах должно было быть довольно развитым искусством: помимо аккомпанемента домра могла исполнять сольную партию, какой-нибудь наигрыш — для этого мог использоваться инструмент с высокой тесситурой (предположительно, домришко). Впрочем, с этим предположением небезосновательно спорит И.Ф. Петровская, указывая на возможную неверную трактовку первоисточников: «Приведенные Фаминцыным примеры неубедительны. Домришка, купленная в 1643 году (не в 1644) для состоявшей при царице “дурки”, вероятно, детская; “домра большая басистая, в влагилице деревянном, черном” в описи имущества князя Василия Васильевича Голицына — это, по-видимому, виолончель <...>» [1, с. 162].

Известный эпизод из жития протопopa Аввакума характеризует домру как инструмент, сопровождающий пляску: «Прийдоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял <...>» [22, с. 62]. Домры

и бубны в данном случае должны были нести ритмическую функцию. Вероятно, здесь характер игры на домре был тот же, что и позднее на балалайке, — бряцание по струнам указательным пальцем, либо с помощью перышка или щепочки. Выпрямленный указательный палец на многих изображениях домрачеев подкрепляет это предположение. Имханицкий в старинном азбуковнике обнаружил толкование слова «било»: оно представляло собой «пиорко, которым на струнах бряцают» [9, с. 59⁵]. Но, возможно, бубен отбивал ритм, в то время как домра исполняла незатейливый наигрыш.

Примечателен и отрывок из письма Аввакума своей духовной дочери Маремьяне Феодоровне: «В другую ночь не смею спать, лежа молитвы говорю. Прискочиша множество бесов, и един сел с домрою в углу на месте, где до тово просвира лежала. И прочии начаша играти в домры и в гутки» [22, с. 240]. Видение протопопы — несомненно, преломление современной ему действительности, в которой домры нередко звучали в ансамбле с гудками. Оба эпизода также очень характерны с точки зрения отношения духовенства того времени к игре на музыкальных инструментах.

Совсем иной характер могло носить исполнительство на домрах в царских палатах. Важными деталями в облике царских домрачеев представляются два обстоятельства: первое — домрачеи, особенно действующие на царицыной половине, отмечены слепыми, и второе — домрачеи, согласно документам, одновременно были и бахарями, то есть рассказчиками сказок, былин. Для сопровождения неторопливого рассказа, вероятно, использовались приемы игры, подобные приемам игры на гусях — перебирание струн, или арпеджированные аккорды; это тем более вероятно, что на некоторых изображениях древнерусских домр насчитывается до шести струн.

Наиболее часто домра встречается в документах XVI—XVII веков, касающихся деятельности скоморохов. Почти всех исследователей удивляет, что домра не упоминается в Стоглаве (1551) и Домострое, что может говорить об относительно небольшом ее распространении еще в середине XVI века. Однако количество упоминаний домры возрастает к XVII столетию. Скоморошество было ярким явлением жизни целой эпохи: можно сказать, что в средневековой Руси представления скоморохов были одной из немногих форм развлечений, доступных русским людям. Их игрища и представления служили необходимой составляющей народных праздников, в которых перемешались христианские и языческие обряды — Рождества, Святки, Масленицы и др. «Язычество как культ было подорвано, но языческая обрядность продолжала существовать на началах двоеверия» [7, с. 30]. В представлениях скоморохов неизменно присутствовала «гудьба», то есть игра на музыкальных инструментах, сопровождающая пение и пляски. «Прямых описаний роли скоморохов на

самих игрищах мы не знаем, многочисленные же косвенные данные позволяют утверждать, что скоморох был на игрищах центральной фигурой. Существенную роль имело здесь, по-видимому, его умение играть на том или ином музыкальном инструменте» [7, с. 122].

Несмотря на все запрещения со стороны духовенства, к XVI веку скоморошья деятельность становится фактически профессией, причем вполне легальной. Как отмечает А.А. Белкин, «существовало несколько категорий русских скоморохов: одни постоянно жили в деревне, это оседлые непрофессиональные скоморохи; другие постоянно жили в городе и, надо думать, были профессионалами; третьи — скоморохи «походные», или бродячие, странствующие, не имеющие хозяйства, безусловно профессионалы» [7, с. 110]. Среди них были скоморохи «описные», которых записывали в писцовые и окладные книги, потому что они способны были «тянуть тягло», то есть платить подати; такой скоморох в непраздничное время мог заниматься «обычными, свойственными горожанам делами — ремеслами, торговлей и др.» [7, с. 110]. То же можно сказать и об «описных» деревенских скоморохах. Очевидно, как раз «описные» скоморохи в большинстве своем были оседлыми, имели свои дома, а скоморошеством занимались в дни праздников, любительски; хотя, не исключено, что скоморошество служило для них средством дополнительного заработка, так как «оседлые скоморохи в писцовых и переписных книгах в большинстве случаев названы малоимущими» [1, с. 119].

«Неописные» — не попавшие в списки скоморохи — не способны были платить подати. Вероятно, у них могло быть какое-то имущество, они могли быть как оседлыми, так и странствующими артистами, но все же существование их было более зависимо от скоморошьяго ремесла. Возможно, среди них было больше владеющих и «хитростями художественными», и музыкальными инструментами. И наконец, бродячие скоморохи, все имущество которых зачастую состояло только из скоморошьяго инвентаря, добывали себе пропитание исключительно скоморошеским ремеслом — вот они-то и были настоящими профессионалами, «а необходимость зарабатывать на хлеб насущный ежедневно исключала возможность играть только на праздниках. Походные скоморохи обязаны были, таким образом, создавать особый репертуар» [7, с. 115]. Для нас более всего интересна именно эта последняя категория — бродячие скоморохи-профессионалы, так как, вероятно, именно с ними была связана судьба домры. Именно для «походных» скоморохов, чья деятельность не зависела от праздников, было важно развивать свое ремесло, вносить в него что-то новое, поскольку «их репертуар складывался уже независимо от игрищ и обрядов и приобретал самостоятельный смысл и интерес» [7, с. 115]. Они должны были быть изобретательны, чтобы в непраздничное время отрывать людей от дел, собирать народ «на потеху», должны были совершенствовать свое мастерство, в том

⁵ Со ссылкой на [18, Ф. 717, № 18. Л. 93 об.]; Азбуковник XVII века // РНБ. Соловецкое собр. Ф. 717, № Л. 18. Л. 93 об.

числе и в игре на музыкальных инструментах. Документы свидетельствуют, что в первой половине XVII века «скоморохов, проживавших в сельской местности, практически не было» [7, с. 107], зато известно о скоморохах, которые перемещались по различным местностям «ватагами», иногда по нескольким десяткам человек. Нередко они играли «сильно», то есть насильно, вымогая хитростью или угрозами вознаграждение за свой труд, а иногда и совмещая свой артистический промысел с откровенным разбоем: пока одна часть скоморошьей «ватаги» устраивала представление, другая попросту грабила опустевшие дома и дворы. Об этом свидетельствуют челобитные и уставные грамоты XVI—XVII веков, в которых содержатся просьбы или предписания, чтобы скоморохам «сильно» не играть в той или иной местности. Важным условием для деятельности походных скоморохов была возможность «устроить представление без долгих приготовлений и в любых условиях» [7, с. 116]. Вероятно, к одной из форм такого представления относится медвежья потеха, о которой писал протопоп Аввакум и в которой участвовали домры.

Итак, располагая достаточно большим количеством источников, можно утверждать, что к середине XVII века домра была широко распространенным инструментом на Руси. Однако, начиная с декабря 1648 года, с появлением ряда «антискоморошьих» указных грамот вступившего в том же году на престол царя Алексея Михайловича, постепенно прекращаются и упоминания домры в документах. В этих указных грамотах, наряду с осуждением пьянства, сквернословия, суеверий и языческих обрядов, содержатся предписания местным властям, чтобы православные христиане «скоморохов с домрами и с гуслими, и с волынками, и со всякими играми <...> в дом к себе не призывали», «а где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды <...> выимать и, изломав <...> жечь», «а которые люди от того ото всего богомерского дела не отстанут <...> тех велеть бить батоги» [17, с. 66—67]. В течение последующего десятилетия копии и списки с двух основных указных грамот 1648 и 1649 годов рассылались по разным регионам России — в Курск, Дмитров, Тобольск, Шую, Кострому, Кашин и др. Кроме того, в 1652—1653 годах появились уставные грамоты, в которых скоморохам запрещалось играть и в кабаках (кружечных дворах): «А бубны, и сурны, и домры, и гудки велел ломать без остатку, а хари велел жечь» [1, с. 77]. К концу XVII столетия упоминание о домре в письменных источниках более не встречается. Правда, изображение этого инструмента еще можно обнаружить на миниатюре из Апокалипсиса последней трети XVII века; а на то, что изображена именно домра, указывает недвусмысленная подпись сверху: «клик домер» [23]. Но это, пожалуй, одно из последних известных изображений древнерусской домры. Получается, что существовавший в течение почти полутора столетий музыкальный инструмент практически на пике своей популярности выходит из употребления

за считанные десятилетия. Что же изменилось? Ведь гневные голоса священнослужителей в отношении инструментальной музыки звучали и раньше.

В исчезновении домры, пожалуй, больше загадок, чем в ее происхождении и появлении на Руси. Если музыкальные инструменты, как полагает большинство исследователей, были сожжены «без остатку», как предписывалось указами, то почему другие видные «скоморошьи» инструменты продолжили свое существование — практически все, за исключением домры? И в XVIII, и в XIX веке встречаются гусли, гудки, лиры (рыле) и др. «Гудок известен еще был в обращении русского народа и в XIX столетии: на это указывают авторы начала XIX в. Фетис и Плюшар (“Энциклопедический словарь”); протоиерей Разумовский в 60-х годах пишет, что гудок попадает еще в Малороссии и низовых приволжских губерниях» [24, с. 19]. Гусли не только не исчезли из употребления, но в XVIII и в XIX веках даже совершенствовались музыкантами-любителями, в том числе и выходцами из духовной среды; у Фаминцына есть сведения о выпущенной в 1808 году «Школе игры на гусях» Федора Кушенова-Дмитревского, а еще ранее, в 1802 — об «Азбуке» для гуслей Максима Померанцева [25, с. 109—110]. Но куда же и, главное, почему пропадает домра?

Очевидно, домра была более тесно связана с искусством скоморохов, чем другие инструменты. Одно из подтверждений тому — сохранившиеся пословицы: «Рад скомрах о своих домрах», «Любить игра — купить домра» [26, с. 465]. Но самый сильный аргумент в пользу этой версии, конечно, исчезновение домры из музыкальной практики вместе с явлением скоморошества. Ведь на музыкальных инструментах могли играть не только скоморохи. Первое упоминание домры свидетельствует о священнослужителях, играющих «в домры». В требниках XVII века, как отмечает Петровская, «есть исповедные вопросы мирянам, подтверждающие, что музыкальные инструменты бытовали в народе: “Или в струны и в сопели и иными играми тешился?”... Скоморохи не тешились, а тешили других» [1, с. 141]. Кроме того, «в писцовых и переписных книгах, где требовалось точное обозначение профессии, запись рядом скоморохов и музыкантов конкретных музыкантских специальностей — обычное явление: скоморохи и гусельники, скоморох и рожечники, скоморох и гудочник» [1, с. 139⁶]. По мнению И.Ф. Петровской, такие записи указывают прежде всего на то, что были и народные музыканты-любители, не-скоморохи. Действительно, писцовые книги XVI—XVII веков должны были точно фиксировать род занятий, и указание рядом скомороха и гусельника может говорить о том, что гусельник — не-скоморох. Но, вероятно, соседство рядом скомороха и исполнителя на каком-либо музыкальном инструменте объясняется не тем, что последний не являлся скоморохом, а тем, что в среде скоморохов к XVII столетию уже отчетливо выделялись артисты различных «уз-

⁶ Со ссылкой на: [14, с. 151, 153].

ких» специализаций: «Бывшие скоморохи превращаются теперь в музыкантов, и естественно, что документы начинают давать нам сведения о домрачах, гусельниках и т. д. наравне со скоморохами <...>» [7, с. 107]. Исчезновение домры вместе с прекращением деятельности скоморохов говорит в пользу ее преимущественного функционирования именно в «профессиональной» среде — в среде зарабатывающих на пропитание «походных», или бродячих, скоморохов.

Подтверждает это предположение и то, что домра, за исключением пары пословиц, не встречается в фольклоре. А между тем, другие инструменты — гусли, гудки, скрипки упоминаются и в былинах, и в народных песнях. Думается, одна из причин кроется в загадке происхождения домры — в том, что она была заимствована и пришла в русский быт не так давно в сравнении с другими инструментами: «Это отсутствие названия домры в народных песнях <...> дает повод предполагать, что данный инструмент представлял в России предмет чужеземный, заносный, усвоенный игравшими на нем скоморохами <...>» [10, с. 363—364]. Любителей игры на домрах, не-скоморохов, в народе, вероятно, было немного. Немаловажным здесь представляется то, что струны для домры, да и сами инструменты, как уже было отмечено, нужно было покупать, а для забавы, для потехи это мог позволить себе не каждый человек. Вполне вероятно, что мастеровое производство и продажа домр постепенно сошли «на нет» в сложившихся обстоятельствах, поскольку с гонениями на скоморошество спрос на домры в профессиональной среде значительно упал, да и сама среда со временем перестала существовать.

В подтверждение версии безжалостного истребления домры в источниках также часто приводится цитата из Олеария, который утверждал, что «нынешний патриарх, два года тому назад <...> запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены» [17, с. 325]. Это свидетельство о сожжении пяти возов инструментов весьма подозрительно, ведь известно, что в последний раз Олеарий посетил Московию несколькими годами ранее, чем вышли «антискоморошьи» указы, — в 1643 году. «Сообщение Олеария недопустимо подавать как свидетельское показание. Может быть, кто-нибудь найдет подтверждение, но пока это только легенда, притом неясного происхождения» [1, с. 94].

Еще одно предположение относительно причин исчезновения домры — боязнь жестоких наказаний за игру на этом инструменте. Ряд исследователей придерживаются мнения о том, что карательные меры, которыми грозили «антискоморошьи» указы, были исполнены в точности. Но в последнее время появилась и другая точка зрения: «В трудах авторов, утверждавших этот миф, нет ни одного упоминания о действительном наказании на основании грамот 1648—1653 годов конкретного скомороха или другого народного музыканта

<...>» [1, с. 81]. И далее: «Местные светские власти, как и раньше, нередко (вероятно, даже в большинстве случаев) благоволили скоморохам и народному музицированию. Отписки воевод о выполнении царского указа — скорее всего именно отписки в нынешнем понимании термина» [1, с. 86]. «Бить батоги», что означало «бить батогами», по мнению Петровской, не являлось для того времени серьезным наказанием. Между тем, известно, что батогами можно было забить до смерти: «Менее тяжким, хотя достаточно мучительным наказанием было битье батогами, т. е. тонкими палками, которыми преступника, растянутого на земле и раздетого до рубашки, два палача колотили по спине, а иногда и по животу; в последнем случае наказание, по словам Рейтенфельтса, иногда имело смертельный исход» [27, с. 66]. По-видимому, этого было вполне достаточно, чтобы сильно сократить число охотников играть на музыкальных инструментах, но недостаточно для того, чтобы музыкальный инструмент совершенно прекратил существование.

Более всего удивительно исчезновение домры фактически на пороге новой эпохи — эпохи Петра I, безусловно, более светской во всех отношениях. Но в этом-то парадоксе, думается, и скрыта основная, более глубокая причина исчезновения как домры, так и скоморохов. С осуждением скоморошеского ремесла объединенными усилиями церкви и государства русские музыкальные инструменты, если так можно выразиться, лишаются поддержки на государственном уровне. И происходит это не в «бурную» эпоху реформатора Петра, а при его отце, Алексее Михайловиче, прозванном «Тишайшим». Начинается смена культурной «ориентации»: активный процесс интеграции российского государства и общества в европейскую культурную среду. Параллельно идет церковная реформа, ознаменовавшаяся расколом. Культурный «раскол», культурное расслоение происходит и в русском обществе.

До середины XVII века русское общество не слишком различалось в жизненном укладе и в культурном отношении, особенно в части развлечений; высшие слои в этом смысле отличались от народа разве что пышностью церемоний и богатством. Скоморохи, как уже было сказано, были желанными гостями не только на народных гуляньях, но и в царских палатах. Как пишет Забелин, «мирская жизнь брала свое и самый дворец <...> оставался в этом отношении таким же, как и весь народ, обыкновенным мирянином, привязанным к своим стародавним забавам и утехам» [4, с. 256]. Отмечая склонность русских к пьянству и сквернословью, иностранцы нередко замечали, что «совершенно тот же характер носило и пьянство знатных людей, даже царских великих послов, которые в чужих странах не знали меры <...>» [26, с. 62], а «национальные ругательства были так же обычны в хорах высокопоставленных лиц, как и среди уличной толпы» [26, с. 59]. Мы видели, что царь Михаил Федорович и царица Евдокия Лукьяновна «тешились» теми же музыкальными

инструментами, что развлекали на праздниках и гуляньях простой народ.

С восшествием на престол Алексея Михайловича, «ревнителя благочестия», ситуация меняется, прежде всего, среди его окружения. На его свадьбе, в отличие от свадьбы его отца Михаила Федоровича, не звучат музыкальные инструменты, а поются духовные стихи. Вокруг молодого царя образуется «Кружок ревнителей благочестия», во главе с царским духовником Вонифатьевым; деятелями этого кружка и были инициированы указные грамоты 1648—1649 годов, проложившие «водораздел» между музыкальной культурой Древней Руси и Нового времени, на несколько десятилетий ранее петровских реформ. В первую очередь, из придворного быта исчезают традиционные русские инструменты, «обычные при царе Михаиле домашние утехы дворцовой Потешной палаты при его сыне были оставлены» [4, с. 296]. К сожалению, в борьбе за нравственность наряду с вредными и пагубными привычками русских людей была подвергнута унижению и самобытность русского человека, к дурным качествам и склонностям его без всякого разбору были причислены и лучшие его черты, творческие силы и способности.

Но жизнь берет «свое»: придворный этикет обязывает, каким бы ревностным аскетом ни был царь, иметь при дворе сферу развлечений. Прекратила существование Потешная палата, но уже в 1651 году был выстроен в Кремле Потешный дворец, в котором на западный манер стали проводить первые «маскерады», сопровождаемые игрой на европейских музыкальных инструментах. Новые формы искусства, такие, как театр, занимают место прежних скоморошских игрищ. Этим новым формам, ориентированным на западноевропейскую культуру и из нее же заимствованным, соответствует другой, более развитый музыкальный инструментарий. Конечно, скрипки и всевозможные органы существовали и ранее, наряду с русскими инструментами в Потешных палатах Кремля; но они имели альтернативу в виде самобытных русских инструментов. Однако в царствование Алексея Михайловича традиционная музыкальная культура вытесняется из царских палат, с этого времени она становится уделом только простого народа.

Как уже было отмечено, западноевропейские инструменты и музыкальная культура находились к середине XVII века на несравненно более высоком уровне развития. Скрипка, изначально называемая «фидель», которая довольно длительное время была презираема европейской аристократией как инструмент просто-народный, в XVII веке практически приобретает свой современный вид и конструкцию. Вместе с тем были времена, когда ее не допускали в придворный быт: «Пренебрежительное отношение к скрипачу и его инструменту часто проявляется в различных идиомах, поговорках, а также в документах и памятниках литературы XVI—XVII веков» [2, с. 100]. Но к середине XVII века, с расцветом знаменитой Кремонской школы скрипичных

мастеров — семейств Амати, Страдивари, Гварнери, с усовершенствованием конструкции инструментов, благодаря творчеству таких композиторов-скрипачей, как Корелли, Витали, а позднее Вивальди, Тартини и других композиторов, скрипка начинает стремительный взлет к вершинам музыкального Олимпа.

На Руси вместе с запретом на скоморошество, которое было объявлено социально неприемлемым явлением, изгнанию подвергаются и старинные русские музыкальные инструменты, в числе которых, прежде всего, скоморошеская домра. Последнее упоминание домры в письменных документах мы встречаем в «Памяти митрополитических дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Соль-Вычегодском у.» (1657): «Чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли бы и в домры и в сурны и в волынки и во всякия бесовския игры не играли <...>» [17, с. 79]. Вследствие указов 1648—1649 годов профессиональные игроки на домрах — домрачеи — уже не могли легально осуществлять свою деятельность и совершенствовать свои национальные инструменты. По-видимому, многие музыканты-исполнители «переквалифицировались» в соответствии с духом нового времени: «игрок для плясок, превратился в музыканта-инструменталиста (оркестрового или солиста), меняющего гусли и домры на инструменты современного западноевропейского оркестра; в народе же преемниками его являются остановившиеся приблизительно на прежней элементарной степени развития бродячие или оседлые народные музыканты» [20, с. 174]. К XVIII столетию какие-либо упоминания домры в источниках прекращаются. Правда, существует версия о перерождении профессиональной скоморошьей домры в более примитивную, кустарную ее разновидность — балаалайку. Но факт остается фактом: древнерусская домра закончила свое существование в середине XVII столетия, так и не получив возможности для совершенствования и развития.

Ориентацией на Европу, унижением самобытных музыкальных инструментов русскому музыкальному искусству был нанесен невосполнимый ущерб. Несмотря на богатейшее вокально-хоровое наследие, отечественная музыкальная культура оказалась обделена в сфере инструментальной музыки. В определенный исторический период древнерусские музыкальные инструменты в условиях конкуренции с западноевропейским инструментарием не получили шанса на дальнейшее развитие. На протяжении двух с половиной веков, постепенно вымирая, они были обречены влачить жалкое существование, пока ими не заинтересовался выдающийся музыкальный деятель XIX — начала XX века Василий Васильевич Андреев (1861—1918). К счастью для национальной музыкальной культуры, этот выдающийся музыкант усовершенствовал и реконструировал многие из них, а домру фактически воссоздал заново. Именно благодаря В.В. Андрееву сегодня можно не только соприкоснуться с глубинными национальными музыкальными истоками, но и гордиться ими.

Список литературы

1. Петровская И.Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. — СПб.: Композитор, 2013.
2. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. — М., 1959.
3. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. — М., 2006.
4. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей. — СПб., 1915.
5. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т. 43. — М.: Терра, 1992.
6. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М.: Классика-XXI, 2003.
7. Белкин А.А. Русские скоморохи. — М.: Наука, 1975.
8. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу / пер. и комм. А.П. Ковалевского; под ред. И.Ю. Крачковского. — М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1939.
9. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых инструментов в России. — М., 2008.
10. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа // Скоморохи на Руси. — СПб.: Алетейя, 1995.
11. Ибн-Даста Абу-Али Ахмед Бен Омар. Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах / пер. и ком. Д.А. Хвольсона. — СПб., 1869.
12. Привалов Н.И. Танбуровидные музыкальные инструменты / Известия С.-Петербург. общества музыкальных собраний, вып. 6. — СПб., 1905.
13. Поучения митрополита Даниила // Памятники старинной русской литературы. В 4-х вып. — СПб., 1862. — Вып. 4.
14. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII столетия. Т. 1. — М.; Л., 1928.
15. Айналов Д. История древнерусского искусства. Вып. 1. — Киев, 1915.
16. Яковлев Ю.В. История русской домры: на подступах к новому прочтению [Электронный ресурс] // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. науч. тр.: в 2-х частях. Вып. 2, ч. I. — М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1993. — Режим доступа: <http://nar-val.ru/p75.htm>
17. Власова З.И., Френсис Е.П. Скоморохи в памятниках письменности. — СПб., Нестор-История, 2007.
18. Азбуковник XVII века // РГБ НИОР. Ф. 299. № 1.
19. Таможенные книги Московского государства XVIII века: в 2-х т. — М.; Л., 1950. — Т. I.
20. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси // Скоморохи на Руси. — СПб.: Алетейя, 1995.
21. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / пер. А.М. Ловягина. — СПб., 1906.
22. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения // под общ. ред. Н.К. Гудзия. — М., 1960.
23. РГБ. Ф. 98, № 1342. Л. 193.
24. Привалов Н.И. Гудок, древне-русский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. — СПб., 1904.
25. Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный инструмент. — СПб., 1890.
26. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. — М., Русский язык, 1978. — Т. I.
27. Нечаев В.В. Уличная жизнь Москвы в XVI—XVII вв. // Москва в ее прошлом и настоящем. Ч. II. — М., 1910.

УДК 738/7.04
ББК 63.4(4Укр)Щ61

А.Л. ЩЕРБАНЬ

ОРНАМЕНТАЦИЯ КЕРАМИКИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ПРИЗНАК КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КЕРАМИКИ ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ)

Характеризуются два направления в изучении орнаментации керамики Левобережной Украины: этнокультурное и мировоззренческое. Выделены восемь периодов расцвета орнаментированной керамики, большая часть которых связана с инокультурными влияниями. Проанализирована вероятная семантика отдельных орнаментальных элементов.

Ключевые слова: керамика, орнамент, Левобережная Украина, крест.

Керамика — изделия из гончарной глины, обожженные при температуре 60—1100°C, — очень долговечна. Целые или фрагментированные глиняные изделия хранятся тысячелетиями в любых природных условиях в отличие, например, от изделий из органических материалов (растительного и животного происхождения).

Поэтому на территории Левобережной Украины с эпохи неолита — времени появления в регионе керамики (по современным исследованиям В.А. Манько — с последней трети VII тысячелетия до н. э. [1, с. 93]) — эти изделия оказываются в числе наиболее многочисленных находок при исследовании археологических памятников.

Изучение технологии изготовления керамики, форм и особенно декора глиняных изделий очень важно для постижения древней культуры. Археологи активно используют декор керамики при классификации археологических культур. Для исследования периодов, не обеспеченных или слабо обеспеченных письменными источниками (от неолита до Средневековья), декор глиняной посуды — один из главных определяющих признаков. Поэтому несколько археологических культур (этот термин используется для обозначения группы памятников отдельной территории и определенного времени, которые характеризуются сходством артефактов) были названы именно по преобладающим элементам декора. В частности, на Левобережье Днепра по этому признаку даны названия культурам «гребенчато-накольчатой» и «многоваликовой» керамики. Со временем, когда эти археологические культуры были изучены лучше и раскрылись другие, менее выразительные на первый взгляд аспекты материальной культуры, их названия были изменены на топонимические — «днепро-донецкая» и «бабинская». Даже для достаточно хорошо обеспеченных письменными источниками времен, при изучении культуры которых, однако, важную роль играют археологические находки, декор керамики — важный источник для хронологических и этнокультурных определений.

Активно изучают историю декора, элементы и композиции орнаментов на керамике также этнографы и искусствоведы. Но разделение единого объекта исследования между различными научными дисциплинами не только не привело к глубокому его изучению со стороны каждой из них, но и повлекло накопление неточностей, а иногда и откровенных ошибок в научных трудах. Это обусловлено как субъективными, так и объективными причинами. Так, этнологи и искусствоведы, не вполне владея знаниями археологических источников, делали недостаточно обоснованные выводы об истории развития тех или иных элементов и композиций орнаментов, их семантике. Археологи, не пользуясь методами искусствоведения и этнологии, недостаточно исследовали художественные или этнические характеристики древних орнаментов.

Культурология со времени выделения в отдельную фундаментальную науку заявила о себе как эмпирическая обобщающая (эмпирико-индуктивная) и общетеоретическая гуманитарная дисциплина о культуре. Поэтому неудивительно, что такое явление, как декор, стало одним из предметов исследования керамики. Хотя до сих пор не опубликовано ни одного обобщающего культурологического исследования этого феномена, поскольку культурологи в своих работах неоднократно обращались к характеристике его отдельных аспектов (например, [2; 3]).

Цель данной статьи — характеристика двух направлений использования орнаментации керамики для изучения народной культуры на конкретных примерах артефактов с территории Левобережной Украины.

Первое направление — возможность изучения этнокультурных процессов, поскольку массовость и со-

хранность декорированных глиняных изделий позволяет проследить изменения в отдельном сегменте культуры жителей определенного дома, поселения, региона, этноса и человечества в целом на протяжении всего периода использования керамики.

Известно, что у большинства народов Европы орнаментация керамики постоянно менялась. И чем ближе к современности — тем быстрее. Прослежено, что на Днепро-Днепровском Левобережье чередовались периоды резкого подъема, упрощения и унификации декора.

Выделено восемь периодов расцвета декорирования керамики, в древние времена совпадающих с образованием некоторых археологических культур: средний этап развития днепро-донецкой культуры (VI тыс. до н. э.), катакомбная культура (вторая — третья четверть III тыс. до н. э.), ранний период срубной культуры (XVI—XV вв. до н. э.), предскифский период (последняя треть VIII—VII в. до н. э.), черняховская культура (III—IV вв.), волынцевско-роменская культура (VIII — начало XI в.) [4, с. 132—135]. Два последних подъема случились в XVII—XVIII веках и в начале XX столетия.

Как правило, в древности такие периоды расцвета в регионе происходили после природных или социальных катаклизмов, побуждавших к переселению на Днепро-Днепровское Левобережье жителей других территорий с развитыми традициями этого ремесла. Именно декор керамики являлся и является основным маркером, по которому выделяются векторы таких переселений.

Ярким примером подъема в развитии декорирования керамики является период, начавшийся в бассейне реки Ворскла, по последним данным (опубликованным в исследованиях И.Б. Шрамко), около третьей четверти VIII века до н. э. [5, с. 26]. Он характеризуется появлением в регионе значительного количества богато украшенных геометрическими орнаментами столовой посуды (особенно щедро декорировались «корчаги» и «черпаки»), прясел, катушковидных и блоковидных изделий, отдельных жертвенников. Взгляды ученых на этническую принадлежность людей, принесших на Левобережье Днепра традиции богатого декорирования керамики, со временем разительно менялись. И главные аргументы для изменений их представлений были добыты в результате исследования орнаментированных глиняных изделий при помощи сравнительного метода. И.А. Зарецкий в конце XIX века считал такую керамику славянской [6, с. 235, 238]. В начале XX века В.А. Городцов определил ее принадлежность к скифскому времени [7, с. 153—159]. А.А. Спицын заметил, что подобные изделия из Немировского городища (Правобережье Днепра) похожи на гальштаттскую керамику Центральной и Южной Европы [8]. В 1929 году такие же выводы относительно отдельных типов декорированной керамики с Бельского городища (Полтавская область) сделал А.А. Потапов [9]. Современными исследователями было доказано, что эта керамика привнесена на Левобережье Днепра вместе с другими элементами материальной и духовной культуры

с запада продолжателями традиций позднечернолесской культуры и культуры Басарабь (фракийцы) [10, с. 471]. Вероятно, переселенцы не встретили сопротивления местного населения (никаких подтверждений его наличия до сих пор не найдено), поскольку территория Поворсклье после засушливого периода была слабозаселенной, а предыдущие обитатели этих земель переселились на более благоприятные для ведения хозяйства присущими им методами земли.

Подобное переселение в Поворсклье (малозаселенное после монголо-татарского нашествия) жителей Правобережной и Западной Украины произошло и в сравнительно недавние времена — в 1620—1630-е годы [11]. А в конце XVIII — начале XIX века на территории региона (на Черниговщине) изготавливали нехарактерную для Украины посуду гончары-хабаны, пришедшие с Запада. Их переселение было обусловлено уже другими факторами — гонениями на протестантов в Центральной Европе и содействием им в Российской империи во времена Екатерины II [12]. Принесенные хабанами гончарные традиции до 1920-х годов продолжали несколько украинских гончаров. Есть предпосылки для выводов, что подобные вышеописанным процессы случались и во времена других периодов расцвета керамических орнаментов.

Местные, праславянские и славянские племена, включая несколько «золотых веков» орнаментации, мало декорировали керамику вплоть до XVII столетия. Скупое орнаментирована на территории Левобережной Украины посуда зарубинецкой археологической культуры, которую принято считать праславянской. Очень редко украшалась посуда представителей раннеславянских (киевской, колочинской, пеньковской) культур. Простой декор в основном имели изделия XII—XVI веков. Подобные тенденции декорирования посуды были присущи и славянам Правобережной Украины, и России. Можно сделать вывод о том, что культура декорирования посуды и, соответственно, связанные с ней верования у славянского населения были развиты слабо. Редкие геометрические орнаменты на славянскую керамику Левобережной Украины (кроме принадлежащей полиэтнической черняховской археологической культуре) на протяжении III века до н. э. — VI века наносились, преимущественно, на отдельные прясла — детали веретен [4, с. 119, рис. 66], что, очевидно, фиксирует наличие определенных представлений, связанных с этими изделиями и прядением.

Ситуация изменилась лишь с началом усиленной колонизации Левобережной Украины выходцами с Правобережья Днепра, особенно в конце XVII — начале XVIII века. В это время культура населения большей части исследуемого региона существенно изменилась, приобретя ярко выраженные западные и юго-западные черты. В частности, распространились новые формы изделий и их декор. Керамика стала широко использоваться для украшения интерьеров помещений. Красиво декорированные сосуды (например, миски) хозяева

выставляли на заметных местах светлиц, строили богато украшенные кафельные печи. Гончары опять начали изготавливать посуду для напитков с изысканной орнаментацией.

Точно известно о существовании с этого времени на исследуемой территории нескольких десятков гончарных центров, в которых изготавливалась продукция для других населенных пунктов. Одним из таких центров, в которых массово производили гончарную продукцию, была Опошня (Полтавская область), керамика которой на протяжении XIX—XX веков стала своеобразным этническим символом, образцом для подражания, распространялась далеко за пределами Левобережной Украины. Представляется, что этот факт связан с выгодным географическим положением городка (на перекрестке двух важных путей) и наличием значительных залежей нужного для гончарства сырья (глин, песка, минералов, которые использовались для приготовления красок). Предприимчивые местные жители оперативно реагировали на особенности спроса и находили рынки сбыта для своей продукции, одним из характерных признаков значительной части которой было наличие богатого декора. Именно эти особенности подметили деятели Полтавского губернского земства. Путем непосредственного воздействия на местный промысел (через гончарные мастерские, кустарный склад, учебно-показательный пункт, деятельность профессиональных художников и керамистов) в начале XX века земству удалось изменить декор части традиционной гончарной продукции. Подобное влияние, но менее успешное, было направлено на развитие декора керамики других крупных гончарных центров, в частности Олешни, Глинска, Постав-Муки, Макарова Яра. Изучение искусственных трансформаций гончарства XX века — тема специального комплексного исследования.

После подъема, как правило, наступало время упрощения и унификации декора керамики. Оно совпадало с периодом стабилизации, упрочения экономической и социальной жизни местного населения, «затухания» инкультурных традиций.

Второе направление использования орнаментации керамики для изучения народной культуры — реконструкция некоторых верований местного населения. Этнографические материалы свидетельствуют о том, что отдельные, специально изготовленные сосуды на Левобережной Украине использовались в обрядах (в частности, свадебных, поминальных), но выделить их среди массы декорированных изделий сегодня очень сложно. Единственный точно известный специально изготовленный «перепиец», кувшин для водки со специфическим декором и формой, был изготовлен в 1923 году гончаром из села Постав-Мука (Полтавская область) Мусием Гавриловичем Можиль. Орнаментация этого кувшина отличается богатством элементов, более характерных для местных мисок, чем для кувшинов [13]. Единственная точно известная по ее функции миска для поминального

обряда отличается от других мисок лишь наличием нарисованного православного креста, доминирующего в композиции [14, с. 343].

Использование методов исторической семантики [2] помогает приблизиться к пониманию вероятного значения наиболее распространенных в древности орнаментов. И.В. Калинина аргументировано доказала, что орнаменты, нанесенные на посуду «зубчатыми» инструментами и различными веревками (на территории Днепровского Левобережья использовались на протяжении большей части исследуемого периода, с позднего неолита до поздней бронзы), выполняли обереговую (в широком смысле этого слова) функцию [3, с. 110—137]. Этот же вывод можно экстраполировать и на другие элементы орнаментов региона, например кресты. Это единственный элемент декора керамики, о семантике которого сохранились свидетельства, записанные этнографами.

В XVIII—XX веках кресты изображали, за редкими исключениями, на шеях «глэчиков» — сосудов для хранения и отстаивания (для сбора сливок) молока. Существовало поверье, что этот знак оберегает молоко в кувшине от порчи ведьмами [15, с. 38] или что в таких горшках будет лучший «сбор» сливок [16, с. 4—5]. Единственным этнографом на территории Украины, который подробно описал обстоятельства нанесения крестов на посуду, была Евгения Спасская. Она опросила одного из старейших гончаров села Шатрище Новгород-Северского уезда и выяснила, что этот гончар изображал кресты только один раз в год — «в Сборную, или Федорову субботу» (субботу первой недели Великого поста) и именно в то время, когда шла служба в церкви, примерно от ее середины до окончания (примерно от 30 минут до 2-х часов). Конечно, гончар мог изготовить за это время лишь несколько десятков сосудов. Соответственно, такие изделия были вдвое дороже обычных [16, с. 4—5]. Анализ этой записи свидетельствует о наличии в обряде языческих корней [17, с. 120—128].

Евгения Спасская проследила связь между смыслом праздника, во время которого наносились кресты на кувшины, и ожидаемым от изображения эффектом. Сборная Суббота в народном календаре считалась существенным моментом концентрации жизненных благ [16, с. 7] — и люди верили, что и в изготовленных в этот день кувшинах, отмеченных крестиками, будет больше сливок. Иногда кресты изображались на сосудах, не связанных с молочным хозяйством, — емкостях для жидкостей («тыквах») и «мисках» [17, с. 123]. Притом на мисках крестообразные знаки иногда изображали на донышках.

Возможно, подобный смысл могли вкладывать в изображение крестика на посуде и древние жители Левобережной Украины. По крайней мере, очень похожие изображения крестиков известны на ручках кувшинов салтовской археологической культуры (IX—X вв.), стенках горшкообразных изделий из ритуальных комплексов и на внутренней поверхности отдельных сковородок IX — начала XI века [4, с. 181]. Проанализируем состояние и

декор сосуда с крестом, найденного в печи одного из жилищ города Лтавы (современная Полтава) позднего этапа роменской археологической культуры (X век). Сосуд был разбит, положен на под и обмазан глиной [18, с. 51—59]. Рядом расположены фрагменты еще двух сосудов. Один украшен отрезком прямой и волнистой горизонтальной линий. Другой — концентрической горизонтальной логаной. Можно предположить, что эта посуда была использована в ритуальных целях. Ее целенаправленное разбивание у славян было мощным оберегом от болезней и смерти.

Печь считалась одним из основных жизненных центров и обиталищем духа-покровителя дома, играя важнейшую роль в жизни семьи — хозяйственной, коммуникативной, ритуально-магической. Связь печи, огня с поддержанием жизни в помещении обусловили их выделенность в плане сакрального. Как ритуальный центр, печь предоставляла хозяйке возможность с помощью магии воздействовать на силы, объективированные в предметах, контролировать их [19, с. 366—368]. Напрашивается вывод, что на каждом из сосудов изображен символ одной из трех стихий — огня (солнца?), воды и земли — и что хозяйка данного жилья использовала специально изготовленную и декорированную посуду в ритуале, направленном на страхование семьи от несчастий.

Символическая нагрузка видится еще в одном крестообразном (крест с загнутыми концами) изображении, которое с 1852 года в Европе в основном называется санскритским словом «свастика», (в славянской культуре — коловрат), что значит «та, что несет добро». Коловрат на исследуемой территории наносили только на отдельные, редкие глиняные изделия (посуда и прясла), но неоднократно в разные периоды. Древнейшие из них обнаружены на богато орнаментированных сосудах раннего этапа срубной археологической культуры, в том числе и скорее всего ритуальных [4, с. 170—171]. В середине I тыс. до н. э. — I тыс. н. э. такие знаки изображали в основном на изделиях, связанных с прядением и ткачеством. Использование коловрата в календарных и пиктографических изображениях наводит на мысль, что тут проявляются определенные верования.

В разных культурах этот знак толковался по-разному¹. Как и большинство символов она была полисемантической, на протяжении тысячелетий символизировала, кроме солнца, небо, свет, жизнь, благодать, светлость, благосостояние, огонь, птиц, различных богов. Поэтому неудивительно, что сейчас существует значительное количество гипотез относительно значения этого символа, в том числе диаметрально противоположных.

Наиболее распространенной является гипотеза о солярной семантике подобных знаков. Анализ сложных композиций орнаментов Левобережной Украины, со-

¹ В отличие от современного восприятия, при котором, после Второй мировой войны, свастика однозначно воспринимается как символ нацизма (Примеч. ред.).

державних подібних знаків, підтверджує цю гіпотезу. Епізодичність їх нанесення наталкує на думку про те, що поява таких елементів в культурі місцевого населення пов'язана з впливом культури жителів інших територій, де такі елементи були традиційними, і з тим, що наносилися вони в періоди, коли особливо відчувалася потреба в енергії сонця (наприклад, в холодні або надто вологі періоди).

Також використання багатого декорованих глиняних виробів в період розквіту орнаменту може свідчити про певну роль в культурі, спрямовану на стимулювання родючості, плодючості, особливо актуальних після засух та інших катаклізмів.

Таким чином, декор кераміки є важливим знаком культури для території Левобережної України, оскільки знахідки глиняних виробів та їх фрагментів при дослідженні археологічних пам'яток — одні з найбільш масових (а серед декорованих — найбільш масові), саме за ними виділялися окремі археологічні культури та окреслювалися історико-культурні регіони. Декорована кераміка серед перших предметів української матеріальної культури початку дослідження етнографії, відповідно, зараз достатньо добре вивчена. Саме за декором кераміки в значній мірі формувалися і будуть формуватися в подальшому уявлення про особливості матеріальної та духовної культури населення Левобережної України останньої третини VII тисячоліття до н. е. — X століття н. е. Без нього неможливо уявити культуру XI—XIX століть.

Вивчення трансформацій орнаменту кераміки дає можливість прослідкувати зміни в традиційній культурі Левобережної України. До кінця XIX століття вони переважно маркують виникнення, розвиток та затухання культурних імпульсів, пов'язаних з переселенням на досліджувану територію жителів інших регіонів. В свою чергу, ці імпульси були підготовлені попередніми природними та соціальними катаклізмами, супроводжувалися розвитком відповідних віровань. Деякі з них можна вивчити, використовуючи методи історичної семантики.

Список литературы

1. Манько В.О. Неоліт південно-східної України. — Київ: Шлях, 2006.
2. Калинина И.В. Историческая семантика в культурологии (предмет и методы исследования): автореф. дис... д-ра культурологии. — СПб., 2011.
3. Калинина И.В. Очерки по исторической семантике. — СПб.: Изд. С.-Петербург. ун-та, 2009.
4. Щербань А.А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя. — Полтава: АСМІ, 2011.
5. Шрамко І.Б. Ранній період в історії геродотівського Гелону (за матеріалами розкопок зольника №5) // Більське городище та його округ (до 100-річчя початку польових досліджень). — Київ: Шлях, 2006.
6. Зарецький І.А. Заметка о древностях Харьковской губернии Богодуховского уезда слободы Лихачевка // Харьковский сборник. — 1888. — Вып. II, отд. II (Харьков).
7. Городцов В.А. Дневник археологических исследований в Зеньковском уезде Полтавской губернии в 1906 г. // Труды XIV Археологического съезда. Т. III. — М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911.
8. Спицын А.А. Скифы и Гальштатт // Сборник археологических статей, поднесенный графу А.А. Бобринскому. — СПб., 1911; Спицын А. Курганы скифов-пахарей // Известия археологической комиссии. — 1918. — Вып. 65 (Петроград).
9. Potapov A. Inkrustiere Keramik von Belsk // Eurasia septentrionalis antiqua. — Helsinki, 1929.
10. Дараган М.Н. Начало раннего железного века в Днепро-Донецкой Правобережной Лесостепи. — Киев: КНТ, 2011.
11. Грушевський Михайло. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. — Київ: Наукова думка, 1995. — Т. VIII. Роки 1626—1650.
12. Васильева М.В. Постхабанская керамика на территории Российской империи в конце XVIII — начале XX века. — Вологда: Древности Севера, 2010.
13. Щербань Олена. Глиняний «перепієць» у весільному обряді українців // Чумацький шлях. — 2008. — № 5.
14. Пошивайло О. Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі). — Опішне: Українське Народознавство, 2010.
15. Сумцов Н.Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии). — Харьков: Типо-литогр. «Печатное дело» кн. К.И. Гегарина, 1902.
16. Спаська Е. Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство») // Матеріали до етнології й антропології. Т. XXI—XXII. Ч. 1. — Львів, 1929.
17. Рахно К.Ю. Магический символ на кувшине для молока украинцев Сибири // Материалы VI Всероссийской с международным участием научно-практической интернет-конференции «Сибирский субэтнос: культура, традиции, ментальность». — Красноярск: ИО КГПУ им. В.П. Астафьева, 2010.
18. Супруненко О.Б., Пуголовко Ю.О., Мироненко К.М., Ткаченко О.М., Шерстюк В.В., Яремченко В.А. Дослідження посади Літописної Лтави: Інститутська гора. Частина друга. — Київ: Полтава, 2009.
19. Рахно Костянтин. Інтеграція нового посуду у простір дому: боснійсько-українська паралель // Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007.

УДК 101
ББК 87

И.А. БАБИЧ

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФИИ ВИЗУАЛЬНОГО: ПУТЬ, ПРОЙДЕННЫЙ ДО КОНЦА (ЭССЕ)

В тексте эссе предложены два варианта герменевтической работы с визуальным текстом картины Д. Гирландайо «Портрет старика с внуком». Один пример основан на создании новой условно-художественной реальности и содержит целостный подход понимания как реконструкции-переживания. Другой пример выполнен в категориях собственно герменевтического анализа. Который из них более глубокий и содержательный? Судить читателю.

Ключевые слова: Доменико Гирландайо «Портрет старика с внуком», визуальная культура, герменевтический анализ, восприятие, понимание, «текст-контекст», новая условно-художественная реальность.

Да нет, на самом деле, никакого вопроса. Просто вся окружающая визуальная культура требует, прежде всего, понимающего подхода. Избирательность в толковании визуальных объектов методологически хорошо обоснована и изучена. Но если предложить иной подход: восприятие может действовать не только избирательно, но и цельно, так как процесс восприятия не только осознан, но и не осознаваем. Восприятие как саморефлексия — многовекторный процесс, мысль движется во всех направлениях: и ассоциативно, и аналитично, и символизируя объект, и как переживание, и т. д. Так или иначе, всё, что мы видим, нуждается в объяснительном подходе в своей совокупной целостности. Возможно, целостный герменевтический потенциал такого подхода окажется вполне состоятельным, а возможно, окажется даже более качественным и глубоким.



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Лекция начиналась как обычно... Студенческая аудитория еще гудела легким шумом, как это бывает, когда лектор только начинает вводить в курс сегодняшней темы:

«Художественная культура Возрождения обусловлена смещением, прежде всего, аксиологических основ — со средневековой теоцентрической на антропоцентрическую. В центре внимания художника всё более утверждается сам Человек. Художникам интересны способы изобразительного выражения более мира человеческого, чем мира божественного. Расцветает жанр портрета. Но символизм, который так обстоятельно был развит в Средневековье, не утрачивает своих позиций и теперь. С помощью символических объ-

ектов художник стремится передать те смыслы, которые относятся не столько к сфере божественной, сколько к сфере человеческой. Эту тенденцию можно проследить и в знаменитом итальянском кватроченто. Вот, например, картина Доменико Гирландайо «Портрет старика с внуком» (около 1490 года написания).

Мы видим направленные друг на друга доверительные взоры старика и его внука. Исходя из композиции картины, мы понимаем, что между этими двумя героями происходит диалог. Но мы не можем слышать слов и реплик этого диалога. У нас есть только визуальные объекты.

Если внимательно всмотреться в картину, то можно заметить, что перед нами вовсе не дуэт, а *трио*. Четко выделенное окно в правой верхней части картины занимает по площади размеры, вполне сопоставимые с размерами персонажей на картине. Если внимательно всмотреться в пейзаж за окном, то нам откроется и сама суть разговора людей, относящихся к разным поколениям.

— Какая же тема разговора может заключаться в самом обыкновенном заоконном пейзаже? — раздалась реплика из второго ряда.

— Спасибо за вопрос. Давайте попробуем облечь в слова то, что видят наши глаза. «Дорога жизни трудна и извилиста, сынок, и если двигаться по ней правильно...

— А что значит правильно, дедушка?

— Правильно — это значит всегда видеть перед глазами высоту и чистоту, такую, как эта гора вдалеке, видишь, — это твой маяк, твой ориентир. Написано: «О горнем помышляйте...»

— Я должен буду взобраться на эту гору, похожую на айсберг?

— Нет, что ты! Взобраться на эту белоснежную гору не удавалось еще ни одному из смертных. Ты должен



будешь пройти СВОЙ путь, соизмеряя его с этой белизной. Твой путь будет не так прям как эта белоснежная устремленность ввысь. Ты будешь идти то влево, то вправо, оставляя метки как эти небольшие кустики и деревца. Это уроки жизни, это то, что ты должен будешь понять, оценить, запомнить... Главное — продвигаться вверх, к горнему... Думаю, примерно так может звучать трио, которое предложил нам услышать Гирландайо своим художественным произведением.

— Есть два вопроса, если позволите, — раздался всё тот же задиристый голосок со второго ряда, — почему так странно выглядит нос у старика? Это какое-то уродство? И еще, вы ничего не сказали о том суховатом дереве в окне.

— Да, действительно, нос старика поражен заболеванием — ринофимой. Ринофима — это разрастание кожи носа, преимущественно в области его кончика и крыльев. Болезнь, причины которой не установлены, развивается обычно у мужчин в возрасте 40—50 лет. Надо сказать, что этого человека Гирландайо изображал не один раз. Известно, по крайней мере, еще одно его уже посмертное изображение, которое хранится в национальном музее Стокгольма.

Возможно, что человек привлекал художника именно своим необычным носом.

— Что может быть привлекательного в таком уродстве? — удивился голос со второго ряда.

— А может быть всё тот же портрет нам поможет ответить на этот вопрос? Попробую объединить оба ваших вопроса в одном ответе. Видите ли, существует как бы два варианта картины: до реставрации и после реставрации. На картине появились явные заметные повреждения в виде царапин на лице старика.

Вот так выглядела картина до реставрации. Обратите внимание, что царапины на лице старика очень напоминают, если не сказать точно повторяют, изображение того самого суховатого, одиноко стоящего, но очень прямого и стройного дерева. И оба этих «дерева» находятся практически в центре картины, на одном уровне, в одном размере. Случайность? Вероятнее всего. А может быть — и нет. В любом случае, коль уж пришла нам эта ассоциативная мысль, стоит ее додумать до конца, как учит нас философ Г. Лейбниц.

Итак, царапины, похожие на дерево, крона которого расположена на уровне лба (ум, сознание, мудрость), ствол — между бровями (условия постоянного выбора), и самое интересное — корнями этого условного дерева становится нос старика, пораженный ринофимой. Можно

представить себе как страдал человек в обществе с таким явным недугом на своем лице. Сколько, очевидно, душевных мук от одиночества, насмешек и косых взглядов пришлось ему пережить. И та мудрость, о которой был наш предполагаемый диалог с внуком, корнями своими, безусловно, уходит в страдание. Мудрость расцветает и раскидывает свои благодатные ветви, только будучи крепко укоренена в страданиях. Не этот ли образ заключен в том одиноком суховатом, но одновременно прямом и гармоничном дереве? Не повествует ли этот образ нам о силе духа Человека, имеющего такое обоснованное право передать свой опыт следующим поколениям?

— Но, если так... то получается... что картина до реставрации гораздо интереснее и глубже по содержанию, чем после реставрации, — робко заключил удивленный голос со второго ряда.

— Трудно с вами не согласиться. Мне тоже картина в таком варианте, как это ни парадоксально, нравится больше. Кроме того, «смысловый пазл» только так и складывается. В противном случае, уродливый нос старика здесь совсем не нужен. На месте умудрённого опытом старца мог быть и любой другой персонаж без такого уродства. Но Гирландайо намеренно изображает реально жившего своего современника. Почему? Не есть ли эти аккуратные кустики на пути восхождения дороги, которые мы интерпретировали как вехи или рубежи на жизненном пути, те самые ороговевшие наросты на органе символизирующем самость человека? Они даже по форме очень похожи.

— А не могло быть такого, что Гирландайо намеренно запрограммировал изменение своей картины во времени. Ну, то есть, специально сделал так, что на картине со временем проступят эти царапины, словно «выросшая» и «проявившаяся» мудрость веков, как прозрение, что ли? Ведь, если так, то картину, вероятно, нельзя было реставрировать! Она же потеряла главную свою смысловую составляющую! — вдруг осенило вопрошающего со второго ряда.

— Мало вероятно, честно говоря... Хотя, конец XV века, Италия... Великому Леонардо — мастеру всевозможных загадок — было уже около сорока... Чтобы ответить на этот вопрос, нужно провести какое-то очень специальное исследование, если не сказать исследование. Нужно исследовать различные специальные технологические приемы нанесения слоев в данном случае на дерево, потому что эта картина написана на деревянной основе. Возможно, если начальные слои



грунта были каким-то образом специально изменены... Нужна, очевидно, специальная экспертиза... Но, честно говоря, не это главное! Нарочно или случайно появились на картине эти дефекты. Главное — это те смыслы, в которые мы смогли проникнуть. А авторская это глубина, или мы пошли дальше — не так важно. Как говорил основоположник герменевтики А. Шлейермахер: «Понять автора лучше, чем он сам мог бы дать себе отчет». Главное то, что мы попытались пройти по СВОЕМУ смысловому пути до конца и получили, на мой взгляд, неплохой «урожай». Как вы считаете?

— !..

В чем заключается суть герменевтического анализа как

попытка составить максимально целостную смысловую картину, возможно, в конечном итоге, спорного и недоказуемого?

Фактически, чтобы составить такую целостную картину, потребовалось создать **новую условно-художественную реальность** в виде диалога на учебном занятии. Хотя, в действительности в том виде, в каком он описан, его могло и не быть, более того, реплики со второго ряда могут представлять собой второй ряд моих собственных рассуждений и переживаний как персонифицированный внутренний диалог интерпретатора.

Остается вопрос: можно ли было оформить такую интерпретацию, не прибегая к методу вымышленной условно-художественной реальности, а просто изложить свои соображения привычным научным категориальным аппаратом. Мне думается, что нет, не возможно. А если и возможно, то это будет совсем другой текст, который не имел бы того потенциала целостности понимания как переживания, которое предоставила первая версия. Судите сами.

Герменевтический анализ предполагает двунаправленное смысловое движение внутри дихотомии «текст-контекст» как «части и целого».

1. Произведение Гирландайо — это текст внутри контекста в виде художественной культуры итальянского quattrocento со своими выразительными возможностями. Здесь как раз актуализируется окно с пейзажем как «возрожденческий» прием зашифрованного смысла. *Картина — текст, а законы культурной эпохи в целом — контекст.*

2. Далее, это же окно с пейзажем (фрагмент картины) становится уже контекстом для понимания того диалога, которой предполагается между стариком и внуком. Объекты пейзажа за окном — это контекст, который

формирует предполагаемый диалог поколений. *Реконструируемый диалог старика и внука — это текст, а объекты пейзажа — контекст.*

3. Теперь этот пресловутый нос старика, пораженный ринофимой. Учитывая то, что, во-первых, это, по-видимому, реальный современник Гирландайо, а во-вторых, художник не раз изображал его, — это уже своеобразный текст, своеобразный дискурс, который тоже требует своего контекста для того, чтобы быть понятным. И теперь уже тот диалог, который сформировался в контексте объектов пейзажа за окном, становится контекстом для понимания уродства старика как более глубокого смыслового пласта. *Уродство старика — это текст, а реконструируемый диалог старика и внука — это контекст для его осмысления.*

И, очевидно, это может происходить до бесконечности... Текст и контекст — настолько гибкие и даже взаимозаменяемые понятия, что в процессе интерпретации они движутся центробежно и центростремительно относительно друг друга, меняясь местами, членясь на более мелкие объекты, которые становятся то текстом, то контекстом, выстраивая определённую целостность. Так что нет уже отдельно «текста» или отдельно «контекста»,

а есть единое бесконечно движущееся понятие «текст—контекст».

В таком изложении интерпретация более напоминает процесс препарирования объекта исследования, в результате которого мы имеем на бумаге некий объем отдельностей, которые искусственно «заставили» указывать друг на друга и «входить» в определенные соотношения. И ничего общего с процессом собственно понимания как переживания он не имеет. Препарирование не есть понимание. Не говоря о том, что такой «категориально выдержанный» научный дискурс менее понятен, а главное — менее честен. Вероятно, честнее говорить о переживании в категориях переживания, и если не заменить полностью, то, по крайней мере, упредить процесс собственно научного анализа целостным текстом-проживанием.

Тому обширному позитивистскому опыту, который довлеет над гуманитарной научной сферой, должно отвести законное методологическое место, но при этом, видимо, не занимая того пространства, которое отводится собственно человеку, как онтологическому «*atropos*» — нерасчлененности души и духа, эмоций и логики, чувств и разума, анализа и проживания.

УДК 78.03
ББК 85.313.3

Г.А. КУЗНЕЦОВ

ОТ РИЕНЦИ ДО ЗИГФРИДА: ВАГНЕР В ПОИСКАХ ИДЕАЛЬНОГО HELDENTENOR

Представлена история сотрудничества композитора Рихарда Вагнера с самыми знаменитыми вагнеровскими тенорами его времени: Йозефом Тихачеком, Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом и Альбертом Ниманом. На основе обширного документального материала предпринимается попытка охарактеризовать идеал героического тенора, о котором Вагнер мечтал всю жизнь.

Ключевые слова: Рихард Вагнер, героический тенор, синтетическое музыкальное произведение будущего, Алоиз Андер, Й. Тихачек, Л. Шнорр фон Карольсфельд, А. Ниман.

Как известно, в подавляющем большинстве музыкальных драм Рихарда Вагнера главные партии поручены тенору особого типа — героическому, или Heldentenor (от нем. Held — герой). Недаром сегодня понятия «вагнеровский тенор» и Heldentenor воспринимаются как синонимы, хотя партии подобного типа встречаются и в операх других авторов (вердиевский Отелло, Вах в «Ариадне на Наксосе» Р. Штрауса, Тамбурмажор в «Возцеке» Берга и т. п.).

Сложилось представление, что вагнеровский тенор должен обладать мощным голосом, способным «пробивать» звучание позднеромантического оркестра, чисто физической выносливостью, а также насыщенным, хорошо развитым нижним регистром. Недаром эталоном Heldentenor долгое время считался датчанин Лауриц Мельхиор, начинавший свою карьеру как баритон.

Между тем сам Вагнер при первых постановках своих опер располагал певцами, воспитанными на современ-

ном им итальянском и французском и лишь частично немецком репертуаре. Как складывались их творческие взаимоотношения, каким образом пытался композитор донести до исполнителей концепцию «синтетического музыкального произведения будущего», в чем заключался его идеал *Heldentenor*?

В поисках ответа на эти вопросы стоит проследить историю сотрудничества композитора с самыми знаменитыми вагнеровскими тенорами его времени: Йозефом Тихачеком, Людвигом Шнорром фон Карольсфельдом и Альбертом Ниманом. Для полноты картины остановимся также на несостоявшейся венской премьере «Тристана и Изольды» с Алоизом Андером.

Йозеф Тихачек (1807—1886)

Первый из вагнеровских теноров был наделен голосом исключительной красоты. Не удалось установить, слышал ли Вагнер Тихачека до отъезда из Германии, или же восторженные отзывы о певце дошли до него в период пребывания в Париже. Как бы то ни было, но еще до возвращения на родину композитор начал прилагать усилия для постановки «Риенци» в Саксонской придворной опере с Тихачеком в заглавной роли. Громкий успех мировой премьеры в Дрездене 20 мая 1842 года, которая длилась более шести часов, включая антракты, способствовал назначению Вагнера на должность капельмейстера в театре, которым некогда руководил кумир его детства и юности Карл Мария фон Вебер. Размышляя позднее о причинах такого успеха, Вагнер на первое место поставил «блистательный, доставляющий невероятное наслаждение голос певца» [1, S. 292]. Заглавные партии «Тангейзера» и «Лоэнгрина» создавались уже специально для Тихачека.

Бегство композитора из Германии после разгрома Дрезденского восстания (1849) положило конец тесному семилетнему сотрудничеству с певцом, которого Вагнер называл «чудом во плоти» [2, S. 96]. Композитору не удалось лично подготовить премьеру «Лоэнгрина» с Тихачеком, которая могла бы стать образцовым авторским исполнением его опер. 29 апреля 1856 года в письме к хормейстеру Дрезденской оперы Вильгельму Фишеру композитор сетует, что «лепку» образа посланца Грааля пришлось отдать на откуп «халтурщикам» [3, S. 46]. Звучание голоса Тихачека навсегда осталось для него эталонным [4, S. 136]. 20 июля 1871 года, окончив работу над «Зигфридом», Вагнер пишет певцу, уже завершившему сценическую карьеру: «Я все время слышу лишь Ваш голос в своем воображении, а теперь кто сможет занять Ваше место?» [5, р. 51].

Йозеф Тихачек родился в 1807 году в чешском курортном местечке Теплице, в 1827-м прибыл в Вену изучать медицину. Параллельно брал уроки у итальянского тенора Джузеппе Чиччимарра (1790—1836), ранее певшего в Неаполе и принимавшего участие в премьерах шести опер Россини, включая «Отелло» и «Моисея в Египте». В 1830 году Тихачек поступил в хор венского

Кернтнертор-театра, там же спел свою первую сольную партию в «Роберте-дьяволе» Мейербера, в 1835-м дебютировал как «первый тенор» в Граце, а два года спустя — на дрезденской сцене, в заглавной партии оперы Обера «Густав III».

В Дрездене Тихачек проработал до 1870 года, исполняя ведущие партии в «Идоменее» Моцарта, «Дон Себастиане» и «Фаворитке» Доницетти, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербера, «Весталке» Спонтини, «Эрнани» Верди и многих других итальянских и французских операх. Подобные партии, изобилующие высокими нотами, вряд ли подвластны стандартному *Heldentenor*, от которого требуется «больше силы в нижнем регистре, чем другие тенора могут себе позволить» [6, р. 7]. Однако параллельно, на всем протяжении своей воистину стайерской карьеры, Тихачек выступал и в операх Вагнера, играючи справляясь с пресловутыми вокальными трудностями. Композитор вспоминал, что рассказ Тангейзера о проклятье римского папы был исполнен «по-ораторски полнозвучно и столь энергично, что невозможно было не порадоваться, слушая, как его голос взмывает над аккомпанирующими тромбонами, полностью подавляя их» [1, S. 370].

Уместно вспомнить также свидетельства современников, сравнивавших голоса Тихачека и знаменитого французского певца, композитора и педагога Жильбера Дюпре (1806—1896), первого исполнителя партии Эдгара в «Лючии ди Ламмермур» [7, р. 299]. Дюпре положил начало исполнению высоких нот в полный голос с «грудным» резонированием, что придавало интерпретации более мужественный оттенок, отвечавший требованиям времени. Таким образом, «баритональную»¹ окраску верхнего регистра (французы называли это *voix sombrée*) Тихачек, как и Дюпре, вполне мог освоить на итальянском и французском романтическом репертуаре. А незадолго до премьеры «Риенци» он впервые обратился к творчеству Вебера, выступив в партиях Адоляра в «Эврианте» и Макса в «Вольном стрелке».

Таким образом, тот идеал звучания героического тенора, который голос Тихачека навсегда запечатлел в душе композитора, сложился из уникального сочетания целого ряда факторов: «Итальянское бельканто, преobraженное в легато вагнеровских партий, естественный дар “чарующе трепетной улыбки” в вокальной интонации, наконец, сам голос — не знающий усталости, мужественный, лучезарный...» [8, р. 529].

Единственное, чего Вагнер так и не смог добиться от Тихачека, — адекватного раскрытия драматургического замысла. Безукоризненно выстроенная вокальная линия образа то и дело вступала в противоречие с трафаретным сценическим поведением, основанным на стереотипах своего времени. Уже в трактовке роли Риенци Вагнер

¹ В данном случае, конечно, условно «баритональную». Скорее это более плотный характер звука по сравнению с тенорами предыдущих поколений, исполнявшими верхние ноты исключительно с помощью «головного» резонирования.

отмечал «ужасающие промахи и недочеты». По словам композитора, певец отказывался обращать внимание на «темные, демонические глубины души Риенци», специально высвеченные в ключевых моментах оперы. Тихачек упорно держался амплу «сияющего ликованием героического тенора». Особенно же он гордился своей «находкой» в четвертом акте, когда на ступенях собора путь торжественному шествию преграждал папский легат, проклинавший трибуна. Услышав проклятие, Тихачек падал на колени, как подкошенный. По мнению Вагнера, так вести себя мог лишь достойный сожаления лирический герой. Риенци даже в момент духовного краха должен был остаться непоколебимым, как статуя. Однако переубедить певца, приписывавшего успех спектакля именно этой «находке», композитору так и не удалось².

Неудивительно, что в трактовке гораздо более сложного и многозначного образа Тангейзера расхождения между Вагнером и его любимым тенором обострились до грани конфликта. Тихачек так и не понял глубину мук главного героя, который мечется между любовью земной и небесной, не умея примирить чувственное и духовное начало. Достаточно сказать, что во втором акте певец исполнял гимн чувственной любви, обращаясь непосредственно к Елизавете, в партии которой выступала племянница Вагнера Йоханна. И снова прославленный тенор исходил из традиции, предписывавшей адресовать страстную арию первой леди, находящейся на сцене. Петь, устремив взор в пустое пространство, Тихачеку, видимо, представлялось не просто бессмысленным, но и оскорбительным для партнерши.

В 1852 году, спустя семь лет после дрезденской премьеры, Вагнер написал эссе под названием «Об исполнении “Тангейзера”». Сообщение для дирижеров и исполнителей этой оперы». Он намеревался отпечатать 200 экземпляров, чтобы разослать их по театрам [9, S. 213], а также передал текст в редакцию журнала «Neue Zeitschrift für Musik», который публиковал фрагменты «Сообщения» в нескольких номерах зимой 1852/53 года. Не называя имени Тихачека, композитор явно стремился предостеречь будущих исполнителей и постановщиков от повторения его ошибок.

Вагнер рекомендовал разучивать оперу как игровую пьесу, добиваясь понимания литературного текста и его выразительного произнесения. Только после этого можно приступать к музыкальным репетициям — тогда верные вокальные акценты, правильная фразировка и даже технически сложные пассажи получатся как бы сами собой. Обычно же все делается как раз наоборот: певцы фокусируются исключительно на музыкальных аспектах оперы, оставляя драму на последние репетиции [10].

Таким образом, Тихачек, во многом предопределивший характер партий героического тенора в операх Вагнера, не стал тем идеальным певцом-актером, о котором мечтал композитор. Правда, Вагнер продолжал встречаться и переписываться со старым другом, высылал ему свои новые работы,

даже пытался привлечь его к намечавшимся постановкам «Тристана» в Париже и Вене, а затем — к первому авторскому исполнению «Лоэнгрина» в Мюнхене, но этим планам по разным причинам не суждено было осуществиться.

Алоиз Андер (1821—1864)

С оперой «Тристан и Изольда» связаны две мистические истории, давшие повод некоторым критикам назвать ее своего рода проклятием для теноров. Оба исполнителя заглавной роли на мировых премьерах — несостоявшейся в Вене и встреченной бурными аплодисментами и не менее громким шиканьем в Мюнхене — скончались в расцвете сил и славы вскоре после работы над этой партией. Мистический ореол «Тристана» усиливало и опубликованное позднее письмо композитора к Матильде фон Везендонк, написанное в апреле 1859 года. Здесь, среди прочего, высказывалось опасение, что идеальное исполнение этой «ужасной» оперы способно свести публику с ума [11, S. 170]. О душевном равновесии исполнителей Вагнер в то время не беспокоился — и, как выяснилось вскоре, напрасно.

Венский Тристан Алоиз Андер, как и Тихачек, происходил из Чехии, был сыном школьного учителя. Согласно отзывам современников, он обладал «голосом небольшим и не слишком звучным, но наделенным сладостным блеском и задумчивостью» [12, S. 428]. В Вене Андер успешно дебютировал в 1845 году в партии композитора Страделлы в опере Флотова «Алессандро Страделла», а пять лет спустя роль Иоанна Лейденского в «Пророке» Мейербера принесла ему широкую известность. Солист Венской оперы выступал на сценах многих немецких театров, давал камерные концерты.

Именно Андер оказался первым Лоэнгрином, которого услышал Вагнер — спустя тринадцать лет после завершения оперы. Это произошло 11 мая 1861 года в Вене, куда композитор приехал с целью ангажировать певцов для постановки «Тристана» в Карлсруэ. Уже на репетиции Вагнер был восхищен голосом певца — «не просто вполне подходящим (для исполнения партии Лоэнгрина. — Г.К.), но в решающих моментах насыщенным блистательной энергетикой». В том же письме к жене композитор назвал Андера «совершенно зрелым артистом, превосходным и в пении, и в игре, целиком погруженным в образ, полным жизни и огня» [13, S. 179].

Неудивительно, что Вагнер с радостью принял предложение дирекции венского театра — поставить «Тристана» не в Карлсруэ, а на столичной сцене с Андером в заглавной партии. Премьера была назначена на 1 октября 1861 года.

Однако с самого начала репетиций стали твориться странные вещи: Андер периодически терял не только голос, но и уверенность в себе. Пытаясь помочь певцу преодолеть нарастающий страх перед техническими трудностями партии, Вагнер сократил более 140 тактов в монологе Тристана из третьего акта, транспонировал в более высокий регистр

² См.: [1, S. 291—292].

слишком низкие ноты и даже внес изменения в текст, чтобы облегчить ведение вокальной линии.

Все усилия оказались напрасны! Премьеру пришлось сначала отложить до осени следующего года, затем перенести на 1863-й. Критики уже успели объявить оперу неисполнимой, что окончательно «добило» бедного тенора. «И этот Андер — отпевшийся, ни на что более не способный инвалид — мой Тристан? Немыслимо!», — в отчаянии писал Вагнер 4 января 1863 года своей приятельнице Матильде Майер [14, S. 464]. И действительно, вскоре, во время гастролей в России, он получил сообщение из Вены: Андер окончательно потерял голос и постановка — после 77 репетиций! — отложена на неопределенный срок.

Справедливости ради надо отметить, что после снятия «Тристана» Андер еще какое-то время продолжал выступать. Есть даже сведения, что 4 февраля 1864 года он с успехом исполнил одну из ведущих партий на премьере оперы Оффенбаха «Рейнские русалки». Однако здоровье и моральное состояние певца неуклонно ухудшались, и его последний выход на сцену в сентябре того же года произвел болезненное впечатление. Андер отправился на лечение в курортное местечко Бад-Вюртенберг (на территории нынешней Чехии), где несколько месяцев спустя скончался от эпилептических припадков — согласно некрологу, опубликованному в английском еженедельнике «The Musical World» 31 декабря 1864 года [15, p. 839].

Людвиг Шнорр фон Карольсфельд (1836—1865)

По случайному совпадению своего мюнхенского Тристана Вагнер также впервые услышал в партии Лознгрена и тоже в мае, только не 1861-го, а 1862 года. История их взаимоотношений оказалась еще более драматичной. О необычайно одаренном молодом артисте Вагнер впервые узнал в 1856 году от Тихачека, однако встретился с ним лишь шесть лет спустя, чтобы навсегда потерять в 1865-м. Между тем именно Шнорр, наделенный высоким интеллектом и сценическим обаянием, которое искупало недостатки внешности, оказался наиболее близок к тому идеалу певца-актера, о котором мечтал композитор.

Людвиг Шнорр родился в Мюнхене, в семье художника Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (художниками были также его дед и дядя; сам он хорошо рисовал, сочинял стихи и музыку). В детстве пел в дрезденском Кройцхоре, затем какое-то время занимался в первой немецкой консерватории, основанной в Лейпциге Мендельсоном. В возрасте 18 лет поступил в Баденский придворный театр в Карлсруэ. В то время директором театра был Эдуард Девриент (1801—1877), разгадавший блестящие перспективы юного певца и сумевший развить его многогранное дарование³. Уже в 1856 году Девриент

писал матери Шнорра: «Его голос в высоком регистре обретает особую полноту и звучит очень красиво; он богат оттенками и вселяет большие ожидания. Природа наделила его талантом и огнем, семья — столь важным для артиста чувством меры» [16, S. 68]. Неудивительно, что после четырех эпизодических ролей⁴ Девриент доверил певцу партию Макса в «Вольном стрелке», успешное исполнение которой принесло Шнорру положение ведущего солиста труппы.

До переезда в Дрезден в 1860 году Шнорр успел разучить и с блеском исполнить главные партии в «Дон Жуане», «Волшебной Флейте» и «Милосердии Тита» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Вольном стрелке» Вебера, «Лючии ди Ламмермур» и «Лукреции Борджа» Доницетти, «Вильгельме Телле» Россини, «Гугенотах» и «Пророке» Мейербера, «Фаусте» Гуно. Параллельно осваивался и вагнеровский репертуар: в 1857 году Шнорр дебютировал в роли Тангейзера, в следующем — Лознгрена.

Не менее напряженно работал певец в Дрездене: уже в первый сезон исполнял тринадцать партий на сцене Придворной оперы; причем однажды ему пришлось спеть пять партий за шесть дней, с легкостью переходя от лирического репертуара к драматическому. Тогда же критика отметила универсальность дарования молодого солиста: «Чарующе меланхоличное, словно подернутое вуалью звучание голоса, который внезапно вырывался из-под вуали, подобно солнцу, рассеивающему редкие облака; красивое portamento, великолепная кантилена, — все эти качества, соединенные с благородной осанкой и выразительной сценической игрой, наилучшим образом подходят для исполнения как ведущих партий в современной итальянской опере, так и романтических ролей в вагнеровских драмах» [16, S. 120]⁵.

А вот с «Тристаном» отношения Шнорра долгое время не складывались, несмотря на то, что Девриент еще в июле 1857 года специально ездил к Вагнеру в Цюрих с предложением осуществить мировую премьеру оперы в Баденском театре — с Шнорром в заглавной партии и Мальвиной Гарригес в роли Изольды (Мальвину Вагнер слышал ранее в Дрездене). Когда партитура была завершена, у тенора возникли сомнения в своей способности спеть все тот же третий акт (возможно, этому отчасти способствовали перенесенный сердечный приступ и беспокойство Мальвины о

либретто. С 1844 по 1852 год работал в дрезденском придворном театре, где ввел ряд усовершенствований, сохраняющихся в театральной практике и поныне, а также подружился с Вагнером. Став директором театра в Карлсруэ (1852—1869), Девриент получил блестящую возможность воплотить в жизнь свои реформаторские идеи. Был хорошим знакомым семьи Шнорров.

⁴ Стоит отметить, что в дебютном спектакле, «Гугенотах» Мейербера, Шнорр встретился со своей будущей супругой, сопрано Мальвиной Гарригес (1825—1904). А в 1856 году, исполняя эпизодическую роль в «Пророке» Мейербера, впервые выступил на одной сцене с Тихачеком, приглашенным из Дрездена на роль Иоанна Лейденского. Впоследствии, переехав в Дрезден, Шнорр так и не успел достичь популярности Тихачека, в связи с чем часто ездил в качестве приглашенного солиста в другие города Германии.

⁵ Статья из дрезденской газеты Signale от 7 июня 1860 года.

его здоровье). Именно тогда пресса впервые заговорила о «неисполнимости» «Тристана», а Вагнер в письме к Матильде фон Везендонк от 23 октября 1859 года с горечью констатировал «окончательное завершение драматической идиллии в Карлсруэ» [11, S. 231].

Тем не менее, получив разрешение на въезд в Германию (кроме Саксонии), Вагнер все же отправился весной 1861 года в Карлсруэ на переговоры о постановке. Однако на сей раз он сам отклонил предложение Девриента хотя бы встретиться со Шнорром, поскольку не мог представить в роли Тристана певца с избыточным весом. Несколько месяцев спустя катастрофическая ситуация с Андером заставила композитора попытаться пригласить дрезденского солиста в Вену, но теперь отказался Шнорр, ссылаясь на занятость и, опять-таки, на невозможность спеть третий акт. Наконец, Вагнер предпринял решительный шаг, приехав из Бибриха в Карлсруэ на представление «Лоэнгрин», в котором Шнорр с женой выступали в качестве приглашенных солистов. Все сомнения разрешились при первом выходе певца на сцену: «Хотя вид рыцаря в маленьком челне, влекомом лебедем, поначалу вызвал не слишком приятные ассоциации с обликом юного Геракла, его появление сразу же каким-то чудесным образом убедило меня, что это и есть тот посланный Богом, легендарный герой, о котором не спрашивают, каков он, но восклицают: вот он!» [17, S. 224—225].

В посмертных воспоминаниях о Шнорре Вагнер признается, что при первой личной встрече его особенно поразили «чудесные, исполненные любви» глаза молодого человека, изливавшие на собеседника «душевную теплоту и деликатно скрываемую восторженность». Распознал композитор и способность этого взгляда вспыхивать демоническим огнем, что внушило ему болезненное беспокойство за судьбу столь уникально одаренного артиста [17, S. 225].

Вскоре чета Шнорров приехала к Вагнеру в Бибрих. За две недели они прошли с композитором и с дирижером Гансом фон Бюловым большую часть «Тристана», которого до этого разучивали самостоятельно. Исполнялись также фрагменты из «Лоэнгрин» и сочинявшихся в Бибрихе «Мейстерзингеров». В процессе работы выяснилось, что опасения Шнорра по поводу неисполнимости третьего акта «диктовались не столько боязнью перенапрячь голосовой аппарат и физические силы, сколько невозможностью осмыслить фразу, которую он сам считал ключевой. Это был эпизод, где Тристан проклинал любовный напиток, а особенно слова “aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden”. Я пояснил ему, что имелось в виду и какого накала страсти я ожидал в этом месте от исполнителя. Он меня мгновенно понял, признал, что несколько ошибся в определении темпа, оказавшегося слишком быстрым, и что перенапряжение возникало из-за неверной эмоциональной трактовки и неполного понимания данного эпизода» [17, S. 225—226].

Мюнхенская премьера «Тристана» в 1865 году готовилась тщательно и без лишней спешки. Людвиг Баварский, пользуясь хорошими отношениями с саксонским

королем, выписал из Дрездена чету Шнорров на целых три месяца. Прежде чем приступить к репетициям, было решено опробовать акустику театра на давно «впетом» материале. 5 апреля с одной-единственной репетиции исполнили «Тангейзера», который навсегда остался для Вагнера эталонным воплощением его сокровенного художественного замысла. Шнорру, в отличие от Тихачека, удалось выявить «демоническое» начало личности героя на всем протяжении оперы — и в сценах чувственного наслаждения, и в моменты наивысшей скорби. Легко справился певец и с переломным эпизодом раскаяния Тангейзера в финале второго действия, где Вагнеру пришлось делать купюру как на дрезденской, так и на парижской премьерах оперы⁶. Шнорр — «в первый и единственный раз» — исполнил этот эпизод целиком, «с потрясающей и потому особенно трогательной экспрессией, мгновенно вызвав горячее сочувствие к герою, казавшемуся прежде достойным лишь презрения» [17, S. 229—230]. Именно после этого спектакля Вагнер заручился согласием певца преподавать в мюнхенской музыкальной школе, воспитывая идеальных немецких (читай: «вагнеровских») певцов.

Теперь композитор был абсолютно уверен: премьера «Тристана» в Мюнхене может стать демонстрацией эталонного исполнения его опер, а следовательно, триумфом его концепции музыкального театра. С 10 апреля проводились по две репетиции ежедневно: утром — в театре, с Гансом фон Бюловым, вечером — дома у Вагнера. И хотя Шнорр сетовал в письме к матери на не вполне благоприятную акустику и конструкцию зрительного зала, премьерные спектакли 10, 13, 19 и 30 июня 1865 года он провел блестяще, без каких-либо жалоб на усталость или плохое самочувствие.

До отъезда из Мюнхена Шнорр успел спеть также Эрика в «Летучем голландце» и выступить в концерте, где звучали фрагменты еще не дописанных «Кольца нибелунга» и «Нюрнбергских мейстерзингеров». 15 июля после репетиции «Дон Жуана» в Дрездене певец внезапно заболел и шесть дней спустя скончался от брюшного тифа. С этой утратой Вагнер не смирился до конца своих дней.

Альберт Ниман (1831—1917)

Волею судьбы певец, наделенный мощным телосложением, громоподобным голосом и ярким актерским дарованием, стал для современников своего рода эталоном вагнеровского тенора. Ниман исполнял партии Риенци, Тангейзера, Лоэнгрин, Тристана, Зигмунда, Зигфрида («Гибель богов») и Вальтера фон Штольцинга в разных странах Европы и даже на сцене нью-йоркской Метрополитен-опера. При этом его отношения с Вагнером были далеко не идеальными.

Альберт Ниман родился в 1831 году недалеко от Магдебурга в семье хозяина гостиницы. После смерти отца мальчика воспитывала мать, от которой Ниман, видимо,

⁶ Подробнее о купюре см. раздел об Альберте Нимане.

унаследовал многие черты характера и внешнего облика (она доживет до 90 лет). Впрочем, будущий певец рано освободился от ее властной опеки: сбежав от механика, которому его отдали в обучение, после недолгих странствий поступил в 1849 году в театр в Дессау, где исполнял эпизодические роли и пел в хоре. За пять лет молодой артист дорос до ведущего солиста Ганноверского театра, выступил в ролях Макса («Вольный стрелок») и Тангейзера. В 1855 году король Георг V Ганноверский выделил ему стипендию для обучения в Париже у Жильбера Дюпре. Подготовленная под руководством знаменитого тенора партия Иоанна Лейденского была представлена осенью того же года, по возвращении в Ганновер. А сразу за «Пророком» последовал «Лоэнгрин».

И в дальнейшем вагнеровский репертуар Нимана будет мирно уживаться с партиями во французских и итальянских операх, включая «Фауста», где особенно много сверхвысоких нот. Это заставляет усомниться в правоте современников, утверждавших, что он «не был королем высокого *до*» [18, S. 76] и обладал «глухим, насильно подтянутым вверх баритоном» [19, S. 394]. Можно предположить, что к концу долгой (без малого 40 лет) сценической карьеры время действительно «съело» высокие ноты и лишило Нимана возможности петь *piano* и *legato* [20, p. 489—490].

При первой встрече (1858) Вагнер был поражен «почти сверхчеловеческим» [21, S. 673] обликом 27-летнего тенора — именно таким он представлял себе Зигфрида. И хотя услышать голос Нимана в тот раз скорее всего не удалось (одновременно в швейцарском «Приюте» композитора гостил Тихачек, и два тенора не решились вступить в своеобразное состязание перед лицом автора), Вагнер пристально следил за его карьерой, вел переписку и решил привлечь певца к запланированной постановке в Париже трех своих опер: Ниман и Тихачек должны были выступать, соответственно, в ролях Тангейзера и Лоэнгрин, а также поочередно исполнять партию Тристана.

Как известно, единственной реализованной частью проекта стала парижская редакция «Тангейзера» с Ниманом в заглавной роли. Тенор принял приглашение с энтузиазмом в надежде, что успех откроет ему новые перспективы. 2 июля 1860 года прошел на сцене Орéра необходимый, но чисто формальное «прослушивание», исполнив гимн Венере из второго акта и рассказ Тангейзера. Присутствующие (в их числе княжеская чета Меттерних, благодаря личной просьбе которых император Наполеон III дал распоряжение осуществить постановку «Тангейзера» в Париже) были поражены. Правда, Вагнера насторожила артистическая незрелость певца, который действовал на сцене по большей части инстинктивно [11, S. 294]. Однако для устранения недостатков оставалось достаточно времени — контракт Нимана с парижской оперой был подписан до 31 мая 1861 года и не предполагал иных обязанностей, кроме подготовки и исполнения «Тангейзера». Более того: дату премьеры определял сам композитор.

Репетиции, начавшиеся в сентябре 1860 года, поначалу внушали оптимизм. Постепенно, однако, становилось ясно, что Ниман вовсе не намерен беспрекословно выполнять указания композитора. Он ведь освоил партию Тангейзера самостоятельно, добился признания у немецкой публики и теперь жаждал продемонстрировать свои лучшие достижения французам. Да и вообще Ниман не привык церемониться с коллегами по цеху — в том числе со старшими по возрасту и положению.

В Ганновере артист как-то повздорил с капельмейстером Бернхардом Шольцем. Ссора случилась в антракте «Лоэнгрин» и завершилась актом рукоприкладства: метким ударом Ниман сбил с Шольца шляпу. За это певца посадили в тюрьму на четыре недели, в течение которых он развлекался исполнением песни заточенного в башне Манрико из 1-й сцены IV акта «Трубадура». Король, благоволивший к строптивому тенору, не только досрочно помиловал его, но и отпустил на премьеру «Тангейзера».

В Париже Ниман почти сразу вступил в конфликт с Гансом фон Бюловом, который отзывался о нем не иначе как о «невыразительном баритоне», не разделял всеобщих восторгов по поводу его внешности, но особенно возмущался недостаточно уважительным отношением певца к Вагнеру и его музыке.

Положение еще более осложнилось, когда стало ясно, что премьера будет освистана парижским бомондом⁷. Потеряв надежду на личный триумф, тенор стал во всем противоречить композитору, заявил, что после премьеры он больше никогда не будет иметь дела ни с Вагнером, ни с его операми, а под конец и вовсе впал в депрессию.

В кризисной ситуации Вагнер повел себя как чуткий и тактичный наставник. Видимо, создатель образов Риенци и Тангейзера понимал, что перед ним не просто грубиян и дебошир, но творческая личность, исполненная противоречий, наделенная «интеллектуальной мощью, физической силой, несравненной экспрессией»⁸. О сложности этой натуры писали современники, в частности второй сын певца. По свидетельству Готфрида, Ниман сохранил в своем характере многие черты немецкого крестьянина, страстно увлекался охотой, но при этом много и вдумчиво читал, особенно исторические, научные и философские трактаты, и был наделен бесспорным артистизмом.

21 февраля 1861 года Вагнер отправил Ниману письмо на шестнадцать страницах, пронизанное горечью и почти отеческой заботой (к моменту написания композитору было 47 лет, а певцу — 29). Отлично понимая психологию тенора, Вагнер просит его начать с последней страницы, чтобы, в зависимости от настроения, либо разорвать письмо, не читая, либо вернуться к началу и запастись терпением. В последних абзацах композитор выражает надежду, что провала удастся избежать, если

⁷ См.: [22, с. 241].

⁸ Слова сопрано Лили Леман, партнерши Нимана по сцене [23, S. 240].

данное письмо поможет преодолеть исполнительские трудности. Он просит тенора успокоиться, беречь себя и относиться к автору более уважительно.

Наиболее ценный для исследователя раздел письма посвящен чисто вокальным проблемам партии Тангейзера, которых мы уже касались в разделе о Тихачеке. Здесь нужно добавить, что именно Тихачек первым попросил Вагнера сделать купюру в финале второго действия, чтобы сохранить силы для третьего акта, прежде всего для рассказа Тангейзера — ведь он традиционно считается кульминационным номером в этой партии. Однако для Вагнера перипетией в драматургии оперы был ансамблевый финал второго действия, где доминирует партия Тангейзера: «Именно здесь решается судьба всего спектакля!» [24, S. 57].

Чтобы побудить Нимана в момент исполнения ансамбля вообще не думать о третьем акте, петь, как будто это последние реплики в его жизни, Вагнер раскрыл купюру, которую вслед за Тихачеком делали в финале второго акта все тенора. На протяжении двадцати тактов — начиная со слов Тангейзера «Zum Heil den Sündigen zu führen» он снял партии солистов и хора, оставив тенора наедине с оркестром вплоть до возгласа «Сжался надо мной!» — «Er barm' dich mein!» (на языке парижской премьеры «pitié pour moi»). Находка так понравилась композитору, что 21 февраля 1861 года он прямо из Парижа написал в Дрезден Тихачеку, призывая в дальнейшем исполнять ключевой для драматургической концепции эпизод именно таким образом [24, S. 61].

Мы не знаем, откликнулся ли на этот призыв Тихачек и как пел Ниман в финале второго действия. Но в рассказе Тангейзера он полностью пренебрег советами Вагнера, продемонстрировав всю свежесть и мощь своего голоса в момент, когда композитор желал от певца «призрачной беззвучности», «трогательной мягкости», постепенного пробуждения от безумия к свету⁹.

После парижского фиаско пути Вагнера и Нимана надолго разошлись. Вагнер бросил все силы на поиски идеального Тристана, а Ниман продолжил свою звездную карьеру. В 1863 году в Баден-Бадене тенор совершенствовал свое вокальное мастерство под руководством Полины Виардо-Гарсиа, а в 1864 году выступил в качестве приглашенного певца в Мюнхене, исполнив заглавные партии в «Лознгрине», «Тангейзере», «Фаусте» и «Трубадуре». Там-то и услышал Нимана будущий король Людвиг II Баварский, на которого этот Лознгрин произвел неизгладимое впечатление. Именно Людвиг попытался несколько лет спустя привлечь певца к «эталонным» постановкам «Лознгрин» и «Тангейзера» в Баварской опере¹⁰. Однако

⁹ Об этом свидетельствует сообщение композитора о парижской премьеры Тангейзера в немецкой Allgemeine Zeitung, опубликованное 7 апреля 1861 года [см.: 25, s. 191].

¹⁰ Под «эталонными» понимаются постановки, осуществленные под скрупулезным контролем самого Вагнера в полном соответствии с его замыслом и, разумеется, без купюр. Идея таких постановок принадлежит Людвигу II Баварскому.

тенор отказался исполнять партии без привычных ему купюр. А Вагнер в письме из Цюриха от 1 мая 1866 года настоятельно отговаривал короля от сотрудничества с окончательно опротивевшим ему «ловцом эффектов» — пусть талантливым, но неотесанным артистом [26, S. 30]. Тем не менее, обстоятельства вновь свели их в ходе подготовки первого Байрёйтского фестиваля (1876).

Одна из причин возобновления отношений видится в том, что Вагнеру так и не удалось создать собственную полноценную певческую школу. О воспитании молодых певцов для эталонных постановок своих музыкальных драм композитор задумался еще до безвременной кончины Шнора. Однако сотрудничество сначала с Фридрихом Шмиттом, автором «Большой вокальной школы для Германии», а затем с его учеником Юлиусом Геом, готовившим исполнителей для мировой премьеры «Кольца нибелунга» (1876), так и не привело к заветной цели¹¹. Волей-неволей пришлось привлечь к главному проекту своей жизни самого знаменитого на тот момент вагнеровского тенора Германии.

В 1872 году при посредничестве Франца Бетца (бас-баритон, первый исполнитель партий Ганса Сакса и Вотана) контакт с Ниманом был восстановлен. На церемонии закладки фестивального театра в Байрёйте 22 мая 1872 года тенор участвовал в исполнении Девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера. Годом позже, в Берлине, он представил в концерте весеннюю песню Зигмунда из «Валькирии» и сценуковки меча из «Зигфрида», в апреле 1875-го в другом концерте — сцену смерти Зигфрида из «Гибели богов». 20 марта 1876 года Ниман выступил в заглавной партии на берлинской премьеры «Тристана» [18, S. 48—49].

Правда, с началом репетиций «Кольца» в Байрёйте возникли проблемы, грозившие новым конфликтом. С момента первой встречи Вагнера с Ниманом прошло почти 20 лет, и теперь уже композитор видел в нем идеального Зигмунда. Певец же претендовал на более выигрышную, по его мнению, партию Зигфрида. Компромиссное решение исключалось: Вагнер не считал возможным использовать одного исполнителя для партий отца и сына в спектаклях, идущих непосредственно друг за другом, поскольку это разрушало театральную иллюзию.

Поначалу тенор сопротивлялся, даже пытался демонстративно вернуть автору партитуру «Валькирии», но затем смирился. И если домашние репетиции с Вагнером за фортепиано шли со скрипом, то на сцене талант Нимана раскрылся во всем блеске. Его Зигмунд стал украшением всего фестиваля, затмив молодого Зигфрида, партию которого Георг Унгер около года готовил специально к фестивалю под руководством Гея.

¹¹ Шмитт был уволен из мюнхенской Королевской школы музыки в 1867 году, пришедший ему на смену Гей работал до 1883 года, однако после кончины Вагнера Козима отказалась от услуг маститого педагога.

Окрыленный триумфом (многие считают байрёйтского Зигмунда пиком его карьеры), Ниман попытался убедить Вагнера отдать ему на фестивале хотя бы партию Зигфрида в «Гибели богов», но снова получил отказ. Само собой разумеется, что семь лет спустя роль Парсифаля ему не предлагалась: слишком велика была разница в возрасте артиста и героя. «Эталонного» Парсифаля Вагнер так и не услышал: ни один из трех молодых теноров, выбранных на эту роль, его не удовлетворил.

Полгода спустя на похоронах композитора Ниман нес гроб Вагнера в числе двенадцати избранных. В 1886 году он стал главной звездой немецких сезонов в нью-йоркской Метрополитен-опера, где, среди прочих вагнеровских партий, исполнил и Зигфрида в «Гибели богов». Театральные подмостки певец покинул в 1888-м, а концертные выступления завершил четыре года спустя в Берлинской филармонии.

В заключение стоит сформулировать основные качества идеального *Heldentenor*, о котором Вагнер мечтал всю жизнь. Красивый и сильный голос, обладающий множеством нюансов, вплоть до нежнейшего *pianissimo*, внешность и возраст, соответствующие облику героя, артистизм, драматическое чутье, умение проникать в образ, высокий интеллект, физическая выносливость и, конечно же, преданность Вагнеру и его произведениям.

История взаимоотношений композитора с ведущими исполнителями его времени — как, впрочем, и вся последующая история исполнения вагнеровских опер, заставляют предположить, что достичь этого идеала невозможно. Однако сам Вагнер недаром не уставал пропагандировать свои художественные принципы всеми доступными средствами, — каждый из его любимых теноров в свои звездные моменты в той или иной степени приближался к идеалу и тем самым давал стимул для дальнейших поисков в этом направлении.

При всем несходстве характера дарования и человеческих качеств Тихачека, Шнорра и Нимана, все они, наряду с вагнеровским репертуаром, блистали также в традиционных итальянских и французских операх, причем в партиях, ассоциируемых сегодня преимущественно с лирико-драматическими и даже чисто лирическими тенорами. Это дает основания утверждать, что на титул «вагнеровского тенора» могут претендовать по-настоящему профессиональные и целеустремленные исполнители, воспитанные в любой национальной школе.

Список литературы

1. *Wagner R.* Mein Leben. In 2 Bd.: Bd. 1. — München: F.Bruckmann A.G., 1911.
2. *Wagner R.* Sämtliche Briefe: Bd. 10. 17. August 1858 bis März 1859. Hrsg. von Andreas Mielke. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000.
3. *Wagner R.* Sämtliche Briefe: Bd. 8. April 1856 bis Juli 1857. Hrsg. von Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner. — Deutscher Verlag für Musik, 1991.
4. *Hey J.* Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen, hrsg. von Hans Hey — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
5. *Verdino-Süllwold C.M.* We Need a Hero! Heldenentors from Wagner's Time to the Present. — West New York, NJ: Weiala Press, 1989.
6. *Emmons S.* Tristanissimo: The Authorized Biography of Heroic Tenor Lauritz Melchior. — N. Y.: Schirmer Books, 1990.
7. *Chorley H.F.* Modern German Music. In 2 vol. Vol. 1.: Recollections and Criticisms. — London: Smith, Elder & Co., 1854.
8. *Fischer J.M.* Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner // *Wagner Handbook*. Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski. Trans. Michael Tanner. — Cambridge: Harvard University Press, 1992.
9. *Wagner R.* Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888.
10. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäusers». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 5. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1872.
11. *Wagner R.* Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe, 1853—1871. Hrsg. von W. Golther. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
12. *Förster. Ander, Alois* // *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 1. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1875.
13. *Wagner R.* Richard Wagner an Minna Wagner. Bd. 2. — Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908.
14. *Wagner R.* Richard Wagner Briefe, ed. Hanjo Kesting. — München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1983.
15. *Duff Short T.* Aloys Ander // *The Musical World*. Vol. 42. — London, 1864. — No.53. P. 839.
16. *Garrigues, C.H.N.* Ein Ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld. — Berlin: Hermann Wendt, 1937.
17. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 8. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1873.
18. *Sternfeld R.* Albert Niemann. — Berlin: Schuster & Loeffler, 1904.
19. *Bülow H. von.* Briefe und Schriften. In 8 Bd. Bd. 3. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
20. *Newman E.* The Life of Richard Wagner. In 4 vol. Vol. 4 — Cambridge University Press, 2014.
21. *Wagner R.* Mein Leben. In 2 Bd.: Bd. 2. — München: F. Bruckmann A.G., 1911.
22. *Левик Б.В.* Рихард Вагнер. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
23. *Lehmann L.* Mein Weg. — Leipzig: S. Hirzel, 1920.
24. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. Bd. 13: Briefe des Jahres 1861. Hrsg. von M. Dürrer und I. Kraft. — Wiesbaden, u.a.: Breitkopf & Härtel, 2003.
25. *Wagner R.* Bericht über die Aufführung des «Tannhäuser» in Paris // *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Bd. 7. — Leipzig: Verlag von T.W. Fritzsche, 1873.
26. *Wagner R.* König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel / Richard Wagner Ludwig II, Bayern König. — In 5 Bd. Bd. 2. — Karlsruhe: Braun, 1936.

УДК 7.011.26
ББК 24.00.01

Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ И ОБРАЗОВ РУССКОГО СЕВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ И.Я. БИЛИБИНА

Рассматриваются произведения художника И.Я. Билибина, основанные на творческом осмыслении традиций Русского Севера. Цель статьи — выявить пути переработки народного искусства в индивидуальном творчестве. Введены термины «синергизм северных традиций» и «традиционно-индивидуальное творчество». Автор полагает, что северное искусство — одна из важнейших основ творчества Билибина, живительный источник отечественной культуры.

Ключевые слова: Русский Север, Билибин И.Я., графика, претворение традиций, философия творчества, художественный язык, синергизм, синтез.

Изучение эволюции художественных традиций Русского Севера, в том числе их интерпретация в индивидуальном творчестве конкретных авторов, корреляция авторского и народного искусства и образование при этом индивидуально-традиционного творчества исключительно значимы, однако крайне мало освещены как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях. Так, недостаточно изучена и нередко субъективно оценена специфика влияний Северной Руси на общерусскую культуру. Актуальность темы обусловлена современными процессами в культурно-социальной среде, сильной ориентированностью на Запад, плюрализмом стилей, направлений в искусстве.

Вместе с тем, в противовес вышеобозначенным тенденциям, все более возрастает интерес к национальной теме, к синкретичности самобытной русской культуры, к истокам отечественной культуры, к постижению ее самобытности, ее аутентичной духовной сути. «Современное русское самосознание развивается в контексте активизировавшихся философских исканий и исторического вопрошания. Эта ситуация являет собой ответ на вызов времени, изменившего многие культурные ориентиры, сделавшего жизненно необходимым осознание сущностного своеобразия национальных духовных идеалов, творческого акта и исторического опыта» [1, с. 45].

Степень разработанности поставленной в статье проблемы явно недостаточна. Многие научные исследования посвящены анализу истоков искусства Русского Севера и художественным традициям края XII—XVII веков, однако вопросы претворения северных художественных традиций в индивидуальном творчестве не акцентируются, что особенно значимо в хронологических рамках последней трети XIX — начала XX века, когда возрос интерес к национальной теме в искусстве, происходило становление неорусского стиля.

Поставленная цель статьи достигается посредством решения следующих основных задач:

- получение комплексного научного представления о значимости художественных традиций Русского Севера в творчестве И.Я. Билибина;

- выявление и комплексный анализ его графических композиций, обращенных к искусству и образам северного края, обозначение их специфики;
- акцентирование основных этапов формирования художественного языка И.Я. Билибина на основе претворения традиций северного искусства, что позволяет художнику постичь и выразить в творчестве синергизм традиций Русского Севера.

В качестве универсального научного метода использован системный подход. При работе над конкретными научными задачами автор также опирается на:

- искусствоведческий анализ произведений, необходимый для раскрытия историко-художественного и религиозно-философского содержания памятников;
- историко-этнографический метод;
- метод сравнительного анализа, который необходим для выявления художественной специфики конкретных памятников искусства и этапов переработки северных художественных традиций в творчестве И.Я. Билибина.

Иван Яковлевич Билибин — знаток древних орнаментов, виртуозный график, живописец, публицист, один из наиболее ярких представителей отечественного искусства первой половины XX века. Исключительно важной является проблема определения истоков его искусства, тех корней в культуре, истории, философской мысли, благодаря которым он постигал и отображал национально самобытные, духовно наполненные образы. Для этого необходимо изучение темы Северной Руси в творчестве художника, чему уделяется исследователями крайне мало внимания.

Следует отметить, что на рубеже XIX—XX столетий с возрастанием интереса к национальной теме в отечественной культуре, с зарождением и становлением неорусского стиля художники в своих произведениях все чаще обращались к образам Севера, мотивам и традициям северного искусства. Среди них можно выделить имена А.А. Борисова, Ап. М. Васнецова, В.М. Васнецова, К.А. Коровина, Н.К. Рериха, А.А. Рылова, В.А. Серова и многих других. Однако их подход к воплощению северных об-

разов довольно амбивалентен. Многие авторы исходили лишь из внешнего заимствования, не обращаясь к специфике северного художественного языка, либо наполняли эту специфику собственным индивидуальным содержанием. Иван Билибин, по заключению автора, относится к тем художникам, кто наиболее глубоко и разносторонне смог понять и претворить в своем творчестве художественный язык Северной Руси. Сам Иван Яковлевич писал о том, что он, живя в деревнях Русского Севера, изучая народные орнаменты, на их основе вырабатывал свой новый творческий почерк.

Значимость поездок на Север в творчестве И.Я. Билибина отмечена в ряде изданий, но влияние художественной манеры северного искусства на его книжные иллюстрации не рассматривается. Исключение составляет труд Т.Ф. Верижниковой «Иван Билибин» [2]. Однако автор не уделяет должного внимания данной проблематике, не останавливается на трактовке семиотики творчества художника, поскольку определяющим в произведениях И.Я. Билибина считает влияние западноевропейских художников.

Мотивы древних орнаментов, стилистики северного искусства были воплощены в творчестве В.М. Васнецова, И.Я. Билибина, Н.К. Рериха и других авторов. Следует отметить, что релевантная переработка языка северного искусства, далекая от компилятивности, подвластна далеко не многим художникам. Чтобы суметь «говорить» на языке северян, необходимо было обладать особой сенсорностью, суметь жить их представлениями об окружающем, их верой, трудом, искусством. Тогда заимствование северного художественного языка, служащее интенции художника, получало новую аутентичную интерпретацию, значимую на рубеже XIX—XX веков и достигшую особой акцентировки в рамках неорусского стиля. И тогда линия, тон, цвет приобретали символическое значение, становились необходимым следствием мировосприятия, и только при этом условии осуществлялась преемственность традиций.

Если сравнить произведения В.М. Васнецова и И.Я. Билибина, посвященные Северу, с многочисленными и нередко однообразными северными пейзажами других авторов, то очевиден контраст между ними — антагонизм острого поэтико-философского видения, с одной стороны, и компилятивности — с другой. В.М. Васнецов [3] и И.Я. Билибин постигали суть жизни северян, что проявилось в познании северного художественного языка, который они обогатили новыми оттенками своей индивидуальности и содержанием современной им эпохи, быть может, отчасти релятивно трактованной. Северный край нередко учил художников видеть и писать. Диапазон настроений и содержания произведений, посвященных Северу, огромен. При всей разноликости, кажущейся дисперсности образы края характерны. Мастера национальных тем обретали здесь новый художественный язык, ярче раскрывающий аутентичную самобытность их творчества, что, бесспорно, доказывает

исключительную роль древнего северного искусства в культуре последней трети XIX — начала XX века.

При анализе влияния северного искусства в графике, которое проявилось не так широко, как в декоративном искусстве, но отчетливее, чем в архитектуре, особенно важна характеристика произведений Ивана Яковлевича Билибина. Интенцию его творчества следует определить однозначно — продолжение традиций русского национального искусства. Он наиболее точно и вдохновенно преобразовывал северную художественную манеру в графических образах. Его цель — воссоздание древних национальных образов сказочной Руси, в том числе с помощью образов Севера. Исполнив свой замысел как никто другой, И.Я. Билибин выразил содержание, суть народного искусства в графике. Поэтому к его произведениям применим термин «традиционно-индивидуальное творчество».

Обладавший исключительной эрудицией Билибин знал художественные направления западноевропейского искусства, но не придавал им определяющего значения. Сложно согласиться с теми исследователями, которые акцентируют влияние Западной Европы в его творчестве, при этом лишь изредка упоминая о значении русского народного искусства. Так, например, Т.Ф. Верижникова в своем труде, посвященном И.Я. Билибину [2], чрезмерно подробно исследует влияние на манеру художника японской гравюры, финских, норвежских авторов, англичанина Морриса, бельгийца Валлотона, немцев Гейне и Фогелера. Зная их искусство, высоко оценивая некоторые зарубежные образцы, одним из главных истоков своей художественной манеры Иван Яковлевич сознательно избрал произведения Русского Севера, тем самым четко определив интенцию творчества — интерпретацию самобытных национальных традиций в графике.

В переработке северных художественных приемов он использовал несколько путей, постепенно постигал законы народного творчества, и его собственная манера становилась все более тонкой, емкой, наполненной семиотическим звучанием. Корреляция индивидуального и традиционного художественного письма приобретала таким образом синкретичное выражение, исключавшее как антагонизм, так и амбивалентность формы и содержания. Нередко И.Я. Билибин воспроизводил в иллюстрациях северные костюмы, а также архитектуру, многообразные орнаменты [4, с. 5]. Например, о русском народном костюме художник писал так: «Он был великолепен <...> Покрой русского платья незатейлив, но затейливы были детали его, пуговицы, запонки, застежки и т. д.» [5, с. 47]. Таков начальный этап переработки художественного языка северян, принятый Билибиным во многом под влиянием В.М. Васнецова и затем широко распространенный во всем его профессиональном репертуаре. Художник восхищался красотой Севера, пламенно писал о ней. Не менее вдохновенно звучали его произведения — от циклов иллюстраций до зарисовок, изданных как открытки Общиной Святой Евгении: «За-

мужняя женщина Олонецкой губернии Каргопольского уезда» (СПб., 1900), «Вологодская девушка в праздничном наряде» (СПб., 1906), «Вологодская молодуха в праздничном наряде» (1906).

Несомненно, что по тем же образцам исполнены костюмы в работах, посвященных «Сказке о царе Салтане» (СПб., 1907). Например, такова иллюстрация «...И веселый пир пошел» (1905, издана в 1907, СПб.), в которой женские костюмы являются свободным повторением произведений «Замужняя женщина Олонецкой губернии Каргопольского уезда» и «Вологодская девушка в праздничном наряде». Они были созданы с небольшим временным промежутком, то есть художник и воспроизводит северную жизнь, и в то же время создает на ее основе сказочные образы, достигает синтеза традиций. Притом их художественная и смысловая сила обретает новое гармоничное воплощение. Следовательно, как представляется, в отношении искусства И.Я. Билибина уместно введение термина «синергизм северных традиций».

Детально точная трактовка северной архитектуры на фоне обобщенно решенного пейзажа свойственна, например, заставке к статье И.Я. Билибина «Народное творчество Русского Севера». Сходна с ней и концовка для журнала «Архитектурный музей» (1903), а изображенный здесь пятиглавый храм на высоком четверике перекликается в изображении И.Я. Билибина с северными постройками, аналогичен Петропавловской церкви в карельском селе Вирма. Деревня, раскинувшаяся на речном берегу, северная мельница над неоглядными просторами — такие мотивы использованы им в оформлении журнала «Народное образование» (1906). Основой для подобных работ во многом послужили впечатления художника, собранный им натурный материал во время трех его поездок по Вологодской, Олонецкой и Архангельской губерниям. Восхищаясь полузабытой красотой северного края, Иван Яковлевич вновь и вновь изображал северные пейзажи, находил в них наиболее характерные, знаковые мотивы, которые уподоблял архетипам Севера. Он писал: «Народное творчество — душа народа и его сила и гордость <...> оно не раз спасало и объединяло народ...» [5, с. 32].

Нередко детали его работ точно повторяют широко известные мотивы орнамента, в том числе и северного, как, например, в рамках с изображением полурозеток. В вологодских прялках использовались подобные детали, а для художника они стали частью образного решения в иллюстрации «Княгиня на теремной башне» к сказке «Белая уточка», а также заставки к той же сказке. Неоднократно Иван Яковлевич использовал изображения птиц Сирина и Алконоста — частые символические мотивы северного искусства, свидетельствующие богатой семиотичности культурного пространства Русского Севера. Так, райская птица Алконост изображена им на одноименной открытке Общины Святой Евгении (СПб., 1905). Самобытная трактовка птиц найдена художником в решении обложки к сказке «Василиса Прекрасная» (СПб., 1902).

Один из образов обложки к серии «Сказки» (СПб., 1901) — также мифическая птица, возникшая как отголосок иератического содержания древних культур. Следуя за искусством мастеров-северян, И.Я. Билибин интерпретирует этот образ как принадлежность семиотики Севера.

Художник, стремясь к большей синкретичности своего художественного языка, продолжает усиливать стилизацию в «Черном всаднике» — иллюстрации к сказке «Василиса Прекрасная», где в обрамлении рисунка показаны изображения Сирина и Алконоста. Символическое изображение Сирина, думается, следует назвать характерным образом искусства самого художника, значимым элементом его художественного почерка. Мифические птицы населяют царство сказок Ивана Яковлевича, будто приносят с собой в его работы частицу старины. Эволюция одного образа — птицы Сирина — позволяет проследить творческий поиск художника, постижение им народной художественной манеры и ее интерпретацию в собственных произведениях. Так рождались сказки Ивана Билибина, в графике которого словно нашли подтверждение философские заключения И.А. Ильина: «Сказка не повинуетя законам вещества и тяжести, времени и пространства. Она повинуетя законам художественной мечты и законам национально-героического (иногда сословно-героического) эпоса» [6, с. 299].

Следующим этапом претворения северного искусства в графике И.Я. Билибина является более необычный и сложный прием — дополнение чисто сказочных образов правдивым изображением северных предметов, то есть иллюстрация к сказке решалась в русле северного народного искусства. Такова иллюстрация «Стрельчиха и Андрей-стрелок» к сказке «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» (1919, 1935). Стрельчиха предстает, будто сказочная царевна, в сарафане, полушубке, кокошнике. На табурете красуется расписная птица, окна украшены причудливой вязью орнаментов. Подобны мотивы северного искусства: костюмы Олонецкой губернии, избы с волоковыми окнами, расписная мебель, резьба тябловых иконостасов. Несомненно, что это — сама Русь, сказочная и реальная одновременно. Переплетение были и небыли присуще искусству окраинной земли. У северян сказания соединялись с повседневной жизнью, становились ее частью. И.Я. Билибин продолжил летопись мастеров Севера в иной технике, но так же, как и они, художник трактует каждую деталь искусства как древний семиотический образ, стремится найти в своем творчестве их синкретичное сочетание, обрести целостность художественной формы, историко-философского содержания и эстетико-психологического восприятия.

После революции, эмигрировав, Иван Яковлевич продолжал работать в той же манере. В 1926 году при сотрудничестве с европейскими издательствами он вновь вернулся к образам северного искусства. Обложка журнала «Жар-птица», который вышел в свет в 1926 году в Париже и Берлине, оформлена с помощью орнамен-

тов, близких узорам северных тканей и вышивки. Художественное решение, подобное более ранним работам, использовано им в 1931 году, в изображении терема к оформлению «Сказки о семи Симеонах» для сборника «Сказки избы». Данное издание было осуществлено в Париже, что свидетельствует и о признании творчества И.Я. Билибина, и об интересе к русскому национальному искусству. Его иллюстрации для Западной Европы явились зримым воплощением русской сказки в 1931 году, а для Америки — через 8 лет, когда в Нью-Йорке были изданы «Сказки русской бабушки» также с иллюстрациями И.Я. Билибина.

При изучении Иваном Яковлевичем северной манеры особенным совершенством и сложностью отличается третий этап постижения северного художественного языка, при котором он стилизовал силуэты фигур и пейзажи в духе северного искусства, разрабатывал орнаменты согласно законам старины, стремясь в своем искусстве обрести синергизм традиций Севера. Такой прием, характерный для зрелых работ художника, использовался им нередко. В иллюстрации «Отъезд отца на ярмарку» к сказке «Перышко Фениста Ясна Сокола» (СПб., 1902) на дальнем плане показана рубленая одноглавая церковь с шатровой колокольней, близкая памятникам северного зодчества, например часовне XVIII века в карельской деревне Усть-Яндома. Ее колокольня напоминает постройку села Кулига Дракованово Архангельской губернии (XVI—XVII). Орнаментальная рамка, художественно обогащающая иллюстрацию, представляет стилизованное изображение леса. Ритм, цвет, детали орнамента, характер рисунка близки северным росписям. Стилизованные пейзажи, в которых натурный язык соединен с декоративным, силуэты обобщены, как в народной росписи, созданы художником для оформления сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (СПб., 1903). О приемах стилизации с помощью образов северных народных произведений — особенностей линии, цвета, построения композиции — свидетельствует также пейзаж шмучтитула к статье И.Я. Билибина «Народное творчество Русского Севера» (СПб., 1904). По уровню своего художественного звучания, найденной стилистической целостности образов вышеназванные произведения можно сопоставить с вершинами творчества В.М. Васнецова. Таким авторам, как Е.Д. Поленова и Ф.О. Шехтель [7, с. 217], работавших в том же направлении, не удавалось достичь подобной глубины звучания образов.

Синтез нескольких художественных манер, обращенных к северному искусству, достигнут и блестяще претворен И.Я. Билибиным в иллюстрации «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». Персонажи предстают в крестьянских костюмах, характерных и для северной деревни, пейзаж стилизован, является продолжением орнамента-рамы, мотивы которой вторят деталям северного искусства.

Наряду с В.М. Васнецовым Иван Яковлевич стал одним из крупнейших авторов, чьи графические эскизы и

проекты были воплощены в мебели неорусского стиля [8]. Его художественные решения, представляя собой синтез традиций живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, свидетельствуют о преобладающем влиянии графических работ. В решении гарнитура, стола и двух стульев, по эскизам И.Я. Билибина (частное собрание, Москва) использованы его иллюстрации к «Сказке о царе Салтане». Предметы украшены резьбой, чеканными накладками и росписью. Вновь, как в иллюстрациях художника, использованы локальные звучные цвета, стилизован пейзаж и создан образ сказочной стародавней Руси. Индивидуальный стиль И.Я. Билибина, во многом выработанный им на основе народного искусства Русского Севера, нашел яркое выражение и в мебели, что явно свидетельствует о глубокой переработке народных традиций.

Образы Русского Севера настолько органично вошли в творчество И.Я. Билибина, что стали частью его индивидуальной художественной манеры, способом преобразования окружающего мира, интерпретации идей. Изображая индийский пейзаж в иллюстрации к былинке «Вольга» (СПб., 1904 год), он вновь показывает башни с шатровыми завершениями, покрытые лемехом. В орнаментальные рамы он включает мотив, подобный «орлам» вологодской вышивки. Колористическая гамма данной композиции напоминает о радостном многоцветье северных народных праздников, например праздника свистуны в Вятской губернии, сопровождающегося гуляньями, балаганными представлениями с Петрушкой, продажей расписных игрушек, катанием на лодках [9, с. 6—7]. Чем объясняется такая трактовка? Бесспорно, художник стремился использовать образы народного, в том числе северного, искусства как канву, дающую стилистическую цельность, синкретичное символическое звучание его произведений.

Следует заключить, что вне зависимости от тематики изображения в индивидуальной манере прочитывалась основа его творчества — художественная культура северян. Задача, поставленная им в ранний период творчества, находила последовательное, порой неожиданное выражение на протяжении всей жизни художника. Если воссоздание деталей северного искусства использовалось в различных видах творчества рубежа XIX—XX веков, то примеры удачного синтеза народной манеры единичны. Именно такие образцы явлены в искусстве И.Я. Билибина. Отсюда закономерно, что его творчество нередко служило и продолжает в настоящее время служить образцом для произведений других авторов и творческих объединений.

Такие художники, как Б.В. Зворыкин, Ф.О. Шехтель во многом шли по стопам И.Я. Билибина. Представляется, что следует признать значимость их работ второстепенной. Б.В. Зворыкин — автор иллюстраций к «Сказке о золотом петушке» (М., 1903), к «Сказке про Марью Моревну» (М., 1904). Рассматриваемые образы, исполненные в манере, близкой И.Я. Билибину, менее выразительны и

глубоки. Преемственность с древним народным искусством в них не настолько очевидна.

Известный архитектор Ф.О. Шехтель работал и как график. С использованием элементов народного искусства в 1883 году им разработан эскиз приглашения, решение которого напоминает работы В.М. Васнецова и И.Я. Билибина в сфере прикладной графики.

Художники Талашкина, в частности С.В. Малютин, также изучали северное искусство и отчасти, как можно предположить, опирались на художественные находки И.Я. Билибина, который сотрудничал с данным творческим объединением, созданным княгиней М.К. Тенишевой.

Отголоски северного народного искусства звучат в произведениях фарфорового завода братьев Корниловых. В начале XX века здесь были созданы тарелки с росписью по эскизам И.Я. Билибина к сказкам «Царевна-Лягушка» и «Василиса Прекрасная» (фарфор, надглазурная роспись, ВМДПиНИ). Таким образом, его произведения обрели новую интерпретацию, прозвучали уже в декоративно-прикладном искусстве.

Следует подчеркнуть, что образы древнего края на рубеже XIX—XX столетий повлияли на характер произведений крупнейших художественных объединений. Следовательно, в графическом искусстве данного периода проявилось воплощение северного народного языка, что выражено последовательно и глубоко, прежде всего, благодаря работам И.Я. Билибина. Его произведения получили широкую известность уже в начале XX века. Положительную оценку им дал один из ведущих художественных критиков — С.К. Маковский. Но излишне резки, на наш взгляд, его замечания относительно манеры их исполнения. «В рисунках Билибина больше поэзии, чем стиля. Любуясь мелодиями красок, нежно-волшебных, мы прощаем ему угловатую жесткость рисунка, какую-то “неприятную” жесткость контуров» [10, с. 48]. Резкость трактовки, размеренность ритма, работа подчеркнутой линией не являются недостатком, если судить об иллюстрациях по канонам не станкового, но народного декоративного искусства. Возникает вопрос о разработке новых критериев оценки художественного творчества при интерпретации в нем основ народного искусства, в данном случае традиционно-индивидуального творчества И.Я. Билибина. Определить их позволяет цель создания произведений — достижение синтеза традиций старины и нового времени, синкретичность звучания, постижение синергизма северных традиций. Так, особенности технической манеры И.Я. Билибина являются несомненным художественным достоинством, поскольку говорят о достижении им поставленной цели в искусстве.

Итак, рубеж XIX—XX веков стал временем становления неорусского стиля, периодом значимого развития философской мысли. Благодаря трудам И.А. Ильина, Е.Н. Трубецкого и других авторов можно проследить общность древних народных воззрений и философии Нового времени, которые сохраняют единую направленность. В северных землях достигнут синтез многих характерных

черт искусства Руси. Древние образы, символы северного искусства можно назвать философским термином «архетипы», что характеризуют семиосферу Севера, его культурное пространство. Понятие «архетип» в философии использовалось в трудах Филона Иудея, Ириней, Дионисия Ареопагита, Августина Блаженного, как термин введено К.Г. Юнгом.

В художественных произведениях архетипы выражают зримую связь с древними культурами, сказками, мифами. Появляется символ — воплощение образов, отражающих духовный опыт. Русские философы не использовали понятие «архетип», но говорили о неизменных основах народного творчества, что близко этому термину. Как подтверждение вышеизложенному, следует привести заключение Е.Н. Трубецкого о русских иконах, о том, что в них просвечивает одухотворенный народно-русский облик [11].

С древних времен Северная Русь являлась одним из центров национальной духовной, этической, культурной жизни, что отражено в северных произведениях. Нами выявлено несколько причин сохранения традиций в северном крае. Прежде всего — географическая удаленность: северные леса, топи, суровый климат могли служить надежной защитой от столичных влияний, создавали ту естественную преграду, за которой нерушимой оставалась старина. Верность заветам осознанна, поскольку в них были заключены те постоянные устои, которые противостояли новаторствам и разрушению исконной духовной среды.

Устойчивость северной культуры, ее «консерватизм», согласно нашему заключению, особенно ясно выявлены с середины XVII века, когда Север стал одним из центров старообрядчества. В исследовании установлено, что на рубеже XIX—XX столетий возникла новая причина возрождения древних традиций — обращение к стародавним памятникам интеллигенции, поддержание ею культуры края. Главная причина следования старине в творчестве северян и художников последней трети XIX — начала XX века заключается в ее глубинном национальном содержании, выразившем дух, философию народа и организацию его жизни. В северном искусстве, народном по сути, емко и глубоко отражено национальное мировоззрение.

Образцы северной архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного творчества являются признанными самобытными памятниками национального искусства. Их создание — свидетельство наличия целостного художественного стиля и глубинного внутреннего содержания. Их единство связано с пониманием архитектурно-цельности мира, что объясняет особенности видения северян и пути претворения реальности в художественных образах.

Но, возникшая во многом из реальности, северные художественные образы получали самостоятельность, отражали, но не копировали природу, соответствовали религиозно-философским взглядам, но не являлись их иллюстрацией. Можно сделать вывод о том, что произ-

ведения северного искусства восходят не к обыденному зрительному восприятию и не к интеллектуальным заключениям, но к поэтическому, переосмысленному видению северян. Отсюда — синергизм северных традиций, целостность этого искусства, синтез в нем различных влияний.

Произведения искусства Севера утверждали разумность и красоту мира, что выражалось через характерное для Северной Руси сочетание лаконичной упрощенной формы и глубины философско-религиозного содержания, сложности семиотики (знаковой концепции), которая далеко не всегда осмысливалась северянами, но вбирала в себя опыт веков.

Устойчивость, традиционность северного искусства, в котором находят подтверждение слова северян «На веках живем», отчасти созвучные в мировой философии понятию «разума истории» Г. Гегеля. Значимая черта северного искусства — традиционность — основана на философско-религиозном мировоззрении северян: их исторической памяти и аутентичном понимании событий далекого прошлого как важной части настоящей жизни. Народное искусство Севера не стремится к точному воспроизведению земной реальности, что позволяет рассматривать произведения народного искусства как образцы не только художественной, но и религиозно-философской культуры, что актуально и при анализе искусства И.Я. Билибина, и при изучении творчества современных художников.

Искусство Русского Севера представляет собой уникальный материал для изучения формирования, развития национального творчества, для определения путей его сохранения. Традиции Севера ярко и многогранно воплощены в русской культуре последней трети XIX — начала XX века, что во многом объясняется спецификой края как художественного центра: мозаичностью искусства различных областей, устойчивостью его культуры, сохранением древних, наиболее самобытных традиций. Наличие двух особенностей — способности творческого переосмысления старины и разработки на их основе новых художественных решений — привело к развитию и утверждению самобытного искусства, исключительно значимого на рубеже XIX—XX столетий в рамках неорусского стиля.

Традиции и образы северного региона России оказали определяющее влияние на специфику творчества

И.Я. Билибина — его стилистику, методы интерпретации народного искусства, философию. Культура северной Руси в целом стала одной из важнейших основ искусства художника, его Одигитрией (путеводительницей) на пути становления самобытности индивидуального художественного почерка. Творчество И.Я. Билибина, наряду с творчеством других крупнейших отечественных художников, определило развитие национальной культуры России последней трети XIX — начала XX века.

Кроме того, Север России оказывается самобытнейшим центром русского национального искусства в хронологических рамках конца XIX — первой половины XX века. Следовательно, очевидно воздействие Русского Севера на формирование специфики философии, мировоззрения народа, отечественную культуру. Ее ярким представителем в первой половине XX века стал выдающийся художник Иван Яковлевич Билибин, в творчестве которого посредством лаконичной формы передан «тихий, древний, мудрый голос» [6, с. 289] русской сказки, услышанный им через образы северного искусства, самобытно интерпретированы историко-философские, нравственно-этические, художественно-эстетические процессы, происходившие в России в начале прошлого столетия, значимые для национального самосознания и сегодня.

Список литературы

1. Скотникова Г.В. «Созвучие вечным смыслам бытия». — СПб.: Альфарет, 2012.
2. Верижникова Т.Ф. Иван Билибин. — СПб.: Аврора, 2001.
3. Ярославцева Н.А. Москва Виктора Васнецова. — М.: Мир русской души, 1998.
4. Рославлев А.С. Сказки в оформлении И.Я. Билибина. — СПб., 1911.
5. Билибин И.Я. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. — М.: Художник РСФСР, 1970.
6. Ильин И.А. Духовный смысл сказки // Е.Н. Трубецкой. Три очерка о русской иконе. — М.: Лепта, 2003.
7. Кириченко Е.И. Русский стиль. — М.: Галарт; АСТ ЛТД, 1997.
8. Скоробогачева Е.А. Искусство Русского Севера. — М.: Белый город, 2008.
9. Рылов А.А. Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960.
10. Маковский С.К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999.
11. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. — М.: Лепта, 2003.

УДК 75.03
ББК 85.103(2)1

В.Л. МОРДАШОВА

МЕТАМОРФОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.А. МАЛЯВИНА 1910-Х ГОДОВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ЕГО ЭМИГРАЦИИ

Данная статья — часть фундаментальной научной работы по изучению творчества выдающегося русского художника Ф.А. Малявина. На материале архивных документов, периодики и других публикаций рассматривается последний период дореволюционного творчества мастера и детали его эмиграции в 1922 году.

Ключевые слова: Ф.А. Малявин, XIV выставка Союза русских художников, живопись, крестьянство, 1910-е годы, Октябрьская революция, Рязань, персональная выставка, А.В. Луначарский, эмиграция.

Появления новых произведений выдающегося русского художника Ф.А. Малявина на XIV выставке Союза русских художников ждали с большим интересом не только почитатели его живописного и графического дарования, но и те, кому хотелось, наконец, увидеть, в каком направлении продолжает развиваться творчество мастера после неудачи с «Автопортретом с женою и дочерью» и столь длительного перерыва в выставочной деятельности. На выставку, имевшую впоследствии большой успех у публики, художник отправил шесть живописных работ и девятнадцать рисунков. За отсутствием в каталоге названий произведений нельзя точно указать все работы, там представленные. Но, судя по критическим отзывам, можно смело утверждать, что это был круг произведений 1910-х годов, выделяющихся своей новой эмоциональной наполненностью, иным живописным языком и, прежде всего, другой цветовой гаммой. Несмотря на разработку прежней крестьянской тематики, подобное изменение в творчестве Малявина не ускользнуло от внимания чуткого критика и наблюдательного зрителя. Целая галерея широкоформатных крестьянских портретов предреволюционного периода отличалась от предшествующих работ мастера большей остротой психологических характеристик и доведенным до предела напряженным звучанием, выраженным посредством широкой, пастозной манеры письма и мрачного колорита, который зачастую усиливался нетронутой белизной холста. Примечательны в этом отношении воспоминания кинорежиссера и сценариста Е.А. Иванова-Баркова, посетившего мастерскую Малявина после его переезда в Москву: «Я ожидал увидеть солнечные каскады красок, полные жизненной радости <...> Каково же было мое удивление?! Я увидел на этих больших холстах огромные, мрачные, коричневые лица бородатых мужиков и пожилых баб, похожие на лики почерневших от времени старинных икон. Но написаны они были с присущей Малявину экспрессией. Малявин объяснил, что — “он пишет кондовую Русь — людей от земли, что тысячи лет живут землей, людей сурового подвижнического труда, которые своими мозолистыми руками добывают хлеб насущный и на которых вся русская земля держится”»¹ [1].

Автор воспоминаний считал, что подобный настрой мастера не отвечал «всенародному, жизнеутверждающему, революционному подъему». Что же заставило Малявина поменять свой угол зрения на крестьянство? Конечно, нельзя забывать о предреволюционных событиях и накалявшейся обстановке в Российской империи. Но в то же время стоит помнить и о возрасте художника, который, вероятно, пройдя определенный жизненный путь, желал отобразить другие стороны жизни крестьян. Тяжелый крестьянский труд, непростые условия жизни, грубость характера, откладывавшие свой отпечаток на внешности, все чаще попадают в поле зрения Малявина. Многие критики уловили перемены в творчестве художника только с формальной стороны, не придав значения содержанию. Последовали упреки по поводу «гуталинно-грязного» [2, с. 6] тона работ. Новые крестьянские портреты мастера описывали не иначе как «громadne и мрачные головы, написанные сыро, черно и эскизно и производящие впечатление какой-то сбивчивой, неясной самому художнику живописной мысли» [3, с. 6]. Критик Россип в газете «Русские ведомости» задавался вопросом, окончательное ли это крушение большого таланта Малявина или нет. Он считал, что «в громадных “Этюдах” Малявин теперь силился сказать следующее, новое слово — и не сказал. Что-то катастрофическое, беспомощное, затравленное сквозит в этих вещах, словно художник решил добиться цели во что бы то ни стало, — и сорвался» [4, с. 6]. Всеволод Воинов в статье в журнале «Аполлон», посвященной собранию А.А. Коровина, более чутко отнесся к работам Малявина 1910-х годов, однако и он был склонен рассматривать произошедшие изменения лишь с эстетической точки зрения. Не затрагивая содержательной стороны работ, он полагал, что на художнике сказались «модное тяготение от холодного и тепличного анемизма европейского города к экзотике, к опаленному солнцем югу, которое в свое время заставило Гогена бежать из Парижа на Таити». Воинов писал, что эта тенденция могла на бес-

¹ Воспоминания Е.А. Иванова-Баркова были опубликованы М. Семиной

в журнале «Русское искусство» (Иванов-Барков Е. Встреча с художником Малявиным / Евгений Иванов-Барков // Русское искусство. 2012. № 1. С. 70—72).

сознательном уровне привнести «неизменную черноту» в произведения этого периода Малявина и сделать похожим загар малявинских баб не на бронзу, а чугуна, что сближало их с негритянками [5, с. 1—27]. И действительно, если обратить внимание на такие произведения Малявина, как «Две девки» (1910-е, Государственный Русский музей), «Девушка» (1910-е, Днепропетровский Государственный художественный музей), «Верка» (1913, Государственный Русский музей), «Женщина в красной кофте» (1914, Государственная Третьяковская галерея), «Баба» (1916, Национальный художественный музей Республики Беларусь), то все эти полотна, несмотря на прежнюю молодость героинь, отличает стремление художника к сгущению и затемнению колорита, приданию очертаниям лиц большей объемности, осязаемости, гипнотической статичности и монументальности. Между тем в своих рассуждениях о творчестве художника Воинов употребляет тонко подмеченное сравнение. Он соотносит произошедшие изменения в колорите картин Малявина с уходом «с залитой потоком ярких лучей деревенской улицы в курную избу». Стоит заметить, что данное высказывание применимо не только к палитре художника, но и к общему напряженному эмоциональному настрою работ. Каждая из них дышит безотчетным стремлением выйти из удушающего пространства на свет, на свежий воздух. В одной из рецензий на XIV выставку Союза русских художников было верно замечено, что в новой живописи Малявина ощущается «больной надлом», на место «радостного и здорового хохота, который прокатился в свое время по всей Европе», пришли крестьянские образы, которые с «острой тоской в тусклых красках лиц» проглядывают через «траурную дымку» [6, с. 3].

Поражают силой своего реалистического изображения портреты «Крестьянин» (1916, Латвийский национальный художественный музей) и «Старуха» (1915, Национальный художественный музей Республики Беларусь). На первом полотне, внушительном уже только по своим размерам (205 × 112,5), Малявин создает захватывающий контраст между худощавой, сгорбленной, почти немощной фигурой сидящего старика и его недоброй внутренней силой, напряженностью, приводящей зрителя в замешательство и состояние некой настороженности. В работе «Старуха», как и в крестьянских портретах академических лет, немаловажную роль играет изображение рук. Художник прекрасно знал о том, что деревенская жизнь состояла из череды забот о хлебе насущном и все приходилось добывать тяжелым трудом. Поэтому появление огрубевшей, натруженной руки, которую крестьянка поднесла к своему подбородку, является не только композиционным решением мастера, но и существенным элементом общего строя картины, служащим раскрытию образа. Нет сомнения в том, что этот портрет был выполнен художником с натуры. Яркие всполохи, пробивающиеся сквозь темный фон, и теплые отблески, падающие на лицо, руку, одежду крестьянки, позволяют предположить, что невдалеке находилась печь. Изображение слезящихся, покрасневших от резкого запаха дыма глаз дает возможность с

высокой степенью реалистичности ощутить присутствие горящего очага. Подобный мотив можно встретить и в других произведениях Малявина. Так, на картине «Старик у очага» (1915, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина) крестьянин, расположившийся у огня, отвлекся от его созерцания и обратил лукавый взор на зрителя. Красные, отброшенные пламенем отсветы и темная горячая цветовая гамма полотна, создают впечатление тесного пространства избы. Стоит особо подчеркнуть, что зажженный очаг был неотъемлемой характеристикой крестьянского дома. Издавна считалось, что огонь в печи обладал способностью защитить обитателей дома от нечистой силы, холода и мрака. Так, историк, знаток славянских преданий, верований и обычаев, фольклорист А.Н. Афанасьев в главном труде своей жизни «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» писал, что в простонародье перед печью часто лечили больных, окуривая их дымом или давая пить и умывая водой, смешанной с золою. Кроме того, этой же водою омывали притолоки и косяки в избе, чтобы не дать возможность болезням и нечистой силе проникнуть в дом. Очаг у славян был своего рода священным местом, что не могло не сказаться и на традициях крестьянского быта, вобравшего в себя обычаи и приметы, восходящие к язычеству [7].

Другой отличительной чертой данного периода творчества Малявина, на которую, несомненно, стоит обратить внимание, является выбор героев: все чаще ими становятся деревенские мужики. Судя по всему, они начинают ассоциироваться у мастера с затаенной грубой силой, готовой выплеснуться наружу при удобном случае [8]. Если когда-либо Малявин и хотел отразить в своем творчестве накаленную атмосферу современных ему событий, то, скорее всего, именно некоторые персонажи крестьянских портретов 1910-х годов, а не пышущие здоровьем и весельем крестьянки из «Вихря», могли бы послужить олицетворением революционных сил. Так, гнетущий колорит и смелая, широкая по своей манере живопись в «Мужском портрете» 1916 года, хранящемся в Рязанском областном художественном музее им. И.П. Пожалостина, передают настроение мрачной суровости. Экспрессия полотна доведена до предела и в то же время не обнаруживает открытого выплеска, как в картине «Вихрь». Зритель остается в напряженном ожидании дальнейшего раскрытия характера крестьянина, и ожидание это не внушает надежд на лучшее. Да что зритель, сам художник едва ли знает, как поведет себя этот хмурый человек через день-два. Не Малявин изучает его, а он пристально наблюдает за мастером. Насупленные брови, колкий взгляд недобрых глаз, неприязненно сжатые ноздри носа — все это как будто рисует образ колдуна, прихода которого боялись в каждой сельской избе. Схожи по своей характеристике образы работ «Голова крестьянина. Этюд» (1913, Нижегородский государственный художественный музей) и «Крестьянин в шубе» (1910-е, Пермская государственная

художественная галерея). На второй картине из черных завитков ворота овчинного тулупа и надвинутой на глаза шапки выглядывает лицо крестьянина. И вновь тяжелый, недоверчивый взгляд оказывается самой напряженной точкой в эмоциональном строе картины. Кажется, так и сорвется сейчас с уст мужика: «Друг ли, враг ли этот художник, приехавший из Петербурга и живущий с нами бок о бок?»

Революция 1917 года не могла оставить без изменений привычную жизнь Малявина. Волна грабежей и погромов делала пребывание художника и его семьи в имении Аксиньино под Рязанью небезопасным. В 1918 году он принимает решение переехать в Рязань. В этом же году художник начинает свою преподавательскую деятельность в студии. Он активно включается и в работу художественной секции рязанского комиссариата просвещения, планировавшей открытие народной картинной галереи и создание Свободных государственных художественных мастерских. Их руководителем Малявин будет избран наряду с художником Я.Я. Калиниченко [9, с. 137—188]. Кроме того, тесное сотрудничество с рязанским Губпросом открывало возможность проведения первой персональной выставки Малявина, находившегося на пороге пятидесятилетия. Принимая во внимание, что основная часть работ, вошедших в будущую экспозицию, находилась в мастерской художника в Аксиньино, Рязань представлялась наиболее подходящим городом для проведения его персональной выставки, которая, несмотря на свой небольшой масштаб, стала важным событием в культурной жизни того времени. Торжественное открытие выставки состоялось 16 февраля 1919 года в помещении губернского Отдела народного просвещения. Малявин был увлечен перспективой познакомиться со своим творчеством простых солдат, крестьян и рабочих. Художник говорил: «Пусть народ придет посмотреть Малявина. Он скажет: “Малявин — наш”» [10, с. 61]. Однако намерения художника и губернского комиссара народного просвещения М.И. Воронкова показать на выставке не только произведения, находящиеся на тот момент в мастерской художника, но и такие прославленные полотна из собрания Третьяковской галереи, как «Вихрь», «За книгой», «Крестьянская девушка с чулком», «Крестьянская девушка», не увенчались успехом. Поэтому экспозицию составили в основном произведения, принадлежавшие автору, а также работы из некоторых частных коллекций, разрешение на вывоз которых удалось получить после нескольких поездок в Москву в процессе организации выставки. Отсутствие каталога не позволяет узнать полный перечень произведений, попавших в экспозицию. Но, благодаря заметкам о выставке в местной прессе, можно с точностью утверждать, что были выставлены «три больших полотна, пятнадцать среднего размера и пятьдесят рисунков» [11, с. 3] из мастерской; среди них такие картины, как «Три бабы», «Зеленая шаль», «Старуха, зажигающая спичку» и «Старик у очага». Все четыре полотна намечались к покупке государством, но были приобретены только две последние. 16 апреля 1919 года

в «Известиях Рязанского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов» появилось сообщение, что «выставку Ф.А. Малявина посетило свыше 15 тысяч человек. Такое посещение нужно считать весьма значительным для г. Рязани <...> Ввиду такого успеха выставка будет открыта еще некоторое время» [9, с. 167]. Есть предположения, что экспозицию можно было посетить до начала 1920 года.

В апреле-мае 1919 года в Свободных художественных мастерских возникает ряд разногласий, связанных с приглашением новых мастеров и согласованием программ преподавания, в результате которых Малявин покидает свой пост и уезжает обратно в свое имение. В Аксиньино он продолжает преподавательскую деятельность в статусе руководителя красноармейской студии. Однако положение художника в эти годы не могло быть безоблачным. Непростые условия, в которых оказался Малявин во время революционных событий, подтверждают воспоминания М.И. Воронкова, писавшего в своем дневнике 4 марта 1920 года о враждебном отношении крестьян к художнику, несмотря на его усилия жить с ними в ладу [9, с. 183]. Сохранились и воспоминания Е.А. Иванова-Баркова, передающие рассказ Малявина о попытке захвата силой его имения группой агрессивных настроенных мужиков. На тот момент мастер смог отстоять свои владения и защитить семью. В благоприятном разрешении опасной для художника ситуации немаловажную роль сыграло его крестьянское происхождение. Тем не менее, необходимость переезда в Москву стала для него очевидной. В столице, не без помощи А.В. Луначарского, Малявин получает квартиру, где была устроена и мастерская для работы. На время своего пребывания в Москве художник становится соседом бывшего обер-прокурора Святейшего синода князя А.Д. Оболенского, которому, несмотря на охранную грамоту от М.И. Калинина, пришлось уступить Малявину часть своих комнат на верхнем этаже в особняке в Обуховом переулке (с 1922 года Чистый переулок) [1]. В этот период художник получает доступ в Кремль и делает многочисленные наброски для портрета Ленина, который так и не будет написан.

В январе 1922 года Малявин выступает с предложением организовать его персональную передвижную выставку в городах Европы и Америки со сбором денежных средств в пользу голодающих. Как правило, инициатива зарубежных поездок в эти годы исходила от самих деятелей искусства. В Наркомпрос поступали запросы о финансировании командировок или разрешении на выезд за рубеж от художников, историков искусства, актеров, студентов и др. Был организован Особый комитет заграничных артистических турне и художественных выставок при Комиссии заграничной помощи. Однако просьба об устройстве персональной передвижной выставки Малявина стала первым прецедентом в истории Советского Союза [12, с. 221—235]. В своем заявлении В.И. Ленину художник просит оказать содействие с выездом за границу и предоставить для выставки произведения, хранящиеся в государственных музейных и частных собраниях. Поддер-

жав инициативу Малявина, 14 января Ленин отправляет распоряжение управляющему делами Совета народных комиссаров РСФСР Н.П. Горбунову, в котором предписывает поручить составить проект выставки А.В. Луначарскому [13, с. 346—348]. Спустя несколько дней Луначарский известил Ленина о том, что составит соответствующий проект, выразив, однако, сомнение по поводу возможности получения прибыли от выставки, способной покрыть связанные с ней расходы [13, с. 348—349].

Вскоре Луначарский подготовил проект и направил его с приложенным письмом в Малый Совнарком² [14, л. 40—41]. В письме он высказывался о пользе, которую могла бы принести подобная выставка с точки зрения возобновления культурных связей между Советской Россией и Западом. А в проекте отдал распоряжение выдать из государственных музейных собраний и частных коллекций необходимые для выставки произведения Малявина сроком до начала 1923 года и субсидировать художника пятнадцатью тысячами довоенных рублей³. Предписание Луначарского поддержал Центральный комитет помощи голодающим. Однако финансовая сторона организации выставки, малая вероятность прибыльности и требующиеся затраты вызвали сопротивления со стороны Народного комиссариата иностранных дел и наркома Рабоче-крестьянской инспекции [14, л. 43, 45, 50]. Принимая во внимание все нарекания, Малявин был вынужден составить смету своей выставки, в которую включил расходы на организационную и техническую части. Художник планировал издание монографии, альбома репродукций и открыток. Над монографией о Малявине на тот момент уже работал М.В. Бабенчиков⁴. Чтобы обосновать прибыльность задуманной им выставки, художник подсчитал и ожидаемый доход, который, по его мнению, мог бы составить как минимум 125 тыс. рублей золотом (из расчета пяти тыс. посетителей в месяц) [14, л. 51].

Изучая архивные документы, связанные с длительными дискуссиями по поводу персональной выставки Малявина, исследователя поражает упорство художника в достижении поставленной перед собою цели. Полный энтузиазма мастер, получивший возможность после революции устроить свою первую персональную выставку, искренне верил в благоприятные условия для проведения передвижной выставки за рубежом. Вполне вероятно, что тогда художник даже и не думал об эмиграции. Было бы несправедливо рассматривать его идею с выставкой как повод уехать из страны навсегда, забрав свои лучшие произведения из государственных и частных собраний. Принимая во внимание тот факт, что в эмиграции Малявин часто принимал участие в благотворительных акци-

ях, заметки о которых можно встретить в эмигрантской прессе, художником, помимо стремления познакомить зарубежную публику со своим искусством, вполне могло руководить и искреннее желание получить немалый доход, предназначавшийся для благотворительных целей.

Итак, несмотря на многочисленные препятствия, 27 февраля 1922 года на заседании Совета народных комиссаров было принято решение: «Признать целесообразным организацию выставки картин художника Малявина <...> в целях реализации доходов выставки в пользу голодающих и изъять для этой цели картины художника Малявина как из музеев, так и из владения частных лиц на срок не более одного года» [15]. Уже 7 марта художник получил мандат, предоставляющий ему право на получение своих произведений из музейных и частных собраний. Мастер хотел видеть в будущей экспозиции картины «Вихрь», «Крестьянская девушка с чулком», «За книгой», «Крестьянская девушка» из собрания Третьяковской галереи; работу «Девка», находившуюся на тот момент в собрании И.А. Морозова; из Русского музея он предполагал выбрать для выставки «Портрет Е.М. Мартыновой» и произведение «Баба» (возможно, речь шла о картине «Баба» из Картинной галереи Армении в Ереване, находившейся в то время в собрании Русского музея, либо о работе «Пляшущая баба»). Вместе с тем, серьезно обеспокоенный за сохранность картин при их транспортировке, директор Третьяковской галереи И.Э. Грабарь поспешил опротестовать решение Совнаркома. Он написал письмо в Главнауку, в котором подчеркнул, что отсутствие научно-технических гарантий, налаженности транспортных связей и международных отношений не способствуют проведению подобных выставок. Кроме того, зная технологические особенности создания полотна «Вихрь», а именно о наличии в составе его красок вязкого венецианского терпентина, он предупредил о том, что свертывание этого холста приведет к превращению его в компактную массу. Транспортировка же полотна столь внушительных размеров в несвернутом виде не могла гарантировать его сохранности и привела бы к многочисленным загрязнениям красочного слоя при повторных переездах [16]. И все же после второго заседания Совнаркома, состоявшегося 22 марта, было принято решение о проведении выставки. Однако Грабарь категорически отказался выдать произведения из собрания Третьяковской галереи. По его инициативе Главмузей подал прошение о пересмотре этого дела во Всероссийском центральном исполнительном комитете, ссылаясь на то, что ни на первое, ни на второе заседание Совнаркома не был приглашен ни один из представителей музеев. В целом, одобряя саму идею передвижных выставок русского искусства за границей и знакомства зарубежного зрителя с русским искусством, с его классиками и современниками, а не только с творчеством одного мастера, Главмузей, тем не менее, был согласен проводить такие выставки только в том случае, если они будут поручены их ведомству, а не частному лицу. После нескольких месяцев ожидания рассмотрения этого дела во ВЦИКе 1 июня состоялось

² Копии письма и проекта постановления А.В. Луначарского были разосланы также в Наркомфин, РКИ, Наркоминдел, Наркомвнешторг и ЦК Помгол ВЦИК.

³ Имея в виду 15 тыс. довоенных рублей, в своем письме Луначарский написал «15 тысяч рублей золотом».

⁴ Рукопись монографии М.В. Бабенчикова хранится в РГАЛИ (Ф. 2094. Оп. 1. Ед.хр. 6). Вероятно, она не была издана по причине эмиграции художника.

заседание, на котором было решено отменить постановления Совнаркома от 27 февраля и 22 марта 1922 года как незаконные. А организация выставки русского искусства в Берлине (1922), где экспонировались также работы Малявина, была поручена Главмузею.

Можно предположить, что после длительных баталий, связанных с организацией персональной передвижной выставки, художник окончательно потерял веру в радужные перспективы развития своей творческой жизни в Советской России. Не стоит забывать, что поначалу крестьянский сын Малявин вовсе не был чужд новой власти. Эпизод из его жизни на начальном этапе революционных событий, записанный в воспоминаниях Е.А. Ивановым-Барковым, красноречиво говорит о самоопределении художника: «В первые дни революции, когда Малявин жил в Рязанской губернии в имении своей жены и когда к дому пришли крестьяне для того, чтобы взять имение, Малявин вышел к ним и сказал:

— Какой я к черту барин? Я такой же мужик, как и вы.

В этом месте рассказа Малявин действительно стал похож на удалого мужика, засучившего рукава и готового к бою. Закljučая свой рассказ, Малявин сказал: «Общий язык был найден, и мужики разошлись по домам»⁵ [1]. Вероятно, в глубине души он ждал счастливых перемен для крестьянской России, которую писал и частью которой он был, а потом с горечью в одном из интервью признал, что «наш народ смертельно устал, обнищал, одичал и обносился до ужаса. В деревне вы не увидите мужика или бабы в сапогах. Лапти и кое-какие лохмотья на плечах — вот их обычный вид. Красных “баб” в ярких сарафанах там уже не напишешь» [17, с. 5]. Очевидно, к лету 1922 года мысли об эмиграции становились все более конкретными. Вместе с тем, был ли он уверен окончательно в том, что не вернется, сказать не так легко, как может показаться на первый взгляд. Ведь даже свою квартиру по Обухову переулку (дом 4, кв. 1) он просил считать мастерской [18], в которой, уезжая, оставил часть картин. Перед отъездом Малявин принимает участие во второй выставке недавно зародившегося объединения АХРР. Е.А. Кацман⁵ вспоминал, как он и другой молодой художник, П.А. Радимов⁶, случайно встретив Малявина на улице, предложили ему показать свои произведения на летней выставке ассоциации. Последней новой работой, продемонстрированной в Москве, стал «Портрет А.В. Луначарского» 1922 года.

⁵ Кацман Евгений Александрович (1890—1976) — художник-портретист. Родился в Харькове. В 1916 году окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Был одним из основателей АХРР. Создал целый ряд портретов деятелей Советской России: Ф.Э. Дзержинского (1923), М.И. Калинина (1924), М.В. Фрунзе (1925), С.М. Буденного (1928), К.Е. Ворошилова (1933) и др., а также такие жанровые композиции, как «Калязинские кружевницы» (1928), «Повесть о настоящем человеке» (1949) и пр.

⁶ Радимов Павел Александрович (1887—1967) — художник и поэт. Родился в селе Ходяйново Зарайского уезда Рязанской губернии. Окончил филологический факультет Казанского университета. С 1908 года выступал как художник. Первый председатель АХРР (1922 и 1927—1932). Писал преимущественно пейзажи.

Осенью художник вместе с женой и дочерью покидает пределы Советского Союза. В Берлине, первом европейском городе, где они остановились, Малявин выступает с критикой в адрес советского правительства в эмигрантской газете «Руль». В статье «У художника Малявина», начиная с краткой биографической справки, неизвестный автор передает высказывания мастера о современном состоянии искусства в Советской России. «Русское искусство, как и душа России, находятся в состоянии смертельного изнеможения. В этом изнеможении глубокое отчаяние <...> Луначарский и его помощник “по управлению искусством” Штеренберг и Альтман — убили русскую живопись так же, как весь советский режим убил печать, школы, театр. Пайки, мелкий карьеризм, халтура — вот чем живут сейчас в России служители искусства...» [17, с. 5]. После подобной публикации, которую прочел и Луначарский [19]⁷, о возвращении на Родину можно было забыть. Наркоминдел постановил категорически запретить въезд Малявина обратно.

Список литературы

1. РГЛИ. Ф. 2970. Оп. 1. Ед. хр. 49.
2. Леблан М. XIV выставка картин Союза русских художников // Вечерние известия. — 1916. — № 1164.
3. Койранский А. Союз русских художников // Утро России. — 1916. — № 354.
4. Россний. Союз русских художников // Русские ведомости. — 1916. — № 294.
5. Воинов В. Собрание А.А. Коровина // Аполлон / Государственный Русский Музей — 1917. — № 2—3.
6. В.П. В мире искусств. XIV выставка Союза русских художников // Московский листок. — 1916. — № 295.
7. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. — М., 1995.
8. Живова О.А. Ф.А. Малявин. — М., 1967.
9. Никитин А.О. Ф.А. Малявин и основание Рязанского художественного училища // Рязанская старина. — 2002. — № 1.
10. Шульгин В.Н. Памятные встречи. — М., 1958.
11. Выставка картин художника Ф.А. Малявина // Известия Рязанского губернского совета рабочих и крестьянских депутатов. — 1919. — № 45.
12. Шепелева Н.Г. Страницы истории Наркомпроса // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству 1920—1930-х годов. — М.: НИИ РАХ, 1994.
13. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. Т. 80. — М., 1971.
14. ГАРФ. Ф. 130 (СНК). Оп. 6. Ед. хр. 50 а.
15. ГАРФ. Ф. А2307 (Главнаука). Оп. 2. Ед. хр. 570. Ф. 130; Оп. 6. Ед. хр. 35.
16. Письмо И.Э. Грабаря в Главнауку от 10 марта 1922 года // ГАРФ. Ф. А2307 (Главнаука). Оп. 2. Ед. хр. 570. Ф. 130 (СНК); Оп. 6. Ед. хр. 50 а. Л. 57.
17. У художника Малявина // Руль. — 1922. — № 587.
18. Заявление от Ф.А. Малявина в АХРР // РГЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 50.
19. ЦГА РСФСР. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 3377. Л. 13.

⁷ О высказываниях Малявина, опубликованных в газетах «Руль» и «Новом времени», Луначарский писал Уншлихту 6 декабря 1922 года [19].

УДК 304
ББК 88.53

Л.Н. ЛЕТЯГИН

АЛФАВИТЫ ФЛОРЫ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОВЕДЕНЧЕСКОЙ МОДЕЛИ¹

В системе форм социального взаимодействия «флорошифры» представляют особого рода эстетическую коммуникацию — традицию, бытовавшую и развивавшуюся на протяжении целого столетия. Автор статьи ставит целью исследовать принципы включения «языка цветов» в типологическое единство поведенческих практик в тот период развития русской культуры, когда их присутствие оказалось наиболее заметным и продуктивным. *Ключевые слова:* история повседневности, коммуникативные практики, флорошифры / алфавиты Флоры, прикладная эстетика, социальное взаимодействие, культурная память.

Теме «Языки цветов» посвящены десятки серьезных публикаций, включая монографические издания. При обращении исследователей к истории вопроса преимущественный взгляд оказался посвящен отношениям преемственности французского и русского историко-бытовых контекстов. В «тени» этого академического интереса оказался не менее значимый, но столь же различимый английский «культурный след». Рассмотреть положение и роль «языка цветов» в системе поведенческих практик представляется актуальным в возможной полноте, на конкретном историко-культурном материале — не останавливаясь специально на вопросе о доминировании каких-либо «национальных приоритетов» или выявлении ключевых векторов заимствования.

¹ Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ 12-03-00411.



VI

КАФЕДРА

В своих «философских фрагментах» Новалис утверждал, что цветок — символ тайны нашего духа.

В первой трети XIX столетия эта эстетическая установка приобретает специфическую «укорененность». В культуре России, как и в европейской культуре, формирование романтических тенденций сопровождалось развитием вполне реальных домашних занятий — «оранжерейных интересов». В немалой степени это была дань традиции XVIII столетия — следование буквальному прочтению финальной фразы вольтеровского «Кандида» о необходимости возделывать свой сад. Достаточно вспомнить Висячий сад Екатерины II в Малом Эрмитаже и портрет Прокопия Акинфиевича Демидова «с лейкой» кисти Дм. Левицкого (Государственная Третьяковская галерея). Отсюда «умилительные» размышления известного деятеля Александровской эпохи «по части образования» Ивана Ивановича Мартынова, которые возникают у него при виде в Царскосельском парке салатных и огуречных грядок, «взрачиваемых» наследником российского престола: «познай природу с юных лет своих, углубляйся в ее таинства и возлюби красоты ея: то суть таинства и красоты первой Бесконечной Причины, раскрывающая в смертном чистейших чувствования, добродетельнейшая наклонности...» [1, с. 171].

Когда-то представление о мысли как акте «духовного произрастания» породило в средневековой Европе особый жанр развернутого нравственного высказывания. Таковы, прежде всего, Fioretti — «Цветочки Святого Франциска Ассизского». В позднем Возрождении акценты в размышлениях о природе человеческих страстей и поступков смещаются в афористическую область рациональных наблюдений — «Максим», «Опытов», «Мыслей». От Ларошфуко и Монтеня, а затем Лабрюйера, Шамфора и Лихтенберга эта традиция протянется до настоящего времени — вплоть до Драгана М. Еремича и Станислава Ежи Леца. Однако красота естественных произрастаний продолжала мыслиться необходимым условием развития индивидуальных добродетелей. «Если б не существовало цветов, — задавался риторическим вопросом М. Метерлинк, — были ли бы тогда наш характер, наша мораль, наша способность к красоте и счастью такими же, как теперь?» [2, с. 85].

Бытовым выражением общих тенденций в первой трети XIX столетия станет широкое распространение «дамской ботаники» и формирование на ее основе специфического «нравственного гербария». На символические значения цветов были ориентированы многие вполне академические издания. Цветочные часы и календари, гороскопы и оракулы получают самую широкую востребованность. В этот период в эстетике повседневности особого рода универсализм приобретают «языки цветов», которым передоверялись самые различные коммуникативные функции. Обобщенные суждения о роли флорошифров в культурном диалоге повторяет в своем «женском романе» современная писательница Дженифер Блейк:

— Вы слышали что-нибудь о языке цветов? — спросила она.

— Вы имеете в виду то, что говорится в стихах: «Вот розмарин, цветок воспоминаний, молитв и любви...» Помните?

— Верно, — улыбнулась Джолетта. Ее приятно удивило и то, что он сразу ее понял, и то, что он знал слова Шекспира. — Оказывается, в викторианскую эпоху люди хорошо владели этим языком. В своем дневнике моя прапрабабушка упоминает, что язык цветов служил средством коммуникации в ее отношениях с человеком, с которым она была близка. В закодированной форме он выражал мысли или настроения. Анютины глазки означали, например, «Размышления» или «Мысли о любви».

— Вы полагаете, что язык цветов имеет какое-то отношение к формуле духов, которую вы ищете? [3, с. 227].

В оценочном плане интересен не сам диалог, а его переадресация в иное историческое время. Викторианская эпоха, с ее подчеркнутой нормативностью в сфере проявления индивидуальных чувств, предполагала дополнительные условия актуализации цветочных алфавитов. Чопорность и жеманство — отличительные черты «Victorian manners», распространяемые на викторианский стиль в целом. Усвоенные временем нормы «обходительности» ситуативно просто не могли обойтись без интимных языков выражения — полунамёков, полужагов. «Постный» характер эпохи отразился в непосредственных внешних оценках — устойчивом круге французских и русских идиом. «On nous donnait des beefstak tailles dans le chaires de la reine Victoria» (нам давали бифштексы из мяса королевы Виктории. — фр.) [4, с. 304]. Такое замечание русского племянника о его здравствующей английской тетушке выглядит грубоватым даже на фоне не очень теплых политических отношений. В самой же английской жизни очень не скоро наступит время, когда «стало хорошим тоном потешаться над королевой Викторией: ее деспотизмом, ее твердыми принципами...» [5, с. 72].

В полной мере эти принципы распространялись на искусство нравиться и искусство быть понятым. Интересный факт использования флорошифров в английском придворном быту и судьбе самой королевы (1839) приводит Николай Золотницкий: когда «принц Альберт Кобургский появился на данном в честь его придворном балу, то королева, в знак своего к нему расположения, отшпилила от корсажа розу и передала ему. Очарованный таким вниманием, принц пришел в восторг и, не найдя на своем фраке петли, куда бы ему прикрепить драгоценный подарок, не задумавшись ни минуты, сделал перочинным ножом на фраке, как раз против сердца, крестообразный надрез и воткнул в него подаренную ему розу. Эта находчивость и цена, которую он придал ей небольшому знаку внимания, окончательно пленили Викторию...» [6, с. 22—23].

Метафорическое отражение этой диалоговой ситуации мы находим в знаменитой сказке Л. Кэрролла:

— Ах, Лилия, — сказала Алиса, глядя на Тигровую Лилию, легонько покачивающуюся на ветру. — Как жалко, что вы не умеете говорить!

— Говорить-то мы умеем, — ответила Лилия. — Было бы с кем!..

Как будто бы на эти строки столетие спустя откликнется в своих стихах Новелла Матвеева (Кувшинка. 1961):

Все цветы — на первый слух — молчат,
Если их не спросишь ни о чем...

Механизмы памяти культуры самым непосредственным образом связаны с единством знаковых функций — сохранением многообразия языков высказывания и самоописания. Именно в этом заключена ценность индустриального, сохраняющего преемственность по отношению к традиции и ориентированного на свое потенциальное узнавание.

«Во многих городах Англии, — свидетельствовал современник, — приняты в обыкновение следующие знаки для выражения чувств <...>. Когда мужчина подает даме цветок, веер или что-либо подобное, левою рукою, то изъявляет тем почтение. Когда дама принимает от мужчины какую-либо вещь левою рукою, то изъявляет тем, что его внимание ей приятно, а когда правою рукою, то означает противное...» [7, с. 90—91].

Действие «обратным образом» формировало самостоятельную систему значений. Двигаться «против течения», поступать не по правилам было иногда даже результативнее — в меру непрогнозируемости индивидуальных шагов.

— Пойду-ка я к ней навстречу, — сказала Алиса <...>

— Навстречу? — переспросила Роза. — Так ты ее никогда не встретишь! Я бы тебе посоветовала идти в обратную сторону!.. (пер. Н. Демуровой).

Глава «Сад, где цветы говорили» в «Алисе в Зазеркалье» представляла собой «вводный курс» к предстоящей шахматной игре — выигрышной для Алисы партии. Биографические подтексты этого указания вполне очевидны. Процесс неизбежного взросления героини сказки (*садовая роза — свидетельство проходящей красоты*) реализуется через знаковый подтекст в сцене перекрашивания цветов, когда *красные розы* замещают *розы белые* — *символ невинности*.

«Victorian manners», необходимо подчинявшие слова — условности, намерения — мере, противопоставлявшие склонность — степенности и наружному спокойствию, представляют образ «надменного Альбиона» в его завершенности. Более жестким отношением к высказыванию чувств было, пожалуй, только на мусульманском Востоке, с интереса к которому в европейской культуре и началось распространение «флористических алфавитов», или «селамов». «Любовь к цветам, — писал К. Батюшков (1815), — господствовала на Востоке. До сих пор арабские и персидские стихотворцы беспрестанно сравнивают красоту с цветами и цветы с красотой. Цветы играют большую роль у любовников на Востоке. Рождающаяся любовь, ревность, надежда, одним словом вся суетная и прелестная история любви изъясняется посредством цветов. Трубадуры также любили воспевать цветы, а за ними и Петрарка...» [8, с. 160].

Ориентальные мотивы выстраивают в европейской культуре собственную систему ценностных ориентиров — вполне самостоятельный опыт функционального соответствия «оформленного» и «выраженного».

Язык цветов, пришедшийся «ко двору» еще в XVIII веке, утверждается повсеместно в светском этикете в XIX столетии, когда оказывается нормативным для выражения самых сокровенных чувств. В России внимание к «интимным языкам» становится характерной приметой бытового поведения в пушкинскую эпоху. Классическим примером, отражающим отечественные тенденции, может служить дневник Анны Олениной, несколько страниц которого специально были посвящены языку цветов (1830) [9, с. 136—143]. Роспись их символических значений появляется между записями подчеркнуто личного характера — в ситуации важного биографического выбора. Языку цветов, таким образом, передоверялись формулы потенциального развития ситуации. Как не вспомнить строк, обращенных к А. Олениной двумя годами ранее:

Увы! Язык любви болтливой,
Язык и темный и простой,
Своею прозой нерадивой
Тебе докучен, ангел мой...

А. Пушкин (1828)

Параллельно с дневниковыми записями А. Олениной выходит в свет «коротенькая дамская Ботаника в прелестной стихотворной форме» — знаменитый «Селам» Д. Ознобишина [10]. В своей весьма сдержанной рецензии на это издание Антон Дельвиг писал: «Девочки наши не воспользуются этим советом по двум важным причинам. Во-первых, потому, что у нас няни не имеют уже влияния на взрослых девиц, а маманьки не запирают дочерей и не мешают им выбирать по сердцу верного спутника жизни; во-вторых же, Флора в наших полях так скупа, так однообразна, что некогда и почти не из чего у нас свивать Селам...» [11, с. 242].

Однако в оценке поведенческого фона эпохи более убедительными представляются «натуралистические» размышления М. Максимовича (1831). В качестве невольного оппонента А. Дельвига он уподобляет зримую природу зачарованной Царевне и видит «талисман пробуждения» ее в уме человека. Развитием этой мысли становится «опережающее» действительность обращение к молодым современникам: «юная дева примечает движения прекрасной Царевны, думает разгадать сердцем ее *сновидения* и, видя в цветах ее, как в зеркале, собственные мечты и чувства, выражает их *языком цветов*. Мыслящий цветок природы, она узнает в *лилии* — чистоту свою, в *розе* — красоту и любовь, в *незабудке* находит воспоминание и называет *среброцветом* свою цветущую младость...» [12, с. 67—68].

Этот «отрывок из вдохновенной ботаники» (О. Сомов) самым провоцирующим образом влиял на формирование новой системы поведенческих практик в тот период отечественной культуры, когда, по определению Б. Томашевского, отношения между жизнью и литературой стали наиболее запутанными.

Период «процветания» флористических Алфавитов оказался недолгим. Как коммуникативный код они утрачивают свое основное качество к 40—50-м годам XIX века, перестав быть языком тайнописи романтиче-

ского поколения. Отечественные и переводные издания Алфавитов флоры по существу являли пример «разоблачительной литературы». Их публикацией преодолевались «права собственности» рукописных дневников и альманахов и тот «языковой барьер», который до определенного времени намеренно возводился в отношениях «отцов» и «детей». Интерес к флорошифрам проявляется вновь, когда в культурной памяти они приобретают ностальгическую окраску и начинают восприниматься как забытый «язык молодости бабушек и прабабушек»:

Анютины глазки,
Жасмин, маргаритки,
Вы — буквы на свитке
Поблекнувшей сказки.
Вы где-то дышали,
Кому-то светили...

К. Бальмонт (1905)

В ряде случаев тексты, ориентированные на цветочную традицию, свои коммуникативные качества никогда не утрачивали. Так, написанная в 1823 году «дедушкой Крыловым» басня «Василёк» всегда воспринималась как формула программного обращения «на высочайшее имя». В системе авторских образов значимым представляется не только ключевое противопоставление, в которое «вплетаются» его «частные» интересы. В соответствии с записями дневника А. Олениной (а Крылов имел самое непосредственное отношение к формированию «приютинской идиллии» и вкусов молодого поколения оленинского художественного кружка), *василек белый* обозначал деликатность, *василек голубой* — верность, *василек синий* — чистоту чувств [9, с. 140]. Открытость образа нескольким смыслам — его предъявленность «с трех сторон» — служила выражением целого комплекса читательских ассоциаций. В то же время, история написания текста по-своему подключалась к памяти места, — именно на это указывают воспоминания ближайшего современника — графа В.А. Соллогуба: «У розового павильона, густо обсаженного розами, стояли деревянные горы для катания. <...> В самом павильоне раздавались звуки золотой арфы, поставлено было фортепиано для любителей музыки, находились разные книги и даже открытый альбом, где каждому посетителю дозволялось записывать свои мысли. В нем и была записана прекрасная басня «Василёк» И.А. Крылова, им написанная в то время, когда он гостил в Павловске...» [13, с. 49, 312].

Ориентированность на традицию флористических алфавитов можно обнаружить и в тех случаях, когда это кажется менее всего вероятным. Эпистолярное обращение И. Крылова к его старой знакомой и «благодетельнице» Елизавете Ивановне Бенкендорф (1795, первая публ. — 1808) включает такие строки:

Махнув рукой, перекрестясь,
К тебе свой труд я посылаю...
...Нередко, кажется, цветы
Брала из рук *Ирисы* ты:
Все это очень мне известно
[14, с. 260—261]

В структуре «признания», сделанного на весьма значительном пространственном и временном удалении, образ «прирученного» цветка может показаться примером обычного «пизмизма», если не учитывать его символического значения (в «Дневнике» А. Олениной ирис — это весть [9, с. 141]; цветок получает свое название по имени крылатой вестницы олимпийцев Ириды — *Ἴρις*, которая считалась посредницей между богами и людьми). Символические значения цветов активно включаются в бытовой ассоциативный контекст. В этой связи стоит упомянуть и первые литературные опыты дочери крыловского адресата — Сонечки Бенкендорф («домашним наставником» которой будущий баснописец числился в период своего проживания в имении ее родителей). Один из опубликованных юной хозяйкой Виноградова текстов (1808) носит почти «программное» название «Сравнение фиалки с скромностью» [15, с. 71—72], то есть представляет собою развернутый комментарий к одной из позиций флористического алфавита. Символическое определение фиалки в отечественных изданиях оказывалось наиболее устойчивыми. В рукописном дневнике А. Олениной [9, с. 142—143] как одно из актуальных значений отмечено: «фиалка обыкновенная — скромность, целомудрие» (ср. различные оттенки толкования «violet» в англ. яз.: *a blushing violet* — смущающийся, очень застенчивый в своем поведении человек, и *to play the shrinking violet* — разыгрывать из себя невинность, проявлять ложную скромность).

Противоположный полюс представляло бытование языка цветов в далекой от нормативности дворянской культуры социальной среде — чиновничьей, купеческой, мещанской. Этот аспект флоросемиотики до настоящего времени остается наименее исследованным. Вместе с тем он являл собою вполне самостоятельный «сословный феномен», сочетавший систему заимствований как из «высокой» литературы, так и образной стихии фольклорной поэтики.

Дневник пушкинского современника «купеческого сына» Ивана Лапина самым непосредственным образом воспроизводит живые моменты провинциальной куртуазности. В оценочном плане его «поденные записи» немногословны, в дневнике отсутствуют случайные вещественные детали. Именно поэтому обращает на себя внимание ряд «вычитываемых» подробностей (1818): «Гуляя по прекрасному цветнику, рассматривал все с живым удовольствием насаждение Анны Лаврентьевны, и здесь, за мою к ней благодарность, получил при сладострастном поцелуе пион, и теперь — в стакане он...» [16, с. 59]. Предполагать в рассматриваемом эпизоде прямую ориентированность на языковую флористическую традицию (хотя бы в одностороннем порядке) позволяют, прежде всего, читательские интересы и вкусы исторических героев. На это имеются как прямые, так и косвенные указания. Так, накануне автор дневника получил от той же Анны Лаврентьевны «для прочтения книжечку в двух частях: “Молодой дикой, или Опасное стремление первых страстей”, г-жи де Жанлис, которую с наивеличайшим

удовольствием прочел...». Влияние романов известной французской писательницы на отечественное увлечение флористикой подробно рассмотрено в исследованиях К. Шарафадиной [17, с. 34—52; 18, с. 98—101]. Романтический журнал восемнадцатилетнего обывателя во многом способен изменить представление о безыскусном строе уездной жизни: «занимались разговорами о разных деревьях, кои растут у них на окнах. Она показывала кипарисовое дерево, лимонное и проч., также и о книгах, коими были наполнены шкапы...». В чувствительной тональности провинциального *rendez-vous* показательна поощрительно-наставительная женская позиция. За знаками дружеских уверений и разуверений прочитывается если не постоянство, то настойчивость. Соответствующим условием развития ситуации оказывается продублированность знакового действия, когда автор дневника получает «поцелуй и величественный пион в подарок» [9, с. 140]. «Женский дар всегда искусен», и повторное дарение одного конкретного цветка приобретало, конечно же, смысл «условного выражения». Оно было ориентировано на свое узнавание и интерпретацию. В флористических изданиях пион связывался с целым комплексом значений: «недовольство», «хвастовство», «счастливая жизнь», «счастливый брак», «эмблема пламенной любви», «мне не о чем больше мечтать», «как ты недогадлив!», «молодость и красота скоро проходят». Язык цветов имел, таким образом, в культуре внесловесный характер, так как дневник опочечного мещанина Ивана Лапина нельзя рассматривать как явление исключительное.

Словесные характеристики предполагали подключение соответствующих моделей поведения. Показательно значим «овеществляющий» их «предметный регистр». В хрестоматийном романе И. Гончарова (1859) знаковым оказывается не только переезд главного героя с Гороховой улицы на Выборгскую сторону, но и подобающий этому перемещению «флористический комментарий». Ветка сирени — ключевая деталь в развитии отношений Ильи Обломова и Ольги Ильинской — в заключительных главах романа «незаметно» замещается геранью на подоконниках в тихом домике Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Сирень считалась символом первого любовного волнения, белая сирень — чистоты, желтая сирень — беспокойства; герань выражала уважение [9, с. 142, 141] (ср.: «гераний мускусный имеет эмблематическое значение: уважение, гераний розовый означает слабость, изнеможение, гераний, имеющий запах лимона, означает своенравие, причуды»; подробнее об этом см. в статье А. Белоусова [19, с. 311—322]).

Флористические модели представляли символический уровень языкового поведения, принципиально важный для понимания возможностей функциональной эстетики. В современном интересе к бытованию Алфавитов флоры актуально не ретроспективное подтверждение факта их наличествования в культуре, а то, каким образом они включались в практику социального взаимодействия, формировали бытовые вкусы и нормативность эстетики повседневности.

Прежде всего, язык цветов мыслился обязательным приложением к «Грамматике любви» [20, с. 61—70], о чем и свидетельствуют рассмотренные выше примеры. Это отразилось и в структуре издания, знакомство с которым послужило поводом к написанию известного бунинского рассказа. Показательны также мемориальные функции флористического ряда, которые в их «исповедальной» полноте иллюстрирует альбом-гербарий (1826—1856) Э.Ф. Тютчевой [21, с. 115—120]. При необходимости ассоциативная образность «цветущих произрастаний» могла приобретать публицистический оттенок. В этом случае она непосредственно подключалась к формированию читательских мнений, становясь удобным способом высказывания «колких критик».

Свою журнальную рецензию на публикацию маленькой сентиментальной повести издатель А.Е. Измайлов (1809) начинает с оценки скромных притязаний сочинителя, искавшего не «лавров, а только *ландышей*...» [22, с. 101]. Курсивное выделение наименования «застенчивого» лесного цветка подчеркивало его непригодность для выражения каких-либо почестей, что освобождало критика от поиска частных литературных достоинств. «Снижающий смысл» сравнения с лавром был ориентирован на классицистическую поэтику и служил дополнительным аргументом в раскрытии тезиса, сколь мало напыщенность авторского слога сочеталась с рассказом о незамысловатой любовной коллизии.

Следует уточнить, что «Цветочные телеграфы», или «словари благовонных выражений» (ироничный термин Дельвига), не могут рассматриваться как всеобщее средство коммуникации. Представляя собой язык для посвященных, они являли пример корпоративного творчества и фиксировали нормативность вполне конкретного литературного, художественного или какого-либо иного общества. При этом допускались существенные различия в предлагавшихся толкованиях. Очень немногие значения цветов в печатных и рукописных памятниках устойчиво повторялись. Это не всегда было следствием вариативности перевода иноязычных изданий. В контексте эпохи потенциальность языка оказывалась важнее реальности языка, так как формировала не действительность как таковую, а ее вероятностную высокую стилистику.

Самостоятельное значение приобретает рассмотрение диалоговых формул самой культуры — моделей, благодаря которым оказываются заявлены современные права на прошлое, «сплетается» единая смысловая ткань образов «забытого» и «памятного». Их частным случаем могут выступать авторские реминисценции, выполняющие функцию отсылки не к текстам, а историческим контекстам. Именно на этот уровень ценностного взаимодействия ориентирован эпиграф к стихотворению А. Блока «Я стремлюсь к роскошной воле...» (1898), взятый им из Жуковского:

Там один и был цветок,
Ароматный, несравненный...

Значимость флористических механизмов в одной из самых известных литературных мистификаций Се-

ребряного века — истории Черубины де Габриак — отмечают в своих воспоминаниях как непосредственные участники, так и их заинтересованные современники [23, с. 132—170; 24, с. 200—202; 25, с. 756; 26, с. 354—381; 27, с. 204—209].

Важная часть задуманной М. Волошиным и Е. И. Дмитриевой интриги заключалась в том, что язык цветов уже успел утратить свои универсальные коммуникативные качества. В этом отношении не стали исключением даже такие эстеты и законодатели вкуса, как редактор и большинство сотрудников журнала «Аполлон». Это открывало определенную степень свободы действий. Манипулятивный характер выбранной участниками поведенческой модели, как и соответствующая ей наставительная интонация, легко приводили к прогнозируемому результату. Время «окультной ботаники», «цветочных оракулов», гаданий и каруселей прошло. Язык цветов перестал быть живым языком общения, непосредственным способом выражения чувства. Однако именно в начале XX столетия появились последние издания по интересующему нас предмету [6; 28; 29], в том числе первое обстоятельное исследование о роли цветов в народной поэтике [30]. На символические значения «последних Алфавитов» были ориентированы стихотворные диалоги девушек-цветов в драматической сказке К. Бальмонта («Три расцвета», 1907), акмеистический «ракурс» темы станет основой сборника Валентина Кривича — В.И. Анненского («Цветотравы», 1912). Тогда же, движимый стремлением «воспеть растения», напишет свой «Словарь цветов» Велимир Хлебников (1913), «сплетая» в маленькой поэме времена и образы отечественной истории.

Поводом к составлению антологий флористических мотивов у русских поэтов могла бы стать мысль, что включающие их тексты стали отражением не только реалий отечественного пейзажа. Ахматовские «шиповник» и «скромный одуванчик», есенинские «левкой и резеда», цветаевские «кастры» и «куст рябины» доносят вполне конкретные отголоски своих «словарных» значений, потенциально расширяя и увеличивая смысловой объем поэтического текста. Самые обычные упоминания флористических образов в читательском сознании могут многократно усложняться даже на уровне простого перечисления, если предполагается второй — символический — план их прочтения.

Эти смыслы не в полной мере оказались учитываемыми (прочитаемыми) на фоне новой эпохи, когда в культуре надолго утверждается «свой» герой — «неискушенный ни в словаре цветов, ни в чувственных беседах, принимающий лишь прямой смысл слов и, может быть, [от того] немножко неуверенный в себе» [31, с. 288]. В XX веке ценностный баланс сместился в сторону не символических, а логических соответствий. Вряд ли нужно буквально воспринимать разоблачительный тон автохарактеристики А. Блока (1908), в которой он предстает как

Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

Несомненно, однако, что это замечание оказывается точным по отношению к формирующимся и уже доминирующим в начале столетия явлениям поведенческого фона. Впрочем, и для самого поэта остался в прошлом период творчества, отмеченный символическими строками, появившимися всего лишь пятью годами ранее:

Любил я нежные слова,
Искал таинственных соцветий...

Список литературы

1. Мартынов И.И. Записки И.И. Мартынова [фрагменты] // Памятники новой русской истории: сб. истор. ст. и материалов: в 3 т. — СПб., 1872. — Т. 2, отд. 2.
2. Метерлинк М. Разум цветов. — М.: Московский рабочий, 1995.
3. Блейк Дж. Дерзкие мечты. — М.: Александр Корженевский; ЗАО Изд-во «ЭКМО-Пресс», 1999.
4. Александр Второй. Воспоминания. Дневники. — СПб.: Пушкинский фонд, 1995.
5. Алексеева И.В. Мириэль Бьюкенен. Свидетельница великих потрясений. — СПб.: Лики России, 1998.
6. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях / С виньетами по рис. художницы К.Ф. Цейдлер. — СПб.: Изд-во А.Ф. Девриена, [1913].
7. Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. — СПб.: Тип. Фишона, 1849.
8. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977.
9. Оленина А.А. Дневник. Воспоминания. — СПб.: Академ. проект, 1999.
10. Ознобишин Д.П. Селам, или Язык цветов. — СПб.: Тип. Департамент нар. просвещения, 1830.
11. Дельвиг А.А. Сочинения. — Л.: Худож. лит., 1986.
12. Максимович М.А. О жизни растений // Северные цветы на 1832 год. — М.: Наука, 1980.
13. Соллогуб В.А. Воспоминания. — М.: СЛОВО/SLOVO, 1998.
14. Крылов И.А. Соч.: в 3 т. — М.: ОГИЗ, 1946. — Т. 3.
15. Бенкендорф С.И. Сравнение фиалки с скромностью // Друг юношества. — 1808. — № 1.
16. Лапин И.И. Дневник Ивана Игнатьевича Лапина. — Псков; Сельцо Михайловское: Робин, 1997.
17. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. — СПб.: Петербургский институт печати, 2003.
18. Шарафадина К.И. Флорошифры в поэтике прозы С.Ф. Жанлис (роман «Fleurs, ou Artistes») // Мировая культура XVII—XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили: материалы Междунар. науч. симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». — СПб.: С.-Петерб. филос. о-во, 2002.
19. Белоусов А.Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. — Тарту, 1992.
20. Демольер И.Ж. Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым. Сочинение г. Мольера / пер. с фр. С.Ш. — М.: Тип. Лазаревых Ин-та Восточ. яз., 1831.
21. Долгополова С., Юнггрен А. Альбом-гербарий Эрнестины Тютчевой как источник комментария // Тютчевский сборник. — Тарту, 1999. — Вып. 2.
22. Цветник. — 1809. — Ч. 3, № 7.

23. *Васильева Е.И.* «Две вещи в мире для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь» / публ., вступ. ст. Вл. И. Глоцера // *Новый мир*. — 1988. — № 12.
24. *Волошин М.А.* Из литературного наследия. — СПб.: Наука, 1991. — Кн. 1.
25. *Лики творчества*. — Л.: Наука, 1988.
26. *Маковский С.К.* Черубина де Габриак // С.К. Маковский. Портреты современников. — М.: XXI век—Согласие, 2000.
27. *Цветаева М.И.* Проза. — Кишинев: Лумина, 1986.
28. *Язык цветов* / пер. с нем. М. Гордон. — Варшава: Тип. Ционсона, 1905.
29. *Язык цветов (язык любви)*. — Рига: Изд-во А.А. Быкова; Тип. И. Трескина и К. Лемана, 1903.
30. *Автамонов Я.А.* Символика растений в великорусских песнях // *Журнал Министерства Народного Просвещения*. — 1902. — Ч. 344, № 11, отд. 2; № 12, отд. 2.
31. *Пименов Р.И.* Воспоминания: в 2 т. — М.: Панорама, 1996. — Т. 1.

УДК 78:351.854
ББК 85.31

М.Н. ДРОЖЖИНА, Н.В. ПОМОРЦЕВА

СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ (НА ПРИМЕРЕ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

Статья посвящена проблеме формирования в российском регионе современной хоровой исполнительской школы. После предварительного выявления параметров, характеризующих школу в искусстве на примере становления и развития академического хорового исполнительства в Кемеровской области представлен сам процесс формирования региональной школы академического хорового пения, обладающей к настоящему времени всеми признаками сложившегося феномена.

Ключевые слова: хор, хормейстер, дирижирование, исполнительская школа, традиции русского хорового пения, кемеровский регион, консерватория, академический хоровой коллектив.

Проблема формирования молодых исполнительских школ в самых разных сферах музыкального искусства — одна из актуальных и недостаточно исследованных. Наименее изучена в данном аспекте область хорового исполнительства. До настоящего времени отсутствуют универсальные параметры, позволяющие сделать выводы о современной региональной хоровой исполнительской школе как о сложившемся феномене. Во многом эти сложности обусловлены наличием мощного фундамента в виде дореволюционных отечественных школ хорового пения. На их фоне современные достижения академического хорового исполнительства выглядят в определенной степени производными, продолжением немеркнущих традиций русского хорового искусства.

В настоящей статье представлена попытка обозначить истоки и традиции, лежащие в основе формирования мастерства кемеровских хормейстеров, традиции, послужившие базой для академического хорового исполнительства в регионе. Следует ли при этом говорить о наличии собственной региональной школы? Возможно, изложенные наблюдения, а также мнения и воспоминания замечательных исполнителей и педагогов, исторические факты, связанные с их деятельностью и успехами хоровых

коллективов, позволяют дать положительный ответ на поставленный вопрос¹.

Предварительно предельно кратко суммируем и обобщим имеющиеся в научной литературе теоретические наблюдения и обозначим параметры, характеризующие школу в искусстве²:

- наличие художественной и хронологической парадигмы;
- локализация в культурном пространстве (личном, региональном, национальном и т. д.);
- преемственность как способ существования явления во времени.

В этом плане необходимо отметить установки, представленные в трудах М.Н. Дрожжиной (см., например: [3, с. 88], на основании которых можно сформулировать

¹ Несмотря на то, что Т.В. Манько не упоминает Кемерово при перечислении городов, хоровые коллективы которых внесли заметный вклад в развитие национальной хоровой традиции [1, с. 20]. Впрочем, со времени опубликования ее работы прошло уже восемь лет. А именно на протяжении последнего десятилетия наблюдается заметная активизация хорового исполнительства, наступившая после длительного периода упадка, связанного с социальными проблемами индустриального региона.

² Об этом см., например: [1; 2].

следующий главный посыл: о сформированности школы свидетельствуют трансляция и признание ее достижений за пределами собственного культурного пространства³.

Ориентируясь на приведенные параметры и проецируя их на процесс становления академического хорового исполнительства в Кемеровской области, предварительно напомним, что к началу XX века существовало два представительных направления хорового исполнительства в России, заложенных практикой деятельности Петербургской придворной певческой капеллы и Московского Синодального училища.

Как известно, Придворная певческая капелла в своей методике обучения была более ориентирована на Запад. Преобладание оркестрового начала над хоровым сказало на особенностях техники дирижирования, обусловило экономность дирижерского жеста (работа предплечья и кисти), а также свободное отношение к форме кисти.

В Синодальном же училище (с появлением С.В. Смоленского⁴) усилилось влияние традиций русского церковного пения. При выпуклом, объемном жесте огромное значение придается взаимосвязи кисти рук со способами звукоизвлечения и с тембральной окраской звука (об этом см., например: [4, с. 130]). Таким образом, к началу XX века в хоровом искусстве существовали традиции двух исполнительских школ. Они стояли у истоков высшего дирижерско-хорового образования в стране, организовали его и дали верное направление. При этом подчеркнем, что в реальности имеет место интеграция этих двух традиций, вплоть до их синтеза, с ведущей ролью традиций Московской синодальной школы.

Правомерность данного положения наглядно подтверждается процессом становления академического хорового исполнительства в Кемеровской области. Традиции синодальной школы, ее отношение к процессу обучения, к технике дирижирования, вокалу, дикции вошли в музыкальную жизнь региона, когда в 1948 году на работу в Кемеровское областное музыкальное училище приехала Г.М. Зубарева — выпускница Свердловской консерватории, ученица А.В. Преображенского⁵, который в свое время обучался (и впоследствии работал) в Синодальном училище, в классе знаменитого Н.М. Данилина⁶. Однако

отметим, что непосредственно в Уральской консерватории были представлены как московская «школа синодалов», так и ленинградская (санкт-петербургская) школа.

В процессе работы над темой мы имели возможность общаться с Галиной Михайловной и получить из первых рук сведения об этих традициях, которые она передавала своим воспитанникам в Кемеровском областном музыкальном училище, где на протяжении двух лет была единственным специалистом дирижерско-хорового обучения музыкантов в регионе. Среди ее лучших выпускников П.А. Бурнашов, Л.В. Бушина и др. В свою очередь, выпускники Кемеровского музыкального училища вплоть до 2000-х годов отправлялись поступать преимущественно в Свердловск (Екатеринбург), возвращаясь профессиональными хормейстерами (П.А. Бурнашов, Е.В. Соколова, Н.А. Курилов, И.В. Зайцева и др.). Ярким продолжателем традиций Г.М. Зубаревой стала ее ученица Т.М. Фролова.

В числе выпускников Уральской консерватории, приехавших на работу в Кемеровскую область, были и представители ленинградской исполнительской школы. Назовем Э.А. Савченко, О.И. Шабалина, Ю.М. Молокова, обучавшихся в классе профессора Зинаиды Федоровны Ишутиной, выпускницы Ленинградской консерватории по классу профессора А.А. Егорова⁷. Но студенческим хором во время обучения З.Ф. Ишутиной руководил выдающийся хормейстер Ленинградской певческой капеллы М.Г. Климов — выпускник Синодального училища. Впоследствии подобный синтез традиций обеих ветвей отечественного исполнительства благотворно сказался на методике преподавания и исполнительской практике.

Примечательно, что до начала 1960-х годов хоровые дирижеры приезжали в Кемеровскую область преимущественно из Свердловской консерватории. Они внесли огромный вклад в формирование *кемеровской хоровой школы*. Так, Э.А. Савченко была первой заведующей кафедрой дирижирования в Кемеровском институте культуры, возглавляла (1978—1987) Кемеровское отделение Всероссийского хорового общества (ВХО)⁸. Профессор

³ В труде М.Н. Дрожжиной, содержащем данное положение [2], речь идет о композиторских школах.

⁴ Степан Васильевич Смоленский (1848—1909) — первый директор Синодального училища, исследователь русского церковного пения, а также реформатор системы музыкально-церковного обучения певчих.

⁵ Александр Васильевич Преображенский (1890—1963) — хормейстер, оперный певец, музыкальный педагог. Народный артист Казахской ССР (1938), лауреат Сталинской премии второй степени (1946), руководитель хоровой капеллы Уральской филармонии (1940—1950), руководитель Московской русской хоровой капеллы (1951—1952). Заведующий кафедрой хорового дирижирования Свердловской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (1944—1950), профессор дирижерско-хоровой кафедры Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (1951—1963).

⁶ Николай Михайлович Данилин (1878—1945) — выпускник Синодального духовного училища, выдающийся хормейстер, регент, профессор Московской консерватории (1923—1936). Главный регент Синодального хора (1910—1918), профессор Народной хоровой академии (1918—1923), хормейстер Большого театра (1923—1924), хормейстер Оперной студии при Московской консерватории (1924—1936), художественный

руководитель Ленинградской государственной академической капеллы (1936—1937), а также художественный руководитель и главный дирижер Государственного хора СССР (1936—1939).

⁷ Александр Александрович Егоров (1887—1959) — композитор, хормейстер, профессор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. Выпускник Придворной певческой капеллы (1907) и Петербургской консерватории (1912). По воспоминаниям ученика А.А. Егорова А.Е. Никлусова, «хор для Александра Александровича являлся основой творческой деятельности. В композиторском творчестве все значительное было написано для хора. В педагогической же деятельности все было направлено на воспитание специалистов хора».

⁸ Кемеровское отделение ВХО было образовано в январе 1958 года. Его возглавлял вплоть до 1978 года Н.Р. Зданевич — энтузиаст и прекрасный хормейстер. Были поставлены следующие цели: массовое привлечение трудящихся к хоровому пению; обеспечение массового музыкального образования; содействие улучшению организации певческого и музыкального воспитания и образования детей в общеобразовательной школе; подготовка кадров руководителей хоров; развитие хорового репертуара. Деятельность кемеровского отделения ВХО способствовала расцвету хорового исполнительства в регионе, а также обозначила курс на его профессионализацию, что обусловило

О.И. Шабалина также долгое время заведовала кафедрой дирижирования КемГУКИ, она воспитала целую плеяду хормейстеров⁹. Ю.М. Молоков много лет преподает в Кемеровском музыкальном училище.

Начиная с 1964 года новые традиции в области академического хорового исполнительства в Кемеровской области складывались благодаря выпускникам Горьковской (Г.М. Казак, Н.Н. Барсукова) и Новосибирской консерваторий.

История деятельности первых выпускников Новосибирской консерватории здесь начинается на рубеже 1960—1970-х годов, когда после окончания музыкального вуза приехали на работу в Кемеровский государственный институт культуры Л.И. Ветрова, Д.С. Шабалин, в Прокопьевское музыкальное училище — Г.В. Винокуров, С.В. Руденко, В.И. Иоакиманская, Н.П. Бредихин, Н.А. Полушкин, Г.Е. Гринчак, в Кемеровское областное музыкальное училище — В.Е. Панько.

Новосибирская исполнительская школа основывается на синтезе традиций Москвы и Ленинграда, наглядно проявленном уже в творческой деятельности одного из ее основоположников — Владимира Николаевича Минина¹⁰ (выпускника Ленинградского и Московского хоровых училищ, Московской государственной консерватории), в чьих руках в Новосибирской государственной консерватории находились специальные хоровые дисциплины, в том числе хоровой класс. Эти синтезированные традиции были продолжены учеником В.Н. Минина — Б.С. Певзнером.

Как известно, отечественная хоровая школа издавна состоит из двух взаимодействующих ветвей: светской и церковной. Закономерно, что светская ветвь связана с церковной непосредственной преемственностью традиций. Но и церковная ветвь хорового исполнительства функционирует в собственном пространстве, пересекаясь со светской не только через систему подготовки певцов и хормейстеров, но и через непосредственное участие исполнителей в деятельности коллективов, принадлежащих к разным ветвям. Например, в хорах кемеровских Знаменского собора и церкви Святой Троицы участвуют певцы из Губернаторского камерного хора Кузбасса. В Знаменском соборе это преимущественно мужская группа, которая восполняет нехватку певческих голосов партии басов и теноров. В церкви Святой Троицы — женская группа (4 че-

ловека) и сам регент, исполняющий басовую партию (это связано с предпочтением регента хора К.В. Туева выбирать для своего коллектива лучшие в его представлении голоса). Кроме того, складывается система творческих контактов в процессе выступлений на различных фестивалях, в концертах и конкурсах, что способствует активному взаимобою опыту исполнительства. Примечательно, что церковная ветвь современного хорового исполнительства в Кемеровской области формировалась на основе обучения непосредственно регентскому делу не только в православных учреждениях, но и в светских учебных заведениях.

Так, Ангелина Александровна Толстокулакова — один из ведущих регентов Кемеровской области, в своей хормейстерской деятельности опирается на светскую и церковную ветви традиций ленинградской исполнительской школы¹¹. Она окончила Новосибирское музыкальное училище (класс выпускницы Ленинградской консерватории Н.С. Хониной) и регентское отделение Ленинградской духовной академии (класс Л.А. Григорьева). Завершилось формирование исполнительского стиля обучением на заочном отделении в Кемеровском государственном институте культуры и искусств, в классе О.И. Шабалиной. Исполнительские традиции ленинградской школы проявляются в большом внимании к тембровым особенностям хорового звучания, к выразительности мелодических линий хоровых партий, строю, динамическому и тембровому ансамблю хора. Эти традиции она передает своим ученикам, будучи проректором по учебной работе и заведующей регентским отделением Кузбасской православной духовной семинарии (Новокузнецк).

Одной из особенностей дореволюционной хоровой русской школы было обучение хормейстеров композиторскому мастерству. В настоящее время от этой традиции практически отказались. Однако в Кемеровской области мы наблюдаем ее возрождение — сочетание в одном лице композитора и хормейстера. Яркий пример — деятельность хормейстера Н.Р. Зданевича, композиторов С.Б. Толстокулакова и К.В. Туева, совместивших хормейстерскую (светскую и церковную) и композиторскую деятельность. Показательно, что в их композиторском творчестве наглядно проявляется стремление к отражению региональной проблематики, что расширяет исполнительский репертуар, придавая ему выраженную связь с региональным пространством. При этом сочинения названных авторов востребованы и далеко за пределами региона¹².

Таким образом, в традициях регионального академического хорового исполнительства наглядно проявляется синтез основополагающих — ленинградской и московской — школ, дополненный традициями школ новых, в первую очередь уральской и новосибирской. На этом синтезе воспитаны такие выпускники кемеровского музыкального вуза, как Л.И. Двойнос, Е.А. Гончарова, Н.Л. Фомичева, Л.В. Коваленко, Т.Ф. Белоусова, Е.Н. Боровкова, Н.В. Степанова, О.В. и Е.В. Щегловы, Е.В. Медведева,

формирование исполнительской школы. Важную роль здесь сыграли организация встреч с выдающимися профессионалами Г.А. Струве (1987), В.В. Емельяновым (1987, 1988), Г.П. Стуловой (1993), мастер-классы и методические конференции, непосредственное участие хормейстеров в хоровых смотрах и фестивалях Кемеровской области.

⁹ Среди них Т.В. Белоусова, Е.В. Щеглова, А.А. Толстокулакова и др.

¹⁰ Владимир Николаевич Минин (род. 1929) — хормейстер, педагог, народный артист СССР (1988), лауреат Государственной премии СССР (1982). Выпускник класса профессора В.Г. Соколова (1950) Московской государственной консерватории и А.В. Свешникова в аспирантуре (1957). С 1954 года преподавал хоровое дирижирование в Московской государственной консерватории. В период с 1963-го по 1965 год возглавлял кафедру хорового дирижирования в Новосибирской государственной консерватории. Художественный руководитель Ленинградской академической капеллы (1965—1967), организатор и художественный руководитель Московского государственного академического камерного хора (1972).

¹¹ А.А. Толстокулакова — дочь священника А. И. Пивоварова, хорошо знавшего традиции церковного пения.

¹² Более подробно о хоровом творчестве кемеровских композиторов см.: [5].

О.В. Мельникова, М.А. Горжевская и др. Однако в целом ведущими являются московские синодальные традиции.

О результатах обозначенного синтеза и взаимодействия можно судить по успехам кемеровского академического пения за пределами региона — как на всероссийском, так и на международном уровнях. Особенно заметны они на современном этапе. Это стало возможным после реформы регионального высшего музыкального хорового образования (1994), когда подготовка хормейстеров была выведена на консерваторский уровень, а также социально-политических изменений, связанных с назначением на пост губернатора А.Г. Тулеева (1997) и обеспечивших поэтапное возрождение всех сфер социальной жизни. С возрождением закрытых, разорившихся промышленных предприятий, восстановлением образовательных учреждений, реставрацией культурных центров уделяется внимание и музыкальному исполнительству, в том числе хоровому. Так начинается постепенное упорядочение позиций региональной хоровой школы. Профессиональный статус «губернаторский коллектив» присваивается кемеровскому юношескому хору «Утро», а также Кемеровскому камерному хору (с 2004 года — Губернаторский камерный хор Кузбасса).

Трансляция достижений академического хорового исполнительства за пределы региона дала возможность зафиксировать на международном уровне высочайший профессионализм коллективов, подтвердить правомерность их статуса, засвидетельствовать факт наличия региональной исполнительской школы. Безусловно, приоритет здесь — у профессиональных коллективов.

Так, Кемеровский камерный хор под руководством заслуженного деятеля искусств РФ профессора О.И. Шабалиной неоднократно приглашался в Красноярск на фестиваль «Весенние акапеллы», на «Хоровое вече Сибири» (Новосибирск), гастролировал в Тампере (Финляндия, 1997). Участвовал в международном конкурсе им. О. Лассо при Ватикане «Musica sacra» (Рим, 1998), завоевав второе место и серебряную медаль. В 2003 году с успехом выступал с недельными гастроями в Германии (Франкфурт, Аахен, Кёльн, Дюссельдорф). В 2013 году Губернаторский камерный хор Кузбасса стал лауреатом первой (камерные хоры) и второй (духовная музыка) степени в двух номинациях Девятого Международного конкурса хоровых коллективов «Поющий мир» им. Ю. Фалика (Санкт-Петербург).

Еще один профессиональный хор — Новокузнецкий муниципальный камерный хор (возглавляемый заслуженным деятелем искусств С. А. Липовым) — обладатель следующих достижений: лауреат первой степени в международных конкурсах и фестивалях в Белоруссии (1994, 1995, 1996, 1998), Германии (1995, 1996), Италии (1998). С 2002 года коллектив стал постоянным участником «Хорового вечера Сибири», ежегодно проводимого в рамках фестиваля русской музыки «Покровская осень» (Новосибирск). Является трижды дипломантом первой степени фестиваля немецкой музыки (2002, 2004, 2005), дипломантом Всероссийского конкурса «Поющая Россия» (Томск, 2006), обладателем золотого диплома на международном фестивале-конкурсе «Хоровое вече Сибири» (Кемерово, 2010).

Губернаторский хор «Утро» (под руководством Н.Л. Фомичевой) с 1993 года активно выезжает на хоровые конкурсы и фестивали в Вену (1995), Лондон (1997), Страсбург, Пардубице (2000), Лаар, Нюрнберг и другие города Германии (2002, 2004, 2007)¹³. Из последних наград отметим победу (золотой диплом) на международном хоровом фестивале «Золотые голоса Монтсеррат» (Барселона, 2013).

Междуреченский муниципальный смешанный хор (руководитель Е.Н. Боровкова) — обладатель золотых дипломов международного конкурса «Поющий город» (Кемерово, 2009), областного конкурса «Кузбасс музыкальный» (Кемерово, 2009). В отличие от других профессиональных коллективов его гастрольные выступления проходили преимущественно в России¹⁴. Первый же выезд за ее рубежи принес большой успех: на 28-м Международном хоровом конкурсе им. Ф. Шуберта «Singnogoj» («Пение и радость»), прошедшем в столице Австрии (2012), награжден золотым дипломом и по окончании конкурса удостоен чести исполнить «Коронационную мессу» В.А. Моцарта на гала-концерте — в составе международного хора (из 300 человек) совместно с Венским симфоническим оркестром.

Молодежный муниципальный хор Новокузнецка под руководством выпускницы Прокопьевского музыкального училища и Кузбасской педагогической академии Н.К. Курихиной добивается значительных успехов на всероссийских (Кемерово, Москва, Санкт-Петербург) и международных (Бельгия, Италия) конкурсах и фестивалях. Этот хор удостоен высоких наград, в числе которых две серебряные медали II Всемирной хоровой олимпиады, проведенной в Южной Корее (Пусан, 2002), два серебряных диплома Пятого Международного хорового конкурса в Италии (Рива де Гарда, 2003), бронзовая медаль на Международном конкурсе в Греции (Афины, 2004), серебряный диплом V Всемирной хоровой олимпиады в Австрии (Грац, 2008).

Гораздо сложнее в плане трансляции достижений за пределы региона самодеятельным, пусть и вполне профессиональным по уровню коллективам. Из них единицы имеют такую возможность. В их числе академический хор КемГУ (руководитель Н.В. Степанова), получивший высокую оценку (звание лауреата первой степени) на целом ряде международных фестивалей университетских хоров: FICU-1994 в Испании, в городе Лагуна на Канарских островах (1996), в городе Вила-Нова-ди-Гайа в Португалии (1997). Коллектив стал участником Московского международного фестиваля «Бег Мира» (1995, 1996), по

¹³В 1995 году хор стал лауреатом Хоровой ассамблеи в Израиле, в 2000 году завоевал Гран-при на Международном конкурсе академических хоровых коллективов в городе Пардубице (Чехия, 2000), а также стал лауреатом международных фестивалей в Германии (1993, 1995, 2000), Англии (1997), Франции (2000) и др.

¹⁴Лауреат второй степени Международного видеоконкурса «Золотой камертон» (Москва, 1998), лауреат первой степени областного и всероссийского конкурса, посвященного 100-летию со дня рождения И.О. Дунаевского (Кемерово, Москва, 2000), лауреат третьей степени Всероссийского хорового конкурса «Поющая Россия» (Томск, 2006).

итогах которого дважды выступал в Совете Федерации¹⁵. Хор является лауреатом третьей степени Третьего фестиваля университетских хоров России «Gaudeamus» (город Ижевск, 2004), лауреатом первой степени (2000) и второй степени (2006) Всероссийского хорового конкурса «Поющая Россия», а также признан лучшим хором Кузбасса по итогам областного конкурса «Битва хоров» (2012).

К подобному типу хоров относится и юношеский хоровой коллектив «Консонанс», созданный при Дворце культурного центра Западно-Сибирского металлургического комбината (руководитель С.А. Липовой). В 2011 году хор выехал в Болгарию, где завоевал Гран-при «Чарующая свеча» Международного хорового фестиваля (Албена) и стал дипломантом 1-й степени номинации «Ника — XXI век».

В контексте проблематики настоящей статьи следует также отметить, что с конца 1990-х годов постоянно возобновляются областные исполнительские (включающие в себя и хоровое пение) конкурсы и фестивали¹⁶.

На основании изложенного можно утверждать, что в развитии академического хорового исполнительства в Кемеровской области присутствуют обозначенные в начале статьи критерии, позволяющие говорить о наличии в хоровом искусстве региона своей собственной исполнительской школы:

- хоровое исполнительство в Кемеровской области локализовано в культурном пространстве (региональном);
- оно развивается согласно собственной художественной и хронологической парадигме в условиях преемственности традиций;
- достижения регионального исполнительства успешно транслируются за пределы региона.

Кроме того, помимо этих общих для художественных школ параметров, необходимо отметить и признаки, характеризующие собственно хоровую школу. К таковым относятся: тесное взаимодействие светской и церковной ветвей хорового исполнительства, возрожденная традиция композиторского творчества хормейстеров, обеспечивающих обогащение репертуара хоровых коллективов.

¹⁵ Помимо этого, коллектив участвовал в V Всероссийском конкурсе академических хоров и вокальных ансамблей «Поющая Россия» в Москве (2004), где занял второе место, а также получил специальный приз за лучшее исполнение обязательного произведения; в 2004 году в Ижевске коллектив занял третье место; в 2006-м на VI Всероссийском конкурсе академических хоров и вокальных ансамблей «Поющая Россия» в Томске — третье место.

¹⁶ В Прокопьевске («Весенние голоса», 1998), Кемерове («Юные звезды Кузбасса», 1999), Новокузнецке («Кузнецкая земля», 2009). Примечательно, что возрождаются традиции хоровых фестивалей духовной музыки, на которых выступают церковные коллективы области: «Православный фестиваль духовной, народной и военно-патриотической музыки» (Новокузнецк, 1999), Межрегиональный концерт-фестиваль православной духовной музыки (2001), «Хоровое вече» (Кемерово, 2009). С конца 2000-х годов в Кемеровской области (в городе Кемерово) начинают проходить и международные конкурсы-фестивали: «Поющий город» (2009), «Кузбасс музыкальный» (2009), «Закружи вьюга» (2010), «Сибирь зажигает звезды» (2011). В декабре 2012 года стартовал областной проект на лучший хор Кузбасса под названием «Битва хоров» (Кемерово), приуроченный к 70-летию Кемеровской области.

Характерными чертами сложившейся кемеровской школы академического хорового пения являются особенности, идущие от ряда признанных исполнительских школ страны: московской, ленинградской, уральской и новосибирской. Так, от московской синодальной школы прослеживается тенденция к широкому жесту, взаимосвязь жеста и способа звукоизвлечения. Московская школа уделяет большое внимание свободе дирижерского аппарата, выразительности кистей рук, тесной взаимосвязи между рукой хормейстера и вокальным звучанием. Особенности влияния практики ленинградской школы проявляются в большом внимании к тембрам хоровой звучности, выразительности мелодических линий, строю, динамическому и тембровому ансамблю хора. Благодаря новосибирской школе академического хорового пения (через преподавателей — выпускников Новосибирской государственной консерватории) в хормейстерской практике закрепились традиции связности горизонтальных мелодических линий, особого вида легато — пропеваются не только гласные, но и согласные буквы. Влияние уральской школы академического хорового пения (через преподавателей — выпускников Уральской государственной консерватории) способствует выверенности хоровой вертикали, чистому гармоническому звучанию и выстраиванию тембрового ансамбля в партии. Тембр как один из главных элементов хоровой звучности, а также артистичность исполнителей нашли в обеих школах общие точки соприкосновения.

Но главное — в условиях творческого синтеза традиций в хоровом исполнительстве Кемеровской области сформировался свой индивидуальный стиль, позволяющий демонстрировать глубинное чувство исполняемого произведения (артистизм исполнителей), выверенность всех нюансов хоровой партитуры, богатство тембральных красок хоровых партий и выстроенное гармоническое сочетание голосов по вертикали.

Завершая изложение, отметим: в процессе становления и развития кемеровской школы академического хорового пения в целом проявились тенденции, характерные для российского хорового исполнительства.

Список литературы

1. Манько Т.В. Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов н/Дону, 2006.
2. Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук. — Екатеринбург, 2007.
3. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. — Новосибирск, 2004.
4. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: учеб. пособие для студентов вузов. — М.: ВЛАДОС, 2003.
5. Медведева Н.В. Хоровое творчество композиторов Кемеровской области (С.Б. Толстокулаков — К.В. Туев) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / КемГУКИ. — Кемерово, 2010.

[...предзащита]...

УДК 78:351.854
ББК 85.31

Е.Л. КАУГАНОВ

ДЕБАТЫ О КОЛЛЕКТИВНОЙ ВИНЕ В ЗАПАДНОЙ ГЕРМАНИИ (1945—1950-е ГОДЫ)

На основе анализа публикаций общественно-политического характера рассматривается отношение западногерманского общества к проблеме нацистского прошлого и его «преодоления». Исследованы интерпретации темы «коллективной вины» и воздействие национальной историографии на формирование послевоенного немецкого национального и исторического самосознания. Автор останавливается на послевоенных интерпретациях роли Вермахта во Второй мировой войне и ее отдельных военных событий, а также на «перспективе жертвы», присутствующей в учебных пособиях по истории и в подходах к теме немецких беженцев.

Ключевые слова: Западная Германия, национальное самосознание, «час ноль», тезис о коллективной вине, нацизм, проработка прошлого, Аденауэр К.

Освобождение Германии от нацистской диктатуры в 1945 году стало одновременно «низшей точкой» немецкой истории. Значительные территориальные потери, лежащие в руинах немецкие города, огромное число погибших и беженцев, утрата государственного суверенитета — все это создавало, по определению историка Ганса-Ульриха Велера, впечатление «конца Германии» (*Finis Germaniae*) [1, S. 941]. Таким образом, после краха диктатуры Гитлера немецкая национальная идентичность оказалась в состоянии самого глубокого кризиса за всю историю немецкой государственности. Формирование нового немецкого национального самосознания после 1945 года представляло собой сложный и нелинейный процесс, магистральными аспектами которого стали критическая проработка тоталитарного прошлого страны и выстраивание новой политико-культурной системы координат. Для понимания данного процесса, продолжающегося в Германии и по сей день, крайне важно объяснить специфику проблемы вины и ответственности за нацистское прошлое в первые послевоенные годы и в первое десятилетие существования Федеративной Республики Германия.

С катастрофической цезурой 1945 года было связано появление выражения «час ноль» (*Stunde Null*), констатирующего радикальный исторический разрыв, ситуацию *tabula rasa*, нового начала. Выражение, первоначально появившееся в публицистике, быстро стало популярно в обыденной речи и прочно закрепилось в общественном дискурсе [2, S. 37]. Под «часом ноль» подразумевалось в первую очередь тотальное поражение и в то же время шанс на полное общественно-политическое обновление. В одном из самых популярных литературно-политических

журналов послевоенной Германии — «Дер Руф», издателями которого были писатели Альфред Андерш и Ганс Вернер Рихтер, в 1946 году писалось, что в Германии «все уничтожено, однако молодое поколение имеет возможность начать все сначала» [3, S. 146]. Немецкий политолог Дольф Штернбергер писал в своем дневнике 17 июля 1945 года: «Почва действительно ушла у нас из-под ног. Заложим же новую почву!» [4, S. 100], а в сентябре того же года новый ректор Марбургского университета Юлиус Эббингхаус говорил: «Позади нас миллионы убитых, наши дома и наше имущество уничтожены, мы потеряли наше бытие <...> и как подарок от победителей Германия теперь должна принять саму себя» [4, S. 100]. Выраженная в подобных высказываниях надежда на новые возможности общественного созидания перед лицом тотального разрушения старых структур, а также моральный пафос «нового начала» принадлежали к позитивным коннотациям «часа ноль».

С окончанием войны для Германии были связаны долгие и сложные дебаты о понимании 8 мая 1945 года как даты поражения и катастрофы или же освобождения. Можно констатировать, что по отношению к этой дате существует четкое различие между чувствами большинства тогдашних немцев и чувствами и мыслями немцев современных [5, S. 105]. Ситуация «часа ноль» имела парадоксальный характер, так как она одновременно означала освобождение от нацистской тирании и бремени войны, и полную утрату морального достоинства и самосознания, так как демонтаж нацизма происходил извне, а не изнутри. Лишь меньшинство немцев — прежде всего, противники и жертвы нацистского режима — считали поражение Германии освобождением [6, S. 132]. Что касается большинства

немцев, которые были лояльны режиму до самого конца, то они, несмотря на облегчение от завершения проигранной войны, не чувствовали себя освобожденными и демонстрировали не только разочарование в национал-социализме, но и озлобленность по отношению к врагу [7, S. 19]. В 1945—1946 годах американские интервьюеры отмечали среди немцев латентное чувство вины по отношению к преступлениям Вермахта в Европе, однако это чувство относилось не к индивидуальной ответственности, а к ответственности высшего руководства Третьего рейха [7, S. 19]. Еще в 1955 году газета «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» писала о 8 мая как о «мрачном дне глубочайшего унижения немцев» [5, S. 103]. Ветераны боевых действий не пропускали ни одной возможности пожаловаться на «диффамацию» и оскорбление своего достоинства союзными державами [9, с. 153]. Нюрнбергский процесс против главных нацистских преступников зачастую рассматривался немцами как «правосудие победителей» и воспринимался либо с безразличием, либо с подчеркнутым недовольством [10, S. 23].

Особое место в послевоенном общественном дискурсе занял тезис о коллективной вине (Kollektivschuld—These) немцев за преступления нацизма. Инициаторами дискуссии о вине стала группа немецких интеллектуалов, публицистов и общественных деятелей. Первым, кто затронул тему немецкой вины, стал немецко-швейцарский психолог с мировым именем Карл Густав Юнг. 11 мая 1945 года Юнг дал интервью газете «Вельтхокс», в котором выступил как защитник тезиса о коллективной вине и ответственности немцев за нацизм. Согласно Юнгу, «все немцы, осознанно или неосознанно, активно или пассивно, участвовали в злодеяниях», «никому не было ничего известно о преступлениях и, тем не менее, известно». «Вопрос о коллективной вине для психологов является фактом, и единственное его решение — это полное признание вины <...>. Сегодня немцы подобны пьяному человеку, который пробуждается наутро с похмелья. Они не знают, что они делали, и не хотят знать. Существует лишь одно чувство безграничного несчастья. Они предпримут судорожные усилия оправдаться перед лицом обвинений и ненависти окружающего мира, но это будет неверный путь. Искупление <...> лежит только в полном признании своей вины», — утверждал ученый [11]. Отталкиваясь от тезиса о коллективной вине, Юнг приветствовал меры западных держав по принудительной демонстрации гражданскому немецкому населению концлагерей с целью убедить немцев в ответственности за произошедшее. Однако в то же время Юнг подчеркивал, что «невозможно достичь цели только моральным поучением, раскаяние должно родиться внутри самих немцев» [11].

Тема коллективной вины также стала предметом книги «Вопрос о вине» крупного немецкого философа Карла Ясперса, в основу которой легли лекции, прочитанные им в Гейдельбергском университете в 1946 году. В своей книге Ясперс дифференцировал проблему вины на уголовный, политический, моральный (нравственный) и метафизический аспекты. Не признавая напрямую кол-

лективной вины немцев, Ясперс подчеркивал политическую со-ответственность немецкого народа за нацистские злодеяния. Согласно Ясперсу, «немцы несут политическую ответственность за режим и за его преступления, за начало войны и за тот тип руководителей, которому они дали возможность управлять Германией» [12, S. 10]. «Мы должны взять на себя вину наших отцов. За то, что в духовных условиях немецкой жизни была возможность для такого режима, мы несем со-ответственность <...>. У нас как народа есть в традиции что-то могущественное и грозное, таящее в себе нашу нравственную гибель» [12, S. 16]. Однако следует отметить, что тезисы Юнга и Ясперса не нашли понимания у большей части населения послевоенной Германии. Сам Ясперс так описывал реакцию студентов на свои лекции: «Мне трудно говорить, когда я вижу на лицах выражение неприязни... Еще никогда, за вычетом 1937 года, я не имел дела со столь враждебно настроенной аудиторией, как сейчас» (цит. по: [13, S. 22]). Среди немцев отчетливо проявлялось стремление защититься от травмы коллективной вины. С этой целью развивались различные механизмы освобождения от вины, в первую очередь замалчивание, а также четкое размежевание между нацистским режимом и немецким народом. Нацистский режим, ассоциировавшийся с группой политических вождей Третьего рейха, позиционировался как преступный, тогда как народ выступал как жертва обмана и манипуляций данной преступной группы. Ответственность немецкого народа за нацизм не признавалась. Напротив, в общественном дискурсе главный акцент ставился на страданиях немцев как главных жертв войны. Вместо коллективной вины отстаивалась «коллективная невиновность», или, другими словами, «перспектива жертвы».

В первые послевоенные годы «перспектива жертвы» преобладала не только среди большинства немецкого населения, но и была точкой зрения официального политического руководства ФРГ. Так, одним из первых шагов правительства Аденауэра стал закон об амнистии 1949 года, за которым последовал закон 1951 года, положивший начало интеграции деятелей и сторонников национал-социализма в западно-германское общество. Как отмечает исследователь послевоенной немецкой культуры памяти профессор Рейнско-Вестфальского технического университета Аахена Хельмут Кёниг, старые элиты почти в полном составе вернулись на свои позиции в государственном аппарате, юстиции, науке и экономике [14, с. 419]. Прошлое большинства «добровольных подручных» и «попутчиков» объявлялось их частным делом и замалчивалось — при условии, что соответствующие лица, исполняя свои профессиональные и политические роли, не подрывают новый демократический порядок [14, с. 419].

Таким образом, на протяжении большей части «эпохи Аденауэра» забвение прошлого было доминирующей позицией большинства граждан ФРГ. Дискурс памяти о Холокосте и немецкой ответственности был позицией меньшинства. Наиболее значительными представителями этого меньшинства на политическом уровне стали лидер западно-германских социал-демократов Курт Шумахер

и первый послевоенный министр культуры Баден-Вюртемберга, а затем и первый президент ФРГ Теодор Хойс. Уже весной 1947 года на съезде социал-демократической партии в Нюрнберге Шумахер выступил за компенсацию морального и материального ущерба еврейскому народу, и подчеркнул обязанность участия в ней всех немцев [15, S. 217]. Стоит отметить, что Шумахер стал первым немецким политиком, приглашенным в Соединенные Штаты Америки после 1945 года. В октябре 1947 года в рамках рабочей поездки в Сан-Франциско политик произнес речь перед членами Американской федерации труда, в которой еще раз подчеркнул, что немцы обязаны возместить ущерб евреям, пострадавшим от нацистов [16, S. 188]. 30 ноября 1952 года президент Хойс выступил с речью в бывшем концлагере Берген-Бельзен по случаю открытия памятника его жертвам, в которой жестко раскритиковал попытки затушевать немецкие преступления или релятивизировать их ссылкой на чужие [17, S. 225]. В то же время, несмотря на наличие подобных призывов, в первом правительственном обращении Конрада Аденауэра евреи как жертвы нацизма были упомянуты лишь мимоходом. В центре внимания обращения Аденауэра находились немецкие жертвы: военнопленные, депортированные, пострадавшие от бомбардировок граждане Германии [18].

О безразличии по отношению к еврейским жертвам войны, царившем в Германии в первые послевоенные годы, свидетельствовала известный немецко-американский политолог Ханна Арендт, в 1950 году впервые после войны посетившая ФРГ: «Повсюду можно заметить, что нет никакой реакции на произошедшее, однако трудно сказать, является ли это намеренным отказом скорбеть или выражением действительной бесчувственности» [19, S. 70]. Наблюдения Арендт подтверждались эмпирическими данными соцопросов послевоенного периода. По результатам первых опросов в декабре 1946 года, 61 % немцев придерживался антисемитских и расистских взглядов [21, S. 195]. Опрос 1951 года показал, что 40 % населения ФРГ считали «самым лучшим временем» период с 1933 по 1938 годы, 45 % назвали лучшей эпохой кайзеровскую Германию, и лишь 7 % отдали свое предпочтение Веймарской республике [21, S. 207]. Таким образом, ориентация на авторитарное государство большинством немцев не воспринималась как проблема. Многие немцы различали «хорошие 30-е» и «плохие 40-е», под которыми подразумевалась фаза военных неудач Германии [21, S. 207].

Эти и другие факты замалчивания и игнорирования нацистских преступлений, самооправдания и безразличия к немнемецким жертвам в первые послевоенные годы, а также в ранний период существования ФРГ, впоследствии стали почвой для резонансной книги супругов Мичерлих [22], выдвинувших тезис о неспособности немцев к скорби, то есть о вытеснении из коллективной немецкой памяти всего, что было связано с преступлениями нацизма.

Огромным значением для формирования послевоенного немецкого национального и исторического самосознания обладала историография. Ведущие историки послевоенной Германии придерживавшиеся в основном

консервативно-либеральных взглядов (Герхард Риттер, Ганс Герцфельд, Ганс Ротфельс, Вернер Конце, Теодор Шидер, Эгмонт Цехлин, Карл Дитрих Эрдман, Вальтер Бусман и Вальтер Хубач), старались доказать, что между немецкой историей до 1933 года и нацизмом не было континуальности, исторической преемственности, а сам Гитлер являлся гетеродоксальным и в целом «случайным» эксцессом немецкой истории [23, S. 118]. Тем самым, с немецкого народа снималась какая-либо ответственность за нацизм. Тему геноцида евреев ранняя послевоенная немецкая историография практически не затрагивала. В послевоенной исторической литературе особняком стояла лишь работа бывшего узника Бухенвальда Ойгена Когона «Государство СС» [24], в которой автор пытался привлечь внимание немецкой общественности к бесчеловечным преступлениям национал-социализма.

Наиболее последовательно консервативная линия послевоенной немецкой историографии и, соответственно, «перспектива жертвы», была представлена в работах профессора Фрайбургского университета Герхарда Риттера. В своей книге 1948 года «История как средство образования» Риттер писал, что готов «трезво и критически задать вопрос, где начался ошибочный путь немецкой истории и где он закончился, отказываясь от исторических конструкций, суммарных оценок, туманных обобщений». Позиция Риттера заключалась в том, чтобы отмежевать нацизм от длительных тенденций и особенностей исторического развития Германии: в частности, историк оспаривал ставший расхожим еще в период нацистской диктатуры тезис о преемственности между нацизмом и пруссачеством, подчеркивая полную противоположность фигур Бисмарка и Гитлера. Риттер позиционировал Гитлера как некое «инородное тело» в «здоровой национальной истории» Германии, как непредвиденное «вторжение демона» и «нового Чингисхана».

В другой своей работе под названием «Европа и немецкий вопрос» Риттер писал, что гитлеризм представлял собой нечто «принципиально новое», и его возникновение было столь же непредсказуемо, как и появление фашизма в Италии и большевизма в России [26, S. 194]. Массовый, тоталитарный тип общества, по мнению историка, был принципиально чужд немецкой истории и культуре, поэтому Германия должна вернуться к «уверенности в себе», отринуть подавленность и национальное самоуничтожение [26, S. 198]. С тезисами Риттера во многом перекликалась работа известного немецкого историка Фридриха Майнеке. В своей книге «Немецкая катастрофа» Майнеке писал, что нацизм являлся результатом девиации, отклонения от рационального, прогрессивного хода немецкой истории и представлял собой нечто вроде «природной катастрофы» [27, S. 86]. Таким образом, тон западно-немецких историков во многом перекликался с политикой Аденауэра по «преодолению прошлого», стремившейся отделить небольшую группу преступников от многочисленных «попутчиков» режима, с которых снималась всякая ответственность, и был конгруэнтен немецкой «перспективе жертвы».

Аналогичный подход доминировал в интерпретации роли вермахта во Второй мировой войне. «Перспектива жертвы» в сочетании с образом «чистого вермахта» (в противоположность «преступным СС») укрепились в особенности благодаря коллективной немецкой памяти о Сталинградской битве. Как в историографии, так и в мемуарно-автобиографическом и беллетристическом сегменте вплоть до 1960-х годов предметом дискуссии часто становились «упущенные шансы» вермахта — к примеру, возможность выбраться из «Сталинградского котла». Многочисленные документальные телевизионные драмы демонстрировали трагический образ немецких солдат, которые стали жертвами одновременно нескольких врагов: безумного главнокомандующего (Гитлера), трусливых генералов, русских танков и безжалостной зимы [28, S. 191]. Одной из ключевых тем западногерманской историографии вермахта стали страдания немецких солдат в советском плену и тяжелая судьба немецких беженцев из Польши, Чехословакии, Венгрии и балканских стран.

Ярчайшими примерами апологетической литературы о вермахте стали такие книги, как «Операция Барбаросса» Пауля Карелла [29], «Врач из Сталинграда» Хайнца Конзалика [30], «Это началось на Висле» [31] и «Конец на Эльбе» [32] Юргена Торвальда. Немногочисленные работы о вермахте, написанные с критических позиций, имели в западногерманском обществе второй половины 1940-х — 1950-х годов крайне слабый резонанс. Ярким примером немецкой «перспективы жертвы» стал автобиографический роман Эрнста фон Саломона «Опросный лист», изданный в 1951 году тиражом 150 тыс. экземпляров и мгновенно ставший бестселлером. Саломон, принадлежавший к движению так называемой «консервативной революции» и находившийся во времена Веймарской республики и Третьего рейха в оппозиции нацизму «справа», с глубоким раздражением писал о «глупости» американских оккупантов, которые заставили автора, наряду с полутора миллионами других немцев в американской зоне оккупации, заполнить денацификационный опросный лист — анкету из 131 вопроса о своей биографии до 1945 года [33, S. 205]. Другими важными темами книги Саломона стали критика нацизма как «демократической концепции, уничтожившей Пруссию» [33, S. 344], восторженное прославление штурмовых отрядов (СА) и их вождя Эрнста Рёма, а также снисходительно-одобрительная оценка «Нюрнбергских расовых законов» 1935 года, которые низвели евреев до категории «людей второго сорта» [33, S. 376].

Следует отметить, что в рамках «перспективы жертвы» были написаны и первые послевоенные западногерманские учебники истории. Характерно, что учебники для школ и гимназий 1950-х годов вообще не упоминали о преступлениях нацизма, а информация о военных кампаниях не сопровождалась фактами о преступлениях вермахта [21, S. 208]. К примеру, в западногерманском учебнике 1956 года писалось, что вермахт был непричастен к истреблению польских евреев, а У. Черчилль характеризовался как «поджигатель войны». Отмечалось,

что «во Второй мировой войне все воюющие страны так или иначе осуществляли бесчестные действия — и Германия, и Англия, и США». Тема геноцида евреев и страданий других народов, ставших жертвами немецкой агрессии, не затрагивалась [34, S. 55—56]. В то же время здесь подробно описывались страдания этнических немцев, изгнанных из Восточной Европы: «За насчитывающую две тысячи лет немецкую историю, в которой не было недостатка горю и страданиям, подобная катастрофа была для немецкого народа беспрецедентной» [34, S. 55—56].

Столь настойчивая концентрация внимания на страданиях беженцев, потерявших свою историческую родину на Востоке, была неслучайной: их судьба стала едва ли не самым значимым элементом немецкой «перспективы жертвы». Особое значение дискурса немецких беженцев заключалось в том, что он давал возможность выдвинуть мучения и нужду немцев на передний план и минимизировать значение преступлений, совершенных Германией. Показательно, что одно из первых значительных собраний документов о последствиях войны, подготовленных немецкими экспертами, было посвящено не нацистской политике на оккупированных Германией территориях, а изгнанию немцев из Восточной Европы [35]. Значение проблемы беженцев было столь велико, что все 1950—1960-е годы прошли в Федеративной республике под знаком громких деклараций их прав на возвращение исторической родины. На символическом уровне дискурс беженцев, помимо прочего, выражался посредством наименования улиц в честь городов и регионов бывших немецких восточных территорий и через создание многочисленных памятников и мемориальных комплексов.

Описанная в общих чертах немецкая «перспектива жертвы» первых послевоенных лет как своеобразный комплекс установок по отношению к прошлому доминировала в послевоенной Западной Германии около десяти лет. Преобладающим общественным настроением в данный период были апатия и безразличие к эпохе Третьего рейха, стремление отмежеваться от него, переложить ответственность за преступления нацизма на небольшую группу вождей НСДАП и их ближайших сообщников. Установка на критический самоанализ, критическую проработку немецкого прошлого и признание ответственности за нацизм являлись в данный период позицией меньшинства — главным образом, отдельных представителей политической и интеллектуальной элиты.

Оценивая ситуацию ретроспективно, можно сказать, что первые изменения в подходе немцев к нацистскому прошлому были связаны с событиями конца 1950-х, а именно с оживлением в ФРГ антисемитских настроений, вылившихся в осквернение Кёльнской синагоги в декабре 1959 года. Этот инцидент и последовавшие за ним антисемитские эксцессы стали триггером, актуализировавшим память о нацистском прошлом. Для старта критической проработки немецкого прошлого огромную важность также имели процессы против нацистских преступников 1950—1960-х годов, в частности, Ульмский процесс 1958 года, процесс против Адольфа Эйхмана в

Иерусалиме в 1961—1962 годах и Освенцимский процесс во Франкфурте-на-Майне 1962—1963 годов, вызвавшие сильнейший общественный резонанс в ФРГ. Немаловажное значение для дискурса о прошлом имели дебаты по поводу вопроса об истечении срока давности нацистских преступлений, которые шли в ФРГ в 1960-е годы. Все названные события и процессы в совокупности форсировали критическую проработку нацистского прошлого в западногерманском общественном дискурсе.

Список литературы

1. *Wehler H.-U.* Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 4: Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten, 1914—1949. — München: C.H. Beck, 2003.
2. *Fischer L.* Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung // *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967* / Hrsg. L. Fischer. — München: dtv, 1986.
3. *Kocka J.* "1945: Neubeginn oder Restauration?" // *Wendepunkte deutscher Geschichte, 1848—1945* / Hrsg.: C. Stern, H.A. Winkler. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
4. *Assmann A., Frevert U.* Geschichtsvergessenheit — Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. — Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
5. *Wolfrum E.* Die 101 wichtigsten Fragen. Bundesrepublik Deutschland. — München: C.H. Beck, 2009.
6. *Steinbach P.* Die publizistischen Kontroversen — eine Vergangenheit, die nicht vergeht // *Der Nationalsozialismus: die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung* / Hrsg.: P. Reichel, H. Schmid, P. Steinbach. — München: C.H. Beck, 2009.
7. *Jarausch K.H.* Die Umkehr. Deutsche Wandlungen 1945—1998. — München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004.
9. *Эхтернкамп Й.* «Немецкая катастрофа»? О публичной памяти о Второй мировой войне в Германии // *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа.* — М.: Новое лит. обозрение, 2005. — С. 147—155.
10. *Struss B.* "Ewiggestrige" und "Nestbeschmutzer". Die Debatte über die Wehrmachtsausstellungen — eine linguistische Analyse. — Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
11. Werden die Seelen Frieden finden? Ein Interview mit dem Psychologen Prof. Dr. C.G. Jung // *Weltwoche.* — 1945. — 11 Mai.
12. *Jaspers K.* Die Schuldfrage. — Heidelberg: Lambert Schneider, 1946.
13. *Müller R.M.* Normal-Null und die Zukunft der deutschen Vergangenheitsbewältigung. — Schernfeld: SH-Verlag, 1994.
14. *Кёниг Х.* Будущее прошлого: Национал-социализм в политическом сознании ФРГ. — М.: РОССПЭН, 2012.
15. *Schumacher K.* "Wir verzweifeln nicht" // *Schumacher K. Reden — Schriften — Korrespondenz, 1945—1952* / Hrsg. A. Willy. — Berlin: J.J.W. Dietz, 1985.
16. *Herf J.* The Emergence and Legacies of Divided Memory: Germany and the Holocaust after 1945 // *Memory and Power in Post-War Europe* / ed. J.W. Müller. — Cambridge: Cambridge UP, 2002.
17. *Heuss T.* Das Mahnmal (Rede anlässlich der Einweihung der Gedenksttte Bergen-Belsen am 30. November 1952) // *Heuss Th. Die grossen Reden. Bd. 2: Der Staatsmann.* — Tübingen: Wunderlich, 1965.
18. *Adenauer K.* Regierungserklärung des Bundeskanzlers Konrad Adenauer vom 20. september 1949 // *Die stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://hdg.de/lemo/html/dokumente/JahreDesAufbausInOstUndWest_erklaerungAdenauerRegierungserklaerung1949/index.html
19. *Arendt H.* Besuch in Deutschland 1950 // *Arendt H. Zur Zeit. Politische Essays* / Hrsg. M.L. Knott. — München: dtv, 1986.
20. *The Germans. Public Opinion Polls, 1947—1966* / eds.: E.P. Neumann, E. Noelle-Neumann. — Westport: Greenwood Pub Group Inc., 1981.
21. *Görtemaker M.* Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. — München: C.H. Beck, 1999.
22. *Mitscherlich A., Mitscherlich Margarete.* Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. — München: Piper Verlag, 1967.
23. *Fulbrook M.* German national identity after the Holocaust. — Cambridge: Polity Press, 1999.
24. *Kogon E.* Der SS-Staat. — Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1946.
25. *Kracht K.G.* Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
26. *Ritter G.* Europa und die deutsche Frage. — München: Münchner Verlag, 1948.
27. *Meinecke F.* Die deutsche Katastrophe. — Wiesbaden: Brockhaus, 1946.
28. *Wolfrum E.* Die suche nach dem "Ende der Nachkriegszeit". Krieg und NS-Diktatur in öffentlichen Geschichtsbildern der "alten Bundesrepublik" Deutschland // *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945* / Hrsg.: S. Brandt, C. Cornelißen, L. Klinkhammer, W. Schwentker. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
29. *Carell P.* Unternehmen Barbarossa. — Frankfurt am Main: Ullstein, 1963.
30. *Konsalik H.* Der Arzt von stalingrad. — München: Kindler, 1957.
31. *Thorwald J.* Es begann an der Weichsel. — Stuttgart: Steingrüben, 1953.
32. *Thorwald J.* Das Ende an der Elbe. — Klagenfurt: Buch und Welt, 1950.
33. *Salomon E. von.* Der Fragebogen. — Hamburg: Rowohlt, 1951.
34. *Crawshaw S.* Ein leichteres Vaterland. Deutschlands Weg zu einem neuen Selbstverständnis. — Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
35. *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteuropa* / Hrsg.: Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte. — Bonn; Berlin, 1953—1957. — Bd. 1—4.

УДК 242 37.017.93

ББК 71.0 74.03

С.Ю. ДИВНОГОРЦЕВА

ЦЕРКОВНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ

Феномен отечественной церковной (святоотеческой) литературы рассматривается с позиций педагогического осмысления. На конкретных примерах анализируются характерные особенности церковной литературы с точки зрения ее педагогического потенциала: опора на Священное Писание и личный опыт организации духовной жизни, обращение к проблемам духовно-нравственного развития и воспитания личности.

Ключевые слова: религиозная культура, православная педагогическая культура, церковно-педагогическая литература, духовно-нравственное развитие и воспитание.

Культура каждой страны и каждого народа вырастает и формируется в определенных условиях. Культура творит свою историю, вырабатывает свой язык, формирует свое мировидение и традиции, в том числе, в сфере образования.

П.А. Сорокин среди прочих типов культур выделял идеациональный, в основе которого преобладают сверхчувственные, духовные ценности, истины веры и самоотречение [1]. Идеациональный тип культуры теснейшим образом связан с религией. Религия, со свойственной ей духовной устремленностью к Абсолюту, лежала в основе развития всех цивилизаций и их культур, формируя вертикально ориентированную систему ценностей, задающих нормы и соответствующие способы организации жизнедеятельности, отношений между людьми, способы познания и т. д.

Религиозная духовность явилась базисом для развития особого рода культуры — религиозной, где в качестве



VII

ORBIS
LITTERARUM

священного (сакрального) выступает сверхъестественная реальность [2, с. 34]. Все феномены религиозной культуры — система морали, бытовая культура, искусство, литература, образовательные традиции и т. д. — обусловлены влиянием религиозного мировоззрения; ядром ее является та или иная богослужебная практика.

Естественно полагать, что различные вероучения породили свои особенности культуры. Так, в странах православного вероисповедания сложилась православная культура, ставшая традиционной и для России. Отличительной чертой ее развития является не повышение уровня и качества, но постоянный процесс накопления культурных ценностей, обеспечивающийся как усилиями отдельных индивидов, так и постоянно действующими институтами общества, такими, как семья, государство, учреждения образования, Церковь.

Приоритет в сущностной характеристике любой религиозной культуры отдается духовной составляющей. Следует признать, что духовность обнаруживает свое двоякое органическое единство с культурой; духовность является необходимым основанием культуры, но в то же время духовность как качество личности формируется в лоне культуры. Такого рода взаимосвязь духовного и культуры делает невозможным духовное воспитание и развитие индивида вне включения его в культуру. Именно здесь находится главная точка соприкосновения образования и культуры.

Образование выступает как необходимое условие воспроизводства культуры. Человек становится наследником культуры в процессе образования. Отсюда следует вывод о неразрывной связи культуры с образованием и педагогикой. И поэтому имеет смысл говорить о педагогической культуре общества, «в которой с наибольшей полнотой запечатлелись духовные и материальные ценности образования и воспитания, а также способы творческой деятельности, необходимые для обслуживания исторического процесса смены поколений, социализации личности, осуществления образовательно-воспитательных процессов» [3, с. 38—39].

Отечественное образование и педагогика почти тысячелетие развивались под влиянием православной культуры. Правомерно говорить о существовании в России такого феномена, как православная педагогическая культура, представляющая собой сферу педагогических ценностей как части национальной и общемировой культуры и включающая главным образом теоретические представления о духовно-развивающей деятельности, а также опыт религиозно-нравственного воспитания и обучения личности [4, с. 13]. Развитие православной педагогической культуры обеспечивается взаимодействием таких институтов общества, как семья, православные образовательные учреждения и Церковь, а также совокупностью педагогических взглядов, идей, теорий в их взаимосвязи с основными положениями православного вероучения.

Теоретическое знание, развивавшееся в контексте православной педагогической культуры России, имеет

свою специфику — одновременное существование двух взаимодополняющих и взаимовлияющих направлений педагогической мысли: церковно-педагогического и научно-педагогического знания, общей теоретико-методологической основой которых выступает теологическое учение, включающее православную антропологию. Необходимо признать, что до сих пор церковно-педагогическая литература более известна культурологам, литературоведам, однако мало изучена в педагогической культуре. Попытаемся дать общую характеристику ее идеям с точки зрения педагогической составляющей.

К церковно-педагогической литературе относятся святоотеческие труды лиц духовного звания, опирающихся на Священное Писание и опыт (в том числе личный) организации духовной жизни. Предпосылками появления церковно-педагогического знания в России, безусловно, можно назвать сочинения отцов Восточной Церкви, заимствования из которых мы находим в так называемой древнерусской учительной литературе — сборниках поучений, летописях, житиях святых. Эта литература, будучи не педагогической в современном понимании смысла этого слова, формировала менталитет русского народа, определяла практику воспитания и обучения, поскольку содержала идеи религиозно-нравственного воспитания и духовного развития личности, содействовала уяснению семейных отношений.

Необходимо отметить, что вплоть до XIX века в России педагогические представления и взгляды не выделялись в специальную область знания. Да и сама практика воспитания «была плотно вкраплена в общекультурную народно-бытовую, домашне-семейную, церковную, производственную жизнь. Она настолько была сращена с религиозными идеями и православным обрядом, что выявить педагогический субстрат в “чистом” виде, как это ныне для нас привычно, для того времени было чрезвычайно сложно» [5, с. 91]. Дореволюционный исследователь истории отечественного образования Н.А. Лавровский считал, что главным педагогическим источником, основанием всей старинной русской педагогики была Библия. «Библейский идеал семейных отношений, идеал мужа и жены, отца и матери, сына и дочери, а также изображение уклонений от этого идеала, пользовались у нас в старину неизменным авторитетом», — писал он [6, с. 2]. Евангелие читали ежедневно, Псалтирь знали наизусть, она была практически настольной книгой наших предков.

Постепенно, начиная с XI века, в России стали появляться оригинальные произведения отечественных авторов, первыми среди которых были люди духовного звания, воспитывавшие паству посредством не только наставлений, но и литературного слова. В церковно-педагогической литературе нашли свое отражение, прежде всего, проблемы духовно-нравственного развития и воспитания личности. «Теоретико-методологической основой» святоотеческой литературы можно назвать Священное Писание и опыт (в том числе личный) организации духовной жизни. Важнейшей воспитательной задачей в

соответствии с идеями православного вероучения и православной антропологии святоотеческая мысль ставила подготовку человека к жизни в вечности; средствами ее решения называла личный пример, участие в Церковных Таинствах, воспитание страха Божия, молитву, покаяние, послушание, труд, чтение Евангелия, выполнение заповедей и дел милосердия. Главная роль в воспитании личности, согласно святоотеческим наставлениям, должна принадлежать семье; школа, в первую очередь, обязана заложенные в семье правила нравственности развивать и на этой основе продолжать образование человека.

Умственная работа отцов Церкви была направлена на поиск совершенной христианской жизни, на религиозно-нравственное воспитание молодежи и книжное образование, построенное на основе учений отцов восточно-христианской церкви. Поэтому педагогическая мысль в России долгое время была нацелена, в первую очередь, на воспитание, в то время как вопросам обучения и методики уделялось меньше внимания. Однако уже первые церковные писатели Древней Руси заостряли свое внимание на необходимости дополнения нравственного воспитания воспитанием умственным, формируя своеобразное кредо отечественной православно-ориентированной педагогической мысли — «воспитание разума в вере».

Так, еще святитель Кирилл Туровский (1130 — около 1182) основным предназначением человеческой мудрости считал спасение души, которое возможно только с приближением к Богу через постижение богомудрости, совершенствование ума и укрепление веры. Безнравственный, бездуховный человек не может быть мудрым, убеждал он своих современников. Повествуя о природе человека, он заострял внимание на том, что кроме души и тела есть еще разумная душа — ум. Благодаря уму человек может возвыситься до вершин духовного совершенства, организовать жизнь в строгом соответствии с важнейшими нравственными законами, избавиться от искушающих его порочных действий и поступков.

Необходимо отметить, что поучение как назидание, наставление тех, кто обращался к церковнослужителям за духовной помощью, стало характерной чертой не только устных проповедей последних, но и их литературных произведений. Поучение, несомненно, носило воспитательно-дидактический характер. Как автор поучений и посланий издавна известен митрополит Алексий (ок. 1293—1378). В его поучении «От Апостольских деяний к христолюбивым христианам» проводится граница между верующими и неверующими во Христа. Автор учит паству быть скорой «на послушание», медленной на «глаголение», «поздней» на гнев, иметь мир и любовь к ближнему, избегать блуда, пьянства, насилия и «всякого злаго имени, иже пребывает души на вред» [7, с. 31].

Преподобный Кирилл Белозерский (1337—1427) — основатель и игумен Кирилло-Белозерского Успенского монастыря — также известен как автор трех посланий трем братьям — князьям, сыновьям Дмитрия Донского. В послании великому князю Василию Дмитриевичу

(1399—1402) преподобный Кирилл напоминает об ответственности князя как наделенного властью («аще ли сам князь (согрешит. — С.Д.) — всем людям иже под ним сотворяет вред»), просит его показать к своим «сродникам» — князьям «любовь и жалование». Таковы же и лейтмотивы в послании к Андрею Дмитриевичу Можайскому (1382—1432), где преподобный напоминает властью держащему о его долге унимать людей «от лихого обычая» — ростовщичества, разбоя, сквернословия и т. п., о необходимости творить милостыню, ходить в церковь «со страхом и трепетом, помышляюще себе аки на небеси стояще» [7, с. 476—477].

Одним из наиболее плодотворных церковных авторов по праву считают митрополита Дмитрия Ростовского (1651—1709). Он известен как автор проповедей, драм и стихов, составитель сборника «Жития Святых» (Четьи-Минеи) — одного из самых распространенных в России, о чем, например, свидетельствовал Ф.М. Достоевский: «...по всей земле русской распространен дух Четьи-Минеи <...> потому что есть чрезвычайно много рассказчиков и рассказниц о житиях святых <...> В этих рассказах заключается для русского народа <...> нечто покаянное и очистительное» [8, с. 253]. Четьи-Минеи Дмитрия Ростовского выдержали множество изданий и стали самым любимым житийным сборником в России, который, как считал Е.Н. Погожев (Поселянин), после Евангелия имел огромное влияние на верующее русское общество [9]. «Жития святых» святителя Дмитрия Ростовского стали достоянием не только национальной, но и мировой культуры. В доступном виде издание предлагало образцы нравственного совершенствования, в которых имплицитно были изложены основы религиозно-нравственного воспитания личности в контексте православной педагогической культуры.

Необходимо отметить, что жития святых были одними из любимых книг наших предков. В них они находили для себя педагогические идеи об идеальной человеческой личности. Жития наглядно демонстрировали православному человеку закон относительной независимости его духовной жизни от жизни биологической и социальной. Жития святых свидетельствовали о том, что человек, как духовное существо, способен подчинять сам себе свою психофизическую сущность, бороться с давлением социальных обстоятельств, противоречащих или препятствующих его духовному становлению, подчинять их себе. Жития святых были понятны людям любого возраста, нацелены на развитие внутреннего, духовно-ориентированного, человека. В педагогическом плане они представляли собой «пошаговую методику» духовного совершенствования человека — его самоуглубления и самопознания, показывали разнообразные пути и формы духовной жизни. Это было поучение в наглядно-образной форме.

Пучением в словесной форме можно назвать устные проповеди священнослужителей, многие из которых позднее были изложены в литературной форме. Лейтмотивом многих из них были принципы православного

семейного воспитания. Так, святитель Тихон Задонский (1724—1783) обращал внимание на то, что путь к Богу — это не сам факт крещения, но «правильное житие», благочестие, борьба с грехом. Главная роль в воспитании этих добродетелей принадлежит семье — она воспитывает больше не словом, а делом, примером, а не наставлением. Поэтому «воспитательно» само пребывание в семье. Родителей святитель Тихон призывал быть отцом или матерью не только по плоти, но и по духу, обращал внимание на трудности становления родительского сознания, на их ответственность за души своих детей. Святитель поучал родителей так строить свою жизнь, чтобы она была образцом для ребенка: «Родители же не только не научающие, но и соблазняющие (показывающие дурной пример. — С.Д.) детей своих — окаяннейшие убийцы, поскольку убийцы — тело тленное, а они душу бессмертную убивают, когда детей своих соблазняют и показывают путь ко греху» [10, с. 573].

В трудах святителя Тихона рассматриваются не только обязанности родителей в отношении детей, но и обязанности детей перед старшими. Один из его трактатов так и называется: «Наставление о христианской обязанности родителей к детям и детей к родителям». Святитель очерчивал такого рода обязанности детей, как почитание старших, недопущение грубости и своеволия в отношениях с ними, попечение об их старости, привычка советоваться с ними во всем существенном, недопущение осуждения родительских слов и поступков.

Литературно-религиозно-педагогическое творчество становилось плодом не только и не столько теоретических размышлений священнослужителей, но выражением их собственного опыта самовоспитания и духовной рефлексии. Достижение большинством церковных авторов святости придавало их трудам статус объективности. Многие из них рассматривали свои литературные труды «делом служения Отечеству». Такова, к примеру, была позиция святителя Игнатия Брянчанинова (1807—1867), в работах которого («Слово о человеке», «Аскетические опыты», «Приношение современному монашеству», «Отечник» и др.) красной нитью проходит мысль о том, как научить человека правильной духовной жизни, утвердить в христианской вере и нравственности. Важная роль в становлении личности, по мнению святителя, принадлежит воспитанию, сущность которого — в достижении духовно-нравственных совершенств; благодаря которым возможно приобщение человека к Богу. Воспитание, по его мнению, должно вестись в двух важнейших направлениях. Важно оградить воспитанника от всего плохого и дать положительное содержание, на котором будет развиваться душа, дух воспитанника. При этом подлинным основанием и содержанием религиозно-нравственного воспитания святитель считал веру как систему духовно-нравственных ценностей, подлежащих усвоению в процессе воспитания. К числу важнейших средств религиозно-нравственного воспитания святитель Игнатий (Брянчанинов) относил чтение Священных

книг, а также сочинений святых отцов Церкви, в которых изложен их опыт, что дает человеку возможность увидеть реальность достижения высот духовно-нравственного развития человека.

Со временем от разрозненных поучений церковные авторы стали приходить к выстраиванию педагогических концепций и теорий. Так, святителю Феофану Затворнику (1815—1884) удалось выстроить полноценную концепцию воспитания личности, основанную на христианской антропологии. Наиболее ярко она отразилась в труде «Путь ко спасению». В книге изображен идеал христианской жизни и путь, ведущий к его достижению.

Высшей целью жизни христианина святитель Феофан Затворник ставил общение с Богом. Путь к этой цели — вера и исполнение заповедей Божиих под руководством Церкви, благодать Святого Духа. Но для первоначального стяжания и постепенного развития благодатного дара необходимы добрые дела самого человека, внутреннее очищение сердца от порочных мыслей и желаний. На этом пути духовного становления человека святитель выделял три этапа: первый — обращение к Богу, добродетели, второй — очищение сердца и третий — освящение, когда Сам Господь приходит в сердце и обитает в нем. Последнее состояние богообщения и есть цель всех стремлений и трудов христианина. Сам человек, без помощи Божией, с духовной борьбой не справится. Но от него самого, от его упорного труда многое зависит. Духовное возрастание невозможно без внутренней работы человека над собой, без осознанного взгляда на самого себя.

Христианская жизнь, по мнению святителя Феофана Затворника, начинается с момента духовного рождения в таинстве крещения, а развивается и укрепляется через доброе воспитание. Основным средством воспитания он признавал любовь, а методом — нравственное воздействие: «Растворяй строгость власти кротостью, старайся любовью заслужить любовь, истинная доброта не чуждается и строгого слова» — советовал святитель [11, с. 215], считавший, что соответствующим природе человека является только религиозно-нравственное воспитание, а дух церковности — лучшее для этого средство.

Плодотворным Феофан Затворник признавал то образование, которое в первую очередь облагораживает сердце, а потом уже развивает ум. Образование человека святитель Феофан очерчивал в трех составляющих: образование ума, образование воли и образование чувства (сердца), каждая из которых находится в тесной взаимосвязи со становлением духа. Следствием такого рода воспитания должна быть целостность человека, его направленность к добрым делам, ровность его жизненного пути, мудрость и прозорливость, самообладание, мужество и другие высокие нравственные качества.

Отметим, что постепенно труды священнослужителей начинали приобретать черты научно-педагогического знания. Они обращаются к собственно педагогическим проблемам, стараются системно изложить педагогическую теорию, обосновать решение педагогических проблем

с опорой на Священное Писание, святоотеческую мысль, антропологию и психологию.

Так, одним из первых руководств по педагогике, не переведенных и не переделанных с какого-либо иностранного сочинения, можно смело назвать книгу известного духовного писателя XIX века архиепископа, профессора Евсевия (Орлинского) (1805—1883) «О воспитании детей в духе христианского благочестия» (1844). Впервые с религиозных позиций архиепископом была предпринята попытка очертить круг собственно педагогических проблем и рационально обосновать их решение. Всё произведение архиепископа Евсевия проникнуто религиозным чувством, автор постоянно старается подкрепить свои взгляды текстами из Священного Писания. В своей работе он определил задачи педагогики и весьма последовательно и стройно развил ее содержание.

Именно архиепископ Евсевий (Орлинский) — представитель церковно-педагогической мысли впервые в истории отечественной педагогики последовательно изложил ее курс, выделил в ней как составные элементы антропологические представления (соответствующие православному вероучению), предвосхитив антропологический подход в педагогике, разработанный К.Д. Ушинским, теорию воспитания и теорию обучения. Считал, что наука воспитания имеет своим предметом усовершенствование сил человека, физических и нравственных. Цель ее — пробудить в ребенке дремлющие способности, укрепить их упражнением, предохраняя от повреждения, имеющиеся повреждения исправить и все силы его привести в такое взаимное подчинение, чтобы они все заодно действовали для достижения последующего назначения воспитанника как временного, так и вечного. Назначение «педагогики» автор видел в том, чтобы подчинять в человеке низшее высшему, а высшее — высочайшему. Понимаемое в таком смысле воспитание не должно оставлять без образования ни дух, ни тело, возбуждая и укрепляя все силы и способности человека, но иерархично.

Архиепископ Евсевий развивал содержание педагогики в следующем порядке. Во введении излагал предварительные понятия о назначении человека, объясняя это тем, что «каждый ваятель прежде всего начертывает себе образец предполагаемого произведения <...> Так должен поступать и каждый достойный своего имени воспитатель» [13, с. 4]. Затем архиепископ дал несколько толкований понятия «воспитание» и ответил на вопросы: «Как должно воспитывать?» («выводить воспитанника из состояния повреждения», «совершать воспитание в духе христианского благочестия» [13, с. 11—13]) и «Кто может воспитывать?» («воспитывать может собственно только Святая Любовь, что, впрочем, не исключает ни собственной деятельности воспитываемого лица, ни содействия других — воспитателей» [13, с. 15]).

Далее, в «первом отделении» своей работы, посвященном общим правилам воспитания, владыка подробно изложил науку о воспитании. Главные тезисы этого от-

деления таковы: образование (оно у владыки синонимично понятию «воспитание». — С.Д.) должно касаться и духа, и тела, быть иерархично, сообразно природе (но «только там должно противодействовать природе, где она оказывается поврежденною») и личным свойствам воспитанника, которые воспитатель должен узнавать. Всегда главное при воспитании, заключал владыка Евсевий, сыновний страх к Богу — «навык постоянно ходить пред Ним, как всеведующим, и всегдашнее, искреннее опасение, как бы не оскорбить своими грехами Его» [13, с. 46].

«Второе отделение» работы посвящено «частному учению о воспитании»: способах и средствах воспитания тела, умственных способностей, памяти, воображения, «слововыражения, воспитания чувства красоты», которое, по его мнению, ни в коем случае не должно вредить воспитанию чувства религии и нравственности.

Отличительной особенностью книги архиепископа Евсевия является то, что здесь нет некоего аскетического воспитания. Отдельная глава работы посвящена вопросу о раскрытии «прекрасных свойств невинного детства», которые он описал так: искренняя доверчивость, непритворное смирение и охотное признание своей зависимости от других, сердечная привязанность к своим родителям, простота, прямота и откровенность, благожелательство и веселая живость. Родители, считал автор, должны эти качества не только охранять в детях, но и стараться их усовершенствовать. Поэтому «не должно быть слишком строгого и жесткого воспитания <...> слишком раннего образования ума...» [13, с. 284—285].

Последняя, меньшая часть сочинения, посвящена вопросам обучения. Владыка Евсевий останавливается на выборе предметов обучения, прежде всего тех, которые служат нравственному совершенствованию ребенка, и призывает отказаться от тех предметов, которые никакой пользы не приносят, чрезмерно отягощая телесные силы детей. Владыка акцентировал внимание на том, что обучение должно быть основательно, нацелено на возбуждение собственной деятельности детей, занимательно («учение не должно быть пустым сотрясанием воздуха»), приспособлено «к личному состоянию учеников» и т. д.

В заключение архиепископ Евсевий отметил, что возвращается к тому, с чего начал: главная цель воспитания — любовь к Богу и ближним, без этого все остальное не доставит человеку никакой пользы. Поэтому воспитание и должно совершаться в духе христианского благочестия, приводя ребенка к Господу.

Вплотную к научному обоснованию педагогики подошел и автор известных «Записок по дидактике» священномученик Фаддей (Успенский) (1872—1937). Так, например, в своих работах он следующим образом аргументировал принцип природосообразности. Природосообразность — это и развитие врожденных способностей человека, и преодоление его пороков. Воспитание необходимо именно потому, что природа человека несо-

вершенна. Воспитание и должно состоять в преодолении этого несовершенства. Преодоление зла связано с его осознанием, которое может произойти только в вере, в стремлении к Абсолютному идеалу. Поэтому развитие воли и добрых качеств сердца архиепископ Фаддей видел делом более важным, чем развитие ума. Без воспитания, отмечал святитель, учение теряет смысл и успех. Этот тезис можно назвать базисным в педагогическом наследии как священномученика Фаддея (Успенского), так и всех других церковных авторов.

Подводя итог, отметим, что церковно-педагогическое наследие включает как фундаментальные святоотеческие труды, так и сохранившиеся тексты проповедей священнослужителей, их речи к народу, возвещающие евангельское учение с целью устройства духовно-нравственной стороны жизни личности. Проповедь была и остается выполнением религиозного, учительного служения пастырей.

Многие из священнослужителей, имена которых не упомянуты в данной работе по причине определенного ограничения ее объема, не издали крупных богословских или педагогических работ, но оставили после себя слова и речи, обращенные к пастве, воспитанникам духовных академий и семинарий, церковных школ. Наследие, оставленное нам в церковно-педагогической литературе, эксплицитно не содержит подробного изложения теоретических проблем педагогики, не имеет описания системы, включающей цели, формы и методы воспитания и образования, однако имплицитно они есть, и состоят из определенных требований и пояснений вопросов о сущности воспитания, необходимых для выполнения христианином любого возраста. Имея непосредственный личный опыт организации духовной жизни, святые отцы и учителя Русской православной церкви стремились изложить его в своих сочинениях, содержащих советы и наставления об организации духовно-нравственной жизни человека.

На почве святоотеческой мысли в XIX веке сформировались антропологические и культурологические концепции русских религиозных философов. Единственно верным направлением образования они также считали воспитание «разума в вере», а духовно-нравственное развитие личности мыслили в тесной взаимосвязи с опытом религиозной жизни. Рассматриваемые ими (практически

всегда без отвержения церковной истины) проблемы соотношения разума и веры, церковной традиции и культуры, личности и общества, свободы личности и ее социального развития стали наряду с православной антропологией, теоретико-методологической основой научно-педагогического знания в области православной педагогической культуры.

Список литературы

1. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. — СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 2000.
2. Лебедев С.Д. Религиозная и светская культуры как типы систем социального знания. — Белгород: Изд-во БелГУ, 2003.
3. Бондаревская Е.В. Педагогическая культура как общественная и личная ценность // Педагогика. — 1999. — №3.
4. Дивногорцева С.Ю. Историко-теоретический анализ православной педагогической культуры в России: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. — М., 2011.
5. Петров В.М. Московские учителя XIV столетия // Педагогика. — 1997. — № 2.
6. Лавровский Н.А. Памятники старинного русского воспитания. — М., 1861.
7. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2, ч. 1 (вторая половина XIV—XVI в.) / отв. ред. Д.С. Лихачев. — Л.: Наука, 1988.
8. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т.14. — Л.: Наука, 1988—1996.
9. Погожев Е.Н. Русская церковь и русские подвижники XVIII века / Е. Поселянин. — Сергиев Посад: Свято-Троиц. Сергиева Лавра, 1991.
10. Тихон Задонский (свт.). Собрание творений. Т. 1. Житие; Слова; Наставления; «Плоть и Дух». — 2008.
11. Феофан Затворник (еп.). Мысли на каждый день года по церковным чтениям из Слова Божия. — М.: Покров, 2003.
12. Феофан Затворник (еп.). Путь ко спасению: краткий очерк аскетике: 3-я ч. Начертания христианского нравоучения: в 3 отд. // Соч. еп. Феофана / Афон. рус. Пантелеимонова монастыря. — 9-е. изд. — М.: Тип-лит. И. Ефимова, 1908.
13. Евсевий (Орлинский). О воспитании детей в духе христианского благочестия. — М.: тип. Ав. Семена при мед.-хирург. акад., 1844.
14. Фаддей (Успенский), архиеп. Творения. Кн. 2. Записки по дидактике. — Тверь: Твер. полигр. комб. дет. лит., 2003.

УДК 271.2-36
ББК 86.372

Л.В. КРОШКИНА

ОБРАЗ ЦЕРКВИ В ЖИТИЯХ МАТЕРИ МАРИИ (СКОБЦОВОЙ)

Автор анализирует житийные произведения матери Марии, написанные в 1920–1930-е годы, в целях выявления образа Церкви, создаваемого персонажами произведений. Рассматриваются как собственно житийные, так и житийноподобные художественные произведения. Церковь представлена как святой, общинный, соборный, единый организм, которому свойственны жертвенное отношение к миру, свобода, ответственность, эсхатологическая направленность и творчество.

Ключевые слова: мать Мария, житие, агиография, Церковь, святой, экклезиологический, община, соборный.

Если рассматривать Церковь как сообщество святых и явление святости¹, то агиографический материал может быть признан одним из лучших для выявления ее образа. Автор сборника житий святых «Жатва Духа» мать Мария (Скобцова)² обращалась к опыту и жизни праведников подобно многим другим агиографам русского зарубежья как к «жизненно явленному учению Церкви» [1, с. 12—15]. Сегодня эти труды дают возможность рассмотреть ее экклезиологические³ воззрения.

В центре церковной проблематики жизнеписатель ставит вопрос взаимоотношений христианства и мира. По мнению автора, важнейшая задача современной церкви состоит в том, чтобы «повернуть христианский лик к миру» [2, с. 104]. Об этом свидетельствуют образы произведений: неизданный рассказ «Иоанникий Великий» (1925), житийный сборник «Жатва Духа» (1927), ново-найденные жития и драматическое произведение такой тематики мистерия «Анна» (1930-е гг.).

Темой жизнеописаний святых мать Мария впервые задается в середине 1920-х годов. Именно в это время издательство Имка-Пресс (YMCA-Press) выпускает ряд житий новых агиографов⁴. В отличие от большинства авторов мать Мария обращается не к русским подвижникам, в изучении которых, в первую очередь, заинтересовано

Русское студенческое христианское движение (РСХД), секретарем которого она является, но исследует малоизвестные недра древних византийских преданий. В результате отыскивает малоизвестные жития, в которых, с одной стороны, ищет, по словам Г.П. Федотова, «откровения собственного пути» [3, с. 27], с другой — подтверждения своей интуиции о том, что есть подлинная Церковь и Христианство. Ее интересные находки были мало отмечены современниками (сборник «Жатва Духа» 1927 года издания до сих пор не распродан в издательском магазине в Париже) за исключением рецензии Г.П. Федотова — друга автора⁵, заведующего кафедрой агиологии Свято-Сергиевского института в Париже. Федотов был поражен неожиданностью отбора житий, которые он назвал «редкими жемчужинами»: «Она ищет редкого, и это редкое объединено одной идеей. Все ее жития написаны на тему любви к человеку, — любви беспредельной, парадоксальной, доходящей иной раз до особого юродства — юродства любви <...> Мы удивляемся, что до сих пор проходили мимо этих поисков» [4, с. 554]. Г.П. Федотов сравнивает жития «Жатвы Духа» с исходными источниками и отмечает, что они не искажены.

Наиболее полно и целостно образ Церкви представлен в очерке «Единодушные братья» и мистерии «Анна».

Церковь — «великая киноия»

Очерк «Единодушные братья»⁶ — заключительный в первом выпуске «Жатвы Духа», главным героем которого выступает все сообщество единодушных братьев, что подтверждает экклезиологическую тематику житий, выражен-

¹ В силу многозначности понятия «Церковь» в статье речь пойдет о Церкви с большой буквы, как о Богочеловечестве, сообществе святых, а не как о социальном институте, выявляющем себя в истории. Для различения этих двух понятий далее соответственно используется написание этого слова с прописной и строчной буквы.

² Мать Мария (Скобцова) монахиня, в миру Елизавета Юрьевна Скобцова, по первому мужу Кузьмина-Караваева, в девичестве Пилленко — поэт, художник, религиозный деятель, основатель объединения «Православное Дело» в Париже, в котором она сотрудничала с Н.А. Бердяевым, Г.П. Федотовым, К.В. Мочульским и др.; участник Сопротивления, погибла в немецком лагере Равенсбрюк в 1945 году. В 2004 году Священным Синодом Константинопольского патриархата причислена к лику святых как преподобномученица Мария Парижская.

³ Экклезиология — учение о Церкви.

⁴ Неполный список житийных изданий YMCA-Press: *Гуннуис А.* Св. Тихон Задонский (1927); *Зайцев Б.* Преп. Сергей Радонежский (1925); *Ильин В.* Преп. Серафим Саровский (1929); *Клепинин Н.* Св. Александр Невский (1927); *Федотов Г.* Св. Филипп, митрополит Московский (1928); *Смолич И.* Великий старец Нил Сорский (1928); *Курдюмов М.* Подвиг св. Сергия Радонежского и дело митрополита Сергия (1928); *Флоровский Г.* Житие преп. Симеона Нового Богослова (1929).

⁵ Известны еще несколько откликов современников. В каталоге YMCA-Press 1921—1956. С. 40. В нем говорится, что «Жатва Духа» — это «литературная переработка древних житий, Фиваида, выбор которых сделан так, что они касаются вечных и современных проблем человеческой души...». В Письме П. Ковалева И.В. Морозову. РКП, архив YMCA-Press (Париж). «У Имка есть книжки “Жатва Духа”, но они не все подходят, так как Мать Мария подбирала часто “соблазнительные” жития». Инокниги Иоанны (Рейлингер) в статье Н. Шустова. Свидетельства современника о матери Марии // Вестник РХД. 1992. № 166-III. — С. 277.

⁶ Все цитаты из житий «Жатвы Духа» и «новонайденных житий» даны по кн.: Мать Мария. Елизавета Кузьмина-Караваева. Жатва Духа. СПб.: Искусство, 2004.

ную также и в «соборном» названии, так характерном для сочинений матери Марии («Авва Агр и авва Ор», «Мученик Никифор и Саприкий пресвитер», «Мартиниан, Зоя и Фотиния»). Основу очерка составили два тщательно переработанных рассказа «Древнего патерика» (18: 47—48).

В начале повествования автор упоминает о «великой киновии» (от греч. κοινωβιον — общая жизнь) и Фивейской пустыне, отсылая тем самым читателя к истокам создания первых общежительных монастырей времен Пахомия Великого. Однако агиограф рассказывает не о том, что было когда-либо в истории, а создает образ некой образцовой церковной общины или братства. Свидетельство тому отсутствие имен, введение термина «соборный» (в «Древнем патерике» не употребляется), идея складывания в общую сокровищницу духовных подвигов, а не материальных благ (ср. с книгой «Деяний апостолов»: «Все же верующие были вместе и имели все общее и продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого»⁷ (2:44—45), а также наличие в общине всех важнейших церковных даров (молчальников, молитвенников, учителей, пророков (прозорливцев), целителей душевных недугов, тружеников).

Несмотря на то, что «киновию» можно назвать и трудовой единицей (в ней пахали, пасли овец, рубили хворост), главное здесь — «соборное согласие» братьев собирать подвиги в единую сокровищницу, в ответственности друг за друга перед Богом.

Что для Матери Марии означает «соборность»? «Православный человек не одинок, — писала она в статье «Вторая евангельская заповедь», — и не в уединении проходит путь спасения, а является членом Тела Христова, разделяет судьбу своих братьев во Христе, оправдывается праведниками и несет ответственность за грехи грешников. Православная церковь — это не одинокое стояние перед Богом, а соборность, связывающая всех узами Христовой и взаимной любви» [5, с. 367]. Пронизывающим ощущением общности всех со всеми, что и есть «соборное начало» [5, с. 367] по ее пониманию, исполнена жизнь единоклубных братьев, между которыми нет несогласия и распри, а только «великая любовь». Именно к такому образу Церкви были устремлены подвижница и другие церковные деятели русского религиозного возрождения, направившие свои усилия на созидание церковного сообщества как соборно-личного организма.

Конфликт сюжета жития «Единоклубные братья» в отпадениях брата-апокрисиария, по должности имевшего дело с миром (согласно своим обязанностям он торговал в городе) и допустившего «в сердце мирские помыслы и желания» [6, с. 31], а именно — пристрастие к приобретению. Грех апокрисиария не соблазняет «великую киновию» братьев, их помыслы не в собирании каких-либо богатств, духовных или материальных, а в «соборном единении» [6, с. 31] и любви. Поэтому, даже когда кажет-

ся, что спасти брата невозможно (после одного мирского злоключения апокрисиарий умирает), все братья, не задумываясь, отдают себя за него на суд: «Владыка, говорят они Христу, суди нас всех за содеянное» [6, с. 33] и искупают его грех.

Знаменательно, что в борьбу с диаволом вступают братья, а не Христос, как это было в источнике. Перед Судией ходатайствуют даже те, которые в начале жития «не дерзали предстать Божественному престолу» [6, с. 31], и как добрый плод церковной жизни — умножение их даров. По дерзновению и любви братьев «князь тьмы был посрамлен» [6, с. 33], на что указывает просветление лица покойного. *Дерзновение* (автор употребляет это слово в данном эпизоде четырежды) во имя ближнего своего — вот за что воздает Всевышний братьям киновии.

Церковь есть общинность, единство, соборность

Главное в Церкви, по мысли матери Марии, — это Любовь, что и есть ее сущность, проявляющаяся в типичных для нее общинности, единстве, соборности. «Единоклубные братья» так и начинаются: «В великой киновии, находящейся в Фивейской пустыне, все братья положили между собою жить в соборном согласии и совершать все подвиги свои, как бы складывая их в общую сокровищницу, дабы и после смертного часа вместе отвечать им перед Судьей и совместно разделить участь, уготованную им Господом за жизненный путь» [6, с. 31].

Таким образом, «великая киновия» — это и есть Церковь, возрастающая как единый живой организм — в соборном согласии и с общими интересами, в центре которой «великая любовь»: «И не было между ними ни несогласия, ни распри, а жили в великой любви» [6, с. 31]. Описываемые отношения были характерны для Древней Церкви. В житии «Мученик Никифор и его друг Саприкий-пресвитер» автор воспроизводит подобное, рассказывая о дружбе во Христе двух друзей, живущих по-евангельски: «Были они единомысленны и согласны во всем, как бы единым духом в двух телах обитая» [6, с. 35]. Это повествование — очевидная аллюзия на древние христианские тексты: литургические «едиными устами и единым сердцем» [7, с. 73], новозаветные — «одно сердце и одна душа» (Деян. 4:32), «Бог терпения и утешения да подаст вам быть в единомыслии между собою по Христу Иисусу, дабы вы единоклубно едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» (Рим. 15:5—6).

Видение Церкви как соборного единства характерно для трудов А.С. Хомякова, которого мать Мария и другие деятели русского религиозного возрождения внимательно изучали, считая себя его преемниками и последователями в учении о Церкви. «Соборность, — вслед за А.С. Хомяковым говорил Н.А. Бердяев, — есть онтологическое качество Церкви. В церковном опыте я не один, я со всеми братьями по духу, повсюду и во все времена жившими» [8, с. 209].

«Любовь определяет собой соборность, она неосуществима в индивидуальной замкнутости и отрешенности

⁷ Цитата дана в синодальном переводе по кн.: Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: В рус. пер. с прил. — Брюссель, 1989.

«...» Церковь есть свобода в любви» [9, с. 284]; «...никто один не спасается — спасающийся спасается в Церкви» [9, с. 284]; «Церковь есть откровение Святого Духа, даруемое взаимной любви христиан» [9, с. 285]; «Церковь есть живой организм, объединенный взаимной свободной любовью, составляющий абсолютное единство во Христе живых и мертвых своих членов» [9, с. 285]; «Истина там, где беспорочная святость, то есть в целостности вселенской Церкви». «Последний смысл и последний авторитет лежит в самом церковном организме, живущем целостной жизнью духа. Он — это свободная соборность в любви» [9, с. 287] — вот только отдельные выдержки, что есть Церковь, из работы матери Марии «А.С. Хомяков».

Аналогичные мысли она озвучивает и в житийном очерке «Единодушные братья». Соборность здесь выражена в четырех важнейших аспектах:

- собранность в единый организм — пронизывающее ощущение общности всех со всеми⁸;
- собрание в общую сокровищницу личных подвигов; совместная ответственность друг за друга, разделение участи перед Судией за жизненный путь;
- различие даров, харизм каждого, что в единстве жизни являет собой основной мистический принцип существования Церкви — «единство в многообразии» [12, с. 144]. Этот постулат коренным образом и отличает Церковь от безличностного коллектива.

Свою миссию мать Мария видела в воплощении соборно-личных и Богочеловеческих начал, стремилась сделать их «практическими вехами» [5, с. 239] возрождения исторической церкви. Она хотела жить и строить жизнь на этих началах и призывала к этому других: «Мы хотим так эту нашу жизнь изживать, чтобы все те, кто вне ее, увидели и почувствовали единую спасительность, непревосходимую красоту, непреложную истинность именно этого христианского пути» [5, с. 379]. Это дерзание красной нитью прошло через ее труд «Единодушные братья».

Церковь как Святость

Для матери Марии Церковь как соборная община («Единодушные братья») есть те, кто «положили совершать подвиги» [6, с. 31]. Максимализм христианства был свойственен самой подвижнице Марии и святым, которых она почитала. Согласно ее идеалов главная особенность святости — жизнь иная, не «от мира сего» (Ин. 18:36), означающая в первую очередь самоотдачу и самопожертвование, что всегда есть противопоставление человека «миру сему» (то есть миру, лежащему во зле) — «мирское себя миру не отдает» [2, с. 176], много раз повторяла преподобномученица Мария. Святость «Церкви для мира» — самоотдающая любовь, способная преобразить мир. Все святые автора житий устремлены к подражанию

Христу, его жертве, его любви. Пример тому — финальные строки мистерии «Анна»:

Враг, где твой меч губительный?
Змеиной пасти жало.
Где яд твой искусительный?
Душа венец стяжала,
И жертве искупительной
С любовью подражала [12, с. 304]

По мысли автора, свидетельство о том, что святой подражал Христу — это и есть его канонизация. Но это подражание невозможно без благоволения тому самого Всевышнего. Божественный огонь как образ благодати, любви, Божьей силы — «не человеческой природы, говорит в житийном очерке «О Грядущих делателях», это не то, что по природе дано нам, но восхищается нами великим трудом и непрестанным молитвенным общением с Богом и со Христом Его» [6, с. 83]. Святость Церкви — это наполненность Божьей силой Любви. Эта линия часто звучит в творчестве матери Марии. Герои ее произведений не рассуждают о себе — они в других. Это и позволяло создавать так называемые «соборные» жития, которые своим названием («Авва Агр и авва Ор», «Мученик Никифор и его друг Саприкий-пресвитер», «Единодушные братья») говорят о том, что святые не существуют сами по себе, они в ближних, и их спасение в спасении оных.

Уже упоминалось, что праведники матери Марии также дерзновенны. Они дерзают на подвиги, чувствуя силу любви, единственную дающую дар творить Божьи дела и чудеса — не внешние, их автор, как правило, опускает, а сугубо личные, внутренние — изменение сердца, покаяние грешника, что куда тяжелее.

Святой Иоанникий перед тем, как освободить беснующуюся монахиню от ее греха, взять на себя это бремя, «тайным ведением понимает, что в этом пределе дарованы ему Господом силы» [6, с. 17]. Святой Агр перед тем — как отправиться вслед за искушаемым братом в мир, долго молится и понимает, что «любовь к брату сильнее остальных помыслов владеет им» [6, с. 22]. Святой Никифор перед своим мученическим венцом испытывает «великую жалость» и желание «любою жертвою и любым подвигом загладить вину Саприкия перед Господом» [6, с. 30] и идет за отступившего в веру друга на смерть. «Со всяческим дерзновением» [6, с. 32], как мы уже знаем, заступаются перед Богом за согрешившего апокрисиария и «Единодушные братья».

Молитвенники матери Марии пребывают в непростанном послушании и смирении. Анна в одноименной мистерии, в отличие от непослушной архимандриту Павлы, не желающей терпеть сестру, проявляет истинное послушание и кротость — изгнанная, не сказав ни слова, она покидает обитель. Так же и преп. Марина, обвиненная в грехе, которого она не совершала, проявляет смирение по заветам преп. Исаака Сирина: «Кто истинно смиренномудр, тот, будучи обижен, не возмущается, не принимает клеветы, как истину, и не старается уверить людей, что он оклеветан, но просит прощения» [14, с. 11].

⁸ Интересно, что здесь автор избегает аналогий с образом семьи, в основе которой лежит «инстинкт завивания гнезда, устройства собственной жизни, отделенной стенами от мира, замкнутой на крепкие засовы» [10, с. 436], что противоречит эсхатологической направленности Церкви в отличие от «природных» корней семьи.

Церкви и Свобода

Церковь святых в трактовании жизнеписателя предстает перед нами в последнем действии мистерии «Анна» в образах Василия Блаженного и Анны. Именно юродство автор выбирает для финала мистерии. Главный герой — Анна, ее святость тоже осмысливается как путь безумия, юродства во Христе. К этому явлению в христианстве у матери Марии было всегда особое отношение. В 1930 году публикуется ее статья «О юродивых», где она излагает основные признаки и назначение этого вида святости. Автор размышляет, «является ли юродство личным подвигом спасения души, или в нем открывается своеобразный путь служения миру?» [13, с. 10]. Другими словами: юродство индивидуально или церковно? И отвечает на него однозначно: «Юродство всем напором своим, всем своеобразным своим творчеством направлено на мир, и в мире его непосредственное дело» [13, с. 10]. Более того, опираясь на слова ап. Павла о крестной, не ищущей своего, любви как безумстве Христа ради (1Кор. 1:18—29, 1Кор. 4:10—13), исчерпывающие для нее облик юродства, она заключает: «Элементы его вообще присущи святости» [13, с. 10]. И далее: святость есть «подлинный христианский путь отказа от “мудрости века сего”» [13, с. 11].

Святые для матери Марии нестяжательны не только материально, но, что особенно нужно отметить, и духовно. Цель многих из них — не собирание духовных богатств, а расточение: «...не захотел Господь беречь сосуд этот нераспесканным и решил дать приобретенное Иоанникийем в пищу людям» [6, с. 16], или житие «Серапиона-синдонита»: «...предавался он опять учительству, получая подаяния от людей и давая в обмен им духовные богатства свои» [6, с. 49]. Житие «Серапион-синдонит» — это рассказ о человеке, исполнившем заповедь блаженства о духовной нищете. Уже в начале жития говорится о его «совершенной нищете» [6, с. 44] как о плоде многолетних скитаний инока по монастырям и пустыням, городам и селам⁹.

Церковь, по учению матери Марии, должна быть подвижной и динамичной. Анну в одноименной мистерии архимандрит называет «бурной». Через нее ворвался в монастырь мир, «все замутил, все загрязнил, встревожил» [6, с. 287]. В неопубликованном рассказе «Иоанникий» статичность героя периода «великого откровения», являющегося на самом деле великим соблазном и заключающегося в формуле «Бог и моя душа», противостоит динамике финала рассказа, когда святой, исполненный пламенной любви к земле, идет в мир.

Евхаристическое, жертвенное отношение к миру
Мы крест мирской несем на наших спинах.
Забрызганы монашеские ряссы
Земною грязью... [12, с. 287]

⁹ Житие Серапиона можно считать своего рода иллюстрацией к заповеди о нищете духовной, цель и смысл жизни Серапиона в *отдаче* духовных богатств, в отличие от жития Серапиона у свт. Димитрия Ростовского (там цель его прямо противоположна — *собрание* духовных богатств).

Мать Мария рассматривает Церковь как «мир населенный», где мир — дикий шиповник, из которого Господь со святыми, составляющими Церковь, творит розы (метафора мистерии «Анна»). Она воспринимает Церковь как «Божий сад», Красоту, «бытийственную красоту» [8, с. 211], как скажет Н.А. Бердяев, противостоящую условному эстетизму образа замкнутой на себе канонической церкви.

У Церкви автора житий нет ограды и границы, точнее она постоянно изменяется, потому как призвана вбирать в себя мир, творить из него «Божий сад». «Если в центре церковной жизни стоит эта жертвенная, самоотдающаяся любовь Евхаристии, то где ее границы, где периферии этого центра?» [14, с. 64], — писала мать Мария. Вся жизнь тогда становится Евхаристией, «жертвенным служением в храме мира», «внехрамовой литургией» [15, с. 119], как она ее называла.

Члены Церкви «должны без сожаленья» отдавать душу «за каждое Божье растение», «инок — навоз для Господнего рая» [13, с. 284], то есть Церковь — это основа, удобрение, на котором должен взрасти весь мир. Инок несет мирской крест. Монахиня Павла, персонаж мистерии «Анна», являющаяся оппонентом героини, называет ее «мирской»: «Мирская ты, — и уходи в свой мир» [12, с. 287], — говорит она. Но в житиях монахини Скобцовой святые не отделяют себя от мира, они призваны разделять его участь, жизнь и смерть, как разделял это Христос. Если цель иночества Павлы — покой, мир самой церкви, то у Анны — это сам мир, который надо преобразить. Цель аскезы любого подвижника в понимании автора — возгорание сердца для того, чтобы служить миру жалостливой любовью. Поступательное движение от аскетизма к деятельной любви раскрывается в житиях на примере святых Иоанникия, Виталия, Леонтия, Серапиона.

Опыт Богопознания, ревностное служение истине

В мистерии «Анна» Анна и Василий, в отличие от представителей правящего духовенства — архимандрита и игуменьи, судят о правде и неправде. Анна смело обвиняет фаустоподобного героя Скитальца: «Ты виноват» [3, с. 297]. Она противостоит и неправде Павлы, делая это мирно, но непримиримо и диалогично, через вопрос: «Нам ли чистотой своей гордиться?» [3, с. 287], приводя в пример Христа и Его умаление. В помощь Анне, за ее подвижничество и дерзание, посылается юродивый — Василий Блаженный буквально вырывает Анну из рук дьявола, он вступает с ним в состязание и побеждает.

Необычен и персонаж жития «Лев Катанский и Илиодор волхв». Святитель Лев Катанский решительно расправляется с волхвом Илиодором, вносящем раздор, смуту в жизнь Церкви, поправление христианской веры. Он ценой собственной жизни побеждает неправду колдуна и не позволяет ей торжествовать. Связав его своим омофором, святитель взошел на костер вместе с ним, явив всему народу бессилие волхований. Деяние Льва, конечно же, противоположно инквизиторским кострам, не было ни

одного прецедента среди епископов-инквизиторов, чтобы они отправлялись на костер вместе с «грешниками».

Эсхатологическая направленность Церкви

Приготовление и устремленность к грядущему Царству, полагание цели жизни вне этого мира — важнейшая грань существования Церкви. В очерке «Единодушные братья» Церковь представлена как общность живых и почивших, вся жизнь которых сосредоточена на подготовке к будущему Суду; в образе «киновии» Церковь приходит на Суд соборно. Огненная река в «Филарете Милостивом» — образ трудного и пламенного делания милости и любви, что и есть единственно верный путь в Царство Небесное. Эсхатологизм Мартинаиана (житие «Мартинаиан, Зоя и Фотиния») — в мудрости понимания и «памяти» о том, что полноценная радость бытия — это радость вечного Царства. Теряя эту память, Мартинаиан впадает в искушение по соблазнам Веры, а обретая ее вновь, преодолевает и падение, помогая изменить жизнь самой Вере и другим страждущим.

В очерке «О Грядущих делателях» говорится не только о поисках стяжателями веры путей спасения, но и о путях Церковью Господних, об откровениях святых, о возможности спасения всякой ищущей того душе и достижении «лазоревого берега» грядущего Царства Божьего.

Нельзя не отметить и эсхатологическое название «Жатвы Духа». С одной стороны, оно отсылает читателя к известной евангельской притче («жатвы много, а делателей мало» — (Мф. 9:17)), с другой — к Откровению Иоанна Богослова: «И вышел другой Ангел из храма и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела» (Откр. 14:15). Плод жатвы — это и есть святые, которых Дух Господень жнет и которые есть воплощенная жизнь Духа.

Становится сугубо эсхатологическим и последний выпуск «Жатвы Духа» (из новонайденных житий), в нем много видений и пророчеств о последних временах, что, возможно, говорит о замысле сборника «Жатва Духа» по образу четырех евангелий, где последнее — «духовное».

Церковь как Творчество

Характерная черта святых у матери Марии — творческое отношение к жизни, что близко и свойству динамичности, о котором речь шла выше. Они творят новое по образу Христа («Се творю все новое» (Откр. 21:5)). Иоанникий творит новую молитву — «Упование мое — Отец, Прибежище мое — Сын, покров мой — Дух Святой» [6, с. 14]. Агр уходит от привычной формы аскезы и творит «новую жизнь». Чтобы спасти оставившего пустыню брата, он идет на более трудный аскетический подвиг — уходит в мир. Вместе с братом опускается на самое дно, «и началась для братьев новая жизнь» [6, с. 22], говорит автор. Никифор творит новое мученичество (мученичество за друга); Серапион, Виталий, Макарий тоже обога-

щают свою миссию творческим началом — прокладывают новые пути к душам человеческим; Леонтий претворяет материю (творчество в исцелениях), суровый молитвенник Авва Пимен находит новые пути к исцелению сердец (аскетическое творчество), открывает горизонты спасения страждущим и заблудшим.

Таковы экклезиологические воззрения преподобно-мученицы Марии Парижской. Церковь агиографа Скобцовой антропоцентрична, она есть новый тип отношения человека к Богу, к ближнему и миру в целом. Мать Мария создала «внехрамовую литургию» [15, с. 119]. Ее воззрения — это не просто философия, теоретическая система взглядов. Свою жизнь она прожила именно так — жертвенно, без границ, как ее святые — во имя ближнего; ее самоотдающая любовь ко всем и во имя Всевышнего воссияла над ней мученическим венцом в концентрационном лагере Равенсбрюка за два месяца до Победы.

Став в один ряд со своими героями она тоже стала святой: «Святая мать Мария» — так значится на мемориальной доске в Риге на улице Элизабетес, 21, доме, где родилась Елизавета Юрьевна Пиленко.

Список литературы

1. Указания и советы кружкам, желающим заниматься изучением различных сторон Православия // Вестник РСХД в Западной Европе. — 1926. — № 4.
2. Кузьмина-Караваева Е.Ю. (*Мать Мария*). Мистика чело-векообщения // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб., 2004.
3. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. — М.: Моск. рабочий, 1990.
4. Федотов Г.П. К «Жатве Духа» // Современные записки. — Париж, 1928. — № 35.
5. Кузьмина-Караваева Е. (*Мать Мария*). Вторая евангельская заповедь // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб., 2004.
6. Кузьмина-Караваева Е.Ю. (*Мать Мария*). Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб.: Искусство, 2004.
7. Литургия святого Иоанна Златоуста // Православное богослужение в переводе с греческого и церковнославянского языков. — 2-е изд., испр. — М.: СФИ, 2000. — Кн. 2.
8. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. — М., 1994.
9. Кузьмина-Караваева Е. (*Мать Мария*). А.С. Хомяков // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб., 2004.
10. Кузьмина-Караваева Е. (*Мать Мария*). Под знаком гибели // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб., 2004.
11. Кочетков Г. Свящ. Тайна и таинство Церкви. Опыт современной мистагогии. — М.: СФИ, 2008.
12. Кузьмина-Караваева Е. (*Мать Мария*). Равнина русская. — СПб.: Искусство, 2001.
13. Скобцова Е. О юродивых // Вестник РСХД. — 1930. — № 8—9.
14. Мария (Скобцова). Типы религиозной жизни. — М.: СФИ, 2006.
15. Кузьмина-Караваева Е. (*Мать Мария*). О монашестве // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Жатва Духа: религиоз.-филос. соч. — СПб., 2004.

УДК 82:1+801.81

ББК 83.3(2РОС=РУС)1-8Пушкин А.С.+82.3(РОС=РУС)

Г.Н. КУЗЬМЕНКО

ОТ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ К ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Осуществлен анализ произведения А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане ...» средствами научной фольклористики. С опорой на труды исследователей народного творчества В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского и ряда других показана связь данной авторской сказки через народное творчество с исторической реальностью — с жизнедеятельностью родовой общины времен неолита. В качестве научной гипотезы предложено увидеть за сюжетом и персонажами «Сказки о царе Салтане ...» проведение свадебного ритуала членами двух экзогамных родов.

Ключевые слова: народное творчество, фольклор, волшебная сказка, авторская сказка, творчество А.С. Пушкина, фольклористика, история, неолит, родовая община, экзогамия, свадебный ритуал.

Творчество автора разворачивается в социокультурном пространстве, фундамент которого история. Творчество автора литературной сказки может стать наглядным примером данного тезиса, так как используемый им фольклорный материал представляет сохраненный в преобразованном виде опыт поколений. В фольклористике существует устойчивая традиция исследования такого рода ретроспективной связи (А.Н. Веселовский, В.Я. Пропп, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский и др.). К сожалению, работы ученых редко выходят за рамки специализированного научного сообщества и остаются малоизвестными даже для студентов профильных направлений подготовки (лингвистика, антропология, этнография и т. п.). Какой уникальный аналитический ресурс остается при этом неиспользованным в учебно-методической и научной работе может продемонстрировать несложная герменевтическая операция с произведением, хранящимся в памяти с детских лет. В данном случае речь пойдет о произведении А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне-Лебеди».

Сюжет этой сказки хорошо известен любому образованному человеку, поскольку она входит в школьную программу по русской литературе. Напомним его вкратце. Царь Салтан женится на молодой девушке и забирает ее вместе с сестрами во дворец. В отсутствие царя его супруга родными сестрами оклеветана. Вместе с недавно рожденным сыном она заточается в бочку, бочка бросается в «бездну вод». Далее происходит их чудесное спасение, обнаруживается остров, на нем — волшебный город. Чудесно выросший сын царя — князь Гвидон — становится правителем этого города. В это самое время во дворце злые сестры всеми способами стараются не допустить царя Салтана к семье. Князь Гвидон перелетает море в виде разных насекомых и подслушивает диалоги между своими тетками и царем Салтаном. Так он постепенно узнает об удивительных персонажах, обитающих в

городе, в котором живут поющая белка под елью, молодые богатыри и дядька Черномор, прекрасная дева, которая обнаруживается в лице царевны Лебеди, помогающей молодому человеку со времени его появления на острове. Играется свадьба князя Гвидона и царевны-Лебеди, разделенная семья царя Салтана воссоединяется, злые сестры посрамлены.

Сказочный сюжет разворачивается молодым поэтом достаточно профессионально. Он в полной мере раскрывает свой талант в формах стиха, и в то же время, что касается содержания сказки, деликатно минимизирует свое авторство. За яркой фигурой поэта отчетливо видна глубокая тень его няни Арины Родионовны, растворяющаяся в безудержной стихии народного творчества. Связь произведения А.С. Пушкина с русским фольклором очевидна. С подлинной же исторической реальностью — нет. Эту связь выявляет фольклористика, одним из направлений которой стало исследование исторических корней народного творчества. Методологический арсенал этой науки позволяет показать за сказочными ситуациями и героями объективные ситуации и типы далекого прошлого. В данном случае это обстоятельство позволяет увидеть не всегда лежащую на поверхности связь между авторским произведением, народным творчеством и исторической реальностью.

Начнем с загадки, за которой на самом деле серьезная исследовательская проблема. Почему злые сестры не отпускают царя Салтана в некий волшебный город? Напомним, что приезжающие купцы настоятельно рекомендуют царю посетить этот город, и царь не прочь этим рекомендациям последовать. Однако «ткачиха, повариха, сватья баба Бабариха» посетить остров царю не дают. Почему? В сказке нет ответа на этот вопрос. Может показаться, что злые сестры боятся встречи разлученных супругов. Но это не так — о такой боязни в произведении нет ни слова. Напротив, дело подается таким образом, что злые сестры (как и все другие участники злодейства) не знают о чудесном спасении оклеветанных ими царских жены и ребенка. Царь же после случившегося рассеян, печален, одинок. Нужно, казалось

бы, поощрять его интерес к путешествиям. Чтобы развеялся он или заново женился. Ведь всплывает же в разговоре с купцами, «объездившими весь свет», ценная информация о прекрасной царевне Лебеди. Казалось бы, идеальный вариант для вдовца. Но нет, злые сестры противятся — «не хотят царя пустить, чудный остров навестить». Чтобы удерживать царя, они раз за разом передают то ли в виде «молвы», то ли, может быть, в виде собственной выдумки какие-то нелепые чудеса. Белка, грызущая золотые орехи, в которых «ядра — чистый изумруд». Или — выходящие из морских глубин «в чешуе, как жар горя» тридцать три богатыря с командиром — дядькой Черномором. Наконец, демиургическая, подобная ночному небу дева, у которой «месяц под косой блестит, а во лбу звезда горит». Мотив удержания сестрами царя Салтана, особенно при помощи затейливых выдумок, абсолютно непонятен. Более того. Загадочным образом все озвученные сестрами чудеса обнаруживаются в том самом волшебном городе, в котором начал править спасшийся от неминуемой гибели сын царя — князь Гвидон. И чудеса не появляются из ничего, якобы назло коварным сестрам, как это могло бы показаться читателю. Нет, эти чудеса там существуют изначально, задолго до появления князя Гвидона: и дева, и ее братья — морские богатыри, и дядька Черномор, и белка-певунья с золотыми орехами. Правда, вначале князь Гвидон ничего из этого спектра чудес не видит. Он, собственно, даже волшебного города не видит. Князь Гвидон — только что прибывший заморский гость, поэтому и себя и свои тайны волшебный город открывает постепенно, как бы в ответ на возникающие у него вопросы.

Откуда же такие неожиданно точные описания чудес, которые исходят из уст злых сестер. Может, в связи с этим парадоксом стоит предположить, что злые сестры вовсе не фантазируют перед царем, не вспоминают какие-то небывшие, но обладают несомненным знанием о далеком волшебном городе? Однако это знание особенное, тайное. Поэтому проявить это знание сестры могут только в особой «намекающей» манере изложения, в виде как бы ни к чему не обязывающих фантазий или слухов. Предположение о том, что злые сестры знают о волшебном городе и о происходящих в нем событиях есть первый шаг к скрывающейся за фольклором исторической реальности. Ведь если мы допустим, что сестры (точнее, определяющие их поведение исторические прототипы) знают какие-то тайны иной части света, то естественным образом возникает вопрос — откуда они их знают? Чтобы ответить на него, мы должны будем выйти за рамки сказки, так как в самой сказке ответа нет. Есть невольная подсказка в самом начале произведения, противоречивом для вдумчивого исследователя. В хрестоматийном вступлении: «Три девицы под окном Пряли поздно вечерком <...> И в светлицу входит царь, Стороны той государь <...> Здравствуй, красная девица, — Говорит он, — будь царица...». В приведенных строках для исследователя есть продуктивный диссонанс: А.С. Пушкин в данном случае не следует важному сказочному правилу, а именно — царь и девицы, среди которых находится его будущая супруга, не могут быть из одного царства. Уже В.Я. Пропп

отмечал, что в классической волшебной сказке брачные связи по своему характеру экзогамны. То есть, жених и невеста принадлежат разным народам (в исторической реальности — к родам). Исключающая инцестуозную связь экзогамия важна для архаичного общества, а жизнь этого, существовавшего многие тысячи лет назад общества, согласно В.Я. Проппу, наши сказки и отражают. Справедливости ради следует сказать, что мировая сказка не всегда эту экзогамию в браке показывает. Однако в других сказках Пушкина данное правило как раз очень строго соблюдено: Руслан и Людмила, Мертвая царевна и король Елисей, да и сами князь Гвидон и царевна Лебедь — это «дети разных народов».

Учитывая экзогамное правило брака, проявляемое в классических сказочных сюжетах, позволим предположить, что супруга и ее сестры привезены царем Салтаном в свое царство издалека. В таком случае, может быть, родина этих замечательных женщин и есть волшебный город, который расположен на острове в море? Отсюда закономерно их глубокое знание его тайн. Предложенный вариант определения родины сестер позволяет объяснить причину, по которой и сын царя также попадает в этот волшебный город и находит там себе жену. Перед нами интерпретированная сказкой брачная традиция между двумя экзогамными родами, повторяющаяся из поколения в поколение.

То обстоятельство, что в поисках своей невесты царь Салтан когда-то уже был в этом волшебном городе и стоя «позади забора», подслушивал диалог девиц, ставит при прочтении сказки еще одну загадку. Ведь, царь Салтан, так или иначе, знает о городе и его жителях, в том числе, и о чудесных белке-певунье, морских богатырях и красавице деве. Ситуация, на первый взгляд, теперь приобретает явно абсурдный оттенок. Злые сестры знают о тайнах волшебного города. Царь Салтан знает об этих тайнах. Какой в таком случае смысл их препирательств перед купцами «объездившими весь свет»? К чему эти намеки, эти двусмысленные, не раскрывающие истинного местоположения рассказы о белке с орехами, о богатырях с дядькой Черномором, о деве с месяцем под косой и звездой? Смысл в озвучивании персонажами сказки этих диалогов есть, если помнить, что за ними стоят старшие родственники исторически реального жениха. На первый план здесь для нас вполне закономерно должен выйти главный персонаж сказки — князь Гвидон, который в виде насекомого, раз за разом, прилетает в тронный зал отца-царя. Он слышит эти диалоги, и они служат ему подсказками дальнейших действий. Видимо, князь Гвидон и есть истинный адресат разыгрываемой интермедии. Князя Гвидона — женят. В описанных А.С. Пушкиным мизансценах явлена реальная ситуация, когда в соответствии с экзогамным правилом молодого человека (исторического прототипа князя Гвидона) направляют в род матери для выбора невесты. В качестве сопровождающего сына царя Салтана в сказке — его мать. Мать Гвидона ведет себя в волшебном городе скромно и просто, незаметно. Но и в этом очередное проявление реальной истории — в городе эту женщину знают, выбирая ее сына сразу в князья.

Не такая уж простая она «девица» и ее сестры, соответственно, тоже. По статусу они равны царю Салтану, так как простолюдинок цари в жены не берут даже в сказке (почему создается обратное впечатление, это уже отдельная история). А то, что они ткут по вечерам («пряли поздно вечерком»), так это нормальное для архаичного общества времяпровождение для женщин. Ткачество — это древнейшее магическое искусство, в фольклоре ткут богини, царевны и принцессы. Из героинь уже классических поэм, выросших из фольклорных сюжетов, можно вспомнить Пенелопу, ткущую ковер в ожидании царственного супруга.

Свою роль в развитии сюжета играет живущая на острове царевна Лебедь, за образом которой скрывается исторический персонаж невесты. При внимательном прочтении сказки видно, как она координирует свои действия со старшими родственниками своего будущего супруга. Именно благодаря ее манипуляциям князь Гвидон превращается в насекомое и улетает за купцами к царю Салтану, где узнает о разных чудесах. А чудеса, подчеркнем, одно за другим, осторожно подводят его к мысли о необходимости женитьбы. К тому же, скрывающаяся за образом царевны Лебеди невеста — из одного экзогамного рода с матерью своего жениха. Царевна, мы видим по тексту сказки, старается показать все свои достоинства. В исторической реальности эта презентация была важна не столько для *будущего мужа, сколько для будущей свекрови*. И в сказке рядом с царевной Лебедь ненавязчиво находится жена царя Салтана, мать ее жениха и — ее собственная тетя.

Если за жителями волшебного города скрывается исторически реальная родовая община, то для исторического прототипа царевны Лебедь это место есть ее малая родина, населенная родственниками. Родство морских богатырей признает сама царевна-Лебедь — «эти витязи морские мне ведь братья все родные». Безусловно, в этом случае является ее старшим родственником «дядька» Черномор, возглавляющий богатырей. Если за царем Салтаном и дядькой Черномором скрываются главы экзогамных родов, то, следовательно, они знакомы друг с другом и заранее (возможно, еще до рождения жениха и невесты) оговорили свадебный сценарий. В научной литературе это называется «свадебным сговором».

В историческом контексте родственником царевны Лебеди может быть и Коршун, который ее терзал в безжалостном поединке. Напомним, битва Коршуна и Лебеди — это первое, что увидел Гвидон при своем появлении на острове. Эта битва, скорее всего, искаженный поколениями сказочников обычный для древней родовой общины ритуал инициации девушки перед замужеством. Цель архаичной инициации, напомним, доведение «посвящаемой» старшими родственниками девушки-подростка до особого состояния, позволяющего войти в контакт с духами предков. Одновременно происходит проверка качеств пришедшего за ней жениха, именно поэтому Гвидон и становится участником сказочного поединка. За Коршуном, по словам царевны, скрывается какой-то колдун. «Ты не коршуна убил, говорит она после удачного выстрела князя Гвидо-

на, — чародея погубил». Не исключено, что Коршун — это тотемическая маска Черномора, так как глава рода и есть главный маг, проводящий обряд инициации. Такого рода раздвоение одного лица, иначе — обретение маской собственного бытия прослеживается и в женских персонажах сказок А.С. Пушкина. Так, в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» мачеха, оставаясь неизменно красивой, отправляет вредить главной героине некую старуху-Чернавку. В то же время в западноевропейской сказке «Белоснежка...» (Ш. Перро, братья Гримм), инвариантом которой является пушкинская «Сказка о мертвой царевне», красавица-мачеха оборачивается в старуху-вредителя сама. Возвращаясь к связи образов Черномора и Коршуна, отметим, что в еще одной сказке А.С. Пушкина — в «Руслане и Людмиле» под именем Черномора выведен злой колдун, умеющий летать; он похищает главную героиню подобно уже упомянутой хищной птице — «Носился, плавал коршун серый И пал как молния».

Если рассуждать о других близких родственниках невесты из волшебного города далее, то таковой окажется и белка, грызущая орешки под елью. Если Лебедь оказывается царевной, то и Белка, наверняка, так же девушка царского происхождения. Белка имеет отношение к золоту и драгоценным камням, Белка «поет при честном при всем народе», то есть она говорит человеческим языком. Иными словами — она маг, оборотень, что автоматически свидетельствует о ее высоком социальном статусе. Только, в отличие от старшей сестры, у нее нет жениха, что позволило бы ей сбросить звериную шкуру. Следует заметить, что статусные молодые люди, ожидающие своего звездного часа в шкуре животного, — излюбленная тема сказочного повествования («Принцесса — Ослиная шкура», «Царевна-лягушка», «Царевна-змея», «Финист — ясный сокол», «Ганс-еж» и др.).

Если же сосредоточить внимание на главном герое — князе Гвидоне, то его исторический прототип также не объект, а субъект сказочного действия, витязь, фактически, решающий трудные задачи. Он так же активно, как и окружающие, демонстрирует свои недюжинные магические способности. Гвидон растет «не по дням, а по часам». Он знает язык животных. Он повелевает стихиями, ибо бочку, в которой он путешествует с матерью, море прибывает к берегу по его слову — он сказал «... и послушалась волна». Он убивает колдуна. Он, переходя с одного магического уровня на другой, открывает чудесных персонажей волшебного города, невидимых для глаз обычного человека. Он возглавляет волшебный город. А его удивительная способность превращения в разных насекомых (комара, муху, шмеля) означает, что князь Гвидон есть оборотень.

Наконец, совсем не случайна странная, на первый взгляд, суэта при его рождении, которая выразилась в знаменитой фразе «Родила царица в ночь Не то сына, не то дочь; Не мышонка, не лягушку, А неведому зверюшку». Делают этот оговор матери-царицы, скажем более — этот изощренный намек на ее внебрачную связь — опять же пресловутые злые сестры. Если сестры, как и в случае с

волшебным городом, владеют неким табуированным знанием, которое открыть нужно, но иносказательно, то они своими словами указывают на некую тайну в рождении князя Гвидона. Безусловно, такая тайна есть. Проблемное отцовство вообще благодатная почва для любого культурологического исследования. Проблемное отцовство есть результат иерогамии — священного брака матери героя с предком, тотемом, богом или иной потусторонней персоной. Это достаточно распространенное явление, корни которого, опять же, скрываются в архаичных условиях инициации девушки, которую осуществлял ее старший родственник в качестве посредника между мирами. Дефлорация невесты, как тогда представлялось, предками ее рода, которые входили в верховного мага во время ритуала, кроме всего прочего, ставила под сомнение родство первенца законному мужу. Отсюда древний обычай приносить первенцев в жертву, то есть возвращать его предкам обратно, хотя, конечно, жертву могли и отложить на потом. Оставшийся в живых результат иерогамии — это волшебный ребенок, вырастающий в мага. В спасителя, в учителя, в мудреца. Легенды и священные тексты, дошедшие до нашего времени, насыщены такими культурными героями. Получается, что пушкинский князь Гвидон из их числа. Из этого же обстоятельства, кстати, вырастает интересная проблема убийства главным героем чудовища, на которую обращают внимание, как правило, только специалисты, хотя она запечатлена даже в гербе Москвы. В жилах героя течет кровь чудовища, поэтому-то он и способен его победить. В данном случае, подстрелить Коршуна, терзающего прекрасную царевну Лебедь.

Стиль научно-популярного эссе, который принят в данном случае для исследования «Сказки о царе Салтане» имеет свои преимущества и недостатки. Конечно, интерпретация текста А.С. Пушкина в таком стиле недо-

статочна, однако она позволяет заявить гипотезу: в этом произведении, пройдя через преломление во множестве фольклорных сред, отразился свадебный ритуал времен евроазиатской родовой общины (начало неолита и даже ранее). Влияние древнейшего свадебного ритуала на содержание волшебной сказки в свое время обозначил В.Я. Пропп в классическом труде «Исторические корни волшебной сказки». В частности, он артикулировал связь между испытанием жениха со стороны рода невесты и испытанием сказочного героя в сказке, утверждая, например, что в некоторых ипостасях Бабы-яги скрыта теща [1]. Еще подробнее этот вопрос разбирал Е.М. Мелетинский, резюмировав, что в поздней редакции сказки «вместо ухода в свое царство будет похищение царевны в чужое царство, героиня будет не дочерью, а пленницей-наложницей демона; испытание главного героя в ином царстве примет характер не решения задач тестя, а борьбы с противником» [2]. Автор настоящей статьи также издал монографию, развивающую эту тему [3].

Таким образом, пример отдельно взятой сказки А.С. Пушкина показывает, что связь между авторским произведением, народным творчеством и исторической реальностью гораздо глубже и сложнее, чем может казаться на первый взгляд.

Список литературы

1. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // В.Я. Пропп: собр. тр. — М.: Лабиринт-МП, 1998. — С. 146 — 202.
2. Мелетинский Е.М. Женильба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре). — М., 1998. — С. 306.
3. Кузьменко Г.Н. Василиса Премудрая. Сказочные проекции архаичного образования. — М.: Инфра-М, 2014.

УДК 22.06

ББК 86.2

К.Г. КУДРЯВЦЕВА

НЕКОТОРЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В АПОКРИФАХ ВТОРОГО ХРАМА И ОТКРОВЕНИИ ИОАННА БОГОСЛОВА

Рассматриваются две фольклорные темы: свечение и противостояние светлых и темных сил в погоне за светом. Текстами, составившими основу для исследования обозначенных явлений, стали работы, прежде всего, конца эпохи Второго Храма — апокрифы «Иосиф и Асенет», «Четвертая книга Ездры» и последняя книга Нового Завета, Откровение Иоанна Богослова. Особое внимание уделено анализу и интерпретации основных образов Откровения Иоанна Богослова.

Ключевые слова: мифология, Откровение Иоанна Богослова, апокрифы, погоня за солнцем, внутреннее и приобретенное свечение, женщина-город, числовая символика.

Многие образы и мотивы ранних христианских текстов и иудейских апокрифов до сих пор остаются загадкой. Обращение к истокам этих первообразов позволяет выявить их единые мифологические корни. Рождение светящегося героя, добыча света, погоня за солнцем — таковы общеизвестные фольклорные сюжеты, которые и легли в основу статьи. Именно на них авторы рассматриваемых в статье текстов — «Иосифа и Асенет», «Четвертой книги Ездры» и последней книги Нового Завета — строят свою уникальную символику. Эти сочинения объединены общим образным рядом и содержат сходные идеи, наталкивающие порой на мысль о возможном взаимовлиянии или принадлежности к одному кругу.

Каковы же были мотивы и причины возникновения явлений, к которым обращаются авторы рассматриваемых произведений? И как они интерпретируются в обозначенных текстах?

Свечение

Мотив свечения героев — всемирно распространенная тема. Важно, что способность излучать свет всегда была характерна для обоих полов, выражая при этом принципиально разную смысловую глубину. Так, образ богини-матери, встречающийся во всех культурах мира, — начало темное и символ подземного, но именно она рождает свет, отождествляя этим восход солнца «из земли». Свет, рождаемый ею, становится уже мужским элементом, а зачастую и противоположным по сути: он, в отличие от материнского хаоса, — свет и порядок. Но, находясь внутри женской утробы, свет может придавать богине свечение.

Мужская ипостась этого явления иная: он или сам рожденный свет или его добывает. С данной темой напрямую связаны образы солнечных персонажей, упорядочивающих мир, а также рождение светящегося младенца. Добыча света героем может отражаться или в сюжетах обретения предмета, связанного с этим источником, будь то перо Жар-птицы или Тора, или некоего морального качества, как, например, в случае с праведниками, обретающими божественную благодать. Стяжание света мужчиной может пониматься как возвращение им своей утерянной в силу каких-либо причин световой природы.

Принципиально ли противопоставление внутреннего и внешнего свечений? Вероятно не всегда. Так, рождая свет, богиня может светиться изнутри, тем самым, сама становясь в некоторой мере светом.

Мир Иосифа и Асенет, переполненный солнцем

Тема света — лейтмотив романа об Иосифе и Асенет (далее сокр. ИиА), многоплановом рассказе о брачном союзе мужчины с женщиной, приобретающем космическое и символическое значение [1, с. 85]. В пятой и шестой главах книги — как царь и «сын Божий» (ИиА 6:3) — перед нами предстает Иосиф. Он появляется от восхода солнца, с востока, на своей украшенной золотом колес-

нице. Герой «облачен в особый белый хитон, риза у него была пурпурная, златотканого виссона, на голове его был золотой венец, кругом венца — двенадцать отборных камней, а поверх двенадцати камней — двенадцать золотых лучей (ИиА 5:4,5). Напрямую Иосиф уподоблен солнцу в 6-й главе: «И вот оно солнце с небес само на колеснице своей приближается к нам и уже возшло в жилище наше и освещает его, словно землю — свет дневный» (ИиА 6:2). О теме рождения солнечного героя свидетельствуют и следующие строки: «Есть ли чрево жены, чтобы свет подобный выносить?» (ИиА 6:4), что относится, правда, к теме рождения солнечного героя.

Неким небесным двойником Иосифа становится Человек, «во всем подобный Иосифу» (ИиА 14:9), явившийся к Асенет на 8-й день ее поста и покаяния в идолопоклонстве. Он также появляется «с востока» (ИиА 14:1) на колеснице «с четверкой лошадей» (ИиА 17:7), его явление уподоблено сиянию «света великого и несказанного» (ИиА 14:2). Сам он «в венке и с жезлом царским, <...> лик его подобен молнии, и очи блистают, как солнце, и власы на главе его — словно пламя огня в горящем светильнике, а руки и ноги — как железо, в огне раскаленное, и от рук его и от ног его летят искры» (ИиА 14:9). Кроме того, Человек называет себя так: «князь дома Господня и вождь всего воинства Всевышнего» (ИиА 14:8).

В начале текста Асенет, как видим, — язычница, поклоняется статуям, носит множество амулетов и роскошные одежды. Ее внешнее великолепие сияет, но излучает оно свет ложный. Большая же часть текста говорит о преображении Асенет, о приобретении ею истинного света праведности: «Асенет — будто свет явился» (ИиА 20:6), ее «лицо <...> как солнце, а глаза ее — как восходящая денница, щеки — как поля Всевышнего» (ИиА 18:9). Возможно ли здесь говорить о приобретении ею света? В определенном смысле, конечно, да. Ведь это свечение появляется именно у Асенет, свидетельство чему возгласы окружающих: «Что это, госпожа моя? <...> Или Господь Бог небесный выбрал тебя в невесты первородному сыну Своему Иосифу?» (ИиА 18:11). Но так ли это, ведь Асенет по сюжетной линии уже избрана изначально и свет присутствует в ней потенциально. К тому же она непосредственно связана с Гелиополем (городом солнца).

По ходу развития событий накал мистерии нарастает. Асенет описывается в различных метафорических обликах, развивающих эту линию: Града-убежища для всех, обратившихся к Богу; Асенет-города, женщины-города, где город — это образ женщины в ее высшем проявлении — небесном. Эти облики тоже пересекаются с темой свечения героини, что еще более подтверждает мысль об изначальности ее светоносности [2, с. 137—138].

Асенет, вкусившая с Человеком хлеба жизни, преобразается и становится Дщерью Всевышнего, символом надежды на всеобщее спасение. У нее есть еще один небесный двойник — дева по имени Обращение: «это Дщерь Всевышнего на небесах, прекрасная и весьма добродетельная. <...> это она — хранительница всех дев <...> и за вас просит всякий час Всевышнего, и уготовано

всем, кто обращается, на небесах место упокоения, и обновит она заново всех, кто обратился, и это она будет им служительница на вечное время» (ИиА 15:7—8).

На момент встречи Асенет и Иосифа героиня становится подобной своему избраннику. Образы выравниваются до абсолютного подобия. Он — мужская репрезентация божественного, она — женская. Подобие Асенет Иосифу прослеживается не единожды, к примеру, когда она едет на повозке (а;таха) — Иосиф тоже приезжает в дом ее отца на колеснице, на ней же летит и ангел по небу.

Сходство героев наблюдается и между образами Асенет и Человека. Кроме роднящей светоносности, их имена первыми вписаны в небесные книги: Асенет — в Книгу Живых перстом Человека, а имя ее небесного гостя — в Книгу Всевышнего перстом Божиим (ИиА 15:12х).

Соединяющий персонажей параллелизм можно отметить также и в Человеке и Обращении, Иосифе и Обращении; он многогранен и объемлен.

Ездра: опрокинутый светильник

Текст Четвертой книги Ездры (далее 4 Езд.) делится на семь видений. В них через Ангела пророк Ездра получает откровения от Всевышнего о судьбе Израиля, еврейского народа в целом. Центральным и во многом поворотным видением становится четвертое (4 Езд. 9:26—10:59), в котором описывается самая суть откровений Ездры; к тому же оно ключевое и для понимания всех предыдущих и последующих откровений. Священнику явилась рыдающая женщина. Причиной скорби ее была смерть вымоленного у Бога сына. И ничто и никто не мог утешить ее; она оплакивала бы усопшее чадо свое до последнего дня жизни. Тогда Ездра упрекнул жену в эгоизме; рассказав о великих скорбях Иерусалима, разрушении храма, потере знамени Сиона, он призывает ее воззвать к Всевышнему о даровании успокоения и служения всему народу. Во время пламенной речи его у женщины «внезапно просияло лицо и взор ее, и вот, вид сделался блистающим...» (4 Езд. 10:25). В видении этом наиболее раскрывается и тема свечения героев. В сиянии женщина превращается в небесный Иерусалим [3]: «<...> и вот, жена более не являлась мне, но созданся город» (4 Езд. 10:27) (заметим, свет здесь также не приобретенный, он исходит изнутри женщины-города). Этот град, его «светлость и великолепие (splendorem vel magnitudinem)» (4 Езд. 10:55) есть обитель для праведников и Бога.

Проходит Израиль и через испытание потери света: «Но, когда сын мой вошел в брачный чертог, он упал и умер. И опрокинули мы все светильники ...» (4 Езд. 10:1—2).

Женщина эта и символ Сиона и его потерь, а внезапная смерть ее сына — падение Иерусалима, разрушение и опустошение Храма: «свет светильника <...> угас» (4 Езд. 10:19). Но в своем новом состоянии — образе вечного небесного города — она есть и источник света, его будущего «воздаяния»: «<...> ибо свет немерцающий (lux perpetua) воссияет вам на вечное время» (4 Езд. 2:35).

В образе льва, древнего солярного знака, из леса, то есть земной темноты, появляется и Помазанник Божий, Спаситель израильского народа. И вещает Он от лица Всевышнего: «И взошла ко Всевышнему обида твоя, и гордыня твоя — к Крепкому. <...> Поэтому, исчезни ты, орел со страшными крыльями твоими, с гнусными перьями твоими, со злыми головами твоими...» (4 Езд. 11:43—45).

Явление льва предвещает конец орлу (читай — царству гордыни, нечестия и мрака). Эту сцену можно сравнить также с восходом солнца, поднимающегося из земли; с окончанием ночи, темноты; победой жизни. И еще: лев не вступает в открытую борьбу с орлом, он лишь изрекает Господний приговор ему, после которых голова и четыре крыла исчезают, а тело орла сгорает (4 Езд. 12:3). Здесь лев — древний символ солнца — испепеляет орла.

Говоря о свете, нельзя не сказать об одеждах праведников: «...смотрите, какое число знаменованных на вечера Господней, 39 которые, переселившись от тени века сего, получили от Господа светлые одежды (splendidas tunicas)» (4 Езд. 2:38—39). О свечении святых говорится и в 7-й главе: «Им показано будет, как лицо их засияет подобно солнцу и они уподобятся по блеску звездам, став тотчас же нетленными» (4 Езд. 7:97); «Светлее звезд воссияют лица тех, которые имеют воздержание <...>» (4 Езд. 7:125).

Помимо этого тема света появляется при упоминании Творения и начале нового века, что само по себе — на морально-космическом уровне — является как бы повтором мифологической темы рождения солнца-порядка из тьмы-хаоса: «Тогда повелел Ты из сокровищниц Твоих выйти обильному свету, чтобы явилось дело Твое» (4 Езд. 6:40). «Этот день будет таков, что не имеет ни солнца, ни луны, ни звезд <...> ни полдня, ни ночи, ни предрассветных сумерек, ни блеска, ни ясности, ни света, кроме одного лишь света славы Всевышнего» (4 Езд. 7:39, 42) — вот первый день Нового Творения.

Таковы носители света в неканонической последней ветхозаветной книге.

Откровение Иоанна: на пути от восхода солнечного

Наиболее выражена тема свечения героев в Откровении Иоанна Богослова. В 12-й главе Откровения появляется образ «жены, облеченной в солнце». Толкования его в основном сводятся к двум значениям — Община (Церковь) и Дева Мария. Одни исследователи рассматривают этот образ как символ Ветхого Завета, другие — Нового, третьи — одновременно и Ветхого и Нового [4, р. 228].

Интересна мифологическая составляющая данного сюжета. Важную роль в описании жены играет именно солнце. Не анализируя детально этот образ и его место в Откровении, следует остановиться на двух важных моментах.

Во-первых, на связи солнечного облика жены с ее положением, имеющей во чреве: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд. 2 Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения» (Откр. 12:1—2). Больше ее «солнечный» облик в тексте нигде не упоминается. И лишь в конце, когда жена предстает в виде города-Иерусалима, вновь возникает тема света, но опять же только в контексте Славы Божьей и Агнца, пребывающих в городе.

Вторая важная деталь — космичность образа жены, облеченной в солнце. Сравним это со 103 (104-м) Псалмом: «Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием; 2 Ты одеваешься светом как ризою, простираешь небеса, как шатер» (103 (104):1—2). Ученый Б. Ж. Ле Фруа, говоря о жене, проводит аналогию с божественным, которое само по себе излучает свет. Символизм солнца как Бога Израиля, по мнению ученого, «соответствует грандиозной картине, данной в первом стихе 12-й главы Откровения. Это подтверждается и тем фактом, что жена носит ребенка — князя земного и небесного. К подобному обычная смертная *gynh* сама по себе не способна. Следовательно, она наделяется божественными качествами. Значение этого символа очевидно» [5, р. 105]. Подобный смысл отмечает и Ф. Таво: «выражение “облеченная в солнце” следует понимать скорее как усиление именно “небесного” происхождения жены» [4, р. 228].

Свечение образа жены многогранно. Она носитель как внутреннего света через божественного лучезарного младенца, так и внешнего, ибо она космична изначально.

К светоносным образам относится и Сын Человеческий, в тексте достаточно часто встречается световая символика при описании его облика; он, по-видимому, и есть тот рожденный женой «младенец мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным» (Откр. 12:5). В 1-й главе о подобном Сыну Человеческому¹ сказано: «<...> и очи Его, как пламень огненный; 15 и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи, <...> 16 и лицо Его, как солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1:15—16). В 14-й Он появляется сидящим на облаке, и «на голове Его золотой венец» (Откр. 14:14). В конце текста от Его присутствия озаряется Небесный Иерусалим (Откр. 21:23).

В Откровении есть и два Ангела, чьи образы близки по своим световым характеристикам божественным проявлениям Сына Человеческого: «И увидел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные» (Откр. 10:1—2). В 1-й главе (Откр. 1:13—15) очень похоже описывается образ подобного Сыну Человеческому.

Второе упоминание относится к Ангелу, появляющемуся в 19-й главе: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце» (Откр. 19:17). Для понимания данного образа необходимо обратиться к иудейской основе и

греческому окружению Откровения [7, р. 182]. Ангел солнца появляется в Вознесении Исайи (Откр. 4:18); в Сефер ха-разиме (Откр. 4:31—67) говорится тоже о магической практике, позволяющей увидеть ангела солнца, сокрытого в солнечных лучах [7, р. 173—174]; ангел солнца есть и в традиции Хейхалот. В Новом Завете, в Евангелии от Луки (21:25), Иисус говорит о «знамениях в солнце и луне и звездах». Можно упомянуть также и Греческий магический папирус (XIII.254—261), в котором Гелиос предстает как архангел. В папирусе присутствуют и греческие культы Аполлона, и римские культы Непобедимого Солнца (*Sol Invictus*), Митры и Сераписа [7, р. 181].

Ангел этот есть также некая параллель жене, облеченной в солнце

Помимо этого, есть еще несколько мотивов, в которых пересекаются образы Сына Человеческого и Ангелов. В 7-й главе Иоанн говорит о том, что «видел <...> иного Ангела, восходящего от востока солнца» (Откр. 7:2), подобное наблюдается и в контексте с шестой чашей, где присутствуют слова: «...и высохла в ней вода, чтобы готов был путь царям от восхода солнечного». А в самом конце Иисус говорит о себе, что Он «звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16).

Итак, очевидна связь образов Сына Человеческого, Ангела и жены, облеченной в солнце [5, р. 228]; характеристики их имеют также явное сходство.

Свет праведных

В Откровении не обойдено вниманием и свечение праведников, переданное через описание их светоносных одежд: «...двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы» (Откр. 4:4); о белых одеждах избранных сказано также в 7-й главе: «Великое множество людей <...> из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр. 7:9). Это те, кто «пребывают перед престолом Бога и служат Ему день и ночь в храме Его» (Откр. 7:15).

Погоня

Обратная сторона рождения солнца — его исчезновение, временная смерть. В мировой мифологии известно множество сюжетов, пытающихся объяснить исчезновение солнца ночью или во время затмений; распространена тема погони за солнцем некого чудовища.

Отметим два варианта преследования светила. Первый: солнце мужской персонаж, а догоняющая сторона, дракон — женский, что соответствует темной, хтонической стороне женской природы, отождествлению богини с землей и подземельем, в которое заходит солнце. Во втором варианте солнцем, за которым гонится дракон, стано-

¹ О разнице между подобным Сыну Человеческому и Агнцем см. [6].

вится женщина. Здесь она скорее всего отождествляется со светом, присутствующим внутри нее и рождаемым ею. Рассмотрим эту не менее интересную тему на тех же произведениях эпохи Второго Храма.

Иосиф и Асенет: солнце египетской полночи

Впервые в тексте «Иосиф и Асенет» мотив погони за Асенет появляется в 12-й главе, в исповеди ее Богу:

8. ...протяни руки Свои ко мне,
словно отец чадолюбивый,
и восхити меня от земли.

9. Ибо се лев лютый и древний преследует меня:
это он — отец богов египетских, а дети его — боги
идолопоклонников.

И отвергла я их, ибо они — дети льва, и я отбросила
всех их прочь и уничтожила.

10. И лев, отец их, в гневе гонится за мной

11 ... а вихри ее окутали бы меня мраком и не из-
вергли в пучину морскую,

и не проглотило бы меня чудовище великое, от века
сущее, и не погибла бы я на вечное время

(ИиА 12:8—11).

Зверь, гонящийся за Асенет, — египетский бог. Сюжет погони Египта, но уже в образе сына фараона, появляется и к концу текста, после преображения Асенет и рождения ею сыновей в главах 26—27: «и вдруг выскочили из засады те, кто там засел, и завязали бой с людьми Асенет, и рубили их пастями мечей, и перебили всех гонцов ее, а Асенет помчалась вперед на своей повозке» (ИиА 26:5,7). Отождествление враждебного народа с неким чудовищем — явление достаточно распространенное в иудейской традиции (Ис. 37:7, 51:9—10, 8:7; Иер. 52:334; Иез. 29:3—4, 32:2; Пс. 46:2, 87:4, 114:7) [8].

В обоих случаях, преследующие героиню символизируют язычество, противное Богу Израиля. Асенет просит защиты у Всевышнего и незамедлительно получает ее.

Ездра: лучи львиной головы

В четвертой книге Ездры нет явного конфликта между женщиной-городом и отрицательной силой, нет темы погони², хотя разнополярные силы, конечно же, присутствуют. Мотив противопоставления категорий положительного и отрицательного, благочестивого и нечестивого и пр. не является чем-то новым по отношению к

предшествующим писаниям. Подобное можно встретить у пророков, например, (Иер. 21:8): «Я предлагаю вам путь жизни и путь смерти», или же во Второзаконии: «жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие» (Втор. 31:18). Идея двух дорог — света и тьмы — наличествует и в кумранских документах и в Евангелии от Иоанна.

Контраст между путями этого мира и мира грядущего [9, р. 55—60] присутствует и в книге Ездры: «И сделались пути века сего тесными, болезненными, утомительными, также узкими, лукавыми, исполненными бедствий и требующими великого труда. 13 А пути будущего века пространны, безопасны и приносят плод бессмертия» (4 Езд. 7:12—13); между жизнью и смертью: «...внутри нас выросло сердце злое, которое <...> привело нас к тлению и путям смерти ... и удалило нас от жизни» (4 Езд. 7:47). «Светлее звезд воссияют лица тех, которые имели воздержание, а наши лица — чернее тьмы» (4 Езд. 7:125). «Ибо век во тьме лежит, и живущие в нем — без света» (4 Езд. 14:20).

Противопоставляются орел и лев, носители разных смысловых идей.

В образе льва — Избранника Божьего — прослеживается сюжет восхода солнца, которое своими лучами сжигает все темное и отрицательное. И здесь речь не может идти о погоне, это всегда «неизбежный» триумф солнца, которому не грозит опасность. Подобное присутствует и в ветхозаветном рассказе о Самсоне, у которого отрастают обрезанные Далилой-ночью волосы.

Нет противостояния в апокрифе источнику света — женщине-Иерусалиму, матери-Сиону (4 Езд. 2:15—32). Единожды только она противопоставляется иноверцам. Обращаясь ко вдове-Сиону, чьи сыновья не хранили Завет, Господь обещает ей помощь и защиту: «Я пошлю тебе в помощь рабов Моих <...> Не ослабевай. <...> Язычники будут завидовать тебе, но ничего против тебя сделать не смогут ... Руки Мои покроют (tegent) тебя [мать сынов]...» (4 Езд. 2:18, 28—29).

Откровение Иоанна: на четвертом месте

В Апокалипсисе присутствуют все рассмотренные ранее варианты погони. Семиголовый дракон гонится за женой, облеченной в солнце, «которой надлежало родить» (Откр. 12:4), чтобы погубить ее ребенка. На небе разворачивается настоящая война. Древний змий был низвержен на землю — с драконом и его воинством сражается Михаил и Ангелы, а затем, в 19-й главе, и Сын Человеческий. Сцена погони есть своего рода ключ к интерпретации образа жены и его роли в тексте Откровения.

Основой для мифов о рождении богиней светящегося ребенка стал восход солнца из земли, что в свою очередь послужило появлению образа женщины, внутри которой находится свет.

Солнце, поглощаемое землей, горами или водными безднами, каждый день садится за горизонт, после чего

² Тема погони в этой книге все же есть, но она переносится на «внутренний» конфликт отрицательных сил: «Выступят порождения драконов Аравийских (nationes draconum Arabum) на многих колесницах (in curris) и с быстротою ветра понесутся по земле <...> 30 Выйдут из леса Кармоняне (Carmanians), неистовствующие в ярости <...> вступят в борьбу (constabunt in pugnam) с ними и опустошат часть земли Ассирийской. 31 Потом драконы, помнящие происхождение свое, одержат верх и, обладая великою силою, <...> обратятся преследовать тех» (4 Езд. 15:29—31).

наступает тьма и холод. Это явление природы послужило мотивом для возникновения сюжета погони за солнцем некоего чудовища — дракона, змея (что, по сути, и есть все та же богиня-земля). И тогда сюжет борьбы героя с драконом в основе своей восходит к сюжету погони дракона за солнцем. Последнее, вероятнее всего, и отразилось в Откровении в виде погони змея за женой, чей образ и есть то солнце — мистическое, божественное. Солнечность героини подтверждает и числовая символика Откровения. Большинство ученых считают число 7 основополагающим для общей структуры текста, выделяя шесть или семь частей, построенных по принципу семерки.

Видение жены, облеченной в солнце, появляется в серии видений в центре повествования Иоанна, которое, как отмечает большинство ученых, является четвертым в композиции Откровения³.

Эта серия обрамлена двумя другими — видениями с трубами и чашами. Обе они следуют за повествованием о египетских казнях, но на четвертом месте и там, и там появляется совершенно новый мотив — бедствия, связанные с солнцем и другими небесными светилами. Необычно и то, что расположение четвертых казней в обеих сериях совершенно симметрично. При этом казней в контексте с трубами и чашами в Откровении семь, в отличие от Исхода, где говорится о десяти казнях.

Сакральность числовой символики в Откровении. Час суда, Новое Творение

Согласно Бытию, все небесные светила были созданы на четвертый день творения: «14 И сказал Бог: да будут светила (troaom.) на тверди небесной для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов <...> 19 И был вечер, и было утро: день четвертый» (Быт. 1:14, 19). В этой же серии появляется и Жена, облеченная в солнце, стоящая на луне и в короне из двенадцати звезд. В центре повествования в сопровождении луны и звезд на четвертом месте в общей композиции текста появляется и Солнце. Окружают же это видение серии казней, где солнце абсолютно параллельно помещено на четвертое место. Подобное расположение, судя по всему, сделано по аналогии с творением солнца на четвертый день. И вся композиция текста — семь серий по семь видений символизирует семь дней Творения, а четвертый компонент непосредственно связан с четвертым днем Творения, что заставляет схему Томпсона считать более приемлемой.

По Писанию, светила созданы «для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов»

(Быт. 1:14), они — основные показатели времени. С творения солнца на четвертый день можно говорить о начале времени [12, р. 4]. Через образ солнца уместно связать и образ жены именно с темой начала времени.

Откровение не дает точной даты конца, но тема измерения времени и точного его определения становится очень важной. Так, не раз появляется мысль о том, что время пришло, что все события случаются именно в тот час, который для него запланирован. Такое выражение в контексте с разными наказаниями всплывает несколько раз. В 14:7: «...ибо наступил час суда Его», 14:15: «...пришло время жатвы», 18:10: «...в один час пришел суд твой». Четыре ангела, предназначенные для умерщвления одной трети людей, приготовлены «на час, и день, и месяц, и год» (Откр. 9:15).

В самом начале, в 3-м стихе 1-й главы, говорится о том, что «время близко» (Откр. 1:3). Слово появляется в переводе Септуагинты 14-го стиха 1-й главы Бытия, где говорится, что светила будут «для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней и годов» (Быт. 1:14). Оно же появляется и в конце текста: «...не запечатывай слов пророчества книги сей; ибо время близко» (Откр. 22:10). Таким образом, Откровение как бы заключено в некоторые рамки, сопряженные с темой времени.

Но в Новом творении время исчезнет: «И клялся Живущим во веки веков, <...> что времени уже не будет» (Откр. 10:6). Вместо светил, разделяющих день и ночь, в грядущем будет вечный свет, исходящий от Славы Божией: «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, светильник его — агнец» (Откр. 21:23—25). Хотя наличие светила не отрицается, видимо, оно будет качественно иным: «Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному» (Откр. 21:11).

Итак, время непосредственно связано со светилами, существует оно в диапазоне между Творением и Новым творением, с которым приходит и обновление светил, а следовательно, и конец времени. Оба Творения находятся в непосредственной связи, равно как и темы начала времени и его конца.

Наглядно это выражено через трансформацию образа жены, облеченной в солнце в Небесный Иерусалим. В конце текста жена становится Небесным Городом, сходящим на землю. Оба образа непосредственно связаны с солнцем. Сравнивая Откровение с такими текстами, как Храмовый Свиток и Книга пророка Даниила, можно прийти к выводу, что автор Апокалипсиса пользовался солнечным календарем. Календарь состоял из 364-х дней (или 360 + 4) [13, р. 320—325] и с большой долей вероятности мог отразиться в устройении Небесного Иерусалима. Конструкция этого Города во многом повторяет описание храма в Храмовом Свитке, которое, по мнению некоторых ученых (М. Баркер и Б. Тиеринг), представляет собой механизм вычислений положений солнца [14, р. 336; 15, р. 63—64].

Кроме того, светило, сравнивающееся с ясписом, имеет и другое название — «гелиотроп» [16, с. 214], которое,

³ Отдельной темой для исследования в Откровении являются видения. Структурированию текста, изучению серий видений посвящено немало трудов. Так, А. Фаррер и А.Я. Коллинз занимают одну позицию [10, р. 14—15], другие, например, Л. Томпсон, говоря о присутствии в тексте Откровения семи гептад, иную. После серии видений с чашами он, в отличие от А. Фаррера и А.Я. Коллинза, выделяет еще две серии нумерованных видений (Откр. 17:1 — 19:10 и 19:11 — 20:15) [11, р. 333—335], что кажется более убедительным.

в свою очередь, переводится как «поворот к солнцу» или «оборот солнца». И еще: яспис ассоциировался с Меркурием [17, р. 101], ближайшей к солнцу планетой. Любопытно также, что на иврите название солнца и Меркурия звучат одинаково — «звезда», или же «солнечная звезда». Связь Нового Иерусалима с солнечным календарем и образом солнца становится очень важной для трактовки образа жены как солнца.

Взаимосвязь Первого и Нового Творений имеет еще одну грань, но уже в числовой символике. Если на протяжении всего текста Апокалипсиса как основной организующий принцип фигурировало число 7, то с Новым Творением, когда Небесный Иерусалим сходит на землю, появляется число 12, которое становится неким символом этого Творения, кульминационным числом для Апокалипсиса. Небесный Иерусалим измеряется в 12.000 стадий, он имеет 12 ворот с 12-ю ангелами, на воротах написаны имена 12-ти колен Израиля, ворота украшены 12-ю жемчужинами. Стена города имеет 12 оснований, на которых написаны 12 имен апостолов и которые украшены 12 камнями. Стена города 144 локтя, что представляет собой 12, умноженное на 12. Число 12, в свою очередь, производное умножения 3 на 4. Эти числа очень важны для Апокалипсиса. Так, 7 печатей явно разделены по смыслу на 4 и 3; 7 ангелов, появляющихся в 14-й главе, разделены на 3 и 4; Новый Иерусалим имеет 4 стороны, по трое ворот на каждой;

окружении 12-ти звезд⁴. Во всех случаях явно прослеживается связь этих чисел, а также связь образов жены, облеченной в солнце, и Нового Иерусалима.

Число 3, согласно пифагорейской традиции, символизировало некую полноту — начало, середину и конец и могло быть выражено в форме круга; число 4 — уравновешенность и справедливость, и обозначалось квадратом. Таким образом, их взаимодействие может быть выражено в фигуре круга, вписанного в квадрат [17, р. 91—92]. Этот символ распространен во многих культурах мира, обозначая совокупность неба и земли. Думается, что он может быть и графическим выражением Небесного Иерусалима, нисхождение которого на землю знаменует совмещение и единство неба и земли.

Так, связь образов жены, облеченной в солнце, и Небесного Иерусалима, а также чисел 7 и 12, дают еще одну линию связи Первого и Нового Творений, ибо образ жены, связанный с созданием светил, началом времени и Первым Творением, выраженным числом 7, переходит в образ Небесного Иерусалима, связанного с преображением светил, концом времени и Новым Творением, что символизирует переход времени, представленного солнцем, в вечность. Ассоциируется образ жены и с собственным солнцем.

Вернувшись к сюжету борьбы героя с драконом, видим, здесь герой — мужчина, а змий (дракон) — по всей вероятности существо женского пола, потому что дра-

Образы-параллели в Откровении

Бог (Жена, Сын Человеческий (Агнец))	Змий
Жена	Блудница
Сын Человеческий (Агнец)	Зверь
Иерусалим	Вавилон
Праведники	Грешники

драгоценные камни, украшающие 12 оснований города, соответствуют 12-ти камням на нагруднике у первосвященника, которые, в свою очередь, располагались по 3 в 4 ряда (Исх. 28:15—21). Сложение же чисел 3 и 4 дает 7. Следовательно, можно предположить, что 7 мистически равно 12. К тому же, число 12 по отношению к Небесному Городу появляется ровно 7 раз, а жена является в

кон — это женский архетип: женщина — змея, женщина — морское чудовище. Кстати, змий в Откровении стоит «по ту сторону баррикад», наряду с блудницей.

Образ «жены, облеченной в солнце» и преследуемой драконом, не только важен для Откровения Иоанна Богослова, но и уникален сам по себе. В нем, похоже, отразились два общеизвестных мифа — сюжет о погоне дракона за солнцем, призванный объяснить исчезновение его ночью и солнечные затмения, а также миф о женщине-богине, рождающей солнечного героя.

В Откровении много параллелизмов образов: жены и блудницы, связанных к тому же с двумя городами — Иерусалимом и Вавилоном; праведников и грешников; Зверя и Сына Человеческого. Змию противостоит Бог, чей образ здесь замещает жена.

⁴ Употребленное в Апокалипсисе слово «звезда» (12:1) могло быть применимо как к одной звезде, так и к созвездиям, в особенности, зодиакальным. Поэтому, как отмечает А.Я. Коллинз, 12 звезд скорее всего символизировали Зодиак. А за двенадцатью знаками Зодиака, как и за планетами, с древнейших времен были закреплены определенные драгоценные камни [17, р. 102—108]. Следовательно, аналогия 12 звезд с драгоценными камнями тоже предстает вполне очевидной.

В конце текста возникает тема конфликта Сына Человеческого со змеем, навечно им поверженного. И оба образа: Сын Человеческий и жена выступают здесь одним из проявлений Бога.

Эпилог

Солнце восходит и заходит, появляясь как бы из земли и погружаясь в нее, «рождаясь» и «умирая». Такое каждодневное явление, вероятно, дало толчок возникновению огромного количества мифов о рождении солнца богиней и о подземной погоне за ним некоего монстра, чудовища, змея. Этот мифологический субстрат, сохраняя мифологическую образность как основу, но проявляясь уже на ином уровне осмысления, наблюдается и в рассмотренных сочинениях конца эпохи Второго Храма.

Список литературы

1. Брагинская Н.В. Несколько вводных слов к апокрифу «Иосиф и Асенет» // *Arbor Mundi* = Мировое дерево: междунар. журнал по теории и истории мировой культуры. — М., 2010. — Вып. 17. — С. 82—90.
 2. Брагинская Н.В., Виноградов А.Ю., Шмаина-Великанова А.И. Был ли крест на медовом соте? // *Arbor Mundi* = Мировое дерево: междунар. журнал по теории и истории мировой культуры. — М., 2010. — Вып. 17. — С. 132—178.
 3. Stone M.E. *Ezdras. the Second book of* // *The Anchor Bible dictionary* / ed. by D.N. Freedman. — Doubleday, 1992. — Vol. 2.
 4. Tavo F. *Woman, Mother and Bride: an Exegetical Investigation into the "Ecclesial" Notions of the Apocalypse*. — Leuven; Paris: Peeters Publishers, 2007. — 432 p. — (Biblical Tools and Studies; vol. 3).
 5. Le Frois B.J. *The Woman Clothed with the Sun. Individual Or Collective? (An Exegetical Study)*. — Herder: Orbis Catholicus, 1954.
 6. Кудрявцева К.Г. Иудейская матрица образа «Подобного Сыну Человеческому» в Откровении Иоанна Богослова // *Религиоведческие исследования = Researches in Religious Studies*. — М., 2011. — № 1—2 (5—6). — С. 69—82.
 7. Thomas R.L. *Magical Motifs in the Book of Revelation*. — L., N.Y.: T&T Clark International, 2010. — 240 p. — (The Library of New Testament Studies).
 8. Day J. *God's Conflict with the Dragon and the Sea: Echoes of a Canaanite myth in the Old Testament*. — Cambridge: Cambridge UP, 1985. — 233 p.
 9. Stone M.E. *Features of the Eschatology of IV Ezdra*. — Cambridge (Mass.): Scholars Pr., 1965. — (Harvard Semitic Studies).
 10. Collins A. Ya. *The Combat Myth in the Book of Revelation*. — Missoula: Wipf and Stock Publishers, 1976. — 308 p.
 11. Thompson L. *Cult and Eschatology in the Apocalypse of John* // *The Journal of Religion*. — Chicago, 1969. — Vol. 99, № 4. — P. 330—350.
 12. VanderKam J.C. *Calendar in The Dead Sea Scrolls: Measuring Time*. — L.; New-York, 1998. — 136 p. — (The Dead Sea Scrolls).
 13. Boccaccini G. *The Solar Calendar of Daniel and Enoch* // *The Book of Daniel: Composition and Reception* / eds: J.J. Collins, P.W. Flint. — Leiden: Brill, 2001. — Vol. 2. — P. 311—328.
 14. Thiering B. *The Temple Scroll Courts Governed by Precise Times* // *Dead Sea Discoveries*. — Leiden, Boston: Brill, 2004. — Vol.11, № 3. — P. 336—358.
 15. Barker M. *The Temple Measurements and the Solar Calendar* // *Temple Scroll Studies: Papers presented at the International Symposium on the Temple Scroll* / ed. by G.J. Brooke. — Manchester, 1987. — P. 62—66. — (Journal for the Study of the Pseudepigrapha; Supplement Series 7).
 16. Пыляев М.И. *Драгоценные камни: их свойства, местонахождения и употребление*. — 3-е изд., доп. — СПб.: изд. А.С. Суворина, 1888.
 17. Collins A.Ya. *A Cosmology and Eschatology in Jewish and Cristian Apocalypticism*. — Leiden; Boston: Brill, 2000. — 261 p. — (Supplements to the Journal for the Study of Judaism; 50).
-

УДК 130.2
ББК 71.0

Д.М. СПЕКТОР

ВЛАСТЬ: МЕТАФОРЫ СМЕРТИ И СИМВОЛЫ ВОСКРЕШЕНИЯ

«Начала истории» ознаменованы дуализмом, представленным, с одной стороны, «священным безумием» элит, с другой — практиками дрессуры «непосвященных»; эти начала, формирующие символические, политические и социальные узлы реальности, последовательно сближаются, формируя общую «реальность» исторических интерференций.

Ключевые слова: суверенность, позитивизм, зоологический индивидуализм, инициация, общий интерес, символическая власть, дисциплинарные практики, смерть и тело.

Коллизия суверенности и экспансионизма

Многообразные толкования суверенитета именно в их «реализме» и «реалистичности» достаточно родственны. Их натурализм, неизменно вращающийся вокруг баланса интересов и сил (представительность выступает частным случаем подобной борьбы и достигаемого в ней «равновесия» или «доминирования»), методологически обоснован позитивистской программой, в лучшем случае способной усмотреть за «интересами» их натуральную подоплеку [1; 2; 3]. Вплоть до появления публикаций М. Фуко, во всяком случае, подобное связывание считалось само собой разумеющимся.

Вместе с тем теоретические и культурологические промеры феномена законсервированы и практически не развиваются; работы Фуко, во многих отношениях революционные, не дали теоретической мысли осязаемой базы, представ верными, но расплывчатыми указаниями,



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

наследующими традиции рассмотрения человека сквозь призму коллизии тела и духа, материи и сознания, природы и культуры и пр. Опирающиеся на платформу метафизики, они не могли не унаследовать ее родовые болезни, среди которых наиболее тяжелой представляется сиротство духа (идеи), не укорененного в природе (материи), но ее покоряющего.

«Тело», помещенное в центр властных манипуляций, тело как прототип «объекта», тело как предмет направленной «биополитики» серьезно углубило культурную политологию. Власть и суверенность, оперирующие с подобной предметностью и ее формирующие, отступили в тень традиционной «субъективности», с нечеловеческой пронизательностью формирующей «мир» в его реальности и реальность в ее исчерпывающей телесности (= подконтрольности).

Связывание феномена власти с биологической предисторией в определенном смысле неизбежно. Системы доминирования явно наличествуют у антропоидных обезьян, указывая на бесхитростные основания власти: обеспечение альфа-самцам «доступа к телу» (телам) самок (именно в строгой иерархии стад принято усматривать прообраз «порядка», предшествующего властному), распределение пищи и пр. [4]. Соблазн усмотрения в подобных обстоятельствах тех предпосылок, которые сохраняются в глубине последующих усложнений, чрезвычайно велик. Половая и пищевая потребность царствуют в мире гоминид; любовь и деньги правят миром. В соответствии с мировоззрением, берущим начало в метафизике и пережившим революции философских школ, на подобное естество накладывается (пребывающее) сознание; его рост и его борьба с «природой человека» составляют стержень истории, в частности, основу истории суверенности. «Сообщество является продуктом инстинкта и наследием конкретных условий и исторических структур; общество есть продукт разума и нравственной силы (того, что в античности называли "добродетель")» [5, с. 13]. (После продемонстрированных разумом в XX веке достижений в деле систематизации уничтожения подобная наивность представляется исключительной; инстинкта, способного формировать сообщества, до настоящего времени не обнаружено.)

Игнорирование «мелких несоответствий» глобальным трендом сапиентизации знаменует своего рода политику, в рамках которой альфа-самцы преобразуются в «вожаков» и позднее в «вождей и лидеров»; правда, упомянутые «самцы» ведомы исключительно «зоологическим эгоизмом», и вменяемый им разум, реализующий «общий интерес», далеко превосходит своим нравственным потенциалом разум лидеров современных и совершенно не соотнобразуется с теми реальными фактами антропологии, которые его характеризуют — но довлеющая парадигма ищет обходные пути и обретает их, в частности, в сублимированном половом влечении.

Из такого соблазна рождаются идеи «диалектики», сформировавшей общественное бытие и системы его регуляции. «Борьбе всех против всех» (за которой усматри-

вается «врожденная агрессивность») противопоставлено нарождающееся сознание, трактуемое в качестве функции «общего интереса»; суверенность призвана умиротворять «зоологический эгоизм», сообразуясь с возрастающими возможностями причинения ущерба [6]. («...Начав регулярно использовать искусственные орудия, ранние гоминиды, как отмечалось, в корне нарушили характерный для позвоночных этологический баланс. Доля смертоносных конфликтов возросла настолько, что стала несовместимой с дальнейшим существованием популяций» [7, с. 136].)

Обилие трактовок не повлияло на интерпретацию этого глубинного мотива власти. Ее место между «интересом общим», актуализируемым преимущественно внешней угрозой, и частным, реализуемым либо в ситуации конфликтного столкновения (в «игре с нулевой суммой»), либо в согласованности и координации (мотивы «нулевой суммы» представлены Х. Лассуэллом, Э. Кэплэном, Р. Далем, Д. Картрайтом, С. Льюксом, Э. Гидденсом [8, с. 175]; мотивы «общего блага» также широко представлены [9, с. 38]). Еще Гоббс связал суверенитет с общественным договором, заключающим анархию индивидуализма в окантовку общих интересов. Акцент смещается ко второму члену знакомого противоречия: власть воплощает сознательные установки [10, с. 227], и «есть наличное средство достижения в будущем некоего блага» [11, с. 91]; но ей противопоставлен все тот же индивид с врожденным эгоизмом. И Локк видит во власти средство обеспечения гражданского состояния, сообразуемое с «природой человека». Ее назначение, таким образом, состоит в «обеспечении достойных условий жизни» [12, с. 309—311].

Борьба разума, представляющего общий (общественный) интерес, с частным интересом (эгоизмом) выступает магистральной идеей и платформой значительного числа политических теорий.

Существуют, впрочем, иные трактовки. Теологическая теория происхождения государства получила распространение в средневековье, у Фомы Аквинского; ее развивали и представители неотомизма (Ж. Маритен, Д. Мерсье и др.). А. Кожев, принимая сакральные истоки власти за данность, пытается конкретизировать по таким лекалам следующие диспозиции: «От Вечности получают свою Власть представители Бога на земле. Очевидно, однако, что если у Вечности есть Власть, то лишь через оппозицию с "временным", то есть по отношению к этому последнему. Вечность <...> есть лишь отрицание Времени, то есть его функция. Власть Вечности утверждается как Власть по (негативному) отношению к Властям Настоящего, Прошлого или Будущего»¹. Позитивная трактовка сакральной сущности власти ведет к ее идеологическим промерам, отнесенным к социальной структуре (родоначальником такого рода трактовок считается Маркс с его идеологическими критиками и классовой интерпретацией). «Сим-

¹ Далее Кожев пускается в весьма сомнительные эмпирико-умозрительные спекуляции, оперируя «типами власти» — Судьи, Вождя, Руководителя и пр. Типы власти соответствуют диспозициям Времени [13, с. 79].

волическая власть как власть учреждать данность через высказывание, заставляя видеть и верить, утверждать или изменять видение мира и, тем самым, воздействие на мир, а значит, сам мир — это власть квазимагическая, которая благодаря эффекту мобилизации позволяет получить эквивалент того, что достигается силой (физической или экономической), но лишь при условии, что эта власть признана, то есть не воспринимается как произвол. Все это означает, что символическая власть заключена не в «символических системах» в форме *“illocutionary force”*, а определяется в процессе и посредством определенного отношения между теми, кто отправляет власть, и теми, кто ее на себе испытывает, т. е. структурой поля, где производится и воспроизводится вера» [14, с. 95].

Квазимагическая (символическая) суверенность, «которая благодаря эффекту мобилизации позволяет получить эквивалент того, что достигается силой», сама олицетворяет силу, далеко превосходящую пределы человеческих — не возможностей даже, но помыслов и устремлений. В отличие «структур поля» от «символических систем» трудно усмотреть существенное различие концептов символической власти.

Реальные исторические пути «силы» далеки от путей символического уполномочивания или разумного прогрессизма.

Упомянутые «интересы» в форме грубой силы эксплуатируют разум в ориентациях, вовсе не прямо связанных с целями «развития и прогресса» — скорее напротив, последние выступают *побочными следствиями* экспансии: «Из неприкрытого пиратства возникла система каперства (приватирства) — частной морской войны. Столкнувшись с испанской угрозой (отнюдь не устраненной после разгрома Непобедимой армады), Елизавета I решила одобрить то, что уже творилось. Таким образом, грабеж испанцев стал вопросом государственной политики» [15, с. 14]. Подобными примерами переполнена история империи, манифестирующей ныне порядок и законность, прогресс и цивилизацию. Один из наполеоновских маршалов остроумно заметил: «Политика англичан — это естественная история акул. Подкарауливая кораблекрушения, они никогда не чувствуют себя лучше, чем после изрядного урагана» [16, с. 66]. Энтузиазм канализуется суверенностью в тех формах, которые она на данный момент застает — и брезговать чем бы то ни было, от пиратства до работорговли, не в ее правилах.

Вместе с тем «загадка Бурдые» осталась без ответа — непонятно, какова природа той силы, которая столь искусно направляет «видение мира», силы, природа которой очевидно чужда или, по крайней мере, не тождественна власти, утверждающей себя непосредственным насилием и догматом золотого стандарта. С целью ее разрешения следует отступить к оставленной на время власти сакральной (власти сакрального), попробовав ощутить ее природу.

Манифестации священного характера суверенности имеют под собой по крайней мере то основание, которое связывает антропологию власти с религиозным трепетом; игнорировать эту сторону ее происхождения

принуждает уже упомянутая априорность, облекающая корыстные интересы элит в покровы идеологий. Но если подобную пронизательность допустимо связать с достаточно сформированным сознанием (по крайней мере с эпохами возникновения письма, городов и цивилизаций), то данные этнографии позволяют *утвердить силу власти во власти той силы, что возникает в ритуале, одушевляя аколитов*. «Эта реакция — так называемое воодушевление. Уже само название, которое создал для нее немецкий язык (*Begeisterung*), выражает мысль, что человеком овладевает нечто очень высокое, сугубо человеческое, а именно дух (*Geist*). Греческое “энтузиазм” означает даже, что им овладевает Бог. Однако в действительности воодушевленным человеком овладевает наш старый друг и новый враг — внутривидовая агрессия, и притом в форме древнейшей и никак не сублимированной реакции социальной защиты» [17, с. 230]. Власть, прокламирующая себя как власть от Бога и так именно себя воспринимающая, не есть выдумка древних идеологов, но *реальность*, значительно позднее момента возникновения *облаченная в идеологическую форму*. Этнология связывает ее проблески с ритуалом жертвоприношения, индуцирующим оборонительный инстинкт, состояние «берсеркера»; подобная «подготовка» принимает позднее форму «священной игры» и обрядовых действий, проникающих в различных (ослабленных) формах во все жизненно значимые практики [18].

Интерпретации власти, таким образом, опираются на две кардинально различные позиции: власть, в ядре которой светится *зоологический эгоизм*, реализуемый в «борьбе за выживание», разум и науку мобилизующий *по мере надобности*, сообразуясь с ростом их эффективности, и власть, *начинающаяся с выделения природы человека*, воплощающая идеалы «сплочения и общего блага».

Эти линии рефлексии можно было бы заключить в скобки диалектики — но подобному и чрезвычайно традиционному заключению (души и тела, и пр.) мешает их принципиальная не-совместимость; «зоологический индивидуализм» как принцип был обречен на заре истории. Не более жизненным выглядит и благодушное упование на «священные основы»; «общее благо» от своего младенческого лепета не (совсем) общее по крайней мере в двух отношениях: оно имеет предметом экзальтации чужую враждебную общность; оно разделяет общность данную на пра-элиту (посвященных, одухотворенных, самоотверженных) и инерционный планктон. В силу того диалектическая коррекция требует поставить по одну сторону противоречия *одушевление* (сакральное), по другую — экспансию. Формой его «разрешения» (общей, вне-исторической) в этом случае выступит *симуляция (элитами) воодушевления в мирных паузах между войнами (во времени и в его форме) и симуляция войны в рамках «картины мира» (в пространстве и его формах)*.

Оборотной формой подобной диспозиции выступает утверждение континуума матричным прообразом универсальной символизации (здесь важен не столько позитивный аспект, сколько негативный: континуум пред-

назначен к «символизации» не в силу хитроумия элит, но в силу «природы человека», природы *неестественной, нуждающейся в постоянной подпитке*).

Поскольку пункт этот принципиален и вместе с тем отрицается современной рефлексией, акцентируем его: существо человечности не обусловлено «наличием разума» (определяемого вдобавок в позитивистском ключе, через «интеллект», обусловленный нейрофизиологией), но непрерывными усилиями суверенности, подогревающей «состояние одухотворения» прямо, через экспансионизм и (возможно, имитируемые) внешние угрозы, косвенно инкорпорируя в ткань мирной жизни (не только символические) конструкции ее «разогрева» (конкуренцию, как и «дух наживы», и пр.) и помещая их в (универсальные, трансцендентальные) формы.

Эта общая рамка не в силах, разумеется, заменить конкретно-исторический анализ, но способна исполнить роль общей его направляющей. Об этом, в частности, напоминает Гегель, говоря о том, что *разумное упорядочивание жизни отдаляет* граждан друг от друга и, как следствие, возвращает им исконную (по отношению к их животной обособленности) природу. «Для того чтобы последние (т. е. формы изоляции от целого. — Д.С.) не укоренились и не крепились в этой изолированности, благодаря чему целое могло бы распасться и дух улетучился бы, правительство должно время от времени <...> потрясать их (индивидов. — Д.С.) посредством войны, нарушать этим и расстраивать наладившийся порядок <...>; индивидам же, которые, углубляясь в это, отрываются от целого и неуклонно стремятся к... для-себя-бытию и личной безопасности, дать почувствовать... их господина-смерть» [19, с. 241—242].

Единственным «подлинным символом», к которому постоянно отсылают современные структуралисты, постструктуралисты и пр., в истории выступает кровавая жертва. Разжигая в сердцах древних воинов самоотверженность; от истоков она имитируется подобиями, которые а) длят подобный энтузиазм за пределами ритуальной площадки, храня его на поле боя, б) ту же по сути, но ослабленную интенцию (сплочения) разжигают в пределах рутины быта.

В глубинах суверенности тлеет огонек древнего противоречия: удовлетворяя общинный эгоизм, суверенность реализует функции сплочения (альтруизма); воплощаясь в форме внешней экспансии, власть рекрутирует подданных как «материю насилия»; распространяясь на новые территории, она несет в себе «тайну суверенности» (человечности); позднейшие политические, имущественные, идеологические нюансы взаимодействия завоевателей и аборигенов целиком заслонили архаичную реальность, прямо связывающую доступ к сакральным ритуалам с ничем не заменимым *условием одухотворения* (сохранения родового, народного и прочего духа). В начале истории господствует «монополия на человечность», позднее растворяемая в универсализации средств ее поддержания (языке, сознании, культуре), но не в глубинных мотивах. Вместе с тем, что менее очевидно, тайна суверенности

заключена не только в необходимой экспансии, но и в непрестанных усилиях поддержания человеческого потенциала, «внутреннего напряжения», не дающего населению (и аристократии, и рядовым подданным, гражданам и пр.) скатиться к тому «существованию» (индивидуализму), которое неотлично от животного.

Суверенность скрывает в своей глубине «ключи очеловечивания». Ее выражением служит наличие *двух* различных путей к человеческому бытию: идущему изнутри, от «священного огня одухотворения», и извне, от вменяемых регламентов и средств, понуждающих к соблюдению *формы* человечности (это различие, чрезвычайно явственное «на заре истории», преобразуется в «содержание и форму» — взаимно дополнительные — онтогенеза по мере становления цивилизации); вместе с тем эта оппозиция, рожденная на поле боя (вечно сталкивающего энтузиазм с дисциплиной и логикой управления массами), на нем же регулярно подвергается проверкам, выдвигающим на передний план либо «дух», либо «разум». Последние также должны быть восприняты достаточно реалистично — в отсылках к своим источникам, к «священному безумию» сакральной природы и внешнему принуждению дрессуры.

С этой точки зрения следует критически взглянуть на известное противопоставление духа и тела.

Дух (душа) *не может* противостоять телу просто вследствие того, что в рамках подобной оппозиции «духу» неоткуда появиться; и «дух», и «тело» выступают абстракциями активности, причем абстракция «телесности» соответствует активности, основанной рефлексам, целиком заключенной в рамки отношения «стимул — реакция» и погруженной в ведущий мотив страха (самосохранение). «Тело» манифестирует погруженное в инстинкт выживания существование особи (животное существование; это архаичное предопределение сохраняет свое значение и в отношении вполне цивилизованного быта, в рутине повседневности, основанной повторяемыми неизменными реакциями и столь «естественным» стремлением к благополучию; в течение веков «тело» пестовалось в этом значении, сводящем индивида к этому символу косности и уязвимости, приковывая к ним дух и тем его умаяя, вместе с тем умаяя значимость общей и свободной активности).

Но и «дух» укоренен в естественной истории и также представленную форму активности, в животном мире явленную весьма скромно и *лишь человеком востребованную* (иначе, человека *сформировавшую*). «Дух» (энтузиазм, пафос, священное безумие, экзальтация и пр.) в животной своей естественности выражен оборотничьим инстинктом — единственным среди инстинктов антропоидов, понуждающим к совместной реакции. Инициация именно подобной реакции погружает особь в состояние самоотверженности и само-иступления; «человека» же характеризует *преимущественная* опора на такого рода реакцию (в борьбе с конкурирующими общностями первично востребованную и основанную реакциями *спонтанными*).

Энтузиазм и дисциплинарные практики — две стороны «медали человечности», прообразы «духа и тела» и прочих распространенных когнитивных оппозиций.

Коллизия духа, сохраняющего до-сознательные «практики» приобщения к горнему и его образ как сердцевину народного, национального и прочего сплочения, и совокупности регламентов и дисциплинарных практик как его оболочки, представляет центральную проблему рефлексии. В такой связи гипотеза исследования состоит в связывании диалектики суверенности с двумя ее оправлениями: эзотерическим, от века заключенным в круг посвященных, и экзотерическим, с первых шагов ориентированным продуцированием вовлечения «не-элит» в круг их задач, в мир, в котором (трансцендентные) мотивы элиты обретали бы облики имманентных задач и целей. В кругу рациональных трактовок это содержание и обретает форму диалектики души и тела, также идеи и материи, культуры и природы и пр.; в рамках экзотерической прозрачности вовлечение (политика) предстает универсальной идеологией, маскируемой «естественными влечениями», к числу которых и относятся жажда славы, секса, злата, «спасения души» и пр.

Вместе с тем поддержание «вечного огня» тлеющей человечности вступает в коллизию с удержанием его в рамках дисциплинарных уставов; «тление» должно перерасти в «пламя» в рамках общей мобилизации, но ни в коем случае не самопроизвольно (оно должно обретать пути *разрешения напряжения*, «выплескивания» в сублимированных формах).

Эту тонкую задачу каждая система власти решает по-своему, но общей формой решения в данном случае выступает структурирование общности (иерархия), из глубин древности несущее квадригу браманов, кшатриев, вайшьи и шудры (схожие конфигурации намечает Платон в своем идеальном государстве), ранжированных по отношению к ведущим мотивам очеловечивания и наделяемых различными путями сублимации энтузиазма.

Отметим еще одно обстоятельство, существенное для дальнейшего: по мере становления власть претерпевает перерождение, обусловленное девальвацией духа (энтузиазма), длительное время реализуемого *исключительно элитами и на поле боя* обретающего воплощение (вместе с тем подобный метаморфоз завершает пространный период исчерпания антагонизма яростного — безумного — духа и целиком противоположенной ему рефлекторной животности; первый в меру сил остывает до «душевности» и «креативной воли», «инсайда» и прочих проявлений спонтанности внутренней жизни, вторая усложняется, преобразуясь в «разумное следование правилам»).

Неуклонное развитие техники, и в значительной мере техники военной (под ней подразумевается в том числе становление дисциплинарных практик и организационных приемов), медленно, но настойчиво вытесняет аристократические традиции на периферию, вызывая к жизни образ Дон Кихота как образ комический. «В конце XV века появляются ландскнехты с огромными барабанами <...> [они] знаменуют разительный переход

от эпохи рыцарства к милитаристскому духу нашего времени: это один из элементов *процесса механизации войн* (выделено мною. — Д.С.)» [20, с. 108]. «Пушка, какой бы ничтожной она ни казалась, уже возвещала грядущие перемены в ведении войн. Была какая-то символическая ирония в том, что Жак де Лален, краса и гордость странствующих рыцарей “a la mode de Bourgogne” (в бургундской манере), был убит пушечным выстрелом» [20, с. 110].

В интересующем нас отношении это важно в связи с тем, что утверждение «сакральной природы власти» требует значительной коррекции «здорового смысла», исходящего из логики современной реальности. «Дух», ныне предстающий архаичным предрассудком, на протяжении тысячелетий был наиболее практическим инструментом выживания. Подобный «дух», отнюдь не растворенный в «зове крови» или иных биологических носителях, опирался на специфические инструменты инициации (ритуалы жертвоприношения) и его поддерживающие картины мира. Без такой инициации исторически обусловленные формы союзов (родов, племен, народов и пр.) *не способны были опереться на почву «сплочения» и достаточный для готовности принять смерть на поле боя энтузиазм*. Именно этот дух вытеснен техникой в двух ее основных обликах: техникой уничтожения, заменившей отвагу пулеметом, и техникой дисциплинарной, ведущей к замене «одушевления» простым исполнением приказов, уставов и приемов (такой перелом столь симптоматичен в связи с тем, что от него идет прямая дорога к привычной цивилизации). Однако, в соответствии с ранее сказанным, *вся история человечества может быть рассмотрена через призму последовательного распространения «священного безумия» на повседневность, или вовлечения «естества» в оборот экзальтации, в цепь перерождений: страха — в веру в бессмертие, полового влечения (на фоне его разжигания) — в сексуальность, энтузиазма — в честолубие, эгоизма — во все более неумное (по мере становления цивилизации) стремление к накопительству и пр.* Такая «дрессура естества» образует стержень внутренней истории суверенности; «пастухи», некогда практически в буквальном смысле водительствовавшие стадами, *вынуждены были заниматься их дрессурой под давлением внешних угроз*.

Вместе с тем начинать аналитику с рациональной модели, в основании которой, с одной стороны, присутствует «фактор страха», а с другой — субъект-власть, *им оперирующая*, было бы методологически неверно.

Зарождение власти не предполагало подобного разделения; *власть* воплощается властью той силы, присутствие которой ощущают участники ритуального действия и в поле которой они обретают «сплочение».

Власть вынуждена «разжигать» население, симулируя «горячие» формы энтузиазма (в их сплывающих интенциях) «холодными» (жажда славы, секса, богатства). Власть играет этими гранями, периодически заступая за черту в тоталитарных экспериментах (национал-социализм, большевизм и пр.).

Метафоры смерти и символы-сублимации.**«Тело» как «точка сборки» реального**

Указание на «смерть» и «умирание» как центральные означающие культуры не является чрезмерно оригинальным. Не вдаваясь в их онтологические промеры (бытие-к-смерти и пр.), акцентируем их культурологические интерпретации. Р. Барт связывает их распространение с историей языка и со «смертью смысла»: «...миф — язык, не желающий умирать; питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку; он превращает их в говорящие трупы» [21, с. 243]. Говорящие трупы — образ достаточно обязывающий — и плохо раскрытый, апеллирующий к наивному дикарю Руссо, в нем воплощенной первозданности, искаженной искусственностью цивилизации (столь же логически неопределенна концепция подлинника, от которого ведут к копиям и «мифам» линии искажений и «растворений в имитациях»).

Ж. Бодрийяр существенно расширяет намеченную интенцию, утверждая, что борьба со смертью ведет к переносу ее в жизнь, превращая последнюю в «последствие, пережиточность, доживание» (*survie*), в модус призрачного существования, в котором место реальности занимает симулякр, оставивший реальность в далеком, забытом прошлом. Бодрийяр констатирует: «Все инстанции подавления и контроля утверждаются в пространстве разрыва, в момент зависания между жизнью и ее концом, то есть в момент выработки совершенно фантастической, искусственной темпоральности...» [22, с. 273]. Это смелое суждение верно по крайней мере в том, что «все инстанции подавления и контроля» оперируют не только с данным, скоротечным и бранным существованием, но и с иным — что, впрочем, отсылает к их первым шагам, к «сакральной природе власти» (которую Бодрийяр не понимает совершенно, как не понимает и того, что его «искусственная темпоральность» (та, что Кожев именует Вечностью) открывает историю-как-хронологию). «Церковь живет отсроченной вечностью (так же как государство — отсроченным общественным состоянием, а революционные партии — отсроченной революцией: все они живут смертью)» [22, с. 259]. Церковь наследует архаичным институциям священного, рожденным культовым преодолением смерти, и распространяет практики «одухотворений» на «холодные состояния» повседневности.

Именно в лоне складывающихся религий формируются «холодные практики» (в их лоне огонь духа подменяется тлением души), подготавливающие трансформацию «энтузиазма» в «идеологию», рассчитанные на «усвоение» и «понимание».

В центре подобных усилий действительно скрывается «смерть» — и в качестве «центрального означающего», и как наследуемая «машина сублимации ужаса» (отношение к смерти в древних культурах, по П.П. Гайдено, «носит эпический характер» [23, с. 59]).

Вместе с тем, содержание монотеистических религий включает гораздо более кардинальные сдвиги, которые здесь могут быть обозначены исключительно вскользь: это, прежде всего, развертывание огня священного безумия от прямого разжигания действия к противоположенной пассивности (чему способствует системное третирование «язычества», воспринимаемого через призму — черной — магии). Между сакральностью и действием возникает недоступный посредник; поступок отдан на откуп этой верховной инстанции и ее представителям. Не менее значима замена инициации, разово «проводящей сквозь смерть» и от страха смерти освобождающей, «путем к спасению», спроецированным на жизненный путь. «Спасение» и «путь к бессмертию» усаждаются рядом правил, соблюдение которых ничего не гарантирует, но выступает основным путем регуляции «внутреннего» (в частности, в регулах исповедей). «Страх» видимо элиминируется, но, с одной стороны, подменяется не менее действенным ожиданием «последнего суда», с другой, будучи отсроченным, действительно проникает во все поры жизни, вступая в серьезную конфронтацию с разумом.

Иными словами, Бодрийяр следует путями дескрипции, и следует сугубо критически, не усматривая в многообразных культурных коннотациях смерти их позитивного назначения; однако означенная «отсрочка» обозначает магистральный путь вовлечения в одушевленность «масс», оборотной стороной имеющего их подконтрольность, но следующего по пути распространенности «сакрализаций» (распространения осознанности).

И государство с его «отсроченным общественным состоянием» (партийной программой), если не иметь в виду теократические его модусы, проникает в структуры более посюсторонних настроек. «Отсроченное общественное состояние» выступает дериватом сакрального горного мира, и именно его посюсторонность свидетельствует о серьезных метаморфозах форм смерти-вовлечения. Еще более очевидна натяжка в случае «отсроченных революций».

Столь же расплывчата и неправомерна интерпретация «первичной реальности», которая и у Барта, и у Бодрийяра мистична и неопределенна. Речь идет о «реальности», которая в свете рациональной установки подлинно ирреальна — и, вместе с тем, наследует откровению, данному свыше. Ее монополизм, неизведавший растлевающего воздействия рефлексии, вариативности поведенческих схем и социальных ролей, а также виртуальности сознательных модификаций, погружен в «единственное и неповторимое здесь и сейчас», в «непосредственность настоящего», которое и замыкает игру страсти, норова и духа в уникальности (раз и навсегда), с состоявшегося в том поступке, который не мог быть иным (не основан «разумным выбором», выступая манифестом реализующего себя через нрав провидения).

И Барт, и Бодрийяр, с одной стороны, мистифицируют эти «первичные акты», не поясняя их содержания, с другой, их подлинный мистицизм (связь с нуминозным,

минующая сознание) остается нераскрытым и в силу того вульгаризируется.

Вместе с тем первобытные синкретичные акты и со-временные их модификации разделяет барьер истории, включающий десятки и сотни новаций, которая затрагивает, помимо культурных и технических инноваций, скрытое постепенностью изменение их общих форм (континуума), в настоящее время воспринятое преимущественно декриптивно.

Затронем буквально один из значимых моментов подобной метаморфозы. Древность не знает привычного нам мерного времени, неуклонно стремящегося из прошлого в будущее и всё происходящее включающее в рамку «теперь» как их перехода. Процессуальность возникает и утверждается в качестве конституирующей сознание категории лишь к Новому времени, вкупе с ей сопутствующими категориями универсальной причинности, механической детерминации и прочими пунктами омертвления (вытесняемого) духа.

Прежде восприятие (реакция) конституировалось категорией «вдруг», ограничивающей всю сферу бытия и последнее олицетворяющей. «Вдруг» не отсылает к вечно иному, как прототипу, и в уникальности происходящего, в буквальной структуре со-бытия («вдруг» и означает вместе, сообща — отреагировать на внезапное) обретает силу (спонтанной манифестации горнего).

Именно это размыкание уникального «вдруг» на унифицированное «теперь» как данную точку известного (осознанного и осознаваемого) процесса и выступает фактической канвой суждений Барта и Бодрийяра, не находя в их построениях понятийной ясности. Вместе с тем именно эта экспансия формы на восприятие предпосылает последнему исчерпанность. «Жизнь» в рамках трансцендентальных условий восприятия инкорпорирована в процесс, допускающий модификации, но понятийно сконструированный «началом» и «концом»; смерть механистична, но абсолютно неустраима, поскольку введена в исходные настройки «реализма».

Столь же сомнительны попытки Бодрийяра связать смерть с «символическим обменом». Их нельзя отнести к *чистой фантазии*. Однако все то же непонимание культовых исходов обряда и его символических функций понуждает Бодрийяра к натужным картинам «невозвратного дара», в механике обмена заключающего семена подчинения и рабства: «...власть, вопреки бытующим представлениям, — это вовсе не власть предавать смерти, а как раз наоборот — власть оставлять жизнь рабу, который не имеет права ее отдать» [22, с. 101—102].

Все это, разумеется, чистая фантазия. Рабство исторически связано не с этими хитрыми манипуляциями, но, прежде всего, именно с «властью предавать смерти», с военными захватами и прочими хорошо известными историкам вещами. Рабство рождено войной, и порабощение родичей, невозможное в кругу родового быта, выступает весьма поздним и вторичным явлением (см., напр., [24]).

Осмысление власти и осмысление смерти движутся параллельными путями, заключенные в общую парадигму «тело — сознание» (дух, душа, самость и пр.). И вместе с тем они постоянно сворачивают на тропу индивидуализма и схоластики, подражающей Зенону.

«Только тогда мы обладаем полным пониманием (или самостью) и полностью можем охватить свою сознательную жизнь, когда мы умираем, но когда мы умираем, мы не можем иметь эту сознательную жизнь, ибо она отдалается от нашего психического функционирования, которое ничего не может охватить и которое временно» [25, с. 210]. Суждение, разделяющее схоластичность схожих элоквенций Хайдеггера, вновь всплывающих у Бодрийяра: сцена «зависания между жизнью и ее концом» будоражит нервы, но вместе с тем в теоретическом отношении мало существенна. В формализме «последнего суда», подводящего итоги, целиком проигнорирован конституирующий жизнь статус смерти. История жизни и история смерти нераздельны, и «эпический характер» отношения к смерти наследует архаичной необходимости ее ритуального преодоления. Традиция сохранила в ритуале прямые указания на прохождение сквозь смерть: «...посвящаемым показывали мертвые, изрубленные тела <...> эти тела накладывались на мальчика или он проползал над ними или шагал через них. Этим, очевидно, символизировалось убиение посвящаемого <...> Возможно, что этому заместительному убийству предшествовало настоящее убийство одного из остальных, который в этих случаях поедался <...> Разрубание, растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах...» [26, с. 94—95]. В «растерзании тела» и его «огромной роли в очень многих религиях и мифах» следует видеть магистральное направление «расколдовывания мира», проходящее через «смерть и тело». Необходимо отметить, что, подобно суверенности, «смерть и тело» меняют значения на обратные; подобно тому, как суверенность, целиком опираемая на «священное безумие» и прямое насилие, преобразуется в суверенность регламента и дисциплины, тело из временного и в общем подсобного вместилища духа преобразуется в едва ли не единственную реальность — и вместе с тем в ее центральную категорию (и в этом случае секуляризация смерти и тела проходит путь длительной эволюции, в начале которой дух конституирует тело, в завершении — тело обуславливает бездуховный мир, *исчерпанный телесностью*; в начале пути верх и низ, правое и левое обретают смысл через отнесение к сакральному порядку; в завершении его «порядок» *заключен в систему физических взаимодействий и конституирует физический континуум*).

Тело и смерть связаны между собой не только онтически, но прежде всего онтологически. Генезис их отношений включает вменение «человеку» модусов уязвимости: медлительности, косности, болевых шоков, возможности обнаружения, структурности с наличием слабых мест и пр. Эта совокупность в ходе культурного генеза и конституирует «тело», в итоге представляющее

в анатомо-физиологической естественности, именно в онтологии обретающей значение бытия-к-смерти (подконтрольности и уязвимости).

Смерть также проходит путь длительной эволюции, тесно связанной с метаморфозами тела. Поскольку тело преобразуется в центр и ключ к реальности (целиком представляющей мир в структурированной процессуальности, имеющей прототипом анатомию и физиологию), смерть также занимает в ней центральное место.

Власть как интенция реалистичности, реальность как модуляция страха

Бурдье подводит под «конструкцию реальности» следующую теоретическую платформу: «Символическая власть есть власть конструировать реальность, устанавливая гносеологический порядок: непосредственное мироощущение (и в особенности — чувство социального мира) предполагает то, что Дюркгейм называл логическим конформизмом, то есть “гомогенным восприятием времени, пространства, числа, причины, что делает возможным согласие между умами”. Заслугой Дюркгейма, а позже Рэдклифа-Брауна, который основывал “социальную солидарность” на общности символической системы, является эксплицитное указание на социальную функцию (в структурно-функциональном смысле) символизма, истинно политическую функцию, которая не редуцируется к функции коммуникации структуралистов» [14, с. 89—90]. Утверждение достаточно достоверное. Акцентуация «политической функции» открывает новые пути ее осмысления. Вместе с тем подобные описания именно в холодной аналитике скрывают мистику субъекта, способного к столь всеобъемлющему синтезу; если же в целях достоверности подобного субъекта не предусматривать, следует обозначить тот фактор, который изначально, из глубины времен, задавал продуктивную интенцию, не редуцируемую к «коммуникации», но объемлющую «реальность».

И в данном случае интеллектуализм, априори помещающий за «гомогенным восприятием времени, пространства, числа, причины» «возможное согласие между умами», следует смирить реализмом, усматривающим «за» такого рода согласованностью необходимость продвижения энтузиазма, закрепляемого в многообразных горячих узлах сохранения — символах, позднее остывающих до образов и знаков.

Далее следует глава со значимым названием: «Символическая продукция как инструмент господства», указывающая на власть как на субъект подобного господства. Бурдье утверждает: «Господствующая культура вносит вклад как в действительную интеграцию господствующего класса (обеспечивая непосредственную коммуникацию между его членами и отличая его от всех других классов), так и в ложную интеграцию общества в целом, а следовательно, в де-мобилизацию (ложное сознание) подчиненных классов, а также в легитимацию установленного порядка с помощью установления различий (иерархий)

и легитимации этих различий. Господствующая культура производит этот идеологический эффект, маскируя функцию разделения под функцию коммуникации: культура объединяющая (медиум коммуникации) есть культура разделяющая (инструмент различения), которая легитимизирует различия, вынуждая все другие культуры (обозначенные как субкультуры) определяться в зависимости от их дистанции от господствующей культуры» [14, с. 91]. И в данном случае последовательная дескрипция вновь попадает в колею мистицизма, придавая «господствующей культуре» демиургические (и вместе с тем отдающие запахом серы) функции. Речь же идет о достаточно известных исторических фактах: диалектика связывает суверенность с ее сформировавшим «сплочением»; «разделение» выступает *той реальностью*, с которой суверенность сталкивается и вынуждена оперировать. Вместе с тем в отношении понимания «символической продукции как инструмента господства» с подобным заделом продвигаться нелегко.

Начнем с того, что то, что Бурдье называет «ложной интеграцией общества в целом», по существу основано ранее рассмотренной совокупностью взглядов, на которые опираются Барт и Бодрийяр. Эти взгляды, как было показано, не столько неверны, сколько абстрактны. Бурдье также предполагает гипотетическую «действительную интеграцию господствующего класса» и не спешит уточнять, в чем заключается такая «действительность» (увы, за нею угадывается уже истоптанная платформа «интересов», «эксплуатации» и «классов»). Терминологически Бурдье прав, если вычестить из его утверждений навязываемые суверенности исключительно корыстные мотивы, заменив их реалистической оценкой совокупного давления окружающего (мира).

К «символической продукции как элементу господства» следует, прежде всего, обратить те же соображения, что и к самой суверенности: это господство не имеет своим субъектом «элиты», а объектом — «массы». Это господство удерживаемого одухотворения над обыденностью, и оно нуждается в символических опорах — к каковым относятся многообразные предтечи боевых штандартов в форме татуировок, боевых раскрасок, боя там-тамов и прочих «узлов возбуждения»; это и более мирные магические инструменты: обереги, амулеты и пр.

Такая элитарно-боевая атрибутика формирует первый эшелон инструментов господства; ее обыденное назначение вторично. Очевидно, к числу первых ее функций принадлежат функции (общей) коммуникации (языка как первого орудия общей коммуникации).

Функции символического господства в том смысле, в котором понимает их Бурдье, могут быть поняты лишь в качестве продолжения и распространения первичной символики на «мир», утверждаемый в качестве человеческого, прежде всего, в символическом отношении, в тесной и непосредственной связи с символическим центром (алтарем, наосом, храмом и пр.).

Обще-ориентирующее упорядочивание мира предстает вторичной функцией, охватившей уже существую-

щие дескриптивные системы (иерархически структурированные отношением сакральное — профанное).

Вместе с тем символическую власть следует реконструировать, прослеживая пути и узлы этих магистральных интенций: *возбуждения*, понуждающего перешагнуть через (заступить за) смерть в многообразных инструментах культуры и политики, и *покорности*, распространяющей страх на «структуры реальности».

«Начала истории» озаглавлены абсолютным дуализмом, с одной стороны представленным «священным безумием» элит, с другой — практиками дрессуры «непосвященных». Эти начала, формирующие символические, политические и социальные узлы реальности, последовательно сближаются, формируя *общую* «реальность» в интерференциях подобных силовых полей.

Список литература

1. Besson S. Book Review: Sovereignty in Transition / ed. N. Walker // I*CON. — 2005. — V. 3, № 1.
2. Walker N. Late Sovereignty in the European Union // Sovereignty in Transition / ed. N. Walker. — Oxford: Hart Publishing, 2003.
3. Wallace W. The Sharing of Sovereignty: The European Paradox // Political Studies. — 1999. — V. 47, № 3.
4. Удалова Г.П. Доминирование-лидерство у приматов (эволюционный аспект) [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. — Режим доступа: <http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator>
5. Маритен Ж. Человек и государство. — М.: Идея-Пресс, 2000.
6. Семенов Ю. Как возникло человечество. — М., 1966.
7. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. — М., 2004.
8. Власть. Очерки современной политической философии Запада / В.В. Мшвениерадзе, И.И. Кравченко, Е.В. Осипова и др. — М.: Наука, 1989.
9. Малько А.В. Теория государства и права. — М.: Юрист, 2000.
10. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Т. Гоббс. Сочинения: в 2-х т. — М.: Мысль, 1991. — Т. 2.
11. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Т. Гоббс. Сочинения: в 2-х т. — М.: Мысль, 1991. — Т. 1.
12. Локк Дж. Два трактата о правлении // Дж. Локк. Сочинения: в 3-х т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 3.
13. Кожев А. Понятие власти. — М.: Праксис, 2007. — С. 77—93.
14. Бурдьё П. Социология социального пространства. — М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. — С. 87—96.
15. Империя: чем современный мир обязан Британии. — М.: Астрель, 2013.
16. Шмаков А.С. Международное тайное правительство. — Таллинн, 1999.
17. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. — М., 1988.
18. Спектор Д.М. Власть времени. — М.: Социальный проект, 2009.
19. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. — М., 1959. — Т. IV. Сочинения.
20. Хейзинга Й. Осень средневековья. — М., 1995.
21. Барт Р. Мифологии. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
22. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000.
23. Гайденко П.П. Смерть // Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1989.
24. Катасонов В.Ю. От рабства к рабству. От Древнего Рима к современному Капитализму. — М.: Кислород, 2014. — 448 с.
25. Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. — М.: Школа языка русской культуры, 1997.
26. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986.

УДК 397.4

ББК: Т 63.3(0=Цыг)

М.В. СМЕРНОВА-СЕСЛАВИНСКАЯ

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЫГАНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ РОССИИ: РАННИЕ МИГРАЦИИ

Рассматриваются факторы, пути и сроки ранних миграций цыганских групп на территорию России, а также типы миграций цыган, с учетом особенностей их уклада и хозяйствования. Особое внимание уделяется миграциям цыган в составе украинцев и их расселению на Слобожанщине и в южных областях России, началу интеграции цыган в российскую сословную систему. В числе введенных автором статьи новых источников — купчая 1699 года — самое раннее из известных в настоящее время свидетельств о цыганах в границах Российского государства.

Ключевые слова: миграция цыган, русские цыгане, сервы, влахи, Слободская Украина, расселение, миграции украинцев, переписи, налогообложение, купчая запись.

Цыганское население Европы представляет собой группы единого происхождения, на протяжении столетий формировавшиеся в различных странах мира под воздействием языка и культуры окружения как ряд этносоциумов. В различных цыганских общностях наблюдается разный уровень сохранности этнической культуры. Можно встретить как традиционные общины, придерживающиеся принципов семейно-родовой самоорганизации, отличающиеся высокой степенью сохранности соционормативных институтов механизмов традиционного хозяйствования, так и маргинализованные слои, утратившие цыганский язык, этническую идентичность, исконное самоназвание, идентифицирующие себя как низший слой макросообщества¹.

Мигрировавшие из Малой Азии цыганские группы в течение нескольких столетий концентрировались на Балканах, откуда началось их широкое расселение по Европе. В каждой стране сложилась своя мозаика цыганских групп, из которых одни являются «старожильческими», а другие объединяют более поздних переселенцев. Российские территории находились на периферии европейского ареала этих миграционных процессов, цыгане появились здесь относительно поздно. При этом все основные миграции и интрузии происходили через западные границы России. К настоящему времени основу цыганского населения России составляют представители семи крупнейших цыганских этнических групп² и ряда более мелких.

Письменные источники о российских цыганах до начала XX века — государственные акты, податные ведомости, материалы делопроизводства, этнографо-статистические материалы, данные переписей и прочие документы практически не изучены и не проанализированы; часть их не введена в научный оборот и не используется в тех немногих исследованиях, которые посвящены истории и культуре цыганского населения России.

Основные типы и факторы миграций

Условно можно выделить два основных взаимосвязанных типа миграций цыганских групп, сохранивших принципы традиционной социальной организации и жизнеобеспечения: *ареальные* и *переселенческие*.

Принципы традиционных ареальных миграций определялись *монопрофессионализацией*³ семейно-родовых групп, при которой каждая группа обеспечивала себя одним основным занятием: производством и починкой металлической посуды, или барышничеством и продажей лошадей, или производством деревянной утвари и пр. В качестве вспомогательных занятий, в зависимости от

условий социальной среды, выступали мелкая торговля, услуги в хозяйстве и т. д., у женщин, как правило, гадание и попрошайничество.

Монопрофессионализация лежит в основе ареальных миграций, в процессе которых локальные группы («таборы»), предоставлявшие товары или услуги, передвигались по определенному ареалу (ареалам) [3, с. 586—587, 591; 2, с. 302—309]. Семейно-родовые группы одной специализации (например, барышники или котельщики) в процессе расселения в регионе разделяли между собой территорию, следя за тем, чтобы «чужие» цыгане не занимали ту же профессиональную нишу в ареале их хозяйствования [3, с. 590]. Подобные нормы «сетевого» распространения сегментов родовой группы и контроля ее профессионального пространства действуют до сих пор в тех цыганских социумах, которые сохраняют, в той или иной форме, принципы традиционной социальной организации и жизнеобеспечения [4, Занятия цыган].

Другой тип миграций, обусловленный механизмами выживания хозяйствующих групп — *переселение*. Традиционно оно связано с постепенным *поколенческим распространением*, при котором части групп в результате демографического роста были вынуждены переселяться на новые территории, занимая там привычные хозяйственные ниши, а в случае высокой плотности цыганского населения в регионе — осваивать новые профессиональные ниши⁴. При сохранении принципов экстенсивного хозяйствования, обуславливающих географическое распространение групп, переселение приводит к *расширению ареалов хозяйственных миграций* эндогамного сообщества.

Кроме вышеуказанных *внутренних* причин развития этносоциумов переселения на другие территории могут быть вызваны и *внешними* факторами: войнами, социально-экономическими кризисами, негативной динамикой региональных рынков и прочими социальными явлениями, приводящими к массовым миграциям населения. В европейской истории перемещения цыган на новые территории в прошлом могли также быть следствием их насильственных переселений или политики дискриминации и преследования.

Ранние миграции цыган в Россию

Под ранними миграциями цыган в Россию подразумеваются их интрузии и переселения в конце XVII — в XVIII веке, происходившие двумя основными путями: южным — со стороны Слободской Украины и северным — из Польши, со стороны Белоруссии и Литвы. Группы переселенцев какое-то время концентрировались в северо-западных и юго-западных областях Российской империи. В этой связи в 1733 году в Российской империи были выпущены два указа, имевших отношение к цыганам Слободжанщины и Ингерманландии [5, с. 156—159, 185—186, 204]. Разделение цыганских групп европейской России на «севернорусских» и «южнорусских»,

¹ Е. Марушиакова и В. Попов выделяют цыганские социумы в качестве особого типа населения — МЕГРЭО (межгрупповое этническое образование) в соответствии с особенностями мозаики современных идентичностей цыганских групп [1, с. 13].

² Крупнейшие цыганские группы России — русска ромá (русские цыгане), кэлдэрáри, ловáри, влахи, сэрвы, кырымтика ромá (крымские цыгане), кишиневцы.

³ Понятие введено в научный оборот М. Хюбшмановой [2].

⁴ Подробно это явление описано в [2].

в соответствии с особенностями их диалектов, путями миграций и ареалами расселения, было проведено в фундаментальном цыгановедческом труде Ф. Миклошича [6, с. 34—35]. Его мысль затем была продолжена К.П. Паткановым [7, с. 47] и повторена М.М. Плохинским [8, с. 195]. Эта первоначальная терминология, хотя и продержалась в некоторых работах до середины XX века и даже дольше, не отражает реальных этнических и диалектных границ цыганских групп. Современные обозначения основаны на этнонимических названиях и диалектной классификации.

Севернорусские и сибирские цыгане, лофитка рома и чухны

Русские, или севернорусские, цыгане, как их называли в российских публикациях конца XIX — середины XX века (самоназвание *русска рома*), составляют основу цыганского населения России и его наиболее массовый слой⁵. Группы их предков на протяжении второй половины XVII века и в XVIII веке переселялись из Польши (включавшей земли современной Белоруссии и Литвы) и распространялись в центральных и северо-западных областях Великороссии, на Урале и в Сибири. *Рсска ром*, вместе с другими диалектно и культурно родственными им группами общего происхождения, проживающими в Польше (так называемыми *равнинными* цыганами), Белоруссии, Латвии и Литве, представляют собой мета-групповое сообщество *халадытка рома*⁶, носителей цыганских диалектов северо-восточной группы. В настоящее время это название отходит в прошлое и сохраняется в памяти только старших поколений некоторых групп, в частности, у польских равнинных цыган [4, Польша, Гожув Велкопольский, июль 1998—2002 гг.].

Передвижение групп *халадытка рома* из Польши к границам Российского государства стимулировали декреты польского сейма об изгнании цыган в XVI и начале XVII веков (1557, 1565, 1578, 1588 и 1607 гг.) [10, с. 608, 691, 972; 11, с. 443; 12, с. 443; цит. по: 6, с. 30]⁷. В то же время отсутствуют документальные данные о цыганах на территории Российского государства в этот период. Приблизительные сроки появления цыган в России рассматривались А.П. Баранниковым на основании заметок А.Х. Востокова о данных азбуковника (рукопись Румянцевского музея № 2, 1697) [14, с. 5; 15, с. 371], в котором написано: «Цыгане суть люди в Польщи, а поидоша от Немец, на татьбу и всякое

зло хитры». В.И. Санаров полагает в этой связи, что в XVII веке цыган в России было чрезвычайно мало, и они рассматривались как временное явление [13, с. 127].

В результате расселения родовых подразделений в различных областях России сложились территориальные подразделения русских цыган: *смоленска рома*, *псковска рома*, *взшйтка рома* (лесные цыгане) Вологодской и Архангельской областей, и др.⁸ В качестве подразделения *русска рома* рассматриваются *сибирские цыгане* (*сибирска рома*), хотя диалектные данные указывают на то, что изначально в основу цыганского населения Сибири, формировавшегося с XVIII столетия, легли группы, быстро продвинувшиеся в Сибирь непосредственно из Польши или Литвы [13, с. 126—127; 16, с. 5; 17, с. 12].

До последнего времени самым ранним свидетельством о цыганах на территории России были данные 1721 года о цыганах в Тобольске из записок шотландского путешественника Дж. Бэлла [18, с. 157—158]⁹. Дж. Бэлл, опираясь на данные о миграциях цыган, предоставленные губернатором Тобольска, предположил, что они «блуждали маленькими группами в течение летнего сезона, пересекая обширные области между Польшей и этим местом (Тобольском. — М.С.), живя тем, чем они смогли себя обеспечить, включая продажу безделушек и гадание сельским жителям» [18, с. 158]. В этот же период появляются первые указы о цыганах. Так, именным указом Анны Иоанновны от 13 сентября 1733 года цыганам, подавшим прошение, было разрешено жить в Ингерманландии (современная Ленинградская область) и торговать лошадьми, а поскольку они показали себя здешними уроженцами, указано включить их в подушную перепись и собирать с них налоги, также как с цыган, приписанных к Слободским полкам [5, с. 204].

Другие документальные данные о *халадытка рома* XVIII века также относятся к сибирским цыганам Тобольской губернии. Это акты уголовного расследования 1786 года [19; цит. по: 13, с. 126, 134], описание М. Сауэра 1794 года [20, с. 331]. Более поздние материалы К.М. Голодникова о цыганах Тобольской губернии [21], содержащие языковые описания (хотя и с существенными искажениями), также указывают на *русских* или *сибирских цыган*¹⁰.

Расселение цыган за Уралом осуществлялось в ходе их продвижения по России, но определенную роль в этом процессе сыграли и ссылки в Сибирь [13, с. 127; 22, с. 35] — как правило, за осужденным на поселение следовала его семья. Данные переписи 1897 года показывают, что в конце XIX века цыгане Сибири (в числе 6 238 душ) были расселены преимущественно в ее «более западной части, до Байкала. Больше всего их было в Томской губ. —

⁵ По приблизительным оценкам *русска рома* составляют около 40 % всего цыганского населения России [9, с. 58]. Традиционные занятия — торговля и мена лошадей, мелкая торговля предметами потребления, огородничество; небольшая часть занималась музыкальным исполнительством. *Русска рома* более других цыганских групп России адаптированы к русскому окружению, их музыкальная культура составляет основу цыганского профессионального исполнительства в России.

⁶ Русскоцыг.: *халадо* — «солдат», также «полицейский», «жандарм», «милиционер», по-видимому — результат семантического расширения от *халадо* — «мытый» для обозначения солдата-новобранца; название связано с тем, что мужчины из этих групп призывались на военную службу.

⁷ В российской научной литературе впервые приведено в [13, с. 127, 134—135].

⁸ Широкое расселение способствовало формированию локальных говоров и субкультур русских цыган, развитию иногда заметных культурных отличий. Например, в Архангельской области у русских цыган брачный возраст невесты традиционно составляет 24—28 лет [4, Цыгане Вологодской и Архангельской обл. 1999—2002 гг.], у других групп традиционно выдают замуж с 15—16 лет, иногда раньше.

⁹ Впервые приведено в [16, с. 5].

¹⁰ Другие группы цыган, видимо, появились в Сибири относительно поздно, возможно, не ранее второй половины XIX века.

2 132 д., затем в Тобольской — 1.526 д.» [23, с. XVI]. Такой характер расселения сохранился до наших дней [24, с. 30], по-видимому, таким он был и в XVIII веке¹¹. Данные о занятиях цыган Сибири, приведенные в переписи 1897 года [24, с. 31—32], также указывают на *русских и сибирских цыган*: в первую очередь, это торговля живым скотом, а также сельское хозяйство (очевидно, характерное для *русских цыган* огородничество), частные услуги и неопределенные занятия. Небольшое число занимавшихся обработкой металла (4%), возможно, представляло остаточное занятие кузнечеством, отмеченное в прошлом у польских [26, с. 178—179] и сибирских цыган [13, с. 129; 20, с. 331].

«Южнорусские» цыгане: сэрвы и влахи

В отличие от названия *севернорусские цыгане*, которое соотносится с конкретной этнической и диалектной группой, обозначение «южнорусские цыгане» являлось условным, объединявшим несколько этнических и диалектных групп. Миграции этих групп проходили через территорию Слобожанщины примерно в тот же период, что и миграции русских цыган: им посвящены указы 1733 года о налогообложении цыган Слободских полков [5, с. 15—61, 185—186].

Диалектологические исследования [17, с. 13; 27, с. 51—80; 28, с. 121—122; 29, с. 490—492] показали, что группы, с которыми соотносятся «южнорусские» цыгане сопредельных территорий Украины и южной России, представлены прежде всего цыганами — *сэрвами*, основными ареалами расселения которых являются Левобережная Украина и часть областей Великодержии, а также *влахами*, расселенными в Правобережной Украине и по всему ареалу распространения сэрвов. *Сэрвы и влахи* («южнорусские и украинские цыгане» в публикациях А.П. Баранникова), мигрировав с территории распространения румынского языка, длительное время формировались среди носителей украинского языка. Их диалекты относятся к старовлашской диалектной группе [29, с. 490], или, в терминологии Я. Матраса, южновлашской [30, с. 7—8]¹², и демонстрируют «панукраинские черты» [31, с. 44—45]. На примерное время появления этих групп в западной и центральной частях современной Украины указывают данные, приведенные в исследовании польского этнографа Л. Мруза. Так, законодательный акт Варшавского коронного сейма 1624 года запрещает предоставление жилья «неоседлым Волохам и Сербам» и предусматривает наказание за это в соответствии с опубликованным ранее запретом на предоставление жилья цыганам [32, с. 15—30, 9; 33, с. 225—226; цит. по: 34, с. 130]. В описании цыган Малороссии, сделанном по данным Харьковского исторического архива Малороссийской коллегии (ХИАМК), М.М. Плохинский пишет:

«К цыганам малороссийским в XVIII веке причислялись еще и волошские цыгане, которые управлялись своими атаманами» [8, с. 204; 35, № 12706, № 21706]. Диалектная близость влахов и румынских цыган указывает на то, что они вышли из ареала распространения румынского языка позже, чем сэрвы [28, с. 121]; на это же указывает более высокая адаптация сэрвов к украинской культуре и языку [4, Сэрвы; 17, с. 13; 27, с. 15—16; 29, с. 491].

Присоединение к России Левобережной Украины в 1654 году усилило культурные и торговые связи сопредельных территорий в единых административных границах, что, несомненно, сыграло роль в передвижении части «украинских» цыган в российскую Слободскую Украину. Очевидно, интрузии цыган в эту область вместе с украинско говорящим населением происходили и в более ранний период, а Слобожанщина, наряду с Малороссией, была одним из ареалов не только расселения, но и, в определенной степени, формирования сэрвов: современные Курская и часть Харьковской области вошли в состав России еще в 1503—1508 гг.; там исторически складывалось смешанное русско-украинское население.

Ареалы расселения сэрвов и влахов, сложившиеся к XX столетию, впервые очерчены А.П. Баранниковым [27, с. 5—108; 36; 37, с. 181—191]. В России они традиционно проживают среди украинцев в Курской, Воронежской, Белгородской областях, на Кубани и на Дону, при этом влахи концентрируются больше в южных областях, в частности, в Ставропольском крае, где составляют большинство цыганского населения [4, Цыгане ЮФО; 29, с. 491]. На присутствие цыган среди украинцев Слободской Украины и Запорожья, в частности среди войсковых казаков, и в последней трети XVIII столетия и в XIX веке указывают данные архивных статистических этнографических материалов [8, с. 200—201; 38, с. 98; 39, с. 96; 40, с. 68—69; 41, с. 32—33; 42, с. 38; 43, с. 463, 465; 44, с. 120—121; 45, с. LI—LII; 46, с. 236—398]. Они соотносятся с вышеназванными цыганскими группами: процесс перехода к оседлости, аккультурация в украинском окружении, барышничество и коновальство указывают на сэрвов; сравнительно поздняя оседлость, ареал расселения, включающий Правобережную Украину, занятия кузнечеством — на влахов. Описание языка цыган Белгорода, данное в путевственных записках В. Зуева в 1780-х годах [47, с. 178—182], свидетельствует о расселении там сэрвов.

Цыгане Слобожанщины во второй половине XVIII века

В исследовании Д.И. Багалея представлены документы Харьковского исторического архива Малороссийской коллегии 1760—1774 годов с данными о составе слободских полков в Харьковской, Курской и Воронежской губерниях и сборов с приписанных к ним войсковых и казенных обывателей [46, с. 236—298]. Мы систематизировали содержащиеся в них сведения о расселении, численности и податях цыган [4, Сводные таблицы податного цыганского населения на Слобожанщине в

¹¹ Низкая плотность населения в Сибири, очевидно, обусловила характер расселения там цыган, живших торговлей и услугами.

¹² Возможно, диалект сэрвов следует рассматривать как протовлашский.

1760—1774 гг.]. В материалах отражена территориальная динамика цыганского податного населения Слобожанщины. Так, в 1767 году в Ахтырке было 70 цыган, а в 1773 году — всего 9, в местечке Липец (Липцы) — 25 цыган, в 1773 году — 78, в Харькове около 20 цыган, в 1773 году — 76, в Мерефянском комиссарстве — менее 20 человек, в 1774 году — 43. Кроме этого в 1772 году в Острогской провинции зарегистрированы 175 цыган, «не живущих домами». В ведомостях велся регулярный учет платежей цыган, имевших дома и «приписку», но при этом в ведомости города Ахтырк за 1767 год приведены также доимочные сборы за ряд предыдущих лет, что указывает на постоянное отсутствие части податных цыган в местах приписки в момент сбора налогов. В целом документы отражают высокую мобильность цыган Слобожанщины: — одной их части и п условную оседлость другой. По данным ХИАМК, оседлые цыгане «бавились» цыганскими промыслами, и были наравне с «лошадейными малороссийскими промышленниками» [35, № 4012, 20950 и пр.; здесь и далее цит. по: 8, с. 201]. М.М. Плохинский так резюмирует сведения об ареалах передвижений малороссийских цыган в первой половине XVIII века: «Число цыган в Малороссии очень часто колебалось; если обстоятельства были благоприятны, то число их увеличивалось: они прикочевывали из Великороссии, из слободских полков или даже из Польши; если же обстоятельства не благоприятствовали условиям их жизни, то они откочевывали, чаще всего в слободские полки, и число их уменьшалось; так, крымские походы 1738 года имели результатом уменьшение числа цыган, ибо военное положение края тяжким бременем ложилось на их материальное состояние» [8, с. 196—197]¹³.

Кроме периодического смещения хозяйственных ареалов, которое следует рассматривать как их *подвижность* в сопредельных областях Украины, России и Польши, имело место и *переселение* цыган в юго-западные области России вместе с украинцами или несколько позже. Рассмотрим факторы этих миграций.

Миграции украинцев

Первые сведения о службе украинских казаков Русскому государству относятся к 40-м годам XVI века [48, с. 225]. Переселение украинцев усилилось в XVII веке и продолжилось после присоединения Левобережной Украины и Запорожья в 1654 году¹⁴.

Переселение малороссов продолжалось и в более поздний период¹⁵, в том числе в связи с образованием

Новороссийской губернии, присоединением областей правобережного Запорожья (где до XVIII века малороссийские казаки составляли большинство) и их колонизацией во второй половине XVIII — первой четверти XIX века. Присутствие большого числа сэрвов и владов в современной южной России, в частности в Ростовской области, Ставропольском крае и Предкавказье, надо связывать с процессом заселения Новороссии.

Торговые связи

Несомненно, значительную роль во включении юго-западных областей России в ареал постоянных миграций цыган Украины играли торговые связи между русскими и украинскими областями, которые активно развивались еще до присоединения Украины [50, с. 43—46]. Об этом свидетельствуют документы XVII века. Ряд документов связан с разрешением русского правительства украинским купцам свободно торговать в России (в том числе приграничной, в частности, в Брянске и Путивле), с торговыми льготами [48, с. 73, 107, 139] и пр.

К.Г. Гуслистый пишет о росте экономических связей Украины с Россией в первой половине XVII века и об участии в них всех украинских земель, вплоть до Львова. Он подчеркивает, что «особенно значительной была торговля на границе Украины и России» [50, с. 43]. Торговые отношения в регионе продолжали активно развиваться и в следующий период. Б.Б. Кафенгауз отмечает заметное усиление и укрепление экономических украинско-российских связей во второй половине XVII и в XVIII веке по мере развития всероссийского рынка [51, с. 422].

В данном контексте представляет интерес недавно обнаруженный автором статьи в отделе рукописей Российской государственной библиотеки письменный источник конца XVII века, содержащий информацию о цыганах в районе современного Харькова.

Речь идет о купчей записи, составленной украинской скорописью и датированной 1699 годом [52]. Ниже приведены ее побуквенная расшифровка, перевод на современный русский язык¹⁶ и комментарии к ней.

Побуквенная расшифровка купчей

207 году м^сца февралю 21 дн^я

Се а^зжиті^лзьміевський^иТимишъ Прода^л змиевскому В члвкуру^комуВоевожо^лском^уЧеліа^лникуНаимьку^иИванову^и сину^имеронаше^рстукауръ Грива Налеву С отъмето^м з небольшимъ а лето^м семи Наіо^смое

А взіата по^шлина в тамо^жне спольнапіатьчехивъзміе вькогожителіа Тимоша цигана

Сію запи^с писа^лзьміевський^идіачокътаможни^иГараси^и Васи^иевсьнъСко^лникъ

¹³ Приведено М.М. Плохинским по [35, № 3452, 2412, 422 и пр., 12706, 4921].

¹⁴ См. документы Центрального государственного архива древних актов: челобитные посланцев запорожских казаков русскому правительству, отписки российских воевод, грамоты о пропуске украинцев в Россию [48, с. 27—159].

¹⁵ См. Указ от 5 июля 1732 года о позволении желающим малороссиянам переселяться из Малороссии и Слободских полков в Великороссию [49, с. 874].

¹⁶ Автор приносит благодарность научному сотруднику Института русского языка имени В.В. Виноградова РАН Анастасии Александровне Лопухиной и профессору филологического факультета МГУ доктору филологических наук Елене Аркадьевне Галинской за помощь в расшифровке текста рукописи.

Перевод на современный русский язык

В <7>207 году <1699>, месяце феврале, 21 дня

Я, житель змиевский Тимиш продал змиевскому человеку русскому воеводскому челяднику Наимке, Иванову сыну, мерина, шерстью каур<ого>, грива налево. Он же <мерин> с отметиной небольшой, семи лет на восьмой <год>. А взята пошлина в таможене сполна <в размере> пять чехов у змиевского жителя Тимоша цыгана. Сию запись писал змиевский дьячок таможенный Гарасим Васильев сын Скольник.

Комментарии

Змиев (устар. *Змиїв*) — город в Слободской Украине, в Харьковской области (в 42 км от Харькова). Змиевское сторожевое поселение было построено в месте пересечения двух рек — Северского Донца и Мжи. Упоминание о городище Змиїв зафиксировано в «Книге Большому Чертежу» (1627) [53, с. 34]. В XVII веке постоянно подвергался набегам татар; с середины XVII — уездный город, в XVIII — войсковая слобода.

Воевода — «в княжеской Руси в некоторые (преимущественно пограничные) города посадники, а затем — наместники, посылались иногда с войском, и тогда они назвались *воеводами*, также *местными воеводами*, в отличие от *ратных воевод*...». В XVI столетии правительство проводит различие между воеводами полковыми и местными; последние стали именоваться <...> впоследствии *городовыми*. Всеобщее введение воевод относится к началу XVII в.» [54, с. 827]. До 80-х годов XVII века воеводы были главными должностными лицами, ведавшими сбором налогов на местах [55, с. 93].

Челядник — «вор. тамб. сар. и поныне работник, батрак, казак, наймит, слуга» [56, с. 589].

Каурый — «татарск. конская масть: стан рыжеватый, светло-буроватый, впрожелть <...>» [57, с. 98].

Чехи — украинское название польских монет, которые в конце XVII века имели хождение на Украине и юге России, достоинством в полтора гроша. «Чехи, наряду с драйпелькерами шведской Прибалтики, Пруссии и Германской империи, — были наиболее распространенными монетами на Украине в XVII—XVIII веках. Они имели также широкое хождение на прилегающих великорусских территориях. В Курске, например, население в 1690-е годы платило чехами оброчные платежи» [58, с. 271—272; 59, с. 22]. Севские чехи чеканились в 1680-х годах в Севске (ныне в Брянской области) для областей Украины, вошедших в состав Российского государства.

Дьячок таможенный — для ведения письменной документации на таможене обязательно находился дьячок [60, с. 87]: «чтоб государевой казне приход вел и — приходные книги писал в правду против евангельской заповеди» [61; цит. по: 60, с. 90].

Таможня (таможенная изба) взимала налоги (таможенные сборы) на внутреннюю торговлю с привозимых в город и продаваемых в нем товаров. В таможене платили пошлины те, кто приезжал в город для продажи товаров, и те, кто уезжал торговать в другое место [55, с. 95].

Тимош, Тимоша — форма имени *Тимофей*, распространенная на территории Слободской Украины (ср. современ-

ная украинская фамилия *Тимошенко*) и в Великороссии. Например, крестьянин *Тимошка Петров* упоминается в уставной таможенной грамоте Вязьмы 1616 года [62, с. 79].

Купчая 1699 года является редким для XVII столетия документом: в тот период купчие составлялись преимущественно на недвижимое имущество — строения и земельные участки. Можно предположить, что в данном случае оформление документа было связано с тем, что воеводский челядник покупал мерина на казенные деньги и должен был представить отчет о потраченных средствах.

По-видимому, Тимош был одним из цыган-сэров, которые переселялись вместе с украинцами в область Слободской Украины. Косвенным указанием на принадлежность Тимоша к «украинским цыганам» является уточнение о продаже мерина *русскому* человеку. Ареал передвижений Тимоша, очевидно, занимавшегося конной торговлей, мог включать области Левобережной Украины, юго-запада Великороссии, а также некоторые районы Польши — в этом ареале имели хождение *чехи*, которыми он уплатил пошлину. В купчей Тимош указан как житель Змиева, что может свидетельствовать о владении им жилищем; но это не является указанием на его постоянную оседлость. Как и другие «осевшие» малороссийские цыгане он, по всей видимости, занимался перепродажей лошадей, и большую часть года передвигался в зонах торгового интереса, зимую в жилище, как это делали *русские цыгане* северо-запада России и Сибири. В то же время данные купчей могут рассматриваться как свидетельство наличия недвижимого жилища у некоторых цыган — сэров, уже в конце XVII века, и это соответствует представлениям о том, что часть из них давно начала переходить к оседлости, и объясняет их сильную аккультурацию в окружении к настоящему времени.

Змиевская купчая 1699 года — самое раннее известное в настоящее время (но, очевидно, не единственное) свидетельство пребывания цыган в административных границах Российского государства. В этой связи первое официальное упоминание о цыганах Слободских полков в именном указе и Высочайшей резолюции Анны Иоанновны в 1733 году надо связывать не с отсутствием до этого времени цыган на территории России, а с проходившей в тот период реформой Слободских полков, что сопровождалось борьбой с беспорядками и проведением переписи на их территории, о чем свидетельствуют соответствующие указы 1732 года [49, с. 858—859, 863—864, 1001—1002]. В процессе реформ власти выделили местных цыган как *отдельное податное сословие*, с учетом специфики их уклада: в указах 1733 года речь о них идет в связи с общими вопросами налогообложения в Слободских полках. В указах предписано «определить сборы с цыган, как в Малой России с них собирают» [5, с. 157]. В частности, данные источника 1725 года указывают на существование в Малороссии института откупщиков сборов с цыган [63, с. 44] (его возникновение зафиксировано в польских привилегиях между 1624 и 1652 годами. [64, с. 126]). Российские указы о цыганах Слободской Украины и Ингерманландии фиксируют начало распро-

странения в Великороссии малороссийской практики налогообложения цыган и являются началом интеграции цыганского населения в сословную систему России.

Некоторые группы цыган быстро продвинулись за Урал; при этом распространение на восток и на юг от западных границ России было частью общей динамики цыганских сообществ в процессе поиска экономических ниш и «разделения территории». Так, в 1766 году оказалось, что значительная часть цыганских семей, записанных в Слободской Украине, ушла «для промыслов» в Воронежскую, Московскую, Астраханскую и Казанскую губернии¹⁷ и, не имея постоянного места жительства, обратно не вернулась, что существенно осложнило сбор податей [66, с. 597—603]; в 1767 году отмечено наличие цыган на Урале [67, с. 44].

Приведенные данные показывают, что основной процесс расселения цыганских групп по российской территории происходил в 1730—1760-е годы.

Список литературы

1. *Марушиакова Е., Попов В.* Studii Romani. Т. VII. — София: Парадигма, 2007.
2. *Хюбшманова М.* Икономическа стратификация и взаимодействие: ромите, една етническа страта в източна Словакия (1984) // Циганите: Интердисциплинарна антология. — България: Кралица Маб, 2003. — С. 277—319.
3. *Андроникова И.М.* Закономерности расселения русских цыган в связи с их миграциями // Язык цыганский весь в загадках: народные афоризмы русских цыган из архива И.М. Андрониковой. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — С. 585—593.
4. Личный архив М.В. Сеславинской (М.В. Смирновой-Сеславинской).
5. Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. IX. 1733—1736. — СПб.: Тип. II отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.
6. *Miklosich F.* Über die Mundarten und die Wanderung der Zigeuner Europa's. Т. III. — Wien: Gerold, 1873.
7. *Патканов К.П.* Цыганы. Несколько слов о наречиях закавказских цыган боша и карачи. — СПб.: Тип. Императ. Акад. наук, 1887.
8. *Плохинский М.* Иноземцы в Старой Малороссии. — М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1905. — Ч. 1: Греки, цыгане, грузины. — С. 193—217.
9. *Цветков Г.Н.* Цыганский язык (роман) и его исследование в интегральном междисциплинарном поле «язык — человек, культура, общество»: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2011.
10. *Prawa, konstytucyje u przywileje Krolewstwa Polskiego u Wielkiego Xięstwa Litewskiego.* — Warszawa, 1733.
11. Statut 1859 — Statut Velikogo knyazistva Litovskogo. — Moskva, 1854. — P. 381—382. Vol. 2. Volumina legum. — Petersburg, 1859.
12. Volumina Legum. Vol. 2. — Petersburg, 1859.
13. *Sanarov V.I.* The Siberian Gypsies // Journal of the Gypsy Lore Society. Ser. 3. — 1970. — № 49. — P. 128—136.
14. *Востоков А.Х.* Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея / сост. А. Востоковым; Моск. публ. и Румянцевский музей. — СПб.: Тип. Императ. Акад. наук, 1842.
15. *Баранников А.П.* Об изучении цыган СССР. Ч. I. // Известия АН СССР. VII. Сер. Отделения гуманитарных наук. — Л., 1929. — № 5. — С. 369—398.
16. *Sanarov V.I.* Chezles Bedonidelavillede Tioumen // Études Tsiganes. — 1967. — № 13 (1—2). — P. 5—13.
17. *Черенков Л.Н.* Цыганская диалектология в России: современное состояние и задачи // Цыганский язык в России: сб. материалов Рабочего совещания по цыганскому языку в России, Санкт-Петербург, 5 октября 2012 г. / ред. К.А. Кожанов, С.А. Оскольская, А.Ю. Русаков. — СПб.: Нестор-История, 2013. — С. 5—24.
18. *Bell Jh.* Travels from St. Petersburg, in Russia, to diverse parts of Asia: in 2 vol. Vol. 2. — Glasgow: Foulis, 1763.
19. The Tobolsk Branch of the Record Office of the Tyumen district <Тобольское отделение Государственного архива Тюменской области> f. 10, inv. — № 1, b. 122, f. 402, fol. 1—4.
20. *Sauer M.* An account of geographical and astronomical expedition to the northern parts of Russia ... performed by Commodore Joseph Billings, in the years 1785, &c. to 1794. — London: T. Cadell, 1802.
21. *Голодников К.* Проклятое племя. Этнографический очерк быта цыган Тобольской губернии // Тобольские губернские ведомости. — 1879. — № 18, 20, 23, 34.
22. *Патканов С.К.* Статистические данные, показывающие племенной состав населения Сибири, язык и роды инородцев: (на основании данных специальной разработки материала переписи 1897 г.). В 3 т. — СПб.: Тип. «Ш. Буссель», 1912. — Т. 1: Сводные таблицы и краткие выводы. — VIII, 174, II с.
23. Первая всеобщая перепись населения Российской Империи 1897 г. Общий свод по империи результатов разработки данных первой всеобщей переписи населения, произведенной 28 января 1897 года. Т. II / под ред. Н.А. Тройницкого. — СПб.: Первая Типо-Литография Н.Л. Ныркина, 1905.
24. *Смирнова-Сеславинская М.В.* Цыгане Западной Сибири и Урала в историко-этнографических источниках и исследованиях XVIII — начала XXI в. // Цыгане в оренбургском социуме. Материалы круглого стола, посвященного Международному Дню цыган. — Оренбург: ООО ИПК «Университет», 2013. — С. 22—43.
25. Демоскоп. Сайт Института демографии НИУ «Высшая школа экономики». Приложения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://demoscope.ru/weekly/pril.php>
26. *Ficowski J.* Cyganiapolskichdrogach. — Kraków: Wrocław: Wydawnictwoliterackie, 1965.
27. *Barannikov A.P.* The Ukrainian and South Russian Gypsy Dialects. — Leningrad: Publishing Office of the Academy, 1934.
28. *Черенков Л.Н.* Некоторые проблемы изучения цыган Украины // Круглий стіл «Рома в Україні. Історичний та етнокультурний розвиток циган (рома) України (XVI—XX ст.)», 3 листопада. 2006 р. — Донецьк: Wb, 2006. — С. 114—125.
29. *Черенков Л.Н.* Цыганская диалектология в Украине. История и современное состояние // Наукові записки. Т. 15: Тематичний випуск «Роми України: із минулого в майбутнє». — Київ: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2008. — С. 489—503.
30. *Matras Y.* Romani. A Linguistic Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
31. *Tenser A.* A report on Romani dialects in Ukraine: reconciling linguistic and ethnographic data // Romani Studies. — 2012. — № 1, 5 ser., vol. 22. — P. 35—47.

¹⁷ В 1766 г. в Казанское губернаторство входила Симбирская провинция (современная Ульяновская область), а также Вятская и Соликамская провинции [65] с городами Хлынов (Вятка, современный Киров), Кунгур, Соликамск, Пермь, переданными из Сибирской губернии.

32. Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział I. — Wawel: Castrensia Sandecensia. — Т. 334.
33. Volumina Legum. Vol. 3. — Petersburg, 1859.
34. *Mróz L.* Dzieje Cyganów—Romów w Rzeczypospolitej XV—XVIII wieków. — Warszawa: DiG, 2001.
35. Харьковский исторический архив Малороссийской коллегии.
36. *Баранніков О.П.* Українські цигани. — Київ: АН УССР, 1931.
37. *Сергиевский М.В., Баранников А.П.* Цыганско-русский словарь. Около 10 000 слов с приложением грамматики цыганского языка. — М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1938.
38. Военно-статистическое обозрение Российской Империи. Том XI, ч. 1. Херсонская губерния / сост. генер. штаба кап. Рогалев и штабс-капитаны фон-Витте и Пестов. — СПб.: Тип. департамента генер. штаба, 1849.
39. Военно-статистическое обозрение Российской Империи. Том XI. Ч. 4. Екатеринославская губерния / сост. генер. штаба штабс-кап. Драчевский. — СПб.: Тип. департамента генер. штаба, 1850.
40. Военно-статистическое обозрение Российской Империи. Том XII. Ч. 2. Черниговская губерния / сост. генер. штаба подполк. Мицевич. — СПб.: Тип. департамента генер. штаба, 1851.
41. Военно-статистическое обозрение Российской Империи. Том XIII. Ч. 2. Воронежская губерния / сост. генер. штаба капитаны Руктешель и Казимирский. — СПб.: Тип. департамента генер. штаба, 1850.
42. Военно-статистическое обозрение Российской Империи. Том XIII. Ч. 3. Курская губерния / сост. генер. штаба подполк. Дуброво и кап. Рельи. — СПб.: Тип. департамента генер. штаба, 1850.
43. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Т. 24, ч. 1. Херсонская губерния / сост. подполк. А. Шмидт. — СПб., 1863.
44. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Т. 25. Черниговская губерния / сост. М. Домонтович. — СПб.: Тип. Ф. Персона, 1865.
45. Списки населенных мест Российской Империи, составленные и издаваемые Центральным статистическим комитетом Министерства Внутренних дел. Т. XX. Курская губерния. Список населенных мест по сведениям 1862 года / ст. редактор А. Артемьев. — СПб., 1868.
46. *Багалей Д.И.* Материалы для истории колонизации и быта Харьковской и отчасти Курской и Воронежской губерний. — Харьков: Тип. К.Л. Счасни, 1890.
47. *Зуев В.* Путешественные записки Василья Зуева от С. Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 году. — СПб.: Императ. Акад. наук, 1787.
48. Трехсотлетие воссоединения Украины с Россией: сб. док. для препод. сред. шк. / под ред. А.М. Панкратовой. — М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1954.
49. Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Т. VIII. 1728—1732. — СПб.: Тип. II отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.
50. *Гуслистый К.Г.* Исторические связи Украины с Россией до освободительной войны 1648—1654 гг. // Воссоединение Украины с Россией. 1654—1954: сб. ст. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — С. 23—53.
51. *Кафенгауз Б.Б.* Экономические связи Украины и России в конце XVII — начале XVIII столетия // Воссоединение Украины с Россией. 1654—1954: сб. ст. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — С. 420—439.
52. Запись змиевского жителя цыгана Тимоша о продаже лошади воеводскому слуге Науму Иванову. 1669, февраля 21. Скоропись украинская на гербовой бумаге // НИОР РГБ. Ф. 330. Картон 11. Ед. хр. 66.
53. Книга Большому чертежу, или Древняя карта Российского государства, поновленная в Разряде и списанная в книгу 1627 года. — СПб.: Тип. Императ. Рос. акад., 1838.
54. Энциклопедический словарь / Издание Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. — СПб.: Семеновская Типолитография (И.А. Ефрона), 1892. — Том VIA (12). Винословие.
55. *Кондратьева С.К.* Налоговое обложение посадских людей юга России в XVII в. // Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI — XIX вв.: сб. материалов Второй междунар. науч. конф. (Курск, 2009) / сост. А.И. Раздорский. — Курск: Курс. гос. ун-т, 2009. — С. 93—97.
56. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. — М.: Русский язык, 1980. — Т. 4. Р—V.
57. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. — М.: Русский язык, 1979. — Т. 2. И—О.
58. *Раздорский А.И.* Курский внутригородской торг в 90-е гг. XVII в.: (по данным оброчных книг 1693 и 1695 гг.) // Очерки феодальной России. Вып. 9. — М.; СПб., 2005. — С. 270—284.
59. *Раздорский А.И.* Книги таможенного и питейного сбора Лебедина и Мирополья XVII в. // Сумський історико-архівний журнал. — 2010. — № VIII—IX. — С. 17—31.
60. *Жиброва Т.В.* Воронежская таможенная изба в XVII в. // Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI — XIX вв.: сб. материалов Второй междунар. науч. конф. (Курск, 2009) / сост. А.И. Раздорский. — Курск: Курс. гос. ун-т, 2009. — С. 87—90.
61. Государственный архив Воронежской области. Ф. И—182. Оп. 7. Д. 50. Л. 5—7.
62. *Кистеров С.Н.* Особенности происхождения уставных таможенных грамот южнорусских городов в первой трети XVII в. // Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI — XIX вв.: сб. материалов Второй междунар. науч. конф. (Курск, 2009) / сост. А. И. Раздорский. — Курск: Курс. гос. ун-т, 2009. — С. 78—82.
63. *Маркович Я.* Дневные записки малороссийского подскарбия генерального. Издание Александра Марковича. Ч. I. — М.: Тип. В. Готье, 1859.
64. *Зиневич Н.А.* Институт цыганских королей в Речи Посполитой // Гістарыяграфія крыніцы па гісторыі гарадопрацэсаў банізацыі Беларусі. — Гродна, 2009. — С. 126—137.
65. *Шайдуллин Р.В.* Казанская губерния [Электронный ресурс] // Из татарской энциклопедии: из истории РТ и общественной мысли / Институт татарской энциклопедии. Академия наук Республики Татарстан. — Режим доступа: http://www.ite.antat.ru/articles/kazanskaya_guberniya.shtml
66. Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Том XVII. 1765—1766. — СПб.: Тип. II отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.
67. *Денисов Д.Н.* Оренбургские цыгане в 60-е годы XVIII — начале XX века // Цыгане в оренбургском социуме. Материалы круглого стола, посвященного Международному Дню цыган. — Оренбург: ООО ИПК «Университет», 2013. — С. 44—49.

Editorial Council

Viktor Fedorov

Chairman

(Russian State Library, Moscow)

Valentina Dianova

(St. Petersburg State University)

Evgeny Dukov

(State Institute of Art Studies, Moscow)

Andrey Flier

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Andrey Fomenko

(North Western Branch of the Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, St. Petersburg)

Boris Lyubimov

(Schepkin Higher Theatre School (Institute), Moscow)

Elna Orlova

(State Academy of Slavic Culture, Moscow)

Kirill Razlogov

(Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Moscow)

Oleg Roumyantsev

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Alexander Rubinstein

(Institute of Economics, Moscow)

Lara Ryazanova-Clarke

(University of Edinburgh, United Kingdom)

Evgeny Steiner

(NRU "Higher School of Economics", Moscow; University of London, United Kingdom)

Lyudmila Tikhonova

(Russian State Library, Moscow)

Yuri Vedenin

(Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow)

Margarete Vöhringer

(Center for Literary and Cultural Research, Germany)

Vladimir Yegorov

(Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow)

Galina Zvereva

(Russian State University for the Humanities, Moscow)

1 CONTEXT

- A. Onosov.** Good News of the Common Cause Culture 4
A. Shipilov. Extra, Contra, Intra 11

2 CULTURAL REALITY

- O. Stroevea.** Transgression as a Profanation in the Contemporary Art 18
D. Wolf. Seflie as a Socio-Cultural Practice in the Context of DIY 24

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris

- M. Tarasova.** Dialogue in the Arts: Interaction of Languages of Painting and Cinema 30

phenomenon

- I. Goryunova.** The Theme of Holocaust in the Visual Arts: To the Problem of Archetypes and Stereotypes of National Cultures 35
Yu. Finkelshtein. Igor Stravinsky and Academic Guitar Music 40

4 HERITAGE

- V. Koroleva.** Musical Culture of Russian Far East from the mid-19th Century through 1922: In Search of Regional Identity 46
V. Makhan. The Mystery of the Ancient Russian Domra 52
A. Scherban'. Ceramics Ornamentation as a Specific Cultural Feature: the Left-Bank Ukraine Example 61

5 NAMES. PORTRAITS

- I. Babich.** To the Philosophy of Visual: A Path Passed to the End 66
G. Kuznetsov. From Rienzi to Siegfried: Richard Wagner in Search
of the Perfect Heldentenor 69
Y. Skorobogacheva. Interpretations of Artistic Traditions and Images
of the Russian North in the Works by Ivan Bilibin..... 77
V. Mordashova. Metamorphoses in Filipp Malavin's Works of the 1910s
and the Circumstances of his Emigration 83

6 CHAIR

lectures on culture

- L. Letyagin.** The "Alphabets of Flora" – Functional Aspects
of the Behavioural Model..... 88
M. Drozhzhina, N. Pomortseva. Formation of the Regional
Choral Performing School 94

before defending a thesis

- E. Kauganov.** Debates on the Collective Guilt in Post-War West Germany 99

7 ORBIS LITTERARUM

- S. Divnogortseva.** Church Teaching Literature as a Phenomenon
of the Russian Orthodox Culture 104
L. Kroshkina. The Image of the Church in Hagiographies
by Mother Maria Skobtsova 110
G. Kuzmenko. From the Literary Tale to the History of Mankind:
In Search of Reality Lost 145
K. Kudryavtseva. Mythological Motifs in the Apocrypha
of the Second Temple Period and Revelation of St. John..... 118

8 JOINT OF TIME

- D. Spector.** Power: Metaphors of Death and Symbols of Resurrection 126
M. Smirnova-Seslavinskaya. Formation of the Romani Population of Russia:
Early Migrations..... 134
SUMMARIES..... 144

Editorial Board

Editor in Chief

Tamara Lapteva

Deputy Editor

Irina Vetlitsyna

Editors:

Nonna Guseynova

Tatiana Fedorova

Alexander Obidin

Anna Yakovleva

Sections Special Advisers:

Elna Orlova

(Context, Cultural Reality)

Evgeny Dukov

(In Space of Art and Cultural Life)

Valentina Dianova

(Heritage)

Galina Zvereva

(Chair)

Board Secretary

Nadezhda Tkachenko

Production Editor

Natalia Sokolovskaya

Layout design

Viktor Malofeevsky

*Certificate of the mass information media
registration*

ПМ № 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder

*InformKultura Research and Information
Centre, Russian State Library*

Publisher

Russian State Library

Address

Russia, 119019, Moscow,

Vozdvizhenka, 3/5

Tel./fax +7(495)695-83-12

E-mail: observatoria@rsl.ru

*Submitted texts and illustrations are
retained by the Editors*

*Any reprinting of the published materials
shall be agreed with the Editorial Board;
any use of the published texts is to be
accompanied by the reference to
the "Observatory of Culture" journal.*

*Subscription available via "Pressa Rossii"
Joint Catalogue (index 12141)*

*To download full text articles please
subscribe to InformKultura Services
[http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/
althome/_sitenav/root_frm.htm](http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/_sitenav/root_frm.htm)*

SUMMARIES

Good News of the Common Cause Culture (by Alexander Onosov) concerns the socio-philosophical and cultural analysis of Valerian Muravyov's heritage (1885–1930). He was a Russian cosmist of the "second generation" and the author of ideas that were original in his times and are still novel challenging the contemporary world outlook. Those ideas are gradually penetrating into the scientific discourse thus becoming an asset of the Russian and global intellectual environment. The author reveals the content and universal cultural significance of the main Muravyov's intentions including his outlines of hypostatic logics and anthropological mathematics, images of the social conciliar-hypostatic All, the idea of the recurrence of the Entity, and other. Muravyov's approaches to the perfection of a human being together with the major tracks of the cultural evolutionary ascent of the Homo sapiens are also examined. The author makes an attempt to comprehend holistically Muravyov's heritage and theoretically codify it within the context of the contemporary world outlook revealing the general logic and internal contingency of his cosmistic thoughts and ideas. The author argues that Muravyov's insights go with the trend of historically veridical scientific and technological progress of humanity and that they are fully consistent with the trends in the development of information technologies.

Key words: human evolution, information technology, cultural anthropology, anthropological mathematics, hypostatic logic, conciliarity, hypostasis, multiverse, eschatology.

Extra, Contra, Intra (by Andrey Shipilov) addresses the example of the Classical Antiquity and argues that the culture of a primitive society focuses on the Outward and the culture of the developed society emphasises the Inward. The author demonstrates that these trends may be traced in a variety of institutions and phenomena; he addresses manifestations of extra-intentionality and intra-intentionality in religious views and practices, the ethical complex, representations and perceptions of the Self and the Other, in the law, aesthetics, the arts and literature. Certain types of socio-cultural activities, artistic works, and monuments that typologically belong to different periods of the archaic and developed society within the Ancient culture are historically compared (contraposed).

Key words: archaic society, developed society, Classical Antiquity, culture, External, Internal.

Transgression as a Profanation in the Contemporary Art (by Olessya Stroeve) analyses the postmodern concepts of "transgression" and "bricolage" in relation to contemporary art. Addressing the street art and the social art the author shows how the model of bricolage with the elements of transgression-profanity works in the modern culture. The mass audio-visual culture dictates a new way of perceiving art works, and all of them are the reflections of the media culture, or its bricolage "bounce." The media culture and the society of globalisation in general produce a syncretic or bricolage environment with a "soft ban" system anticipating transgression; it is the erosion of boundaries which creates the illusion of transgression steps that can turn an artistic activity into a political action or make it balance on the verge of breaking the law. However, in such a type of culture, a transgression step is not opposed by a ban but by another transgression state which is a part of the system of market relations already.

Key words: transgression, bricolage, Postmodernism, contemporary art, media culture, street art.

Selfie as a Socio-Cultural Practice in the Context of DIY (by Darya Wolf) is devoted to the socio-cultural aspects of photographic self-portrait which is examined through the prism of Do It Yourself principle. The author underlines that in the 21st century, this type of practices is represented both in material and virtual spheres of culture and argues that selfie represents a special type of practice that involves producing the media image of the self and personal reality with one's own hands.

Key words: selfie, self-portrait photograph, mobile photography, Do It Yourself, self-representation, socio-cultural communication, media reality.

Dialogue in the Arts: Interaction of Languages of Painting and Cinema (by Maria Tarasova) explores the object-language laws in visual arts and the interrelation of art signs that are employed in painting and cinematography. The author addresses the "Age of Innocence" by Martin Scorsese and analyses the cinema art speech as determined by the object-language of the painting styles, namely the impressionism, pointillism, Art Nouveau, etc. The artistic culture is described as a dialogue space where languages of various types of arts reveal their origin from a single source and make their capacity of general understanding messages produced in culture obvious.

Key words: cinema, art, artistic culture, object-language, subject-language, visual art language.

The Theme of Holocaust in the Visual Arts: To the Problem of Archetypes and Stereotypes of National Cultures (by Irina Goryunova) examines reflections of the artists on the historical phenomenon, compares them to the universal human approaches and traces transformations of this phenomenon into the "given circumstances" (Konstantin Stanislavsky) in the course of artistic work. The author addresses the Russian national cinematography and argues that it may pretend on the leading position in representing the theme under examination. The Russian films reveal particular aesthetic and ideological paradigms, general cultural patterns, relationships, and positions related to the topic which are not that apparent in other arts, for example, in drama, music or literature. The author believes that all these principles eventually allow drawing conclusions on and proposing principles of ethnic cultural theory of film art which may be interpreted as a visual representation of the deeper archetypes and stereotypes of national cultures analysis of the Holocaust theme in mass shows. The cultural and the general creative principles and techniques of mass musical show productions are also examined.

Key words: Holocaust, artist and creator, artistic work, ideological paradigm, universal human values, Jeremy Hicks, Evgeny Evtushenko.

Igor Stravinsky and Academic Guitar Music (by *Yulia Finkelshtein*) presents the results of the study in classical guitar music by Stravinsky. The author considers three pieces by Stravinsky where he used guitar and his transcription of the "Four Russian songs" suite (version of 1953—1954) that included a guitar part. The specificity of interpretation of the tone quality, the instrument capabilities in Stravinsky's understanding and the features of composer's style apparent in this music cycle are revealed. The author also focuses on the bell ringing effects that are particular of the piece.

Key words: classical guitar, Igor Stravinsky, Russian guitar music, guitar in ensemble.

Musical Culture of Russian Far East from the mid-19th Century through 1922: In Search of Regional Identity (by *Valentina Koroleva*) analyses the history of musical culture in the Far East of Russia and considers historical, geo-political, and social factors in the development of the Russian state that significantly influenced the substance and dynamics of the musical culture at the regional level. The period under discussion starts from the incorporation of the Amur and Ussuriysk regions in the Russian Empire and finishes with the termination of the Russian Civil War.

Key words: musical culture, Russian history, Far East of Russia, regional specific features, regional identity.

The Mystery of the Ancient Russian Domra (by *Vera Makhan*) addresses the history of the old Russian musical instrument in relation to the medieval Russian culture. The author generalises existing research approaches, estimations, and findings on the origin of domra, musical practices related to it and disappearance of this mysterious instrument. The prevalence of domra in Russian instrumental music of the 16th and the 17th centuries and its close relation to the art of skomorokhs (buffoons) are revealed. The attempt is made to explore the nature of instrumental performance related to this ancient Russian musical instrument.

Key words: domra, Old Russian domra, skomorokhs, Old Russian instrumental music.

Ceramics Ornamentation as a Specific Cultural Feature: the Left-Bank Ukraine Example (by *Anatoly Scherban*) explores the two approaches to the study of ceramic ornamentation that existed in the Left-bank Ukraine, namely those defined by the study of ethnic cultural features and by interpreting the general world view. The author distinguishes eight periods of efflorescence in the art of ornamented ceramics mostly related to foreign cultural influences and analyses semantics of particular pattern elements.

Key words: ceramics, pattern, Left-bank Ukraine, cross.

To the Philosophy of Visual: A Path Passed to the End (by *Irina Babich*) is an essay on the two approaches to hermeneutic analyses of a visual text. The author addresses the "Old man with his grandson" by Domenico Ghirlandaio as a visual text that needs understanding and interpretation. The first approach is based on the creation of a new, quasi-artistic reality in the form of a dialogue in the classroom; it provides the holistic approach to understanding as a reconstruction-experience. The second one implements the proper hermeneutical analysis and involves tackling the interrelation of the basic hermeneutic concepts of "text" and "context". Interpretations that apply this strictly logical method resemble the process of "preparation" and lose much in terms of the holistic humanistic approach. The author puts a question: which of the two approaches is deeper and more meaningful? A reader is to make a judgement.

Key words: Domenico Ghirlandaio, visual culture, hermeneutical analysis, perception, understanding, "text and context," new quasi-artistic reality.

From Rienzi to Siegfried: Richard Wagner in Search of the Perfect Heldentenor (by *Grigory Kuznetsov*) traces the story of composer's collaboration with the most celebrated Wagnerian tenors of his time — Josef Tichatschek, Ludwig Schnorr von Carolsfeld and Albert Niemann. Basing on the analysis of the rich documentary material the author makes an attempt to describe the ideal of the heroic tenor that Richard Wagner was dreaming of all his life.

Key words: Richard Wagner, Heldentenor, Gesamtkunstwerk, Alois Ander, Josef Tichatschek, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Albert Niemann.

Interpretations of Artistic Traditions and Images of the Russian North in the Works by Ivan Bilibin (by *Yekaterina Skorobogacheva*) examines the works of art of the famous Russian visual artist that were based on reconsidering traditions of the Russian North. The author aims to outline the ways of redesigning the folk art tradition in individual creation. The terms of "North traditions' synergism" and "traditional-individual creation" are proposed and conceptualised. It is argued that the art of the Russian North was essential in Bilibin's creative work and it is still the vivid source of Russian culture.

Key words: Russian North, Ivan Bilibin, graphic art, conversion of traditions, creative work philosophy, artistic language, synergism, synthesis.

Metamorphoses in Filipp Malavin's Works of the 1910s and the Circumstances of his Emigration (by *Valeria Mordashova*) results from a fundamental research on the biography and creative work of the prominent Russian artist Filipp Malyavin (1869—1940) and covers the last pre-revolutionary period of his creative activities. The research is based on the archive documents and publications including those concerned with his emigration of 1922.

Key words: Filipp Malyavin, Russian painting, 15th Exhibition of the Russian Painters' Union, Russian peasantry, October Revolution, Ryazan, personal exhibition, Anatoly Lunacharsky, emigration.

The "Alphabets of Flora" — Functional Aspects of the Behavioural Model (by *Leo Letyagin*) analyses the so called floral codes within the system of historical communication forms. The author argues that it was a particular type of aesthetic communication existed and developed throughout the 19th century. The research aims to elaborate ap-

proaches to including the “language of flowers” in behavioural practices proposing their typology and addresses the period of the Russian culture history when the use of the language was most noticeable and productive.

Key words: everyday life, communication practices, floral codes, Alphabet of Flowers, applied aesthetics, social interaction, cultural memory.

Formation of the Regional Choral Performing School (by Marina Drozhzhina and Nina Pomortseva) explores the issue of development of the modern choral performing in the Kemerovo region. The authors define the notion of “art school” and its features, analyse emergence of the academic choral singing as the successful phenomenon of musical life in the region.

Key words: choir, choirmaster, conducting, performing school, traditions of the Russian choral singing, Kemerovo region, conservatory, academic choir group.

Debates on the Collective Guilt in Post-War West Germany (by Evgeny Kauganov) analyses the attitudes towards the Nazi past that existed in West German society from 1945 through the 1950s. The author considers the social and political situation in the Federal Republic of Germany, the concept of “zero hour”, and collective guilt thesis that were tackled in the publications of sociopolitical character. The author concludes that in Germany in the post-war period, a specific “victim’s mentality” prevailed that rejected the idea of collective guilt and responsibility for the Nazi crimes.

Key words: West Germany, national identity, zero hour, collective guilt, Nazism, victim’s perspective, Konrad Adenauer, processing the Past.

Church Teaching Literature as a Phenomenon of the Russian Orthodox Culture (by Svetlana Divnogortseva) addresses understanding the Russian Church (patristic) literature from the pedagogical perspective. The author analyses specific features of religious literature in terms of its pedagogical potential including the reliance in Scripture, personal experience of organising the spiritual life, attention to the issues of spiritual and moral personal development and guidance.

Key words: religious culture, Orthodox pedagogical culture, Church teaching literature, spiritual and moral development.

The Image of the Church in Hagiographies by Mother Maria Skobtsova (by Lidia Kroshkina) analyses biographies of saints and ecclesiastical leaders of both hagiographic and quasi-hagiographic types written in the 1920s and the 1930s. The author argues that through represented characters she builds her own image of the Church as a holy, communal organism the main characteristics of which are freedom, responsibility, eschatological orientation and creativity.

Key words: Mother Maria Skobtsova, hagiography, the Church, ecclesiological, sobornost’.

From the Literary Tale to the History of Mankind: In Search of Reality Lost (by Grigory Kuzmenko) studies the “The Tale of Tsar Saltan” by Alexander Pushkin from the folklorist perspective. The author draws on the works of the prominent folk literature researchers including Vladimir Propp, Eleazar Meletinsky and others and reveals a link between this tale and pre-history realities of the Neolithic Era and life of kinship communities.

Key words: folk arts, folklore, fairy tale, literary tale, Alexander Pushkin, folkloristics, Neolithic Age, kinship community, exogamy, wedding ceremony.

Mythological Motifs in the Apocrypha of the Second Temple Period and Revelation of St. John (by Katerina Kudryavtseva) deals with interpretation of the early Christian texts and Jewish apocrypha which are a mystery still. The author addresses two themes, those of the shine and the opposition of light and dark powers in pursuit of the light which are of “folk” character (birth of a solar hero, capture of light, pursuit of the sun parallels). The research is based on the texts of the Second Temple period including apocryphal “Joseph and Aseneth,” the “Fourth Book of Ezra”, and the Book of Revelation in particular.

Key words: mythology, Book of Revelation, apocrypha, pursuit of Sun, inner and gained light, woman-city, numerical symbolism.

Power: Metaphors of Death and Symbols of Resurrection (by David Spector) argues that the “principia of history” are marked by the dualism represented by the “sacred madness” of elites on the one hand and practices of “taming the profane” on the other. These principia shape the symbolic, political, and social knots of reality that converge and thus produce the common “reality” of historical interferences.

Key words: sovereignty, positivism, zoological individualism, initiation, general interest, symbolical power, disciplinary practices, death and body.

Formation of the Romani Population of Russia: Early Migrations (by Marianna Smirnova-Seslavinskaya) considers the factors, ways, and terms of the early Romani migrations. The author analyses various documentary sources to define Romani migration types, the influence of their lifestyle and economic activities. Particular attention is given to migrations of the Romani people along with the Ukrainians, their resettlement in Slobodskaya Ukraine and southern areas of Russia, the ways of their integration into Russian social strata system. New documentary sources of the Russia Roma history are introduced including the bill of sale of 1699 from Kharkov region as the earliest known testimony about Romani settlement within the borders of the Russian State.

Key words: Roma migration, Roma history sources, Russka Roma, Servurja, Vlachurja, Siberia, Slobodskaya Ukraine, Ukrainians’ migration, census, ukase, taxation.

АВТОРЫ НОМЕРА

Бабич Ирина Анатольевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры теории искусств и мировой художественной культуры Казанского федерального университета
E-mail: babichia@rambler.ru

Вольф Дарья Владимировна, аспирант Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина (Москва)
E-mail: darja.wolf@yandex.ru

Горюнова Ирина Эдуардовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: ieg15@yandex.ru

Дроzhжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор ВАК, профессор кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: drozhzhina.14@mail.ru

Дивногорцева Светлана Юрьевна, доктор педагогических наук, доцент, заместитель декана педагогического факультета по научной работе, заведующая кафедрой педагогики и методики начального образования Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва)
E-mail: sdivnogortseva@mail.ru

Кауганов Евгений Леонидович, аспирант Института этнологии и антропологии Российской Академии наук (Москва)
E-mail: ekauganov@front.ru

Королева Валентина Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук (Владивосток)
E-mail: koroleva_val@mail.ru

Крошкина Лидия Владимировна, магистр теологии, заместитель директора по учебной работе филиала Российского государственного гуманитарного университета (Тверь), старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, соискатель центра изучения религий Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: lida.kroshkina@gmail.com

Кудрявцева Катерина Георгиевна, аспирант Российского государственного гуманитарного университета. Учебно-научный центр изучения религий (Москва)
E-mail: behaclaha@mail.ru

Кузнецов Григорий Андреевич, аспирант Академии хорового искусства им. В.С. Попова (Москва)
E-mail: smithboy@yandex.ru

Кузьменко Григорий Николаевич, доктор философских наук, доцент Российского государственного социального университета (Москва)
E-mail: rgsu-centr@mail.ru

Летягин Лев Николаевич, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики и этики, декан факультета философии человека Российского государственного педагогического университета им. А. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: leoletyagin@gmail.com

Махан Вера Владимировна, солистка Академического оркестра русских народных инструментов им. Н.Н. Некрасова Всероссийской Государственной телевизионной и радиовещательной компании (Москва)
E-mail: vera@makhan.ru

Мордашова Валерия Леонидовна, аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва)
E-mail: lerua.m@mail.ru

Оносов Александр Аркадьевич, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Аналитической службы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: o.ksandr@yandex.ru

Поморцева Нина Владимировна, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств
E-mail: musiclogist@mail.ru

Скоробогачева Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва)
E-mail: Skorobogacheva@mail.ru

Смирнова-Сеславинская Марианна Владимировна, кандидат филологических наук, докторант кафедры ЮНЕСКО Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва)
E-mail: kulturom@mail.ru

Спектор Давид Михайлович, кандидат архитектуры, старший научный сотрудник Института художественного образования Российской академии образования (Москва)
E-mail: udaspektor@mail.ru

Строева Олеся Витальевна, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина (Москва)
E-mail: olessia_75@mail.ru

Тарасова Мария Владимировна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Гуманитарного института Сибирского федерального университета (Красноярск)
E-mail: delight1@yandex.ru

Финкельштейн Юлия Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии им. Маймонида (Москва)
E-mail: ula_df@mail.ru

Шипилов Андрей Васильевич, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии, экономики и социально-гуманитарных дисциплин Воронежского государственного педагогического университета
E-mail: skriptor@icmail.ru

Щербань Анатолий Леонидович, кандидат исторических наук, докторант Харьковской государственной академии культуры (Украина)
E-mail: Tolya [kozaks_1978@ukr.net]

Требования к рукописям статей, поступающим в журнал «Обсерватория культуры»

- Редакция принимает ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации принимаются во внимание актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы и логика ее решения. В статье должны быть представлены научные или прикладные результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакция сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение 2-х месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописи не должен превышать 25—40 тыс. знаков. Превышение объема может служить основанием для отказа в публикации.
- Правила оформления статьи:
рукописи принимаются по электронной почте в виде текстового файла в формате Word. Форматирование не допускается;
оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным. Желательна сплошная нумерация сносок.
- Статья завершается списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, в которых помещается порядковый номер источника и номера страниц.
- К рукописям прилагаются:
резюме статьи объемом не более 400 знаков и список ключевых слов (не менее 8) на английском и русском языках; классификационные индексы УДК и ББК;
сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью; ученые степени и звания; должность и место работы.
- Плата за публикацию статей не взимается.

Материалы направляйте по адресу: LaptevaTI@rsl.ru — главному редактору Лаптевой Тамаре Ильиничне.

Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый
Российской государственной библиотекой с 2004 г.,
включен в новую редакцию (2010 г.) «Перечня ведущих
рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание
ученых степеней доктора и кандидата наук». Перечень сформирован
Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования
и науки РФ в соответствии с Постановлением Правительства
Российской Федерации от 20 апреля 2006 г. № 227,
действует с 01 января 2007 года.

Издание рекомендовано Экспертным советом по философии, социологии и
культурологии; Экспертным советом по филологии и искусствоведению.

*Индекс в Объединенном каталоге
«Пресса России» — 12141.*

1 2015 ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ



Москва 2015