

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Выпуск 9

АСПИРАНТСКИЙ СБОРНИК

Москва 2018

УДК 330.327.232(450+510)

ББК И85

Ас 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

А.А. Аронова, кандидат искусствоведения

Г.У. Лукина, доктор искусствоведения, кандидат философских наук

Аспирантский сборник. Выпуск 9 / Ред.-сост. Н.Ю. Данченкова. – М.:
Государственный институт искусствознания. М., 2018. – 164 с.

ISBN 978-5-98287-126-8

Девятый выпуск «Аспирантского сборника» представляет исследования аспирантов Государственного института искусствознания. В статьях молодых ученых разрабатывается новая искусствоведческая проблематика, только входящая в орбиту современной отечественной науки. Особое место в сборнике занимают работы по средневековому искусству – архитектуре, театру, музыке. Расширяют видение исторических путей искусства статьи о становлении промышленной архитектуры в России XVIII века и российской музыкальной культуре XIX–XXI веков.

Сборник содержит иллюстрации и публикации новых материалов; он адресован широкому кругу специалистов и всем, кто интересуется искусством.

ISBN 978-5-98287-126-8

© Государственный институт
искусствознания, 2018

© Коллектив авторов, 2018

© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 5 Елена Лаврентьева
АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЛИК КУВУКЛИИ ХРАМА УСПЕНИЯ В ГЕФСИМАНИИ
ЭПОХИ КРЕСТОНОСЦЕВ: ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И ВОЗМОЖНЫЕ ПРОТОТИПЫ
- 14 Гузель Загирова
МИХРАБЫ ПЯТНИЧНОЙ МЕЧЕТИ В НАИНЕ И МЕЧЕТИ ШИР-КАБИР.
САСАНИДСКИЕ ИСТОКИ СТУКОВОГО ДЕКОРА
- 36 Михаил Форрейтер
«МЕЖДУ БОГОМ И ДЬЯВОЛОМ»: ИСКУССТВО ШУТОВ И ВАГАНТОВ
- 45 Ксения Старкова
ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА РОЖДЕСТВЕННОГО ЦИКЛА В ИСПАНИИ:
СИМВОЛИКА, ТЕКСТ, МУЗЫКА
- 67 Маргарита Лялинская
ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ
И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
- 81 Марина Резниченко
ТРИДЕНТСКИЙ СОБОР И РЕЛИГИОЗНАЯ МУЗЫКА В РИМЕ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVI ВЕКА
- 93 Елена Саковская
ИЛЛЮСТРАЦИИ РУКОПИСИ ВИЛЛИМА ГЕННИНА «ОПИСАНИЕ УРАЛЬСКИХ
И СИБИРСКИХ ЗАВОДОВ» КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ
РУССКОЙ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

- 113 Яна Ферран
К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛЬНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ
ПРОФЕССИИ «КОМПОЗИТОР» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ:
СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ ПОДХОДЫ
- 129 Наталья Ручкина
О «ПРОСТОТЕ» В МУЗЫКЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА
- 141 Марина Резниченко
ТВОРЧЕСТВО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ
В ФИЛОСОФИИ ПЕРСОНАЛИЗМА ЭММАНЮЭЛЯ МУНЬЕ

Елена Лаврентьева

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЛИК КУВУКЛИИ ХРАМА
УСПЕНИЯ В ГЕФСИМАНИИ ЭПОХИ КРЕСТОНОСЦЕВ:
ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И ВОЗМОЖНЫЕ ПРОТОТИПЫ

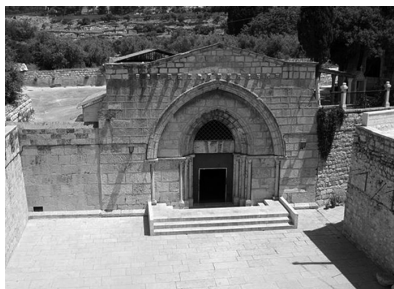
Эпоха Крестовых походов началась в конце XI века с речи Папы римского Урбана II. Папа обратился с призывом поддержать византийского императора Алексея I Комнина в его военных походах против турок-сельджуков. Добровольцам был обещан вход в Храм Гроба Господня на Святой Земле.

Этот призыв обернулся I Крестовым походом, во время которого священный город Иерусалим оказался в руках латинян 15 июля 1099 года и находился под их правлением до 2 октября 1187 года (позже город был отвоеван обратно, и власть крестоносцев продержалась в нем до 1244 года). Всего на территории Ближнего Востока было создано четыре латинских государства: Иерусалимское королевство, графство Триполи, княжество Антиохии, графство Эдесское.

Почти сразу после захвата Иерусалима и провозглашения его столицей нового христианского государства началось восстановление христианских храмов. Эта строительная кампания длилась на протяжении первой половины XII века и привела к формированию нового архитектурного стиля – «стиля крестоносцев». Важнейшей целью рыцарей Крестового похода было восстановление главной святыни христианства – Гроба Господня.

Считается, что в первую половину XII столетия сформировалась основа современного облика церквей в Иерусалиме, благодаря чему этот период и называют Золотым периодом расцвета христианской архитектуры Леванта, по грандиозности строительства сопоставимым со временем правления Константина Великого в IV веке¹.

¹ Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. *New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane*. Jerusalem: Franciscan Print. Press, 1975. P. 59.



Южный вход в Храм Успения
Богородицы в Гефсимании

XII века, анализ единственной реконструкции памятника, носящей гипотетический характер, являются основными задачами данной работы.

Гефсиманский храм Успения расположен на южном склоне Елеонской горы, которую от Иерусалима когда-то отделяла река Кедрон, высохшая к началу XX столетия. Архитектурный облик церкви относится к эпохе крестоносцев. В первой половине XII века бенедиктинцами было возведено аббатство, его остатки были найдены во время археологических раскопок в 1937 году: оно располагалось к западу от храма Успения, где сейчас оливковый сад².

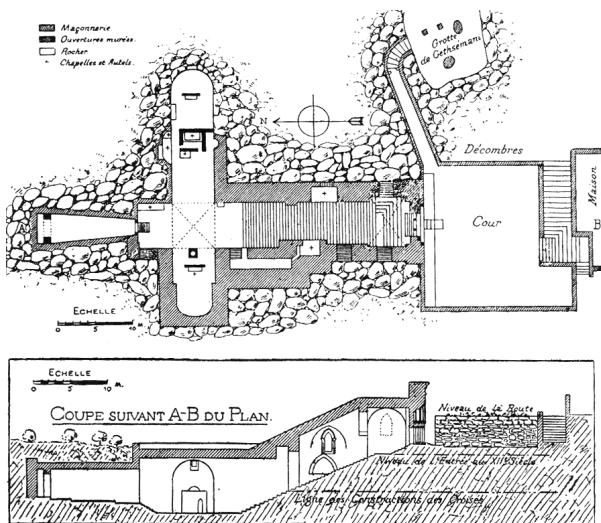
Благодаря сохранившимся средневековым планам³ Иерусалима

Первые восстановительные работы начались с реставрации кувуклии Храма Гроба Господня и кувуклии Храма Успения в Гефсимании под покровительством латинского патриарха Арнульфа де Роола в 10-х годах XII века; и уже после их завершения зодчие приступили к восстановлению непосредственно самих церквей¹. Определение этапов восстановления кувуклии при крестоносцах, выявление уцелевших фрагментов

¹ *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land. 1098–1187. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 63; *Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A.* New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 60.

² *Johns C.N.* The Abbey of Saint Mary in the Valley of Jehoshaphat // The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine. VIII. Jerusalem; London, 1939. Pp. 117–136; *Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A.* New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 60.

³ Plan of Jerusalem of c. 1150 (manuscript of Cambai) // Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins. Leipzig, 1891. Pl. 4; Medieval Map of the 13th Century // *Ibid.*, 1895. Pl. 6; Plan of Jerusalem in the Manuscript of Ptolomy of the 16th Century. National Library of Paris: Khanzadian, n. 24; *Zuallardo.* Il devotissimo viaggio di Gierusalemme. Roma, 1585 // *Baldi D., Mosconi A.* O.F.M. L'assunzione di Maria SS. negli apocrifi // Atti del Congresso Naz. Mariano dei Frati Minori d'Italia. Roma, 1948. P. 75–125; *Bernardino Amico,* O.F.M., Plans of the Sacred Edifices / Trans. T. Bellorini, E. Hoade, Jerusalem, 1948 // Trattato delle piante et Immagini dei sacri edifice di Terra Santa (1596); 2 ediz. Firenze 1620.



План Храма Успения по Барнабе Майстерману д'Альзас.
1903

и письменным источником¹ известно, что храм был двойным: он состоял из крипты и верхней церкви. В данный момент от храма сохранилась только крипта под землей, имеющая единственный южный вход. Аббатство и верхняя церковь были разрушены в 1187 году при завоевании Иерусалима Салах ад-Дином, а строительный материал был использован для возведения новых стен города.

Кувуклия Гроба Богородицы находится в восточной части крипты храма Успения, уподобленная своим обликом также храму. Предположительная дата ее создания приходится на вторую половину V века, когда

¹ The Piacenza Pilgrim, Travels (c. 570) // *Wilkinson J.* Jerusalem Pilgrims before the Crusades. Warminster: Aris & Phillips, 1977. Pp. 79–90; *Adomnan.* The Holy places (c. 670) // *Ibid.* Pp. 93–116; *Epiphanius the Monk.* The Holy City and the Holy places (2nd half of the 8th c.) // *Ibid.* Pp. 117–122; *Bernard the Monk.* A Journey to the Holy Places and Babylon (c. 870) // *Ibid.* Pp. 141–145; *Saewulf.* Guide (1102–1103) // *Wilkinson J., Hill J., Ryan W.F.* Jerusalem pilgrimage. 1099–1185. London: Hakluyt Society, 1988. Pp. 94–116; Житие и хождение игумена Даниила (1104–1106) // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4934> (дата обращения 02.04.2016).

пространство некрополя было преобразовано в форму круга, с целью выделить погребальную камеру¹. В связи с созданием центрического пространства вокруг главной святыни соседние погребения были уничтожены.

В кувуклии есть два небольших дверных проема: один на западе, служащий входом для паломников, второй, на севере, является выходом. Возможно, второй дверной проем был создан незадолго до эпохи крестоносцев с целью упрощения паломнического движения. Отмечалось использование большого количества драгоценных металлов в украшении святыни. Мрамор, применявшийся для облицовки интерьера кувуклии, был пепельного цвета, что указывает на его местное происхождение: такого типа мрамор добывали в местной каменоломне². Основание четырехгранной кувуклии было возведено на выступах скальной породы, изначально служивших стенами, ограждавшими Гроб Богородицы. Но со временем из-за непрочности скального материала они были обстроены каменными блоками и превращены в более крепкие, устойчивые и долговечные стены. Во время последней реставрации стены были заново облицованы мраморными плитами.

Неизвестна точная дата начала и окончания работ по восстановлению кувуклии Гроба Богородицы. Одно из наиболее ярких описаний богородичной кувуклии в эпоху крестоносцев принадлежит игумену Даниилу. В «Житии и хождении в Святую Землю» он свидетельствует: «Расположен гроб святой Богородицы на ровном месте: была высечена в камне небольшая пещерка с маленькими дверьми, чтобы мог, наклонясь, войти человек; а в глубине той пещеры, напротив дверец, как бы скамья высечена в том же пещерном камне, – на той скамье и было положено тело Пречистой Владычицы нашей Богородицы, и оттуда же взято было в рай, оставаясь нетленным. По высоте пещерка та повыше человеческого роста, а в ширину четыре локтя и так и так; снаружи она, как терем, красиво отделана мраморными плитами. А сверху над гробом святой Богородицы была выстроена очень большая клетская церковь во имя святой Богородицы Успения; ныне же разорено погаными то место. Расположен гроб святой Богородицы внизу под великим алтарем этой церкви»³. Опираясь на данный текст, написанный в 1106–1107 годах, можно утверждать,

¹ Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. Pp. 20–30.

² Fr. Quaresmi. Terrae Sanctae Elucidatio (1630). P. 181 // Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 68.

³ Житие и хождение игумена Даниила (1104–1106).

что реставрация кувуклии в момент посещения игуменом Даниилом Иерусалима еще не началась.

Из «Истории» патриарха Гийома Тирского известно, что восстановление Гроба Богородицы было доверено бенедиктинским монахам, и к 1112 году работа уже была начата, о чем также свидетельствует указание в письме иерусалимского патриарха Арнульфа де Роола (1112–1118)¹. Одновременно восстанавливалась и кувуклия Храма Гроба Господня, которая была завершена к 1119 году.

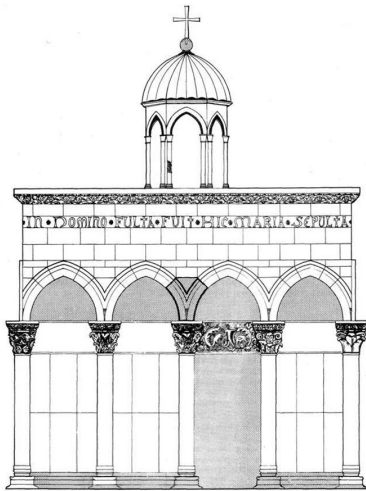
Реставрации обеих кувуклий были событиями, связанными с деятельностью патриарха Арнульфа, и были начаты с его согласия в период с 1112 по 1118 год. Возможно, восстановление кувуклии Гроба Богородицы длилось не один год.

После последних реставрационных работ, проведенных францисканцами в 1972–1974 годах, был выявлен ряд архитектурных и скульптурных фрагментов, по стилистическим данным относимых к первой половине XII века. Некоторые из них и сейчас украшают экстерьер кувуклии. Например, скульптурная перемычка над северным входным проемом. На ней изображены два декоративных завитка с фантастическими животными, горячо любимыми средневековыми скульпторами, и человеческой фигурой посередине. Исследователи относят происхождение перемычки к XII веку². Однако, на наш взгляд, такое мнение является неверным: опираясь на стилистическое исполнение и иконографическое решение композиции, следует заключить, что рельеф может быть отнесен к эпохе раннего христианства. Не исключено, что он использовался в качестве спонии для украшения кувуклии при реставрации XII века.

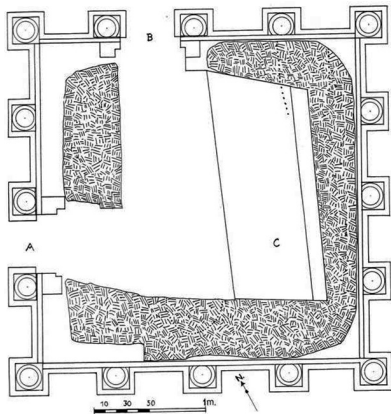
В основании кувуклии сохранилось шестнадцать баз приставных колонн XII века, диаметром 17 см; они образовывали аркатурный фриз

¹ Letter from the Patriarch Arnulfus of Rohes, 1112 // *Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A.* New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 60.

² *Vincent L.-H., Abel F.-M.* Jerusalem Nouvelle. T. IV. Paris: Librairie Victor Lecoffre / J. Gabalda, Éditeur, 1926; *Enlart. C.* Les Monuments des Croises dans le Royaume de Jerusalem. Paris: Geuthner, 1925; *Corbo V.* Ricerche archeologiche sul Monte degli Ulivi. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 2004. P. 145; *Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A.* New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 59; *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land. P. 324; *Pringle D.* The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus. . Vol. 3. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. Pp. 287–306.



Реконструкция кувуклии Альберто Продомо



План фундамента кувуклии Альберто Продомо

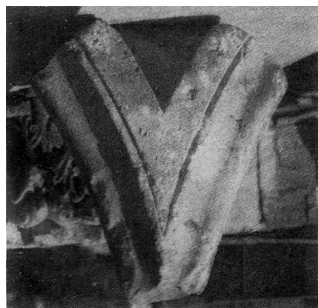
вдоль четырех стен с интерколумнием, равным 46 см¹. Некоторые базы сохранились с валами, на которых стояли колонны. Главной особенностью их композиционного расположения является нечетное количество колонн на каждой стороне кувуклии, что создается за счет угловой колонны, принадлежащей одновременно обоим фасадам.

Эта особенность является уникальной чертой памятника, потому что обычно на фасадах христианских церковных построек, украшенных аркатурным фризом, всегда присутствует четное количество колонн. Сразу вспоминается текст игумена Даниила: «а в ширину (кувуклия. – *Е.Л.*) четыре локтя и так и так» (локоть равен приблизительно 46 см по греческой мере, что совпадает с интерколумнием, таким образом, слова игумена Даниила указывают на пролеты между колоннами). И так как он видел византийскую кувуклию до начала реставрационных работ, его слова косвенно свидетельствуют о том, что крестоносцы сохранили традиционный для христианского мира облик святыни.

Зодчие наделили его новыми архитектурными особенностями, такими, например, как использование мотива стрельчатой арки, что является отличительной стилиевой

¹ Piccirillo M. The Chamber-Tomb of Mary in the Crusader Period // Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. P. 76.

чертой эпохи крестоносцев. По мнению М. Пиччирилло, фрагменты маленьких спиралевидных колонок могли восходить к киворию, а найденный им круглый камень мог венчать купол кивория в качестве позолоченного шара, на котором находился крест¹. Саркофаг с тремя круглыми отверстиями также относится к работе средневековых мастеров первой четверти XII века.



Фрагмент совмещения двух
стрельчатых арок

Также в начале XX века в северном рукаве крипты было найдено множество архитектурных фрагментов, среди которых были и карнизы, и абак, и капители разной стилиевой принадлежности. Из расчета их небольшого размера принято считать, что эти фрагменты являлись частью декоративной программы облика кувуклии. От облика кувуклии XII века не много сохранилось до нашего времени. Наибольшую трудность создают те фрагменты, которые были найдены в храме Успения, но отдельно от кувуклии, так как нет прямых доказательств, что некогда они составляли единый облик святыни.

Единственный вариант реконструкции кувуклии Гроба Богородицы был предложен А. Продома и подробно описан М. Пиччирилло. Для воссоздания архитектурного облика кувуклии им были проанализированы описания святыни в письменных источниках и проведено сравнение с кувуклией Храма Гроба Господня для конкретизации некоторых деталей памятника².

Была реконструирована следующая композиция: у квадратной в плане кувуклии в экстерьере читалось шестнадцать колонн со стрельчатыми арками, которые образовывали аркатурный фриз, опоясывавший кувуклию по периметру. На уровне капителей находился скульптурный фриз. В следующем регистре располагалась надпись на латыни, чествовавшая Богородицу. Кувуклия была перекрыта центрическим каменным сводом с окулюсом.

Завершал кувуклию киворий в виде ротонды. Купол покоился на шести парных спиралевидных колонках и завершался золотым крестом на шаре,

¹ *Piccirillo M. The Chamber-Tomb of Mary in the Crusader Period // Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. Pp. 76–77.*

² *Ibid. Pp. 62–68.*

лампады были подвешены в центре каждой арки. Как и в случае с кувуклией Гроба Господня киворий выполнял двойную функцию: он украшал и служил заграждением для отверстия в своде, открывавшего доступ воздуху.

На наш взгляд реконструкция, предложенная А. Продомо, имеет ряд неточностей, которые нуждаются в доработке:

1) фриз, проходящий вдоль стены фасада на уровне капителей, не мог состоять из декоративных перемычек, как показано на рисунке, потому что в таком случае капитель закрывала бы часть изображения рельефа, и его значение потеряло бы смысл;

2) круглое основание кивория на шести парных витых колонках представляется малообоснованным, так как купол кивория мог быть шестигранным в основании, что было предложено В. Корбо в его публикации на основании археологических раскопок¹;

3) позолоченная скульптурная надпись на латыни могла располагаться только на одном фасаде; нет доказательств, что строка огибала всю кувуклию по периметру.

Кувуклия крестоносцев простояла недолго. Уже в 1283 году в источниках сообщается о ее плачевном состоянии: анонимный паломник из Франции² сообщает, что сарацины уничтожили аббатство, построенное монахами из Клуни, с пожертвованиями патриарха Арнульфа и священнослужителей Латинского епархиального правления, но крипта была сохранена. Последнее упоминание о кивории встречается в тексте паломника Николо из Поджибонси³ в 1347 году. В следующие века кувуклия описывалась как небольшая часовня, квадратная в плане без какой-либо декоративной программы.

Архитектурный образ кувуклии храма Успения в Гефсимании обладал огромным значением для всего христианского мира, которое учитывалось зодчими во время реставрации в 10-х годах XII столетия. Анализ сохранившихся фрагментов показал, что предыдущий облик кувуклии не был изменен: его размеры, оформление фасадов аркатурой были сохранены.

¹ *Corbo V. Ricerche archeologiche sul Monte degli Ulivi. P. 145; Bagatti B., Piccirillo M., Prodomo A. New Discoveries at the Tomb of the Virgin Mary in Gethsemane. Pl. 33, 34.*

² *The anonymous French writer of La Citez de Jerusalem (1187) // Baldi D., Mosconi A. O.F.M. L'assunzione di Maria SS. negli apocri. Pp. 75–125, n. 1072.*

³ *Canon Wilbrand of Oldenburg, Peregrinatio (1212) Baldi D., Mosconi A. O.F.M. L'assunzione di Maria SS. negli apocri. Pp. 75–125, n. 1073.*

Однако восстановительные работы наделили облик кувуклии новыми архитектурными особенностями: например мотивом стрельчатой арки, примененным в аркатуре, который впоследствии будет являться отличительной чертой стиля крестоносцев. Главной идеей в этом архитектурном стиле стало соединение архитектурной концепции предшествующей эпохи с архитектурными мотивами разных культур, проникавших на Святую Землю. Для крестоносцев прототипом при восстановлении кувуклии могла являться только кувуклия, созданная ранее византийскими зодчими, что указывает на стремление крестоносцев не только привнести что-то новое в архитектурный замысел, но и сохранить его первоначальный образ.

Гузель Загирова

МИХРАБЫ ПЯТНИЧНОЙ МЕЧЕТИ В НАИНЕ
И МЕЧЕТИ ШИР-КАБИР.
САСАНИДСКИЕ ИСТОКИ СТУКОВОГО ДЕКОРА

1. ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Отечественное и зарубежное искусствознание не раз обращалось к анализу стукowego декора двух михрабов X века: в Пятничной мечети Наина в Иране, а также в мечети на кладбище Дахистана (или Мешхед-и-Мисриан), Северный Хорасан, известной в литературе как Шир-Кабир.

И это вполне объяснимо. Несомненная схожесть стукowego орнамента обоих михрабов, а также тот факт, что обе мечети относятся к одному периоду (С. Флюри и М.С. Диманд датируют наиновский стук началом X века¹, А. Пооп серединой X века², точные датировки более поздней по времени постройки мечети Шир-Кабир долгое время варьировались: конец X – начало XI века по мнению С. Флюри³, саманидское время 875–999 годы по Г.И. Котову⁴, XI век по В.А. Крачковской⁵, IX–X века по Г.А. Пугаченковой⁶, конец IX – начало X века по

¹ Flury S. La mosquée de Nayin // Syria. 1930. XI. P. 43.

² Pope A.U. Persian Architecture. London: Thames and Hudson, 1965. P. 81.

³ Flury S. Notes on the Mihrab of Mashad-I-Misrian // A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present / Ed. by A.U. Pope. London; New York, 1939. V. 3. P. 2724.

⁴ Котов Г.И. Михраб Мешхед-и-Мисриан // III международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, сентябрь 1935. М.; Л., 1935. С. 106.

⁵ Крачковская В.А. Эволюция куфического письма в Средней Азии // Эпиграфика Востока. 1949. Вып. III. С. 17.

⁶ Пугаченкова Г.А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 172.

А.М. Прибытковой¹, 960–985 годы по мнению С. Блэр²) не раз привлекали внимание нескольких поколений исследователей к наличию общих истоков в программах их декора. Так, Г.И. Котов, сделавший по михрабу в Шир-Кабир отдельный доклад на III международном конгрессе по иранскому искусству и археологии в 1935 году, и С. Флюри, посвятивший ему отдельные статьи в 1921, 1930 и 1939 годах, отмечая сходство³ михрабов по конструктивному строению и по орнаментации, поднимали вопрос о возможной прямой преемственности в пользу наиновского как наиболее раннего и – как следствие – их идентичности. Однако проведенные в 1947 году исследования Г.А. Пугаченковой в составе Южно-Туркменистанской комплексной археологической экспедиции позволили ей сделать вывод об «общности стиля, но не идентичности памятников»⁴, а последовавшие в 1954–1955 годах замеры А.М. Прибытковой выявили ряд различий в форме и орнаментике михрабов, у которых «возможно, был общий источник декоративных приемов»⁵. По мнению последней, «общность некоторых орнаментальных мотивов еще не дает основания говорить о большом сходстве между обоими михрабами. Вернее сказать, что в декоре мечетей как построек, близких по времени, созданных в общем процессе развития архитектуры, найдется известное количество близких мотивов и одинаковых приемов в технике резьбы», таким образом, «орнамент михраба не является повторением резного стука Наинской мечети (возможно, более ранней)»⁶.

¹ Прибыткова А.М. Архитектурный орнамент IX–X вв. в Средней Азии // Архитектурное наследство. 1973. Вып. 21. С. 130; Она же. О «красивой» мечети Данданакана // Архитектурное наследство. 1964. Вып. 17. С. 193.

² Blair S. The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana. Leiden: Brill, 1992. P. 228; Alireza Anisi. The Davazdah Imam Mausoleum at Yazd: a Re-examination // Iran. 2009. V. 47. P. 60.

³ Котов Г.И. Михраб Мешхед-и-Мисриан. С. 104; Flury S. Un monument des premiers siècles de l'hégire en Perse // Syria. 1921. II. Pp. 230–234; Idem. La mosquée de Nayin. Pp. 43–58; Flury S. Notes on the Mihrab of Mashad-I-Misrian. P. 2724.

⁴ Пугаченкова Г.А. Архитектурные памятники Дахистана, Авиберда, Серакса // Труды Южно-туркменистанской комплексной археологической экспедиции / Под ред. М.Е. Массона. Ашхабад, 1951. Т. 2. С. 197.

⁵ Прибыткова А.М. Архитектурный орнамент IX–X вв. в Средней Азии. С. 130.

⁶ Прибыткова А.М. К вопросу о влияниях и местных традициях в архитектуре Средней Азии IX–X вв. // Архитектурное наследство. 1967. Вып. 16. С. 164.

Мы не ставим целью продолжить в настоящей публикации дискуссию о наличии или отсутствии прямой преемственности, ибо вполне очевидно, что Хорасан, вошедший в состав в государства Сасанидов и находившийся в непосредственной близости к самому Ирану, имел много аналогичных черт в архитектуре. Нас интересуют непосредственно те проявления сасанидского орнамента в обоих памятниках, которые отчасти стали причиной постановки вопроса не только о стилистической близости программ их стукowego декора, но и о датировке мешхедского михраба. Для этого мы последовательно рассмотрим ряд основных мотивов сасанидского орнамента и их трансформацию в михрабах.

2. ПРОГРАММЫ ДЕКОРА

Прежде чем перейти к анализу мотивов, необходимо кратко описать программы декоров и расположение орнаментальных композиций.

Конструктивной основой обоих михрабов являются три арочные ниши. Верхняя и средняя ниши опираются на колонны. В Наине михраб в целом имеет вытянутые пропорции, тогда как в Шир-Кабир – более уравновешенные.

Вариации закручивающихся в крупные и малые спирали стеблей со стилизованными цветами намечают тему круга в программах декора михрабов. Бесчисленные повторы этих мотивов позволяют добиться единого художественного решения. Вместе с тем они варьируются в деталях (что, отчасти, позволило А.М. Прибытковой и Г.А. Пугаченковой опровергнуть версию прямого заимствования). Несмотря на предельную степень стилизации и фантазийный характер растительного орнамента, он трактован очень убедительно и энергично. Органическое единство и живость достигается благодаря непрерывной линии разворачивания одного побега из другого, прорастания цветов из завитков, которые обволакивают михрабные ниши. Крупные спирали побегов воспринимаются издали как круги, поэтому растительный орнамент в тимпанах арочных ниш теряет изобразительность и воспринимается как условно-геометрический.

Михраб в Шир-Кабир

В михрабе Шир-Кабир верхняя арка оформлена фестонами (практически утраченными и восстановленными в ходе реставрации 2010 года), средняя имеет стрельчатые очертания, нижняя – трехлопастная.

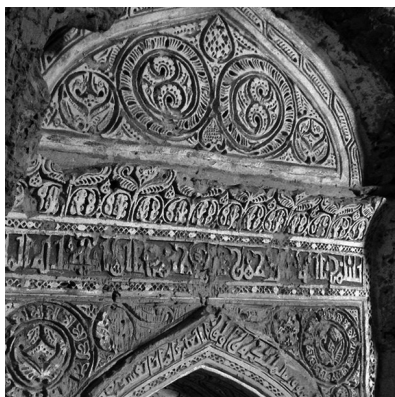
По архивольту верхней арки была нанесена ныне утерянная куфическая надпись. В ее щипце мы тут же находим развитие упомянутой главной декоративной темы – крупный орнамент в виде закручивающихся по спирали двух стеблей со стилизованными цветками по краям, разделенных мотивом сосновой шишки. Мотив шишки переходит в аббасидское искусство из омейядского орнамента (он встречается в Куббат-ас Сахра, в консолях аль-Акса, затем в треугольниках и розетках Мшатты, а также в резных панелях тикового дерева из Египта конца VIII века, хранящихся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке¹).

Верхняя арка отделена от средней богато декорированным фризом, где изображен сасанидский мотив дерева в виде шести условных цветов с двумя стеблями по сторонам и крупным цветком посередине, снизу от цветов отходят стилизованные завитки виноградной лозы, отделенные друг от друга мотивом шишек. Ниже следует традиционная куфическая надпись на голубом фоне.

В тимпане средней арки продолжается развитие главного мотива – закрученного по спирали, выпускающего побеги стебля, а также крупный цветок, к нему примыкают окружности с прихотливыми усиками и цветком, заполненными точками и ромбами. По щипцу арки проходили ныне утерянные шесть полос куфической надписи. Архивольт также подчеркнут эпиграфикой (у пят переходит в горизонтальные полосы), а также ромбовидным ленточным орнаментом-плетенкой.

Тимпан трехлопастной нижней арки снова повторяет тему спиралевидных стеблей, снизу к ним поднимаются круглящиеся побеги, а само пространство ниши заполняют парные элементы, напоминающие буты. Так, новый, ранее нигде в михрабе не обозначенный мотив, приковывает внимание к нижней арке, как бы обозначая центр сакрального пространства – указание на киблу, над ним нависают два портала – верхние арочные ниши.

Ствол четвертных колонн декорирован четырехлистниками



Щипец, фриз, тимпан и архивольты михраба в Шир-Кабир

¹ Dimand M.S. Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament // Ars Islamica. 1937. Vol. IV. Fig. 14.

и непрерывным свастикообразным мотивом-меандром. В ходе реставрации были восстановлены капители с плоскостным, упрощенным мотивом аканта: поднимается от основания пучком и отгибается кверху.

Фризы, боковые поверхности арок, рамки сплошь покрыты орнаментом из геометрической плетенки или растительных побегов. Стуковый орнамент также покрывал пространство стены над михрабом между парусами, поддерживающими купол, однако он не сохранился, а также панели от михраба до крайних ниш южной стены с изображением михрабной арки, подпираемой колонками (сохранились только фрагменты правой).

По сравнению с михрабом Наина характер резьбы в Шир-Кабир плоский. Штукатурка для резьбы наносилась толстым слоем, остальная (на которой резьба не предполагалась) – тонким слоем до 4 мм. Здесь применен особый технический прием наклонной резьбы, когда линия среза в сечении имеет форму треугольника или трапеции, что создает особую игру света и тени в мелких прорезях и придает фону глубину. Размещение прорезей в форме точки, штриха или треугольника продиктовано направлением роста побега, при этом сам рост подчиняется архитектурной форме. Сохранившиеся следы краски позволяют говорить о том, что эти углубления были окрашены в красный и синий цвета.

Михраб в Наине

В михрабе Наина три арочные ниши имеют стрельчатую форму. Доминантой всего орнаментального убранства снова выступают уже знакомые нам по Шир-Кабир спиралевидные круги: тимпан верхней арки сплошь покрыт ковром виноградных гроздьев, которые заключены в две большие окружности по сторонам; они в виде спиралевидных завитков с побегам, состоящими из лотосов, прорезаны и в тимпане средней арочной ниши. По архивольту верхней арки проходит сетчатый ленточный орнамент, по средней – виноградные листья.

Верхняя и средняя арки фланкированы четвертными колоннами, в которых А. Пооп усматривает реминисценцию темы мирового древа. Стволы наиновских наружных колонн покрыты мелкими прорезями в виде точек, стволы внутренних – мотивом чешуи (в отличие от свастикообразного мотива колонн в Шир-Кабир), имитирующих древесную кору (основой этого мотива послужил сасанидский орнамент в виде чешуи или плотно наложенных друг на друга листьев на фрагментах стуковых арок из Ктесифона V–VI веков¹). Аканты на капителях, поднимающиеся от основания

¹ Dimand M.S. Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament. Fig. 28.

и отогнутые к абакe, как на михрабе Шир-Кабир, расширяются в кроне в виде цветков. В отличие от Шир-Кабир капители здесь отличаются тонкой, искусной, многослойной резьбой. Крону верхнего дерева имитирует виноградная лоза в «конхе»¹ верхней арки, крону нижнего – гибкие растительные стебли с композитными цветами в виде лотосов, плодов граната и пальметт в «конхе» средней (подробнее мотив дерева будет описан ниже).

Орнамент ниши нижней арки не сохранился, но нетрудно предположить, что в ней была продолжена тема плодородия, возможно, ее орнаментация как самой сакральной и центральной части михраба несколько отличалась от художественного решения остального михраба подобно его аналогу в Шир-Кабир.

В отличие от плоскостной резьбы Шир-Кабир здесь применена многослойная стуксовая резьба, придающая растительным побегам массивность и тяжеловесность. «Надутые изнутри» формы создают эффект буйной тропической растительности. Художественный язык лапидарный. Однако несмотря на роскошный ковровый декор, сплошь покрывающий михраб, стены и своды, орнамент не перегружает архитектурную структуру, не скрывает ее и не искажает. Трактовка остается пластичной и гибкой, орнамент подчиняется архитектурной форме. Мастера используют пустоты (паузы между узорами) как средство художественной выразительности, зачастую оставляя фон нетронутым. Так, крупные раппорты отделены друг от друга пустым фоном, что выявляет тектонику и подчеркивает сложность композиции. Мастера умело демонстрируют владение податливым материалом, возможности которого прекрасно видны в энергичных изгибах налитых растительными соками толстых стеблях, пышных бутонах дерева центральной арки, в стремлении избежать острых линий и изломов.

Несмотря на то, что в целом орнамент имеет растительное происхождение со стилизованными листьями, розетками и цветами, в рамке над михрабом появляется мотив восьмиконечных звезд, в дальнейшем часто встречающийся в иранской архитектуре и отсутствующий в Шир-Кабир. Тема круга также повторена в столбах мечети Наина.

3. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ РАСТИТЕЛЬНЫХ И ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ МОТИВОВ

Декор михрабов демонстрирует один набор мотивов, имеющих сасанидское происхождение, но трактованных, тем не менее, по-разному. Условно

¹ Углубленные арочные уступы в михрабе Наина скорее имеют вид конхи.

их можно разделить на следующие группы растительных и геометрических орнаментов: дерево–пальметта–акант–лотос, свастика–меандр, сетки–плетенки, виноградный лист, розетка–круг.

Мотивы мирового древа, пальметты, аканта и лотоса

Пожалуй, орнамент древа невозможно рассматривать в отрыве от мотивов пальметты, аканта и лотоса. Связано это с тем, что в сасанидское время изображение древа складывается из видоизмененных форм лотосов или из реалистично трактованных листьев пальмы. Как правило, древо состоит из трех ярусов этих растений (такую трактовку демонстрирует фриз михраба Шир-Кабир), оно может быть односложным, то есть состоять из вертикальной ветви одного вида растения, или многосложным и включать в себя боковые ветви, развивающиеся по диагоналям, на которые нанизываются различные плоды или растения¹ (такую трактовку мастера в большей степени использовали в михрабе Наина и в меньшей степени – в михрабе Шир-Кабир).

Так, древо может трактоваться в виде стебля-гирлянды цветов с виноградными листьями, усложняться путем включения дополнительных, радиальных отростков. Из них вырастают гранаты, пальметты, полупальметты, элементы лотоса, отсылающие к солярной символике. Усложняясь по мере роста, они закручиваются в сердцевидные фигуры (следование традициям парфянской орнаментики – рельефы из Так-е Бостан²).

Раннеисламское искусство переносит иконографию сасанидского древа в Шир-Кабир практически без изменений (выше мы описывали ленточный орнамент фриза большой арочной ниши в виде шести условных трехъярусных цветов-деревьев с двумя стеблями по сторонам и крупным цветком (лотосом?) посередине). Однако техника исполнения здесь схематичнее, мотивы переданы более скупыми художественными средствами. На трехчастный вертикальный стебель нанизаны круглящиеся виноградные гроздья (близки к Аббасидским) схожие по исполнению с теми, что мы видим в Наине, затем следуют листья полуаканта, верхние листья практически срстаются, демонстрируя зарождение нового, еще не раскрывшегося побега или цветка лотоса. Полуакант вторит сасанидским примерам, встречаемым на материале керамики, но листья

¹ Схемы сасанидского древа, в основе которого пальметта (первый слева) и видоизмененный лотос (два справа) приводит А. Пооп: *A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present*. Fig. 907 (a-c).

² *Pope A.U. Persian Architecture*. Pl. 59–60.



Элемент фриза в михрабе Шир-Кабир с мотивом дерева
(после реставрации)

его обращены строго вверх (об иконографии аканта будет сказано ниже). Схожую схему по типу центрального стебля, увенчанного сосновой шишкой, с симметричными крутящимися побегами по сторонам мы находим в Омейядском искусстве в центральном мотиве бронзовых накладок бордюров Куббат-ас-Сахра (в деталях они отличаются)¹, а также практически без изменений, но в более топорном исполнении в Аббасидском искусстве: при оформлении дверных проемов в Здании IV в Хире, датированном VIII веком².

Если в Шир-Кабир мотив дерева встречается лишь во фризе и то в рудиментарной форме, то в Наине как более раннем памятнике он, наряду с темой круга, является едва ли не вторым по значимости мотивом и разработан в больших и малых масштабах: два дерева вторят верхней и средней арочным нишам. В составе каждого такого дерева есть его миниатюрная копия.

При изучении по направлению снизу вверх первое дерево образуется при помощи колонн средней арки с имитацией древесной коры, пышная крона в «конхе» состоит из растительных побегов с гранатом, пальметтой, лотосом, образующих фантастические цветы. Они расцветают в кроне не хаотично, а сами образуют собой трехчастное дерево в миниатюре: на вертикальный стебель нанизаны два бутона лотоса, декор нижнего не

¹ Dimand S.M. Studies in Islamic Ornament // *Ars Islamica*. 1937. V. 4. Fig. 9.

² Rice T.D. The Oxford Excavations at Hira // *Ars Islamica*. MCMXXXIV. V. 1. Part 1. Fig. 12.



Верхняя и средняя арочная ниши с мотивом дерева
в михрабе Наина

сохранился, но нетрудно представить, что он был покрыт, подобно верхнему, мелкими точками, имитирующими природную шероховатость. От основания миниатюрного дерева отходят симметричные листья аканта, которые, закругляясь, оканчиваются крупными цветами, похожими на развитый виноградный лист с гранатом.

Таким образом, здесь прекрасно прижилась сасанидская традиция усложнения композиции путем добавления двух симметричных боковых ветвей: как таковые ветви едва заметны, так как с них свисают фантазийные плоды (сочные поспевшие гранаты увенчаны пальметтами и посажены в розетты, они симметрично пускают побеги, которые оканчиваются еще более пышными и роскошными плодами граната, листьями,

завитками). В наиновской мечети мастера вторят сасанидской традиции изображения граната: абстрактно, в обрамлении собственных листьев¹. Этот популярный в искусстве Древнего Востока плод не только удержал свои позиции в сасанидском искусстве, но и продолжил победное шествие в искусстве ислама, играя важную роль в омейядском декоре (в сочетании с сосновыми шишками в Мшатте и в резном дереве из мечети аль-Акса в Иерусалиме).

Второе дерево (верхняя арочная ниша) подобно первому образуется при помощи колонн верхней арочной ниши с имитацией древесной коры, а крону в «конхе» заполняет сплошной узор из виноградной лозы. В ней также можно рассмотреть дерево в миниатюре: семичастный вертикальный росток, согласно сасанидской традиции, образуется одиночными пальметтами, чередующимися парными скругленными листьями аканта, которые вырастают один из другого и тянутся к небесам – восьмилучевым звездам над михрабом. Верхушка дерева увенчана бутонном лотосом с пестиком в виде виноградного листа. Сасанидская трактовка трехчастного дерева сменяется новым, исламским видением: применяется семичастность как символ множественности миров и небес (в арабской коранической традиции число 7 означает множество).

Сасанидский тип аканта и полуаканта (раздвоенные гибкие листья с разьединенными прицветниками; с X века они разьединяются все больше, стремясь стать самостоятельными листьями²) прекрасно разработан



Элемент верхней арочной ниши михраба в Наине с мотивом дерева

¹ Традиционное для Сасанидов изображение граната на примере керамической вазы из Лувра приводит А. Пооп: *A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present*. Fig. 907 (a-c).

² Типологию приводит А. Пооп: *A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present*. Figs. 902 (a-d), 903 (a, b).



Фрагмент средней арочной ниши михраба в Наине

в михрабе Наина (особенно в капителях колонн) в виде четырех и трехлепестковых акантов с развитым верхним лепестком, тогда как в Шир-Кабир он в упрощенном виде использован в капителях колонн (геометризированный полуакант в обрамлении щипца верхней арки).

В раннеисламском искусстве сасанидская пальметта также не может существовать самостоятельно, она составляет единые композиции с виноградным листом и лотосом. Особенно ярко это видно на примере михраба Наина, где, как и в Аббасидский период, повсеместно используется композитная пальметта (минбар Кайруанской мечети, датируемой временем правления Харуна аль Рашида – 786–808 годы, стук Самарры)¹.

¹ *Dimand M.S.* Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament. Figs. 10–13; *Herzfeld E.* Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentil. Berlin: Verlag Dietrich Reimer, 1923. Figs. 275–278.

Синкретизм рождает фантазийные растения: так на уже рассмотренной «конхе» средней ниши михраба в Наине по сторонам от миниатюрного дерева изображены три растительных мотива. Самый верхний – полупальметта, лепестки которой образованы из четырехлепестковых полукантонов, позаимствованных из сасанидского стука, однако они практически утратили присущую им в прежние времена гибкость и подвижность (с приходом ислама появляется еще одна вариация аканта: гибкие лепестки трехчастного аканта выпрямляются и перестают гнуться; такая форма станет применяться для цветущего куфи и будет вторить вертикализму арабской буквы алиф). В центре этого фантазийного растения изображен лотос с почкой.

Ниже слева пальметта вырастает из граната и превращается в стройный стебель. На элементе справа она, беря начало от граната, укрупняется, включает в себя солярный знак и рудимент дерева (таким образом, перерабатывается упрощенный сасанидский прием простого чередования стройными рядами полупальметт с гранатом или розеттой в стукowych панелях Ктесифона V–VI веков и Киша V века¹).

Судя по этим пальметтам, в раннеисламское искусство переходит их сасанидский тип с пятью или шестью дырочками.

Оба михраба используют сасанидские полупальметты в виде парных мотивов (фриз, отделяющий верхнюю арку от нижней в Шир-Кабир). Однако если в сасанидском искусстве они могли быть обращены краями как вверх², так и вниз³, то в Шир-Кабир преимущественно вверх.

В сасанидском искусстве часто встречается не используемый в наших михрабах прием выстраивания полупальметт в ряд или в волнообразный завиток, характерных для стукowych панелей Ктесифона⁴. Кроме того, михрабы не используют сердцевидный сасанидский тип пальметты в той исконной форме, в которой мы его видим, например, в стуковой панели-розетте из Ктесифона⁵. Можно предположить, что сама идея складывающихся в сердцевидные фигуры раздвоенных полупальметт была перенесена в центральный мотив круга тимпана средней арки и в нижнюю арочную нишу Шир-Кабир. Мы перечислили лишь несколько видов

¹ Dimand M.S. Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament. Figs. 33–34.

² Стукковая панель из Ктесифона с парными полупальметтами, разделенными плодом граната, из Музея Метрополитен. См.: Ibid. Figs. 33–34.

³ Стукковая панель из Ктесифона с парными полупальметтами, разделенными пальметтами, из Музея Метрополитен. См.: Ibid. Fig. 31.

⁴ Dimand M.S. Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament. Figs. 29–30.

⁵ Ibid. Fig. 26.

сасанидских пальметт, которые легли в основу раннеисламского декора и были затем перенесены в арабеску.

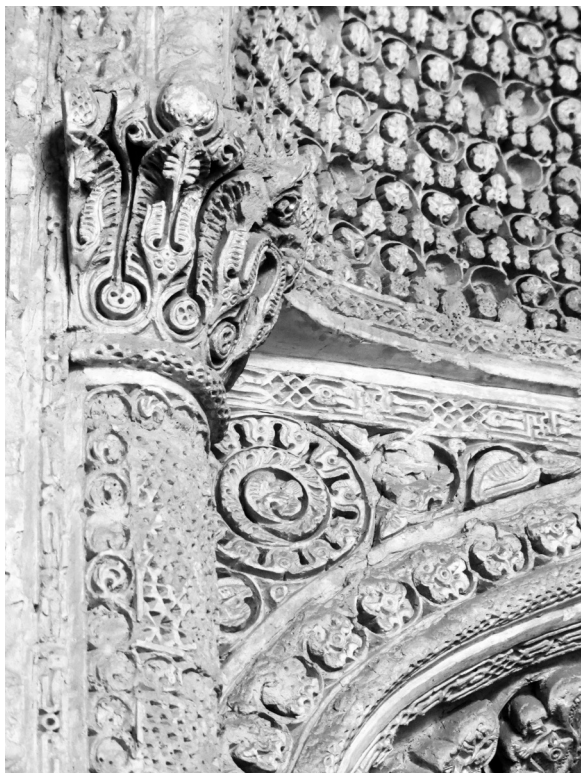
Лотос, будучи позаимствованным сасанидским искусством из предшествующих эпох, остается доминирующим и формообразующим мотивом, однако трансформируется в новые формы: пальметту, акант, лилию, фантазийный завиток-стебель, может использоваться самостоятельно или являться составной частью древа. Сасанидский орнамент демонстрирует великое множество вариаций на тему лотоса, аканта и пальметты. Такие вариации стали возможны благодаря синкретизму как главной черте сасанидского орнамента и как следствие породили целый ряд фантазийных растений. Так, условно трактованная чашечка лотоса может прорасти из пальметты, сливаясь с ней, (сасанидский шелк и рельефы в Так-е Бостан), либо фланкироваться листьями аканта (сасанидское серебро), либо передаваться как антеми́й – плоскостный ленточный орнамент в виде цветов лотоса (сасанидский шелк)¹.

В сасанидский период лотос имеет необычную пластику: лепестки и стебли утолщаются, отделяются бахромой, стебли кружатся под собственной тяжестью, наполняются соком – словно животворящие силы природы прорываются наружу и заставляют растение захватывать пространство с необыкновенной энергией (глубокая чашечка прицветника, которая развилась в сасанидский период, в раннеисламский период отделяется от венчика и трактуется как окружающие листья, которые иногда могут превращаться в волюты)². Такой эффектный сасанидский тип лотоса практически без изменений повторен в арочном своде мечети Наина.

В самом же михрабе лотос представлен в нескольких вариациях, демонстрирующих синкретизм мышления раннеисламской орнаментики, унаследованной из сасанидского искусства. Во-первых, мы встречаем лотос во фризе, разделяющем верхнюю и среднюю ниши. Фриз оформлен по типу ленточного орнамента, традиционно требующего простых и лаконичных мотивов, поэтому лотос упрощается до цветков белой лилии. Они переданы условно, разнонаправлены и разделены знаком свастики. Бордюр состоит из серии раппортов, которые начинаются одним лотосом-лилией, плавно переходящим в плетенку и замыкающимся следующим лотосом-лилией. Раппорты взаимно развивают друг друга, создавая иллюзию бесконечного движения (ленточный орнамент на самом верху).

¹ Типологию приводит А. Пооп: A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present. Fig. 901 (a-f).

² Типологию приводит А. Пооп: Ibid. Fig. 900 (c-g).



Капитель колонны михраба в Наине

Во-вторых, аналогичная простая форма лотоса повторена в капителях колонн, где она, подчиняясь конструктивной форме, слегка удлинится, закручивается, делается тоньше, лепестки его состоят из прорезанных полуакантов. Из них прорастает пестик, трактованный в форме виноградно-го листа или пальметты (яркий пример слияния мотива лотоса с акантом). В этой детали Наин отталкивается от сасанидских прототипов, правда, там принято было насаживать пальметту на стебель, последний, постепенно раздваиваясь, превращается в две полупальметты, концы которых соприкасаются друг с другом и образуют свисающую вниз пальметту (М.С. Диманд описывает фрагмент такой капители из Сирии, находящийся в частном собрании в Париже и датируемый серединой VIII века¹).

¹ *Dimand M.S. Some aspects of Omayyad and early Abbasid Ornament. P. 308. Fig. 16.*

Лепестки рядом стоящих лотосов-акантов соприкасаются, образуя своеобразную аркаду на капители. Так возникают два ряда разных растительных мотивов: наверху ряд виноградных листьев, внизу – ряд лотосов в форме аканта. Такая многослойная структура орнамента, вариативность трактовок – типичная черта сасанидского стука, демонстрируемая и раннеисламским искусством. Этой задаче отвечал и сам материал – стук накладывался в несколько слоев, сначала прорезывались нижние слои будущего орнамента, поверх накладывался новый слой, где прорезались внешние элементы узора (стук часто выполнен в высоком рельефе). Форма такого лотоса с почкой повторена в расположенном рядом спиралевидном завитке круга на тимпане.

Программа декора михраба Шир-Кабир исключает применение лотоса. Даже капители колонн, казалось бы, повторяющих сам принцип поднимающихся пучком, вытянутых, отогнутых к абаке листьев аканта, отказываются от трактовки в форме лотоса. Учитывая то, что этот михраб был построен позднее, возможно, данный мотив здесь сохранился только в форме рудимента – парных бут, образующих условные очертания чашечки лотоса на панели нижней арочной ниши. В основе бут овал, один конец которого заострен и загнут (такая трактовка к этому времени уже активно использовалась в сирийском текстиле). По мнению А. Поопа, эта форма может быть поздней трансформацией тычинок лотоса, которые были значимым декоративным элементом в декоре ахеменидских чаш¹. Однако она не менее близка к формам овальных листьев, встречающихся в сасанидских серебряных чашах и на шелке. Одним словом, множественность интерпретаций не позволяет нам однозначно утверждать, что мы в конкретном случае имеем дело с лотосом. Ясно лишь одно – в декоре этой ниши повторяются акантовые завитки из Наина, интерпретированные здесь, однако, в виде полулистьев. Над парными бутами также располагаются парные, обращенные вверх листья – рудимент мотива сасанидских крыльев² (генезис их восходит ко дворцу в Мшатте, к коронам сасанидских правителей, в более позднее время они встречаются в деревянной панели из Айн аль-Сира второй половины VIII века, хранящейся в Каире, в сильно стилизованной форме в панелях минбара Кайруанской мечети конца VIII века³, а окончательная стилизация их была достигнута в стуке Самарры и люстровой керамике, где они стали частью абстрактного декора).

¹ *Pope A.U., Ackerman Ph. A Survey of Persian Ornament // A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present. P. 2711.*

² *Erdmann K. von. Das Datum Des Tak-I Bustan // Ars Islamica. 1937. V. IV. Figs. 1–5.*

³ *Dimand S.M. Studies in Islamic Ornament. Figs. 6, 10.*

Мотивы свастики и меандра

Упомянутая выше свастика также пришла в орнамент X века из предшествующих эпох и является универсальным суперсимволом. Как и в сасанидское время, в раннеисламском орнаменте она применяется не одиночно, а в качестве одного из элементов в оформлении сетчатых бордюров, акцентирует границы раппортов, концы свастики плавно переходят в ленточный узор, обрамляющий верхний и нижний края бордюра и, таким образом, не претерпевает изменений в Наине. В Шир-Кабир мастера отказываются от ее применения в бордюрах и переносят на ствол колонн: она покрывает их полностью и напоминает скорее переплетающиеся зигзаги или меандр, так как концы рядом стоящих свастик плавно перетекают друг в друга, создавая иллюзию непрерывного движения, перемежаясь четырехлистниками. Михраб позаимствовал этот мотив практически без изменений из сасанидских стукowych панелей Ктесифона (однако вместо четырехлистников там шестилепестковые розетты, а свастика направлена против часовой стрелки¹), затем он будет повторен в колонках данданакановской мечети XI века, а также на угловых колонках пилонов Дворца Термезских правителей XII века.

Мотивы сеток

Выше мы отчасти коснулись темы бордюров. Стоит сказать о них отдельно несколько слов в связи с сетчатым орнаментом. Последний в обоих михрабах призван выделить конструктивные части: фризы, архивольты, щипцы, а также зрительно сдержать в рамках буйство пышной стуковой растительности (более справедливо в отношении михраба Наина, где растительность, кажется, норовит перекинуться через край ленточного орнамента и захватить соседний конструктивный элемент).

В михрабе Наина такой элемент может быть обрамлен не одним, а сразу двумя бордюрами (всего насчитывается четыре вида сетчатых бордюров), в Шир-Кабир – одним бордюром одного сетчатого вида.

По сути своей они не отличаются от сасанидских плетенок и являются двух- или трехуровневыми системами линий, иногда верхняя и нижняя могут объединяться свастикой.

Помимо сетчатого вида в михраб Наина из сасанидского искусства также перешел бордюр с изображением трех окружностей и волнистой линии (обрамляет вертикальные боковые панели с мотивом виноградной

¹ *Pope A.U. Persian Architecture. Pl. 67.*



Элементы сетчатых бордюров в михрабе Наина

лозы в средней михрабной нише). А. Пооп связывает его с астральной символикой Солнца, Луны, Венеры и Млечного пути¹.

В Шир-Кабир сетчатый бордюр одноуровневый, простейший в своем строении, повторяет в упрощенном виде сетки михраба Наина.

Мотивы виноградного листа

Виноградная лоза, пожалуй, является наиболее разработанным в Наине мотивом, повторяющим сасанидский тип (единый стебель с пятичастным листком и гроздью винограда)².

Если рассматривать михраб по направлению сверху вниз, то хорошо заметно, что в восьмилучевых звездах в рамке над михрабом, в столбах мечети, в кругах тимпана верхней арочной ниши подробно и системно проработан вертикальный стебель виноградной лозы, по отношению к которому симметрично расположены виноградные листья. Однако хаос начинается тогда, когда в «конхе» верхней ниши стебель исчезает, превращаясь в круглящийся завиток (возможно, этот прием послужил

¹ *Pope A.U., Ackerman Ph. A Survey of Persian Ornament. P. 2691.*

² Типологию приводит А. Пооп: *A Survey of Persian Art From Prehistoric Times to the Present. Fig. 905 (a-f).*

прототипом для заполнения парусов Имамзаде в Безуне 1133/34 года¹). Так появляется эффект сплошного, схематичного коврового покрытия с темой круга. Виноградные листья в Наине – несколько упрощенная версия листьев из дворца Сасанидов в Ктесифоне (а виноградные листья с просверленными дырочками на столбах мечети в точности повторяют орнамент стукowego карниза VIII века в Хире, правда, там листья перемежаются такими же схематичными сосновыми шишками²). Этот мотив в наиболее упрощенной форме повторяется на стволе колонн средней арки (что совершенно оправданно, ибо мастера ставили перед собой задачу передать шероховатую структуру древесной коры).

Иную, более реалистичную трактовку виноградного листа с дырочками демонстрирует архивольт средней арки михраба Наина, двумя столетиями позже они повторятся в парусах Имамзаде в Безуне 1133/34 года³. Возможно, над архивольтом работал другой мастер. Такая трактовка виноградных листьев крайне близка аналогичному мотиву, примененному в оформлении стенных ниш или дверных проемов в Хире VIII века, определяемых Д.Т. Райсом как «возможно сасанидские»⁴, где листья, однако, менее проработаны, чем в стукowym карнизе Здания IV там же⁵.

Фантазийный лиственный орнамент, часто встречающийся в михрабе Наина, по сути, представляет собой сильно модифицированные виноградные листья.



Фрагмент колонны средней арочной ниши михраба в Наине с мотивом виноградного листа

¹ *Pope A.U.* Some Recently Discovered Seldjuk Stucco // *Ars Islamica*. МСМXXXIV. V. 1. Part 1. Fig. 4.

² *Rice T.D.* The Oxford Excavations at Hira. Fig. 15.

³ *Pope A.U.* Some Recently Discovered Seldjuk Stucco. Fig. 4 (крайний правый в верхнем ряду).

⁴ *Rice T.D.* The Oxford Excavations at Hira. Pp. 58–59. Fig. 8.

⁵ *Ibid.* Fig. 14.

В михрабе Шир-Кабир, как наиболее позднем, виноградный лист практически исчезает, обозначая свое присутствие только в составе древа во фризе, отделяющем верхнюю нишу от средней. Но нетрудно заметить, что здесь он более реалистичный (с проработанными прожилками, вторящими природным формам). Но он все же берет свое начало из того же источника вдохновения, который был единым для Наина и Шир-Кабир (таким образом, на примере орнамента виноградных листьев нельзя однозначно утверждать, что первый памятник был прямым примером для подражания при работе над вторым).

Мотивы геометрического круга

В сасанидский период разрабатывается форма шестнадцатилепестковой розетты, символа солнца, которая располагалась по отношению к сердцевине в два ряда: по восемь лепестков в верхнем и нижнем¹; а также заимствованного из текстильного орнамента медальона с изображением человека, животного или растительного мотива, обрамленного точками, увеличенными до размера жемчужин-перлов (стукковые панели из Дамгана и Ктесифона с изображениями цесарки или головы кабана, помещенными в такие медальоны с перлами²).

С приходом ислама на примере стуковой декорации михраба Наина мы видим, как сасанидская розетта и сасанидский медальон словно сливаются воедино, завершится этот процесс в XVI веке кульминационным развитием медальона в ковроткачестве. В раннеисламском искусстве в поле сасанидского медальона помещаются медальоны размером поменьше. Каждый из этих малых медальонов в составе одного большого трактуется как отдельный мотив и заключается в рамки. Так, теперь уже бывшая розетта увеличивается в масштабе и превращается в большой медальон. Получается эффект гильоша. Со времен Сасанидов такой принцип объединения в одну окружность нескольких кругов посредством связующего звена – растительного стебля, стал повсеместным в искусстве Ирана (например деревянная панель из Такрита второй половины VIII века³). Самым подробным образом этот прием разработан на внутренней части арочных сводов над михрабом.

¹ По мнению некоторых исследователей, в такой розетте Лотос как символ фертильности объединяется с восьмиконечной звездой Иштар.

См.: *Pope A.U., Ackerman Ph. A Survey of Persian Ornament. P. 2696; fig. 896 (d).*

² *Pope A.U. Persian Architecture. Pl. 64.*

³ *Dimand S.M. Studies in Islamic Ornament. Fig. 4.*

Соблазнительно думать, что этот сасанидский тип медальона и прием оформления окружности вообще получил свое дальнейшее развитие в раннеисламском стуке несколько по иному принципу (что требует отдельного исследования): стебель как связующее звено между малыми и большими окружностями одного медальона становится преобладающим по сравнению с иными элементами, от его закручивания образуется не только один большой круг, но и несколько малых (мы подробно говорили об этом при описании декора михрабов в самом начале). Однако в случае верхней арочной ниши Наина мотив образуется путем скручивания виноградной лозы, где внешний круг – бахрома, соответственно, фон кругов – бесконечно копирующий себя схематичный вьюнок (в Шир-Кабир вместо темы винограда – фантазийный стебель): от главного круга к капителям колонн отходят малые круги, которые настолько сливаются со схематичным фоном виноградной лозы, что остаются едва намеченными. В тимпане средней арочной ниши михраба Наина находится розетка-медальон, образованная посредством скручивания фантазийного стебля, увенчанного бахромой, малые круги также образуются посредством скручивания стеблей. Орнамент здесь более четко артикулирован и близок к своему аналогу в Шир-Кабир (где он располагается на том же самом месте, но отличается в деталях, плотный узор не оставляет пустого фона, в Шир-Кабир – площадь пустого фона значительна). Акантовые ветви-волюты имеют те же дырочки, что и в Наине – эта черта исчезнет в стуке эпохи сельджукидов. Бордюр, который частично скрыт от наших глаз фестонами верхней арочной ниши Шир-Кабир, сочетает в себе два наиновских мотива: волнистый стебель, интерпретированный как продолжение аканта, а также резное украшение на внешней грани.

4. СРАВНИМЫЕ ПАМЯТНИКИ-АНАЛОГИ

Мотив виноградной лозы наиновской мечети повторяется в михрабе руинированной мечети начала X века в Йезде недалеко от мавзолея Двенадцати имамов, но в более энергичной и изысканной трактовке. По предположению А. Поопа, она была построена раньше Пятничной мечети и могла послужить ее прототипом, это тем более возможно, учитывая то, что Йезд по сравнению с соседним Наином (который находился в пустыне в стороне от основных торговых путей) всегда был более богатым и политически важным городом. Был ли у этих провинциальных памятников некий единый пример для подражания, такой, как Самарра? Без сомнения, мастера, создававшие стук Самарры и Наина имеют единый источник вдохновения, однако Наин стоит к нему ближе (Шир-Кабир также

близок ко II – по Г.И. Котову – и III – по Б.П. Денике¹ стилю Самарры). Стук Самарры, хотя и старше по времени своего создания, но все же отличается меньшей степенью реалистичности. Наин – поздний последователь и продолжатель этого источника вдохновения, Самарра – более ранний.

Предшественником стукowego декора Наина является Пятничная мечеть Шираза 894 года. Спиралевидный акант во фрагменте стука, украшавшего одну из арок перед михрабом в Ширазе, – более элегантный, свободный и живой в своем движении, чем стук Наина, хотя он и ближе к эллинистическим образцам.

Декор еще более раннего памятника, омейядской Куббат-ас-Сахра (Купол скалы, 687–691 годы), частично превосходит Наин в нескольких аспектах: большие розетты разработаны в меньшей степени, но выполнены в том же духе, что и окружности с наиновскими дисками-перлами в арках перед михрабом, сходство обнаруживается и в мотивах лотосов, деревьев, бесконечно развивающихся стеблей. Несомненно, в Наине мы находим старые традиции Омейядской орнаментики с привнесенным позднее Аббасидским стилем. Омейядский орнамент проявляет себя также в стуке аббасидской Самарры, но в более тяжеловесной трактовке, тогда как в Иране он в большей степени рационально осмыслен. Так, контуры и детализировка становятся более элегантными, тонкими, однако некоторые элементы, например сплошное покрытие виноградной лозой, по технике исполнения остаются несколько топорными, инертными и схематичными.

Оба михраба сопоставимы не только со стуком Самарры, но и с мечетью Ибн-Тулуна в Каире, Дейр-ас-Султани в Египте. Декор Наина позднее проявляет себя в стукowych панелях из Нишапура второй половины X века².

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фундаментальная концепция орнамента обоих михрабов – фертильность и витальность. Их главная тема – геометрический круг. Орнамент организован в двух системах: плетенка и круглящийся стебель. Иногда доминирующий извивающийся стебель разрушает геометрический круг, превращая его в спираль (в Шир-Кабир этот прием преобладает). Длинный, запутанный орнамент, бесконечно множащийся и воспроизводящий

¹ Котов Г.И. Михраб Мешхед-и-Мисриан. С. 104; Денике Б.П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.; Л.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1939. С. 44.

² Dimand M.S. Samanid Stucco Decoration from Nishapur // Journal of the American Oriental Society. Vol. 58, No. 2 (Jun., 1938). P. 261.

себя, переходящий из одной ниши в другую, сам превращается в длинную мольбу к богу и тем самым прекрасно отвечает сакральному назначению михраба и мечети. При этом в Наине он проявляет себя более активно, движется энергичнее и быстрее. Он и реалистичный, и фантастический одновременно. В Шир-Кабир – более условный и стилизованный. Множество различий и в композициях орнаментов¹: общий для обоих михрабов мотив спирали-круга в тимпанах отличается в деталях; кроме того, в Наине мотив виноградной лозы сплошь покрывает тимпан, перекрытие верхней арки, фон звезд, в Шир-Кабир – только нижний ярус фриза, отделяющего щипец верхней арки от тимпана средней; стволы колонн в первом случае покрыты мелкими углублениями или виноградным листом, во втором – зигзагообразными мотивами; в первом активно разработан мотив аканта, во втором – он схематично намечен только на капителях.

В михрабах мастерами позаимствован сам дух и принцип сасанидского орнамента, которому свойственно следующее: большинство композиций симметричны, одиночные фигуры часто состоят из круга или закруглены, синкретизм мышления художника рождает невероятные сочетания растений, состоящих из привычных и традиционных растительных элементов: лотос в разрезе, розетта, пальметта, дерево (сасанидский трехчастный тип), акант, виноградный лист, которые никогда не исчезали надолго и с приходом ислама слегка видоизменяются, тогда как формы побегов в период ислама остаются прежними. Традиции обращения к этим орнаментальным мотивам оставались довольно устойчивыми.

Видоизменение сасанидского орнамента в стуке раннеисламского периода шло следующими путями: из сасанидских элементов мастера раннеисламского искусства развили новые, чисто декоративные формы, которые постепенно привели к возникновению нового стиля в орнаменте (так, например, пальметта прошла длинный путь от своих простейших форм в сасанидском Ктесифоне до сложной декоративной стилизации в таких раннеисламских памятниках, как фасад дворца Сасанидов в Мшатте и минбар Кайруанской мечети, а затем расцвела во множестве вариаций композитных растений в михрабе Наина).

Таким образом, ведущая роль сасанидского орнамента в сложении раннеисламского искусства в этих регионах объясняет общность их орнаментики. Включение северной части Хорасана в государство Сасанидов и его близость к территории Ирана, принадлежность михрабов примерно к одному периоду времени обусловили общий вектор следования одним орнаментальным традициям.

¹ Прибыткова А.М. Архитектурный орнамент IX–X вв. в Средней Азии. С. 129.

Михаил Форрейтер

«МЕЖДУ БОГОМ И ДЬЯВОЛОМ»:
ИСКУССТВО ШУТОВ И ВАГАНТОВ

В рамках исследований, посвященных светскому театру Средневековья, мы чаще всего видим разбор творчества игроков и трубадуров. Игроцы – гистрионы, получавшие в каждой стране свое название (скоморохи на Руси, жонглеры во Франции, шпильманы в Германии, хуглары в Испании и т.д.), чье искусство было чрезвычайно разнообразным как по исполнительскому мастерству, так и по форме представлений, которые они давали и на уличной площади, и в аристократическом кругу. К гистрионам относятся и исполнители песен, и мимы, и канатоходцы, и дрессировщики. Искусство же трубадуров, появившееся изначально на юге Франции, складывается, когда поэтическим творчеством начинают заниматься уже люди высших кругов. Но если им уделено достаточно пристальное внимание (а стоит признать, что средневековому театру в целом посвящено не так много работ, особенно в сравнении с более поздними периодами), то часто весьма поверхностно рассматривается искусство стоящих особняком шутов и вагантов. Именно эти, очень самобытные явления и планируется рассмотреть в данной статье, проводя параллели и сравнения с уже названными гистрионами и трубадурами.

Нередко образ шута смешивается с образом обычного гистриона, состоявшего на службе у феодала. Но игроки занимали иное положение в обществе, нередко в их обязанности входили и другие, не связанные с искусством поручения. К примеру, их использовали в качестве вестников. Хотя бывали и более экзотические ситуации, когда, к примеру, повинностью игроца оказывалась ловля рыбы¹.

¹ *Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid: Espasa Calpe, 1956. P. 47.*

Положение же шута было совсем иным. Шут, юродивый, дурак как странствующий, так и придворный, отличался прежде всего своим статусом. Что для гистриона было игровой маской, то для шута становится образом жизни. Их сумасшествие, реальное или напускное, вызывало противоречивые чувства у современников: и смех, и благоговение одновременно. Безумие воспринималось как божественная одержимость, шутов наделяли пророческим даром¹. И если искусство гистриона многими воспринималось как скверное, не просто недостойное, а растлевающее души и имеющее демоническое начало, то балагурство шута в понимании людей имело двойственные истоки. При том, что церковь осуждала их, многие все равно верили, что шутовская глупость божественного свойства. Заметим, что грань между понятиями безумия и глупости разнится во всех языках. Так же обстоит дело и с самим словом шут, которое, к примеру, в английском и немецком языках аналогично слову дурак: *the fool* и *der Narr*, соответственно. Или вспомним знаменитую «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского, одна из последних глав которой начинается такими словами: «Не зарываясь в бесчисленные подробности, скажу кратко, что христианская вера, по-видимому, сродни некоему виду глупости, и с мудростью совершенно несовместна. Ежели хотите доказательств, то вспомните прежде всего, что ребята, женщины, старики и юродивые особенно любят церковные обряды и постоянно становятся всех ближе к алтарю, покорные велениям своей природы. Во-первых, позвольте спросить: кто такие были основатели христианства? Люди удивительно простодушные, жестокие враги всякой учености. Засим, среди глупцов всякого рода наиболее безумными кажутся те, кого воодушевляет христианское благочестие. Они расточают свое имение, не обращают внимание на обиды, позволяют себя обманывать, не знают различия между друзьями и врагами, в ужасе бегут от наслаждений, предаются постам, бдениям, трудам, презирают жизнь и стремятся единственно к смерти, коротко говоря, во всем действуют наперекор здравому смыслу, словно душа их обитает не в теле, но где-то в ином месте. Что ж это такое, если не помешательство? Удивляться ли после того, что апостолов принимали порою за пьяных и что Павел показался безумным судье Фесту! Но поскольку уж я начал рассуждать, то продолжу и докажу вам, что блаженство, которого христиане стараются достигнуть ценою стольких мучений и трудов, есть не что иное, как

¹ Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. М.: Наука, 1988. С. 152.

некая разновидность безумия»¹. Не забывая о том, что это сатира, стоит обратить внимание и на упоминание юродивого, и на – пускай гротескную – параллель между безумием и христианством. «Похвала глупости» написана в 1509 году, в эпоху расцвета и широкого распространения шутов.

Говоря о периодизации, следует заметить, что до XIII века шуты действительно слабо выделялись из общего круга придворных гистрионов. Но именно в этом и следующем веке у владетельных феодалов складывается своеобразная мода держать их при себе. Взлет же шутовского искусства происходит еще позже, в XV–XVI веках². Тогда же складывается представление о психотерапевтическом влиянии шута на своего покровителя³. Ведь он мог спасти его от меланхолии. Отличительной чертой шутовского искусства было так называемое антиповедение. Шут был почти так же бесправен, как и другие средневековые актеры, но ореол божественного безумия оставлял его проделки практически безнаказанными. Говорим ли мы о действительно сумасшедших людях или о хитрецах, избравших эту модель основой своей жизни, на самом деле шут был чуть ли не самым свободным человеком Европы периода Средних веков. Там, где прочих сдерживало нежелание испортить себе репутацию, кодексы морально-этических норм, шут мог не бояться говорить и изображать то, что думает, своим балагурством нарушать принятые нормы, переворачивать с ног на голову любые ценности. Своими комическими трюками и сквернословием он превращал реальность в пародию, а окружающих людей насильно вовлекал в игру, превращая их в актеров, прикрываясь, как щитом, своей болезнью, ниспосланной Богом. Именно здесь так ярко проявляется связь шутовской и карнавальная игры. Ведь, как писал Михаил Михайлович Бахтин, «карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей»⁴. Их особая свобода проявлялась и в отношении хозяев, ведь шуты были теми, кто мог говорить правду властным вельможам, не опасаясь за свою жизнь. Помимо своего статуса, он оказывался одним из самых близких людей для своего покровителя. Вспомним в качестве литературного примера классическую сцену из «Короля Лира» Вильяма Шекспира:

¹ Эразм Роттердамский. Похвала глупости. СПб.: Азбука, 2012. С. 151–152.

² Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. С. 155.

³ Зеленина Г.С. От скипетра Иуды к жезлу шута: Придворные евреи в средневековой Испании. М.: Мосты культуры, 2008. С. 174.

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 10.

Шут: А ты знаешь, куманек, какая разница между злым дураком и добрым дураком?

Лир: Нет, братец, Научи меня.

Шут: Кто дал тебе совет

Отдать свой край другим,

Тот от меня, сосед,

Умом неотличим.

Я злой дурак – и в знак

Того ношу колпак,

А глупость добряка

Видна без колпака.

Лир: Ты зовешь меня дураком, голубчик?

Шут: Остальные титулы ты роздал. А этот – природный.

Кент: Это совсем не так глупо, милорд¹.

Антиповедение шута – это реакция внимательного наблюдателя, следящего за тем, как устроена жизнь, и врывающегося в нее со своим балагурством, переворачивающим устои. Шут должен был быть актером-универсалом, острословом-импровизатором, музыкантом, акробатом, дрессировщиком. Он должен был в одиночку исполнять целые сценки, сочиненные на ходу, родившиеся под впечатлением его жизненного опыта. Нередко его глупости выражались в виде поступков, лишенных здравого смысла. Шут мог высиживать куриные яйца, носить очки на капюшоне, гулять с зажженным факелом в солнечный день, возить в тачке гончую собаку, выезжать на лошади, сидя на табуретке². В своем творчестве шут является воплощением мифологического архетипа трикстера – плута и хитреца, нарушающего общественные устои. Несмотря на мотивировку, его действия зачастую производят положительный эффект.

В эти же века начинает складываться и внешний облик шутов. Они носили остроконечный капюшон с двумя или тремя концами, венчали которые колокольчики или бубенцы. Нередко сбрасывали бороды и волосы на голове, оставляя лишь венчик, надевали короткие рубахи с рукавами до локтей и ходили босиком. Иногда у них в руках были погремушки, сделанные из короткой палочки с надутым пузырем, который был наполнен сушеным горохом. В иных случаях они держали

¹ Шекспир В. Король Лир / Пер. Б.Л. Пастернака // Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии. Сонеты. Т. 2. М.: Рипол, 1997. С. 435.

² Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. С. 154.

в руках небольшие дубинки. И все же, самым характерным для шутов был марот (фр. *marotte*). Это жезл длиной 30–40 см с резным навершием, изображавшим смеющуюся голову шута. Иногда марот выступал в качестве воображаемого собеседника в шутовских диалогах. Примерно с XIV века шута начинают венчать парой птичьих крылышек – атрибутом ловкача Меркурия, бога красноречия, покровителя плутовства и воровства. В античные времена его изображали юношей с крыльями на голове. В XV веке складывается классический тип шута в экстравагантной одежде¹. Колпак начали венчать ослиные уши, получил распространение фестончатый воротник, одежда кроилась из тканей контрастных цветов. В XVI веке на капюшонах появляется петушиный гребешок.

Другим обособленным типом исполнителей были ваганты. Само слово произошло от латинского *vagantes*, что значит – странствующие. В широком толковании слова в эту группу попадают все бродячие гистрионы. Но все же принято называть так именно определенную касту странствующих поэтов, чьим первоочередным отличием было то, что стихи и песни они слагали на латыни, бывшей международным языком религии и науки. И первыми вагантами были именно клирики, не имевшие определенной церковной должности. Затем к ним присоединяются университетские студенты. Еще одно распространенное название для них – голиарды. Нет полной уверенности в том, от какого слова произошло это название. Некоторые указывают на распространенное в романских языках слово *gula* (глотка), от которого произошло слово *guilart* (обжора). Другие говорят об образе Голиафа, чье имя стало нарицательным и было достаточно распространенным ругательством в Средние века. Бой Давида с Голиафом аллегорически воспринимался как бой Христа с сатаной. Поэтому такие выражения, как «голиафовы дети», «голиафова свита» обозначали «чертовых слуг». Впоследствии рождается миф о некоем Голиафе, прародителе и покровителе вагантов, который был славным гулякой и поэтом. И, в конце концов, слово голиард потеряло свой негативный окрас и стало полноправным синонимом слова вагант.

Итак, как было сказано выше, основную массу вагантов составляли клирики и студенты. Надо сказать, что происходит это буквально параллельно с рождением университетской культуры в Европе, когда студенты странствовали от одного университета к другому в поисках лучших профессоров в тех или иных областях знаний. Уже тогда за

¹ Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. С. 156.

разными городами закрепляется слава центров по изучению определенных наук. Так, считалось, что древних классиков лучше всего изучать в Орлеане, судебные кодексы в Болонье, а демонологию в Толедо. Также стоит отметить, что клирикам и студентам была дарована определенная защита, их не могли судить общим судом, что помогало тем, кто, как говорили, пребывал в гистрионстве. Но уже в XIII веке церковные соборы призывают лишать их духовного сана¹. Тем не менее ваганты сыграли свою, достаточно значительную роль в развитии как театра, так и поэзии. Не говоря уже о том, что многие их произведения не имели указаний на авторство и таким образом попали в круг фольклорных текстов. Некоторые их сочинения распространены и по сей день. Знаменитый студенческий гимн «Gaudeamus» и широко известная в нашей стране студенческая песня «Прощание со Швабией» как раз относятся к наследию голиардов.

В своей поэзии они придерживались определенного набора тем. Здесь и лирические, любовные сюжеты, часто достаточно откровенные. И злая сатира на духовенство, в оппозиции к которому находились ваганты. И гимны учебе и студенчеству, как две вышеназванные песни. И просто философские стихотворения. Надо особо подчеркнуть, что голиарды были противниками не веры как таковой, а именно института церкви. Здесь сказывалось неприятие консервативной христианской морали, навязываемой проповедниками и не приемлющей разгульного образа жизни, столь почитаемого вагантами. Вдобавок, учитывая то, что многие из них были клириками, не получившими никаких должностей, здесь была и некая доля обиды. К примеру, в крупнейший известный сборник поэзии вагантов «Carmina Burana» включено стихотворение безымянного поэта «Орден вагантов», в котором есть следующие строфы:

«Каждый добрый человек, –
сказано в Уставе, –
немец турок или грек,
стать вагантом вправе».
Признаешь ли ты Христа,
это нам не важно,
лишь была б душа чиста,
сердце не продажно.

¹ Гвоздев А.А. История европейского театра: театр эпохи феодализма. М.: Либроком, 2011. С. 30.

Все желанны, все равны,
к нам вступая в братство,
невзирая на чины,
титулы, богатство.
Наша вера – не в псалмах!
Господа мы славим
тем, что в горе и в слезах
брата не оставим.

Кто для ближнего готов
снять с себя рубаху,
восприми наш братский зов,
к нам спеши без страху!
Наша вольная семья –
враг поповской швали.
Вера здесь у нас – своя,
здесь – свои скрижали!¹

Как видно из этого отрывка, никакого отрицания Бога здесь нет, лишь презрение к институту церкви. Подобные сюжеты появляются часто, в том числе у одного из немногих вагантов, которого мы знаем по имени. Вальтер Шатильонский сочинил в XII веке очень острое стихотворение, названное «Обличение Рима», в котором критиковал самую верхушку церковной иерархии, кардиналов и самого Папу римского. Приведем один из самых ярких отрывков:

К папе ты направился?
Ну так знай заране:
Ты ни с чем воротись,
если пусты длани.
Кто пред ним с даянием
появился малым, –
Взором удостоен он
будет очень вялым.

¹ Орден вагантов / Пер. Л.В. Гинзбурга // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М.: Художественная литература, 1974. С. 426–427.

Не случайно папу ведь
именуют папой:
Папствуя, он хапствует
Цапствующей лапой.
Он со всяким хочет быть
в пае, в пае, в пае –
Помни это каждый раз,
к папе приступая¹.

Как знатоки латыни, они были знакомы с античной мифологией и литературой и часто использовали взятые оттуда образы. Особым почетом вагантов пользовался древнеримский поэт Овидий, которому многие голиарды пытались подражать. Естественно, что только критикой церкви их творчество не ограничивалось. Они воспевали любовь, сокрушались над несправедливостью мира, пели оды пьянству и обжорству и их символам в виде трактира или античного бога Вакха. Взлет искусства вагантов пришелся на XII–XIII века, а уже в XIV веке их творчество было почти забыто. Причиной тому послужили разные факторы. Самый явный заключается в том, что к концу XIII века церковь выигрывает в своей борьбе с голиардами. Часть из них была подавлена светской властью, менее радикальным нередко подыскивали службу в школах, канцеляриях, иногда даже давали свой приход. То есть исчезла проблема незанятости. Также в XIII веке, начиная с Франциска Ассизского, распространяются нищенствующие ордена (прежде всего францисканцы и доминиканцы), которые так же, как и ваганты, путешествуют по Европе, но вместо того, чтобы демонстрировать разгульный и веселый образ жизни и сочинять непонятные простолюдинам стихи на латыни, они проповедуют христианские ценности на том языке, который был понятен всем. Более того, свои проповеди они зримо иллюстрировали собственным примером. Еще одним фактором послужило то, что ваганты не смогли конкурировать с новой, светской поэзией, которая получала все большее распространение.

В представленной работе мы рассмотрели некоторые особенности двух самобытных явлений в истории театра средневековой Европы. Шуты безусловно пересекаются в своем искусстве с гистрионами, особенно теми, что оказывались на службе при дворе. И, тем не менее, между ними

¹ *Вальтер Шатильонский. Обличение Рима / Пер. О.Б. Румера и М.Л. Гаспарова // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 500–501.*

были радикальные различия. Игрец был всего лишь одним из множества слуг, которые окружали властительного феодала. Шут же был гораздо ближе, вплоть до того, что с некоторыми из них складывались теплые, практически дружеские отношения. Бывали случаи, что шут вместо или вместе с ролью потешника исполнял роль своеобразного (а иногда и абсолютно настоящего) советника. Да, в своем искусстве шут был универсалом, как лучшие из гистрионов. Но ни один игрец не был так защищен, не имел такой свободы в том, что он изображает, пародирует, сочиняет. Подобная ситуация обнаруживается и при сравнении вагантов и трубадуров. И те, и другие – поэты, прославленные и любимые современниками, но голиарды были гораздо более свободными в своих произведениях, что определялось и сравнительно низким, иногда почти маргинальным социальным статусом и той защитой от общего суда, которой они обладали благодаря своему образованию. В отличие от гистрионов и трубадуров, шуты и ваганты представляли собой странное смешение дьявольского и божественного начал. Осуждаемые церковью, приравнивающей их по тяжести грехов к гистрионам, во всех остальных вопросах они воспринимались как носители божественного начала, будь то безумие или образование и сан. И именно за счет него они получали большую свободу, нежели большинство современников. Именно поэтому образ их настолько противоречив, и мы не можем говорить о каком-то одном, определенном отношении к ним в обществе. Важно и то, что свобода их творчества будоражит умы и в наше время. Шут, пускай и потеряв определенное количество исторических особенностей, является символом, достаточно широко распространенным в современной культуре. Образ остроумца, безумного храбреца, готового говорить правду в лицо любому, и сейчас нередко ассоциируется с шутком. Что же касается вагантов, то их поэзия ощущается живой и современной. Конечно, в этом есть и заслуга замечательных отечественных переводчиков и прежде всего Льва Владимировича Гинзбурга. Достоин внимания уже тот факт, что его вольный перевод стихотворения «*Hospita in Gallia*» из сборника «*Carmina Burana*» (получивший название «Прощание со Швабией») лег в основу популярной песни композитора Давида Георгиевича Тухманова. Подобные факты свидетельствуют о том, что более тщательное исследование искусства шутов и вагантов может иметь значение не только для искусствоведения, но и для современной культуры в целом.

Ксения Старкова

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА РОЖДЕСТВЕННОГО ЦИКЛА В ИСПАНИИ: СИМВОЛИКА, ТЕКСТ, МУЗЫКА

Литургическая драма – одна из вершин религиозного искусства Средневековья. Своими корнями она уходит в такие жанры богослужбной традиции, как тропы¹, которые исполнялись на Пасху, Рождество и другие церковные праздники. Литургическая драма родилась в недрах богослужения – символического священного действия, призванного воплотить в *земном* времени и месте *вечную* Жертву Христа. Именно поэтому она, наследуя сакральную сущность литургии, облекает *символическое* в более зримые образы, так же как и икона открывает перед нами завесу мира *иного*. Наиболее близок к богослужению пасхальный цикл литургических драм и особенно *Visitatio sepulchri* (Посещение гробницы), в котором визуализируется самый торжественный момент христианского вероучения – воскресение Христа. И жены-мироносицы, направляющиеся к Гробу, и Ангел, возвещающий воскресение, – все они являются в первую очередь *воплощением* Евангельского слова и только затем иллюстрацией этого священного события перед прихожанами.

С самых ранних этапов своего существования литургическая драма содержала в себе два противоположных начала. С одной стороны,

¹ Тропы – данным словом сегодня принято называть подтекстовки длинных мелизматических распевов и новые сочиненные мелодии, которые в IX–X веках начинают проникать в канонически устоявшуюся форму богослужения. Выполняя первоначально практическую функцию (облегчение запоминания певчими длинных распевов Аллилуйи), впоследствии тропы становятся способом свободного творчества: именно на их основе возникает сначала пасхальный, потом рождественский диалог, а затем и литургическая драма.

символичность действия, связь со священным Евангельским словом, «одухотворенность» литургическими песнопениями приближали ее к богослужению, в котором она существовала. С другой стороны, ее генетическая связь с тропом, который по сути своей был «отклонением» от богослужебного канона, и наличие в ней диалогичности, которая противоречила «монологичности» литургии, стали причиной постепенной смены вектора направленности: от приношения Богу до обращения к прихожанам.

Сложно отметить, с какого именно момента происходит эта перемена, но как только в литургической драме появляются «не литургические герои» (не относящиеся к Евангельскому сюжету) и диалог в ней начинает приобретать довлеющее значение, символическое действие наполняется зрелищностью, постепенно начинает разворачиваться потенциально заложенное в диалоге театральное начало. Очень ярко эти перемены можно проследить на примере рождественского цикла, где в исполнении антифонов во время Лауд¹ или Песни Сивиллы на народных языках на первый план выходит красочность, пышность, и символическое начало уступает место прямой изобразительности.

Таким образом, литургическая драма шаг за шагом движется по пути к *десакрализации*. Она эволюционирует от своих символически-обрядовых функций в составе ритуала к представлению, зрелищу.

Рождественская литургическая драма возникла из простого тропа, который состоял из трех стихов и представлял собой диалогическую структуру. Повествование о Рождестве Иисуса Христа мы встречаем в Евангелии от Луки (Лк. 2: 8–20), но так как в тексте этой истории не было вопроса, способного стать истоком для возникновения диалога, то он был создан по модели пасхального: «*Quem quaeritis in praesepere, pastores, disite?*»² («Кого ищите в яслях, пастухи, скажите?») – с характерной формулой вопроса «*Quem quaeritis*». Этому вопросу соответствовал ответ: «*Salvatorem Christum Dominum*» («Господа Христа Спасителя»):

| Пасхальный троп | | Рождественский троп | |
|--|--|--|--|
| Quem quaeritis in sepulchro, o Christicole. | Кого ищите в Гробнице, о Христиане. | Quem queritis in presepe pastores dicite? | Кого ищите в яслях, пастухи, скажите? |

¹ Лауды («*Laudes*» – «Хваления») – служба суточного круга, следующая за Утреней и исполняющаяся на рассвете.

² *Quem quaeritis in sepulchro, o Christicole* / Кого ищите во Гробе, о христиане? – пасхальный троп.

| | | | |
|---|---|---|---|
| <p>Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.</p> <p>Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nunciate quia surrexit.</p> <p>Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum. En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad patrem talitur inquiring:</p> <p>Resurrexi.</p> | <p>Иисуса Назарянина, распятого, о небожители.</p> <p>Его здесь нет, он воскрес, как предвещал; пойдите, возвестите, так как он воскрес.</p> <p>Аллилуйя, у гробницы находится ангел, возвещающий воскресение Христово. И тотчас исполнилось то, что Он сказал прежде через пророка, к Отцу вопрошая: Воскрес.</p> | <p>Saluatorem Christum dominum infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum.</p> <p>Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de qua dudum uaticinando Ysayas dixerat propheta: ecce uirgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est.</p> <p>Alleluia. Alleluia, iam uere scimus Christum natum in terris de quocanite omnes cum propheta dicentes.</p> <p>Puer natus.</p> | <p>Спасителя Христа Господа младенца, в пелены закутанного, следуя ангельскому предсказанию.</p> <p>Здесь находится дитя с Марией, матерью его, о чем прежде, предсказывая, говорил Исаия, пророк: и вот дева выносит и родит дитя; и ныне путникам скажите, кто родился.</p> <p>Аллилуйя. Аллилуйя, истинно знаем Христа, рожденного на земле, о котором вы все поете вместе с пророком, говоря: Дитя родилось¹.</p> |
|---|---|---|---|

Самые простые рождественские тропы появились в X веке и представляли собой диалог между пастухами и повивальными бабками, которых также не было в евангельском сюжете: этот мотив был взят из апокрифических текстов. Основное место диалога в литургии на Рождество было перед Интроитом² мессы («Puer natus est nobis» / «Дитя родилось нам»).

¹ Здесь и далее переводы сделаны автором.

² Интроит – вступительный антифон.

Постепенно сюжетная линия стала развиваться: присоединяются другие моменты из Евангелия от Луки, например, появляется ангел, который обращается к пастухам с благой вестью (Лк. 2: 10–12), или хор ангелов, поющих «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу», Лк. 2: 14), или показывается путь пастухов к яслям¹. Таким образом, к XII веку троп разрастается до целого представления – шествия пастухов, которое получает название *Officium pastorum* (Поклонение пастухов)². С увеличением действия меняется и место представления: теперь оно перемещается от Интроита мессы в конец рождественской Утрени³.

Сцена между пастухами и повитухами также могла разыгрываться во время рождественских Лауд, происходила театрализация двух антифонов: *Quem vidistis, pastores, dicite* (Кого видите, пастухи, скажите) и *Pastores, dicite, quidnam vidistis* (Пастухи, скажите, кого видите). Ранний пример таких небольших представлений мы находим во Франции XII века⁴ – их основной чертой было не только разыгрывание диалога между хором и солистами, но и переодевание мальчиков-певчих в пастухов⁵.

Параллельно с *Officium Pastorum* развивается еще одно праздничное шествие, и сюжет его взят из Евангелия от Матфея (Мф. 2: 2–11) – это поклонение волхвов или *Officium Stellae* (Поклонение Звезде). Местом для этой литургической драмы также был конец Утрени. В некоторых случаях сюда могли присоединиться и сцена встречи волхвов с царем Иродом⁶, и сцена убийства невинных младенцев⁷, также пришедшие из Евангелия от Матфея. В других случаях эти сцены могли ставиться как отдельные литургические драмы в особые дни празднования этих событий: 6 января было связано с Эпифанией (Богоявлением), 28 декабря было днем поминовения Невинноубиенных младенцев, драматическим центром которого был плач Рахили, в некоторых манускриптах озаглавленный как *Ordo Rachelis*⁸.

¹ Pérez Priego M. Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano // Estudios sobre el teatro medieval. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. P. 148.

² Старейшая версия *Officium Pastorum* – Руан (Rouen), XII век.

³ Утренья (*Matutinum*) – служба суточного круга, исполнявшаяся ночью.

⁴ Руан, XII век.

⁵ Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958. P. 13.

⁶ Ordo ad representandum Herodem (Fleury) // Stevens J., Rastall R. Medieval drama // The New Grove Dictionary. Second edition. Oxford, 2001. Vol. 16. P. 233.

⁷ *Officium stelle* (Laon) // Ibid.

⁸ Ibid.

Наконец, особняком среди рождественских литургических драм стоит церемония выхода пророков, относящаяся к концу XI века – *Ordo Prophetarum*¹. Она была сочинена для праздника Обрезания (1 января)², и ее источник находился не в Евангелии, а в старинной проповеди IV века³, которая читалась на Утрени. Эта процессия в большинстве случаев ставилась и в ночь на Рождество, и постепенно среди всех героев процессии в разных местах выделялись и особенно были любимы разные персонажи (например, во Франции это был пророк Даниил⁴, а в Испании – пророчица Сивилла).

1. РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ТРОПЫ В ИСПАНИИ

В Испании литургические драмы рождественского цикла представлены ярко, но неравномерно. Сохранилось очень мало примеров ранних рождественских тропов, на сегодняшний день не найдено ни одного образца *Officium Pastorum*⁵, немногочисленны и примеры театрализации антифонов во время Лауд. При этом очень большую популярность приобрела традиция *Ordo Prophetarum* и особенно – *El Canto de la Sibila* (Песнь Сивиллы), распространившаяся по всей Испании в разнообразии и богатстве интерпретаций.

Рождественских тропов, исполнявшихся перед Интроитом мессы, в Испании сохранилось немного, причем большинство рукописей, которые их содержат, не нотированы, есть только текст. Самый ранний из них мы встречаем в рукописи XII века из Уэски – он представляет собой простой диалог *Quem queritis in presepe, pastores, dicite* (Кого ищите в яслях, пастухи, скажите), написанный по модели пасхального и предваряющий антифон *Puer natus est* (Дитя родилось нам):

¹ Самые ранние примеры *Ordo Prophetarum* – из монастыря Сан Марсиаль де Лимож (1096) и Айнзиедельн (XI–XII века). См.: *Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. P. 167.*

² *Castro E.C. Del tropo al drama liturgico // Segundas Jornadas de Canto Gregoriano. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1998. P. 46.*

³ Подробнее об этом – см. ниже.

⁴ Например, *Ludus Danielis* (XII–XIII века) из Бове.

⁵ *Gómez Muntané M. La música medieval en España. Kassel: Reichenberger, 2001. P. 70.*

| | |
|--|---|
| <p>In nativitate Domini Quem queritis in presepe pastores dicitis? Saluatorem Christum dominum infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum.</p> <p>Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de qua dudum uaticinando Ysayas dixerat propheta: ecce uirgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicitis quia natus est. Alleluia. Alleluia, iam uere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum propheta dicentes.</p> <p>Puer natus.</p> | <p>В Рождество Господне Кого ищите в яслях, пастухи, скажите? Спасителя Христа Господа младенца, в пелены закутанного, следуя ангельскому предсказанию.</p> <p>Здесь находится дитя с Марией, матерью его, о чем прежде, предсказывая, говорил Исаия, пророк: и вот Дева выносит и родит дитя; и ныне путникам скажите, кто родился. Аллилуйя. Аллилуйя, истинно знаем Христа, рожденного на Земле, о котором вы все поете вместе с пророком, говоря:</p> <p>Дитя родилось.</p> |
|--|---|

Аналогичные рождественские тропы в небольшом количестве «разбросаны» по разным монастырям Каталонии: Вик – Тропарий XIII века, Процессинарий XIII–XIV веков, монастырь Санта Мария дель Эстани – Процессинарий XIV века, Сео де Уржел – два Канторала XV века, Сан Хуан де лас Абадесас. Только в двух манускриптах сохранилось полное описание постановки этих диалогов (Санта Мария дель Эстани и Сан Хуан де лас Абадесас): они разыгрываются между клириками, стоящими по разные стороны внутреннего помещения храма. Таков пример из монастыря Санта Мария дель Эстани:

| | |
|---|---|
| <p>Ad introitum, antiphona Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis, Alleluia! Ad missam sint cantores in coro qui incipient officium ad missam. Set primo ueniant ad altare. Et diachonus incipiat in cornu altaris dextro, <i>Ora est psallite</i>. Et duo illorum abscondant se retro altare. Et alii duo ueniant ante altare. Et ilii qui sunt retro altare incipiant, scilicet, tropus <i>Quem queritis in presepe</i>.</p> <p><i>Ora est, psallite, iubet domnus canere, eya dicit.</i></p> <p>Dicant alii qui sunt retro altare: <i>Quem queritis in presepe, pastores, Dicitis?</i> Respondeant illi qui sunt coram altare:</p> | <p>Перед интроитом, антифон Слава в вышних Богу и на земле мир в человецех благоволение, Аллилуйя! Перед мессой в хоре появляются певцы, которые начинают службу. Сначала они подходят к алтарю, и дьякон начинает петь из правого угла: <i>Час настал</i>. И двое из них спускаются [на место] позади алтаря, а двое других становятся впереди. И те, что находятся позади, начинают троп: <i>Кого ищите в яслях</i>. <i>Час настал, восхвалите и воспойте Господа; итак, говорите!</i></p> <p>И говорят те, что стоят позади: <i>Кого ищите в яслях, пастухи, скажите?</i> И отвечают те, которые стоят перед алтарем:</p> |
|---|---|

| | |
|---|---|
| <p><i>Saluatorem Christum Dominum, infantem pannis inuolutum secundum sermonem angelicum.</i></p> <p><i>Illi qui sunt retro altare ueniant ad altare, et stet unus in dextro cornu altaris et alius in sinistro, et leuent pallium altaris dicendo versum, adest hic.</i></p> <p><i>Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de qua dudum uatizinando Ysayas dixerat propheta: Ecce uirgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est.</i></p> <p><i>Finitis versibus, alii duo girent se ad populum dicentes versum:</i></p> <p><i>Alleluia, alleluia! Iam uere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta, disentes, Puer natus est.</i></p> | <p><i>Спасителя Христа Господа младенца, в пелены закутанного, следуя ангельскому предсказанию.</i></p> <p><i>Те, что находятся позади алтаря, идут к алтарю, и становятся – одни в правом углу алтаря, а другие в левом, и поднимают покрывало, говоря стих, здесь находится.</i></p> <p><i>Здесь находится дитя с Марией, матью его, о чем прежде, предсказывая, говорил Исаия, пророк: и вот Дева выносит и родит дитя; и ныне путникам скажите, кто родился</i></p> <p><i>Заканчивая [этот] стих, двое других поворачиваются к народу, говоря [следующий] стих:</i></p> <p><i>Аллилуйя. Аллилуйя, истинно знаем Христа, рожденного на земле, о котором вы все поете вместе с пророком, говоря, Дитя родилось.</i></p> |
|---|---|

Похожие тропы также сохранились в Жироне (церковь Сан Феликс) и в кафедральном соборе Пальмы де Майорка.

2. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ОФФИЦИЙ. ПАСТУХИ И АНГЕЛЫ

Помимо рождественских диалогов перед началом мессы в Испании была распространена театрализация антифонов, которые пелись во время Лауд. Такая традиция была известна и в Европе, например во Франции, когда мальчики-певчие, одетые пастухами, спускались к амвону и вступали в диалог с хором, разыгрывая по ролям антифон *Pastores, dicite, quidnam uidistis*¹, который по своей структуре представлял диалог, так же как и пасхальный и рождественский тропы:

¹ Традицию театрализации антифонов во время Лауд Р. Донован находит во Франции: Клермон-Ферран (Clermont-Ferrand), Дакс (Дах), Камбре (Cambrai). В некоторых случаях простые переодевания выходили за рамки только обыгрывания антифонов, но разрастались до самостоятельных литургических драм, например, в августинианском монастыре рядом с местечком Бурж (Bourges) к переодетым пастухами певчим присоединялся Ангел и возвещал рождение младенца Христа. См.: *Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain.* P. 48.

| | |
|--|---|
| Pastores, dicite, quidnam vidistis? et annunciate Christi nativitatem? Infantem uidimus pannis inuolutum et choros angelorum laudantes Saluatorem. | Пастухи, скажите, кого видите? и возвестите Христа рождение. Младенца видим, в пелены закутанного, и хоры ангелов, воспевающих Спасителя. |
|--|---|

Обычно все происходило во время первого псалма Лауд *Dominus regnavit*¹ (Господь царствует), в котором рождественский антифон обрамлял каждый его стих. Ниже представлена наиболее типичная схема исполнения этого антифона из монастыря Клермон-Ферран (Франция)²:

| | |
|---|--|
| <p>Ant. Pastores, dicite – quidnam uidistis, et annunciate Christi natiuitatem.</p> <p>Ps. Dominus regnauit, decorem indutus est: indutus est Dominus fortitudinem, et precinxit se.</p> <p>Ant. Chorus: Pastores, dicite, quidnam uidistis, et annunciate Christi natiuitatem. Pueri: Infantem uidimus pannis inuolutum et choros angelorum laudantes Saluatorem.</p> <p>Ps. Etenium firmavit orben terre, qui non commouebitur.</p> <p>Ant. Хор: Pastores..... Мальчики: Infantem.....</p> <p>Ps. Parata sedes tua, Deus, ex tunc a seculo tu es.</p> <p>Ant. Хор: Pastores..... Мальчики: Infantem.....</p> | <p>Антифон. Пастухи, скажите – кого видите, и возвестите Христа рождение.</p> <p>Псалм. Господь царствует; он облечен величием, облечен Господь могуществом и препоясан³.</p> <p>Антифон. Хор: Пастухи, скажите – кого видите, и возвестите Христа рождение. Мальчики: Младенца видим, в пелены закутанного, и хоры ангелов, воспевающих Спасителя.</p> <p>Псалм. Потому вселенная тверда, не подвигнется.</p> <p>Антифон. Хор: Пастухи..... Мальчики: Младенца...</p> <p>Псалм: Престол Твой утверждён искони: Ты – от века.</p> <p>Антифон. Хор: Пастухи..... Мальчики: Младенца....</p> |
|---|--|

Скорее всего, из Франции эта традиция перешла в испанские монастыри, которые поддерживали с этой страной тесные культурные связи⁴.

¹ Пс. 92 (93).

² *Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain.* P. 16.

³ Здесь и ниже предложен текст псалма из Синодального перевода Библии.

⁴ В VIII веке, когда большая часть Пиренейского полуострова находилась под влиянием арабов, ближайшим культурным и религиозным

Самый ранний пример таких представлений, сохранившихся в Испании, относится к XIV веку: это рукопись из монастыря Монсеррат (Каталония). В Бревиарии XIV века зрелище разыгрывалось после пятого псалма *Laudate dominum de celis* (Хвалите Господа с небес) на службе Лауд – и это явное отличие от французского примера. Действо также было связано с театрализацией антифона *Pastores, dicite, quidnam vidistis*. Главные герои, которые здесь присутствуют, это мальчишки-певчие, переодетые в пастухов; а также здесь появляется новая роль – Ангел, который возвещает Рождество Христово. Перед нами здесь предстает не просто обыгрывание праздничных антифонов, но маленькое представление (аналоги которому встречались и во Франции), близкое небольшой литургической драме, имеющей в рукописи соответствующее название – *Representacio Pastorum* (Представление пастухов):

| | |
|--|--|
| <p>Quintus psalmus, <i>Laudate</i>. <...> fiat Representacio Pastorum, angelus nunciavit eis Christum natum, dicto psalmo, <i>laudate dominum de celis</i> ... usque ad <i>laudate dominum in sanctis eius</i>, interim sint parati ad altare pueri induti ad modum pastorum. Et tunc illi duo cantores qui regunt chorum incipiant hanc antiphonam <i>pastores dicite</i>. Respondentibus pueris <i>Infantem vidimus</i>, deinde dicatur <i>laudate dominum in sanctis eius</i>. Et sic in unoquoque versu repetatur antiphona ut supra dictum est usque ad finem psalmi.</p> | <p>Пятый псалм, <i>Хвалите</i>. <...> совершается <i>Representacio Pastorum</i>, ангел возвещает Рождество Христово, произнося псалм, <i>хвалите Господа с небес</i>... и к моменту <i>хвалите Господа во святых его</i>, приготавливаются/ожидают у алтаря мальчишки, одетые как пастухи. И тогда те двое певцов, которые управляют хором, начинают этот антифон: <i>пастухи, скажите</i>. Отвечают мальчишки <i>Младенца видим</i>, после чего произносят <i>хвалите Господа во святых его</i>. И таким образом после каждого стиха повторяют антифон, как указано ранее, и произносят так до самого окончания псалма.</p> |
|--|--|

В это же время аналогичные представления появляются и на Майорке: пример театрализации Лауд мы встречаем в Консуэте¹ XIV века, где

«союзником» Испании стала Франция. Именно через нее сюда проникает новое франко-романское богослужение, а вместе с ним и первые литургические драмы, также французские монастыри находились в близком сотрудничестве с испанскими.

¹ *Consueta* – литургическая книга, которая была распространена в Каталонии. Содержала ежедневные указания на имена святых, молитвы, им возносимые, и их расположение на службе суточного круга (оффития). Так же это название носила специальная книга, в которой содержались установленные церковным капитулом церемонии для разных праздников. Могла содержать описание обрядов, которые сопровождали исполнение тропов.

аналогичным образом обыгрывается антифон *Pastores, dicite*. Единственное отличие от монастыря Монсеррат в том, что неизвестно, переодевались ли певчие в пастухов (об этом ничего не сказано в тексте Консуэты).

Более богатой и зрелищной эта традиция была в Толедо, где она существовала очень долгое время: упоминания о ней найдены в довольно поздних манускриптах XVIII века. Первый из них – рукопись 1785 года, составленная каноником кафедрального собора в Толедо, Фелипе Антонио Фернандесом Вальехо (Felipe Antonio Fernández Vallejo). Этот манускрипт не только описывал литургические традиции Толедо, начиная с 1085 года, но являлся первой попыткой их исследования. В своей работе Вальехо опирался на предшественников – рукопись Хуана Чавеса де Аркайоса (Juan Chaves de Arcauos), написанную между 1589 и 1643 годами.

Манускрипт Вальехо полностью посвящен рождественскому циклу, так как другие литургические драмы в Толедо не были найдены. Среди этих представлений мы встречаем театрализованный официальный Лауд, который в толедской версии сильно отличается от предыдущих примеров. Действо происходит в начале службы (как и в примере из Клермон-Феррана), во время первого антифона, тогда как в предыдущих испанских вариантах все происходило после пятого псалма. Также, кроме того, что мальчики наряжаются в пастухов, они танцуют («*danzando y bailando*»). Наиболее характерным отличием этого представления не только от предшествующих примеров, но и от аналогичных примеров из Франции является наличие заключительных куплетных песен на испанском языке (кастильском наречии). Авторы манускриптов – Х.Ч. де Аракайо и следом за ним Ф.Ф. Вальехо – считали, что эти стихи были приписаны к рождественскому представлению в XIII веке, в период, когда в Испании развивается целый корпус текстов на народном языке, в том числе и текстов религиозных представлений¹.

| | |
|--|---|
| Canto-Ilanistas: Bien vengades Pastores, <i>Que bien vengades.</i> Pastores do anduvistes? Decidnos lo que vistes? | Певчие: Доброй дороги Пастушки, <i>Пусть добрым будет путь.</i> Куда ходили, Пастушки? На что вы шли взглянуть? |
| Cantores: <i>Que bien vengades.</i> | Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i> |
| Canto-Ilanistas: Pastores del ganado Decidnos buen mandado. | Певчие: Пастухи, следящие за стадом Что поручили вам, скажите сразу. |

¹ Например, известное *Auto de los Reyes Magos*, датированное XII веком – первая драма на народном языке.

| | |
|--|---|
| <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melódicos: Vimos que en Bethlen Señores Nació la flor de las flores.</p> <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melodicós: Esta flor que hoy ha nascido Nos dará fruto de vida.</p> <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melódicos: Es un Niño, y Rey del Cielo Que hoy ha nascido en el suelo.</p> <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melódicos: Está entre dos animales Embuelto en pobres panales.</p> <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melódicos: Virgen, y limpia quedó La madre que le parió.</p> <p>Cantores: <i>Que bien vengades.</i></p> <p>Melodicós: Al hijo, y Madre roguemos Les plega que nos salvemos.</p> <p>Todos: <i>Que bien vengades.</i></p> | <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: Видали в Вифлееме, что родился Бог – Средь всех цветов прекраснейший цветок.</p> <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: Тот цветок, родившийся пред нами, Насладиться жизни даст дарами</p> <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: То младенец, Царь Небесный воплотился Что сегодня на земле родился.</p> <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: Среди животных он должен находиться, Завернутый в бедные тряпицы.</p> <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: И в девстве, непорочности осталась Та мать, Его что дожидалась.</p> <p>Певчие: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> <p>Певчие: К Сыну и Матери с молитвой вознесемся, Склонимся им в надежде, что спасемся.</p> <p>Все: <i>Пусть добрым будет путь.</i></p> |
|--|---|

В данном примере из Толедо сохраняется традиционная схема исполнения антифона: его части поются по ролям, распределенным между хором и мальчиками-пастушками, при этом все повторяется по три раза: и вопрос *Pastores, dicite*, и ответ. Расхождения начинаются в конце, когда участники представления исполняют куплеты на испанском, которых, как уже было сказано, не было в более ранних испанских примерах, и представляют его также по ролям. Исполнители делятся на три группы: одни (в тексте они названы как *Canto-Ilanistas* и *Cantores*) берут на себя роль вопрошающих, а мальчики-певчие (*Melódicos*) – роль отвечающих (пастушков). Присутствует здесь и форма из чередования куплетов (*coplas*) и рефрена (*estribillo*): в данном случае рефрен повторяется в партии певчих – *Que bien vengades*, – в то время как куплеты поручены

мальчикам-пастушкам. Но вместе с тем структура текста такова, что референ изначально не появляется как самостоятельный раздел – он зарождается внутри куплета и затем только приобретает самостоятельность.

Сложившаяся перед нами схема представления пастухов, по всей вероятности, была очень типична для Толедо, это подтверждает еще один толедский манускрипт XVIII века. В нем театрализация антифонов во время Лауд происходила аналогичным образом: мальчики певчие наряжаются в пастухов, танцуют и в завершение поют куплеты на испанском языке. Единственное отличие от предыдущего примера – вновь перемещение представления на место после пятого псалма Лауд (как в монастыре Монсеррат):

| | |
|--|---|
| <p>Enpieçan los dos cantores que tienen las capas las laudes absolute, <i>Natus est nobis</i>. Y proceden more solito hasta el verso de <i>Laudate Dominum de celis</i> <...>. Acabado este verso digan los cantores el antifana que enpieça:</p> <p><i>Pastores dicite.</i> Y acabada digan los pastores en la grada mas alta del altar mayor:</p> <p><i>Infantem vidimus /pannis involutum, et chorus angelorum laudantes Salvatorem/.</i> Acabado esto dicen los que rigen el coro con las capas <i>Laudate Dominum</i>. Y acabado an de tornar a decir el antifana: <i>Pastores dicite.</i> Y acabada esta antifana, dicen los pastores a la puerta del coro del arçobispo:</p> <p><i>Infantem vidimus.</i> Luego dicen los pastores que tienen las capas: <i>Bien vengades, pastores...etc</i> Y responden los pastorçicos las cosas que vieron. Y baylan y cantan <...>. Y vanse a desnudar.</p> | <p>Двое певчих в облачениях начинают Лауды, <i>Родился нам</i>. И следуют далее до псалма <i>Хвалите Господа с небес</i> <...>. Заканчивая этот стих, певчие произносят антифон, который начинается (словами): <i>Пастухи, скажите.</i> И по его окончании говорят пастухи с самой высокой ступени главного алтаря: <i>Младенца видим / в пелены закутанного, и хоры ангелов, воспевающих Спасителя /.</i> По окончании этого говорят те, в облачениях, что возглавляют хор, <i>Хвалите Господа</i>. И по окончании вновь поют антифон: <i>Пастухи, скажите.</i> И по окончании этого антифона, говорят пастухи, уже находясь у двери к архиепископским хорам: <i>Младенца видим.</i> Потом говорят пастухи, что одеты в накидки: <i>Bien vengades, pastores...etc</i> И рассказывают пастухи о тех вещах, что они видели. И танцуют, и поют <...>. И уходят переодеваться.</p> |
|--|---|

Смена местоположения театрализованного действия во время Лауд вызывает интерес, тем более что в римском богослужении *Pastores, dicite* – это первый антифон, в то время как пятый – *Parvulus Filius hodie natus est*

nobis. По всей вероятности, причиной этому были различные «местные» варианты богослужения, которые существовали в разных епархиях Испании вплоть до унификации службы после Тридентского собора. Например, в Толедо существовал так называемый Толедский оффиций, который главенствовал вплоть до реформы папы Пия V, проведенной в 1568 году. До этого времени местоположение театрализованных представлений во время Лауд отличалось от римского богослужения, и только после реформы представление пастухов смещается с пятого псалма на начало службы.

Помимо Каталонии и Кастилии примеры театрализованного оффиция Лауд встречаются и в других областях Испании, например в Галисии, где описания подобных представлений содержатся в Бревиарии XV века, а также в Авиле, Паленсии, Оренсе, Бургосе.

3. Песнь Сивиллы

El Canto de la Sibila или песнь Сивиллы получила на территории Испании огромное распространение и популярность. Первое упоминание о пророчестве Сивиллы встречается у Евсевия Кесарийского (ок. 263–340)¹ – в его труде «*Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum*» («Речь Константина перед Священным Собранием»), где он собирает разные пророчества о рождении Христа, в том числе там фигурирует и акростих Сивиллы на греческом языке. Немного позже это пророчество появляется в XVIII книге труда «*De Civitate Dei*» («О Граде Божьем») Блаженного Августина, где пророчество Сивиллы переведено на латынь. Акростих сохраняется в большей части латинской версии и звучит так: *Jesus Christus Dei Filius Servator Crux* (Иисус Христос Господа Сын Спаситель Распят)², количество же стихов в переводе сокращается от 34 до 27, где последнее число символизирует Троицу (2+7=9; 33)³. Некоторое время спустя (V–VI века) текст этого пророчества становится частью проповеди «*Contra judaeos, paganos et arianos*» («Против иудеев, язычников и ариан») ⁴, происхождение которой связывают с именем Кводвудльтеуса, епископа Карфагенского (ок. 437–454)⁵. Эта проповедь входила в состав одного из чтений

¹ Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. P. 165.

² Gómez Muntané M. La música medieval en España. P. 72.

³ Ibid. P. 72.

⁴ В средневековой Испании, как и во Франции, эта проповедь была более известна как «*Sermo de symbolo*» («Проповедь о Символе веры»).

⁵ Долгое время проповедь ошибочно приписывалась Блаженному Августину.

(шестого или девятого) на рождественской Утрени и представляла из себя собрание пророчеств о пришествии Мессии: сначала следовали ветхозаветные пророки, такие как Исаия, Иеремия, Даниил, Моисей, Давид и Аввакум, затем новозаветные – Симеон, Захария, Елизавета и Иоанн Креститель; все завершалось выходом пророков-язычников, таких как Вергилий¹, Навуходоносор и, наконец, Сивилла².

Среди двух производных от проповеди «*Contra judaeos*» пальма первенства принадлежит *El Canto de la Sibila*. В то время как первые образцы *Ordo Prophetarum* относят к 1100 году, первые нотированные примеры пророчества Сивиллы «*Judicii signum*» («Суда предвестье») принадлежат к IX–X векам. Таким образом, *El Canto de la Sibila* не выделилась из *Ordo Prophetarum*, а была первой омузыкаленной частью проповеди. Процессия пророков выстраивалась из постепенной персонификации героев «*Contra judaeos*», первой из которых была Сивилла. Среди ранних источников песни Сивиллы – рукописи монастырей Риполь (Испания), Сен Марсиаль де Лимож и Лион (Франция), датированные X веком³. Также очень ранний пример *El Canto de la Sibila* содержит Гомилиарий из кастильского монастыря Сан Бауделио де Берланга, датированный 953 годом (нотация была добавлена позже – примерно в XI веке). Обращаясь именно к этому источнику, И. Англес предполагает, что песнь Сивиллы впервые появилась в Кастилии, где, в свою очередь, была заимствована из мосарабского богослужения, в котором, по его словам, существовала практика ее исполнения уже с X века; и только некоторое время спустя она перешла в Риполь, а оттуда – в Лимож⁴. Таким образом, по мнению Англеса, песнь Сивиллы зародилась в Испании, откуда стала распространяться в другие страны Европы. Эта теория не была подхвачена в более поздних исследованиях. Тем более, что в XI веке, когда была нотирована рукопись из Сан Бауделио, здесь же, в Кастилии, был создан Лекционарий собора Сигуенса

¹ Во фрагменте IV эклоги из его сочинения «Буколики» («Пастушеские стихотворения») в аллегорическом ключе повествуется о рождении младенца – Спасителя мира.

² Стоит упомянуть, что в большинстве средневековых представлений с участием Сивиллы в роли пророчицы выступает Сивилла Эритрейская (Erithrea), в то время как в более позднее время появляются другие виды Сивилл, в XVI–XVII веках выстраиваются целые процессии Сивилл по аналогии с *Ordo Prophetarum*.

³ Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. P. 165.

⁴ Anglés H. La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona: Diputación Provincial, 1941. P. 14.

(Sigüenza), в котором эта же музыка переписана с ошибками. Этот факт говорит о том, что в Кастилии, а также в Леоне (Испания) к этому моменту *El Canto de la Sibila* еще не укоренилась так прочно, как в Каталонии, где в этот же период времени существует большое количество нотированных фрагментов¹, передающихся из манускрипта в манускрипт.

Ранние образцы *El Canto de la Sibila* появляются и распространяются в Каталонии. В источниках XI века не указано их местоположение в службе, но зато сохранилась нотированная запись стихов пророчества: это Лекционарий и Бревиарий из Вика XI века. В Лекционарии помимо стиха Сивиллы омузыкалена предшествующая ему фраза из проповеди *Audite quid dixerit* (Слушайте, кто говорит), которая отличает большое количество испанских источников от европейских, где эта строка встречается скорее как исключение. Фразу *Audite quid dixerit* мы находим в четырех манускриптах из Уэски – монастырь Сан Хуан де ла Пенья, Лекционарий и Бревиарий, написанные около 1200 года, и Бревиарий 1300 года; в Гомилиарии из Калаорры и Гомилиарии из Тарасоны начала и конца XII века.

Начиная с XII века в манускриптах появляются указания на месторасположение песни Сивиллы. В Испании существовало целых два варианта: шестое или девятое чтение рождественской Утрени. Для большинства каталонских источников было характерно расположение песни Сивиллы на девятом чтении. Такие примеры встречаются в большом количестве манускриптов: это две Консуэты из Вика (1234 и 1413) и Лекционарий 1400 года из местечка Арбека, расположенного между Таррагоной и Леридой. Последний манускрипт является источником для других рукописей из Каталонии: Консуэты, двух Бревиариев XIV и XV веков из Таррагоны, двух Лекционариев из Барселоны XIV и XV веков и Бревиария 1400 года из монастыря Санта Мария де Поблет.

Также *El Canto de la Sibila* могла исполняться на шестом чтении во время Утрени. Такая позиция была не совсем обычна и распространялась на западные от провинции Таррагона епархии, а также существовала в Толедо, Леоне и Бургосе. В близких к Каталонии областях, где песнь Сивиллы исполнялась во время шестого чтения, сохранилось несколько манускриптов из Таррагоны – Лекционарий XII века из местечка Бейя-терра, Лекционарии XIII века из Таррес и Алькобер – и из Уэски².

В Кастилии, особенно в Толедо, также песнь Сивиллы исполнялась во время шестого чтения, так как в Толедском богослужении проповедь

¹ В аквитанской невменной нотации.

² Были названы ранее в связи с использованием музыкального варианта фразы *Audite quid dixerit*.

«Contra judaeos» читалась именно в это время. Среди кастильских источников до нас дошли Леонские кодексы, один XII века и два XIII века, Бревиарии из Алавы (XII век) и Бургоса (XIII век), Лекционарий 1300 года из Толедо.

На этом этапе *El canto de la Sibila* исполнялось несколькими певцами (от двух и более), а повторяющийся рефрен поручался хору. Среди примеров песни Сивиллы на латинском языке нет моментов персонификации главной героини: в манускрипте XIII века из Леона ее стихи поют два каноника, в манускрипте XIV века из Паленсии и Консуэте XIV века из Пальмы де Майорка – четверо или шестеро певчих. Ее образ пока еще не обретает индивидуальность и выразительность, за исключением одного манускрипта из Вика 1413 года, в котором *El canto de la Sibila* пелось как четырем клириками, так и самой Сивиллой (одним исполнителем).

Структура *El canto de la Sibila* была четкой и стабильной: двадцать шесть стихов организовывались в тринадцать куплетов, повторяющихся (или немного варьирующихся) и чередующихся с неизменным рефреном *Judicii signum tellus sudore madescet* (Суда знамение – суша испариной покроется). Вот первые два куплета, образующие начальное слово акростиха – JESUS:

| | |
|--|---|
| <i>Judicii signum tellus sudore madescet</i> | <i>Испариной покроется суша: суда знамение</i> |
| Et Rex Eternus summo descendet Olympo: Scilicet ut carnem, mundum ut Judicet omnem | И Царь Предвечный в конце времен спустится с Олимпа: Судить весь мир, и воплотится |
| <i>Judicii signum tellus sudore madescet</i> | <i>Испариной покроется суша: суда знамение</i> |
| Unde Deum fidi et diffidentes que vide- bunt S ¹ ummum cum santis in Secli fine sedentem. | У видят верные и неверные Господа, Со святыми сидящего в высотах небесных до скончания века. |

К XV веку Песнь Сивиллы постепенно выходит за рамки только лишь музыкального комментария к проповеди: роль пророчицы все чаще поручается одному исполнителю и при этом усиливается сценическая сторона монолога, действие разрастается, используются костюмы, и героиня обретает индивидуальность. Таким образом, *El Canto de la Sibila* стало настолько популярным в Испании, что возникает потребность в его переводе на народные языки.

¹ Выделено мной. – К.С.

Впервые «популярный» вариант пророчества Сивиллы возникает как вольное переложение с латинского оригинала, которое встречается в одной из кантиг Альфонсо X Мудрого под названием «De como Santa Maria roque por nos a seu fillo no dia do juuzio» («О том, как Святая Мария взмолилась за нас перед своим сыном в день Суда»). Она относится к XIII веку, написана на галисийско-португальском диалекте и замыкает круг из ста кантиг, посвященных Деве Марии¹.

Самые ранние примеры *El Canto de la Sibila* на народном языке в богослужебных книгах появляются в XV веке в Каталонии и граничащих с ней областях: это версия из *Constitutiones synodales ecclesiae Barchinonensis* (Синодальные установления церкви Барселоны) 1415 года на каталанском языке и две версии на окситанском диалекте. Ни в одном из этих манускриптов не сохранилась музыка. Аналогичный *Constitutiones synodales* текст на каталанском языке встречается в Лекционарии собора Барселоны XV века и в Канторале монастыря Непорочного зачатия из Полленка. Текст этих версий – переложение с латинского оригинала с небольшими изменениями. Он развился до двенадцати строф по четыре стиха (вместо тринадцати строф по два стиха) в каждой и повторяющегося рефрена из двух стихов в восьмисложном размере:

| | |
|---|---|
| <i>Al jorn del judici parrá qui haurá fayt servici. Un rey vendrá perpetual del cell que hanc may non fon aytal; en carn vendrá certanament per far del segle jugament.</i> | <i>В день Страшного Суда Будет спасен тот, кто верно служил. Царь придет Предвечный С небес спустится, дабы судить; И истинно воплотится, Чтобы вершить Страшный Суд.</i> |
|---|---|

Музыкальная часть песни Сивиллы на народных языках оставалась той же, что и в примерах на латыни: она лишь гибко адаптировалась в новых условиях существования, образуя обилие вариативных изменений. В примере из Лекционария Барселоны практически полностью сохранился каркас средневековой григорианской мелодии, несмотря на то, что текст изменился.

Два стиха рефрена и четыре куплета написаны в I тоне. Несмотря на то, что источник принадлежит к XV веку, мелодия сохраняет стилистику григорианского напева: силлабо-невматический стиль, плавное движение в небольшом диапазоне, речитацию на одном звуке. Каждый стих имеет собственное музыкальное движение со своим каденционным

¹ Cantigas de Santa María. Madrid. BN. MS10.069, Nr.100; El Escorial. Biblioteca. Cód. B.I.2, Nr. 12. См.: *Gómez Muntané M.* La música medieval en España. P. 81.

заключением, за исключением двух: второй стих рефрена и последний стих куплета идентичны, за счет чего образуется повторность не только на уровне всей формы в целом, но и на уровне стихов: АВ abcB АВ.

Неизвестно, в какое время появились первые образцы *El Canto de la Sibila* на испанском языке. Первая версия – Хоровая книга 1500 года из монастыря Куэнка, в которой Песнь Сивиллы является заимствованным вариантом из *Cantigas de Santa María* Альфонсо Мудрого. Еще один манускрипт XV века из Толедо, найденный в библиотеке Мадрида, описывает церемонию *El Canto de la Sibila*, но не говорит, на каком языке исполнялось пророчество. Песнь Сивиллы ставится на шестом чтении Утрени и представляет собой небольшую процессию – Сивилла торжественно появляется в окружении клириков со свечами и двух ангелов с мечами. Последние становятся неотъемлемой частью толедской версии *El Canto de la Sibila*¹. Перед тем как пророчица начинает петь, чтец проповеди обращается к ней (*Dic tu Sibila / Говори ты, Сивилла*), и это обращение сближает песнь Сивиллы с *Ordo Prophetarum*, в котором есть аналогичные обращения к разным пророкам (*Dic tu Moises / Говори ты, Моисей; dic tu Daniel / Говори ты, Даниил* и т.д.).

Последующие образцы Песни Сивиллы на народном языке в Кастилии встречаются только в поздних манускриптах XVI века и далее. Они представляют собой авторские полифонические обработки рефрена *Judicii signum* Кристобалем де Моралесом (*Cristóbal de Morales*), Хуаном де Трианой (*Juan de Triana*), Алонсо де Кордовой (*Alonso de Córdoba*) и анонимными авторами.

Помимо того, что *El Canto de la Sibila* существовала самостоятельно, в Испании встречаются примеры, когда она была частью Процессии пророков – *Ordo Prophetarum*. Несмотря на то, что эта Процессия была известна уже с XII века, на территории Испании она не была так популярна, поэтому нам известны версии XIV века и более позднего времени из Сео де Уржел, Жироны, Майорки, Валенсии. Варианты из последних двух городов – очень театрализованные и развитые Процессии пророков.

Пример *Ordo Prophetarum* Майорки сохранился в добавлении 1433 года к Консуэте XIV века. Процессия ставилась на девятом чтении рождественской Утрени, и ее особенностью было то, что в роли вопрошающего выступал сам Св. Августин («*Qui est Sanctus Augustinus*» / «Который является

¹ Если в Толедо мечи несли в руках ангелы, то на Майорке по традиции Сивилла держит меч в руках сама, так как в проповеди указывается на то, что у пророчицы был меч: «*atque suo gladio*» («и также ее меч»).

Святым Августином»), обращавшийся по очереди к пророкам¹. Здесь же есть роль и для епископа, который призывает, в свою очередь, Св. Августина: в Европе это один из первых образцов с участием епископа².

Песнь Сивиллы имеет здесь два варианта исполнения: в первом ее роль исполняет мальчик в женском наряде, а во втором (если мальчик не поет) роль Сивиллы поручается двум певчим, которые исполняют стихи поочередно.

Также сохранился пример *Ordo Prophetarum* в Валенсии, где стихи Сивиллы, как и на Майорке, были переведены на каталанский язык. В XV веке о Процессии пророков сохранились малочисленные упоминания 1440 и 1464 годов. В обоих случаях это были небольшие постановки с ограниченным количеством действующих лиц, лишь в *Ordo Prophetarum* 1533 года появляется большее количество персонажей.

Процессия строилась как чередование проповеди и реплик разных пророков, при этом читающий проповедь (*Lector*) тоже был включен в действие: возникал диалог между ним (*Dic Esaya, Dic et tu Hieremia* и т.д.) и отвечающими ему клириками, которые выступали в роли отдельных пророков. И только выход Сивиллы обособливался из общего течения проповеди, она пела большое число куплетов на каталанском языке и, в отличие от других пророков, была в женских одеждах: «*vestida com a dona*».

При этом, количество куплетов здесь гораздо меньше, чем, например, в *El Canto de la Sibila* из Барселоны, так как в данном примере пророчество является частью продолжительного *Ordo Prophetarum* и поэтому сокращается.

Как и литургическая драма, богатая традиция *El canto de la Sibila* постепенно стала исчезать после Тридентского собора и последующей за ним реформы Бревиария в 1568 году. Новый *Breviario Romanum* не включал на рождественской Утрене проповедь «*Contra judaeos*», соответственно, не могли ставиться ни Процессия пророков, ни Песнь Сивиллы. Несмотря на это, еще некоторое время после реформы в отдельных областях Испании встречаются образцы Песни Сивиллы, например в Ординарии из Барселоны 1569 года, хотя к 1575–1580 годам она все же окончательно упраздняется в Каталонии.

Долгое время эта традиция продолжала свое существование в кафедральном соборе Толедо, где поздние образцы *El Canto de la Sibila*

¹ Роли вопрошающих появлялись и в других *Ordo Prophetarum*, где они могли называться по-разному, например *Vacatores* или *Apellatores*.

² *Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. P. 73.*

встречаются в XVIII веке. Сохранившие архаичную канву действия, они были описаны в работе Ф.А.Ф. Вальехо 1785 года «Memorias I dicertaciones...», которая была уже упомянута в связи с театрализацией Лауд. Описание церемонии, данное автором, приближено к его современности так, будто он сам не раз присутствовал при ее постановке: «То, что так волнует душу слушателей, – голос стройный и печальный, что с остановками и торжественностью возвещает наступление Судного дня»¹. Но несмотря на это Вальехо говорит о том, что эта традиция очень старинная и сохранилась еще со времен Средневековья: «...церемония старейшая и священная, которая в своей сущности не претерпела каких-либо изменений»². Церемония ставилась в XVIII веке уже не во время Утрени, а после нее (после гимна *Te Deum*):

| | |
|--|---|
| <p>En nuestra Santa Iglesia la Noche de la Natividad de nuestro Señor Jesuchristo, concludido el himno <i>Te Deum laudamus</i>, sale de la Sacristia un Seise vestido á la Oriental representando á la Sibila Herophila, ó de Erithrea. Acompañanle quatro Colegiales Infantes: dos que con albas, Estolones, quirnaldas en la cabeza, y espadas desnudas en la mano dicen hacer papeles de Angeles, y otros dos con las ropas comunes de Coro, y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan sean mas visibles los tres Personajes. Suben todos cinco á un Tablado que esta prevenido al lado del Pulpito del Evangelio, <...>, esperan se concluyan los Maytines, y principia la Sibila á cantar las siguientes coplas:</p> <p>Sybila: Quantos aqui sois juntados ruegoos por Dios verdadero que oigais del dia postrimero quando seremos juzgados.</p> | <p>В нашей Святой Церкви в ночь Рождества Господа нашего Иисуса Христа, которая завершается гимном <i>Тебе Бога хвалим</i>, из ризницы выходит один из Шестерки мальчиков-певчих в восточных одеждах, представляющий Сивиллу Герофильскую или Эритрейскую. Его сопровождают четыре мальчика из хора: двое из них в белых одеяниях, в епитрахиях, с венками на головах и с обнаженными шпагами в руках играют роль Ангелов; и два других, одетые как другие хористы, идут в конце с зажженными свечами, чтобы осветить и сделать более видимыми предыдущих трех героев. Все пятеро поднимаются на помост, находящийся перед кафедрой с Евангелием, <...> и ожидают окончания Утрени; и вначале Сивилла поет следующие куплеты:</p> <p>Сивилла: Сколькие, собравшиеся тут, Господу молитвы воздавая, Дней земных концу внимая, Ожидают в страхе Страшный суд.</p> |
|--|---|

¹ Donovan R. The liturgical drama in medieval Spain. P. 42: «Que es preciso nueva el anima de los oientes una voz delgada, y lamentable, que con pausa, y gravedad predice el dia tremendo del Juicio».

² Ibid.

| | |
|--|---|
| <p>Del Cielo de las Alturas un Rey vendra perdurable con poder muy espantable a juzgar las Criaturas. Haora los Angeles que han tenido las Espadas levantadas, las esgrimen, y la Musica canta en el Coro: <i>Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte.</i></p> <p>Sybila: Trompetas y sonos tristes diran de lo alto del Cielo levantaos muertos del suelo recibireis segun hizistis Descubrirse han los pescados sin que ninguno los hable á la pena perdurable do iran los tristes culpados.</p> <p>Musica: <i>Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte.</i></p> <p>Sybila: A la Virgen supliquemos que antes de aqueste litijo interceda con su hijo porque todos nos salvemos.</p> <p>Musica: <i>Juicio fuerte sera dado cruel y de muerte.</i></p> | <p>И явится с неба Судия, Царь великий и предвечный. Он рассудит силой бесконечной Все земные существа. Тут же Ангелы, которые держали шпаги, поднимаются, взмахивают ими и Музыка звучит в хоре: <i>Страшный Суд! Будет скрежет костей, Плач и смерть.</i></p> <p>Сивилла: Труб печальные звуки К высотам небес возглашают, Умерших на суд поднимают, Где каждого вспомнят заслуги. И раскроются тайны кромешные, о которых не сказано ранее, за что на вечные страдания отправятся несчастные грешные.</p> <p>Музыка: <i>Страшный Суд! Будет скрежет костей, Плач и смерть.</i></p> <p>Сивилла: И к Деве мы с молением обернемся чтоб до Суда она взмолилась и перед Сыном за всех за нас вступилась тогда мы только и спасемся.</p> <p>Музыка: <i>Страшный Суд! Будет скрежет костей, Плач и смерть.</i></p> |
|--|---|

Куплеты Сивиллы исполнялись мальчиком-певчим из так называемой Шестерки (los Seises) – группы из шести лучших хористов Кафедрального собора Толедо. Рефрен *Juicio fuerte*, который является аналогом латинскому *Judicii signum* и каталонскому *Al jorn del judici*, исполняется хором мальчиков. Несмотря на то, что текст был переведен на испанский язык, музыка сохранила свой старинный каркас, дополняясь вариантными изменениями. Количество куплетов в этой версии значительно меньше, чем в ранних вариантах на народных языках: сохраняется минимум, способный выразить основное содержание пророчества.

Аналогичная ситуация с *El Canto de la Sibila* просматривается и на Майорке, где эту церемонию запрещали дважды – в 1572 и 1666 годах, но несмотря на это живая традиция вновь и вновь продолжала возрождаться. До сих пор Майорка остается единственным местом в Испании и в мире, где песнь Сивиллы продолжает ставиться из года в год на Рождество.

В течение многих лет эта музыка передавалась от одного поколения к другому как письменным, так и устным путем, не только претерпевая вариантыные изменения, но и сближаясь с народной популярной музыкой. Именно поэтому сегодня мы можем встретить варианты Песни Сивиллы, обогащенные изысканной орнаментикой и влиянием испано-андалузского фольклора.

Маргарита Лялинская

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ
ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Отец Рафаэля, Джованни Санти, называл перспективу «изобретением нашего нового века». Художник, однако, сам того не зная, неверно приписывал своим современникам право называться первооткрывателями перспективных сокращений. Главным доказательством того, что перспектива была известна в Античности, является отрывок из трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», в котором древнеримский архитектор писал о сценографии древнегреческого театра как об искусстве создавать иллюзию вида зданий, «чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся»¹. Однако в живописи Древнего мира широкого применения перспектива не получает.

Витрувий упоминает применение перспективы на практике, но в Античности развивалась также и теория перспективы: Евклид разрабатывал ее геометрические основы в своем труде «Оптика». Теоретические аспекты зрительного восприятия продолжают изучаться и в Средневековье, например в трактатах «Об аспектах» Альхазена (X–XI века) и «Перспективе» Вителло (XII век). Как доказывает Эрвин Панофский в своей знаменитой книге «Перспектива как символическая форма», в Средние века пространство разрабатывается в архитектурной пластике готических соборов². Но средневековые художники не стремятся создать иллюзию пространства. Первые попытки предпринимают только мастера Проторенессанса Дуччо и Джотто.

¹ *Витрувий. Десять книг об архитектуре* / Пер. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936. С. 129.

² *Панофский Э. Перспектива как «символическая форма»*. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 60–63.

Почему перспектива, известная в практике античных театральных декораций, при достаточно развитых в Средние века знаниях об оптике и геометрии как метод начинает применяться только в Кватроченто, когда ее математическое обоснование дает Альберти? Почему именно в эпоху Возрождения она, по выражению Андре Базена, становится «первородным грехом живописи»¹, который будет сопровождать последнюю вплоть до XX века? Направление, в котором следует искать ответы, задал Эрвин Панофский, определивший перспективу как «символическую форму»², как стилистический, а не ценностный элемент и поставивший ее в зависимость от пространственного восприятия эпохи. Следовательно, чтобы ответить на заданные вопросы, нужно обратить внимание на философию и особенности мировоззрения людей в данный период истории.

Основным завоеванием линейной перспективы является возвращение в живопись иллюзии глубины. Мы употребляем слово «возвращение», потому что в отдельных изображениях, дошедших до нас из Античности, существовали попытки передать пространство с помощью параллельной и даже линейной перспективы – например, в древнегреческой вазописи и, позднее, во фресках и мозаиках Помпеи, – но систематический характер это явление не приобрело. На исходе Античности видимая последовательность предметов друг за другом исчезла и сменилась размещением их друг над другом и друг возле друга. Живопись начинала тяготеть к двухмерности. Для средневекового мастера художественное пространство было ограничено рамками картины и за ее пределами не мыслилось, поэтому иллюзии глубины не требовалось. Если художнику той эпохи все же требовалось передать объем, он мог одновременно использовать в одном изображении разные приемы: и линейную перспективу, и параллельную, и обратную. Последняя чаще всего применялась в религиозной живописи и иконах. Во многом именно из-за отсутствия линейной перспективы средневековое искусство долгое время рассматривалось как «упадочное». Отечественный историк искусства Александр Бенуа еще в начале XX века упрекал средневековых художников в недостатке технических знаний, так, в частности, у них «дома нарисованы, как на детских рисунках –

¹ Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 42.

² Панофский опубликовал свой труд «Перспектива как символическая форма» в 1927 году, но еще в 1919 году Павел Флоренский написал статью «Обратная перспектива», в которой определил перспективу как «прием символической выразительности». Нет доказательств того, что Панофский был знаком с текстом Флоренского, но их идеи оказались во многом созвучны.

на три фронта»¹. Теперь нам ясно, что здания написаны в обратной перспективе, но историк воспринимал это как «грубейшие ошибки, которые уродуют и кривят всю композицию»².

Со временем стало понятно, что глубинные причины своеобразия средневековой живописи вовсе не в недостатке теории, а в особенностях мировоззрения средневекового художника. В то время перед мастером стояла задача не отразить окружающую реальность, но показать мир не видимый, доступный только «умному созерцанию»³. Ситуацию, в которой оказывается зритель средневековой картины, Гуревич точно называет «драмой встречи двух миров»: чувственного и сверхчувственного⁴. Искусство становится для созерцающего инструментом для познания божественного. Икона не втягивает нас, зрителей, в художественное пространство, а словно выталкивает его на нас. Этот эффект достигается именно использованием обратной перспективы, в которой точки схода линий находятся перед изобразительной плоскостью, а не за ней.

Изменения, которые происходят в живописи в эпоху Возрождения, можно связать также с переменами в восприятии пространства. Для античного и средневекового человека оно существовало лишь постольку, поскольку включало в себя тела и предметы⁵. В физике Аристотеля пространство было

¹ Бенуа А.Н. История живописи. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1912. С. 70.

² Там же. С. 69.

³ Оно же «умственное видение» или «интеллектуальное видение» – важный элемент эстетики Плотина. Связь средневековой эстетики и философии Плотина впервые выявил и исследовал французский искусствовед русского происхождения Андре Грабар в статье «Плотин и возникновение средневековой эстетики». Ученый подчеркивает, что идеи Плотина не имели непосредственного влияния на современную ему живопись и живопись Средних веков, но именно они наиболее созвучны с духом средневековой эстетики. Более подробно см.: *Grabar A. Plotin et les origines de l'esthétique medievale // Cahiers archeologiques. I. 1945. P. 15–34; Лосев А.Ф. Плотин и возникновение средневековой эстетики // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 6: Поздний эллинизм. М.: АСТ, 2000. С. 305–308.*

⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. С. 83.

⁵ Пространство, которое не мыслится в отрыве от тел и предметов, Панофский называет *агрегатным*, а пространство, которое существует как отдельная категория – *систематическим*. Первое находит свое

конечным и представляло собой небесную сферу, вращающуюся вокруг неподвижного земного шара. В Средние века появляется понятие бесконечности, однако пока оно мыслится только в теологическом ключе. Например, Августин в «Исповеди» пишет: «Это “ничто” я представил себе огромным – не в меру настоящей своей величины, мне непостижимой – но таким, как мне хотелось, и отовсюду ограниченным. Ты же, Господи, со всех сторон окружал и проникал его, оставаясь во всех отношениях бесконечным»¹. Само пространство Августин воспринимает как огромное, но имеющее границы. Через тысячелетие Николай Кузанский также определит Бога как бесконечность, но по-новому взглянет на мир, породив знаменитый афоризм: «Вселенная есть сфера, центр которой всюду, а окружность нигде, ибо Бог есть окружность и центр, так как Он везде и нигде». Тем самым философ не только порывает с аристотелевским представлением о конечности пространства, но и отказывается от геоцентрической картины мира, предвосхищая открытия Николая Коперника и Джордано Бруно.

Одновременно меняется понимание пространства и в живописи. Первую попытку изобразить пространство в линейной перспективе с единой точкой схода можно увидеть в «Благовещении» Амброджо Лоренцетти, датированном 1344 годом. Однако ошибки в построении перспективы, такие как расхождения между средними и боковыми ортогоналями плоскости пола, встречаются вплоть до XV века. По мнению Панофского, это связано, во-первых, с тем, что понятие бесконечности находится в процессе становления, и, во-вторых, с тем, что расположение фигур в композиции картины все еще предшествует графической модели пространства. То есть пространство как категория пока не мыслится отдельно от предметов. Для изменений в сознании художника и осмысления этих перемен нужно было время. Только в 1504 году в трактате Помпония Гаурика «О скульптуре» находим отражение свершившегося перелома: «Всякое тело, каково бы оно ни было, должно находиться на каком-нибудь месте, занимать некое пространство. А раз это так, то и мы должны обращать наше внимание, прежде всего, на то, что раньше существует. Пространство же необходимым образом должно существовать раньше, чем помещенное в нем тело»².

отражение в античной и средневековой живописи, второе – в живописи с эпохи Возрождения до XX века. См.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». С. 84.

¹ Августин Аврелий. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. С. 93.

² Цит. по: Виннер Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 96.

Появление единой точки схода всех линий в эстетическом плане было революцией. Линейная перспектива оказала огромное влияние не только на выстраивание пространства картины, но и на композицию. Точка схода линий притягивает к себе взгляд зрителя. Так, например, Леонардо в «Тайной вечере» помещает в точку схода фигуру Христа. Стоит отметить также, что художники Ренессанса редко создают целиком замкнутое пространство: окружающий мир «прорывается» в окна, арки. В «Тайной вечере» фоном служит не глухая стена, но три окна с видимым за ними пейзажем до горизонта. Для той же цели в других картинах и фресках используются дверные проемы и арки лоджий. Это доказывает тот факт, что и художественное пространство мыслилось авторами как бесконечное. А.Ф. Лосев, рассматривая перспективную живопись, замечает: «Точка схождения в качестве образа бесконечно удаленной точки слияния всех линий, ведущих в глубину, есть как бы конкретный символ самой бесконечности»¹.

Кроме точки схода в построении линейной перспективы важную роль играет также и другая точка – точка зрения смотрящего. Впервые в истории живописи такое внимание уделяется позиции реципиента. Прежде взгляд наблюдателя принимался во внимание, например, в античной архитектуре: так, колонны Парфенона и других античных храмов утолщены на уровне трети их высоты, чтобы они не казались вогнутыми вследствие оптической иллюзии. В живописи, начиная с эпохи Возрождения, перспектива может строиться под разным углом в зависимости от положения наблюдателя относительно изображения. Именно наличие зрителя придает картине целостность. Гуревич подчеркивает эту зависимость: «Части космоса изображены так, как они видны этому зрителю в известный момент времени, они соотношены с ним как с центром, от которого ведется отсчет и измерение бесконечного и безграничного пространства, просвечивающего сквозь передний план картины»².

Гуревич в своем замечании использует важное слово – «центр». Применение линейной перспективы в живописи Возрождения отражается тот факт, что человек впервые ощущает себя центром мира. Это служит толчком для развития гуманистической философии, для которой антропоцентризм становится важнейшим постулатом. В знаменитой «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола пишет: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире»³.

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 270.

² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. С. 82.

³ Пико делла Мирандола Д. Речь о достоинстве человека // История эстетики: памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. С. 507.

Антропоцентризм сменяет теоцентрическую модель Средневековья. Ее отголосок еще можно найти во взглядах Николая Кузанского, согласно которым Бог есть и центр, и окружность. Однако в действительности немецкий философ, хотя и не отказывается от тождества мира и Бога, уже включает в эту структуру человека. В диалоге «Игра в шар» у Кузанского читаем: «Мир трехсложен: малый, то есть человек, максимальный, то есть бог, и большой, называемый универсумом. Малый – подобие большого, большой – подобие максимального. <...> Поскольку совершенная цельность универсума больше просвечивает в человеке, человек оказывается совершенным миром, хоть и малым, оставаясь в то же время частью большого»¹. В этой схеме человек не только понимается как центр – малый мир в большом и максимальном мире, но и мыслится как отдельный микрокосм.

Таким образом, человек в философии эпохи Возрождения воспринимается и как субъект, и как объект: тело человека и его внутренний мир заслуживают такого же внимания, как и мир вокруг него. Как результат интереса ко второму появляется новая, гуманистическая литература. Как результат внимания к первому происходит толчок в развитии научной медицины и анатомии. Человек мыслится как явление природы, и крайне выразителен в этом ключевом тезисе Леонардо да Винчи из неоконченного трактата «О движении и измерении воды»: «Человек – это Земля в миниатюре. <...> Как кости служат опорой и остовом для плоти человека, так и землю поддерживают скалы; как внутри человека – озеро крови, в котором при дыхании вздымаются и опадают легкие, так и тело Земли имеет свой океан, каждые шесть часов отливающий и приливающий вместе с ее дыханием»². В эпоху Возрождения происходит качественный рывок в изучении анатомии человека, и это оказывает существенное влияние и на живопись: пропорции людей становятся более правильными. Вместе с перспективным изображением пространства это делает живопись эпохи Возрождения более реалистической.

Таким образом, с началом использования линейной перспективы живопись в своих формах приближается к формам реального мира. Однако нельзя однозначно сказать, что служило причиной, а что следствием: с одной стороны, стремление создать на полотне образ окружающего мира подталкивало развитие перспективы, с другой – следование законам перспективы побуждало художников к реалистичному изображению

¹ Николай Кузанский. Игра в шар // Николай Кузанский. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1980. С. 271.

² Цит. по: Фролова Н. Л. Леонардо да Винчи. Гидравлик, гидротехник, гидролог // Полимерные трубы. 2006. № 1 (10) (апрель). С. 58.

не только пространства, но и тел, и предметов в нем. Так или иначе, художники Ренессанса начинают смотреть на мир вокруг как на материал и образец для своих картин.

В эстетике Возрождения по-новому осмысливается категория подражания, или мимесиса. Происходит возврат к аристотелевскому пониманию этого понятия в противовес средневековой концепции, когда подражание должно было передаваться в символах и аллегориях. Согласно Аристотелю, вещи должны изображаться «такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть»¹. Иными словами, художник должен либо адекватно отражать реальность, либо пропускать ее через свое воображение, либо идеализировать. Все это присутствует в искусстве Возрождения.

Во-первых, во многих теоретических трактатах Ренессанса мы встречаем тезис о подражании художника природе. Приведем некоторые, наиболее яркие высказывания. В трактате «Десять книг об архитектуре» (1452) Альберти пишет: «Пусть никто не сомневается, что основа и начало этого искусства (учения живописи. – М.Л.), равно как и каждая ступень в достижении мастерства, должны черпаться из природы»². Многие авторы XVI века, рассуждая о подражании природе, не останавливаются на одном виде искусства. Так, Бенедетто Варки во втором диспуте (1549) сравнивает живопись и скульптуру, подчеркивая, что живопись имеет преимущество, поскольку «может подражать природе во всем <...> что можно увидеть глазом»³. Живопись, в отличие от скульптуры, может изобразить «восход солнца, зарю, ночь, изменчивый цвет воды»⁴. Лодовико Дольче в «Диалоге о живописи» (1557) сопоставляет живопись и поэзию: «Живопись есть не что иное, как подражание природе; и тот, кто в своих работах наиболее к ней приближается, – самый совершенный мастер. <...> Поэт тоже старается подражать природе. Поэтому я добавлю, что художник стремится подражать посредством линий и цвета, то есть на доске, стене или холсте, всему, что предстает его взору; поэт же с помощью слов подражает не только тому, что предстает взору, но также тому, что является интеллекту»⁵. Отметим, что Дольче между прочим отказывает художнику в праве пользоваться «интеллектом», то есть фантазией.

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1107.

² Цит по: Эстетика Ренессанса: антология: в 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 335.

³ Там же. С. 396.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 461.

Две созвучные идеи находим у Николая Кузанского и Леонардо да Винчи. Первый пишет в диалоге «Игра в шар» (1463): «Если искусство подражает природе, то через тщательное наблюдение того, что мы обнаруживаем в произведениях искусства, мы проникнем и в силы природы»¹. Согласно взглядам Кузанского, через искусство мы можем понять природу, то есть искусство и природа обладают равной степенью правдивости. Далее Леонардо в «Книге о живописи»: «Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы – все то, что окружено тенью и светом. И поистине живопись – наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой: но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись»². Далее Леонардо прямо называет живопись философией и объясняет, почему: искусство (= художник), размышляя, взглядывается в действительность. Для гения Ренессанса живопись была не ремеслом, а интеллектуальным занятием. Другой важный момент – Леонардо называет живопись наукой. С началом использования линейной перспективы у живописи появляется на это полное право, потому что законы перспективы основываются на математических вычислениях.

Итак, вторым аспектом теории мимесиса Аристотеля была деятельность творческого воображения. Как уже говорилось, в эпоху Возрождения господствует антропоцентризм. Человек в этот период выступает как главное действующее лицо, в философии гуманизма занимая место, равное Богу. Марсилио Фичино, главе Платоновской академии во Флоренции, принадлежат слова: «Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, является некоторого рода богом. Он – бог неразумных животных, которыми он пользуется, которыми он правит, которых он воспитывает. Он – бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он – бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизменяет и преобразует»³. Если Бог есть верховный творец всего сущего, то человек – его подобие и творец на земле, весь мир становится материалом в его руках. Именно творческая сила движет миром.

¹ Николай Кузанский. Игра в шар. С. 253.

² Цит. по: Эстетика Ренессанса: антология. Т. 2. С. 362.

³ Цит по: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. С. 327.

В той же «Книге о живописи» Леонардо замечает: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. <...> И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как изображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках»¹. Тогда как Фичино говорит о человеке-боге, повелителе всех материальных вещей, Леонардо рассматривает функцию творца более узко – в живописи. Художник властен создать как прекрасное, так и уродливое, и смешное, и жалкое. Леонардо отмечает, что замысел рождается сначала в душе художника и только потом воплощается его руками. Тем самым он еще раз подчеркивает, что действительность, прежде чем преобразиться в форму искусства, должна пройти через сознание и руки художника.

Художник Ренессанса выступает как творец не только произведений искусства, но и новой реальности, которая в этих произведениях заключена. В живописи эта реальность создается с помощью искусства перспективы. Объясняя, как необходимо строить перспективу, Альберти использует метафору окна: «У живописца нет иной задачи, кроме той, чтобы представить формы видимых вещей на поверхности картины не иначе, как если бы она была *прозрачным стеклом* (курсив мой. – М.Л.), сквозь которое проходит зрительная пирамида»². И далее: «Сначала там, где я должен сделать рисунок, я черчу прямоугольник такого размера, какого хочу, и принимаю его за *открытое окно* (курсив мой. – М.Л.), откуда я рассматриваю то, что будет на нем написано»³. Художник как бы заглядывает в другую реальность и обрамляет ее рамкой картины. В Средние века рамка часто делала пространство замкнутым, за ее пределами реальность не существовала. Теперь же границы изображения становятся условностью: мы можем домыслить пространство, которое художник не написал.

Эта новая реальность – иллюзия, которая осознает себя таковой. Варки прямо называет искусство живописи «не чем иным, как обманом зрения»⁴. Не зря, начиная с эпохи Возрождения, становится так популярен

¹ Цит. по: Эстетика Ренессанса: антология. Т. 2. С. 362.

² Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М.: Изд. Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 2. С. 32.

³ Там же. С. 36.

⁴ Цит. по: Эстетика Ренессанса: антология. Т. 2. С. 399.

прием обманки или троплэй¹. Леонардо говорит, что «перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины»². Бенедетто Варки в диспуте о живописи и скульптуре замечает: «Художнику необходима перспектива, чтобы изображать, как уменьшаются в размерах лица, дома, города и страны, а состоит она в силе отмеренных линий, красок, света и теней, что порождает вещи великолепные и почти сверхъестественные. <...> Машину мироздания можно назвать великой и благородной живописью, рукою господ и природы нарисованной»³. Варки называет изображенные в перспективе вещи сверхъестественными, именно в связи с силой иллюзии, которой они обладают. Более того, иллюзия настолько правдоподобна, что начинает превосходить реальность (!). Теперь природа, мир, созданный Богом, начинают сравниваться с живописью, а не наоборот.

Важно отметить, что пространство, построенное с помощью линейной перспективы, ощущается нами как реалистическое, потому что оно наиболее близко нашему зрительному восприятию мира. Однако, как доказал академик Б. В. Раушенбах, на самом деле ближний план воспринимается человеческим глазом в обратной перспективе, средний – в параллельной перспективе, и только дальний план – в линейной перспективе⁴. Это связано с бинокулярностью человеческого зрения и особенностями работы мозга. Про второе мастера Возрождения еще знать не могли, но первое вычислили. Так, Леонардо пишет: «Живописцы часто впадают в отчаяние от неестественности своего подражания, видя, что их картины не так же рельефны и живы, как вещи, видимые в зеркале; <...> обвиняя в данном случае свое незнание, а не причину, так как они ее не знают. Невозможно, чтобы написанная вещь казалась настолько рельефной, чтобы уподобиться зеркальной вещи <...>. Исключение составляет тот случай, когда она видима одним глазом. Причиной этому являются два глаза»⁵. Иными словами, Леонардо, а вслед за ним и другие художники, понимали, что законы линейной перспективы не всегда адекватно передают реальность.

Несмотря на то, что линейная перспектива стала ведущим методом эпохи, она не принималась художниками как единственно верный и правильный способ построения пространства в картине. Некоторые шедевры

¹ От франц. *trompe-l'œil* – «обман зрения».

² Эстетика Ренессанса: антология. Т. 2. С. 365.

³ Там же. С. 397.

⁴ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М.: Наука, 1980. С. 12.

⁵ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: Олма-Пресс, 2000. С. 299.

Ренессанса демонстрируют сознательный отказ от использования прямой перспективы. Наиболее выразительным примером может послужить картина Андреа Мантеньи «Мертвый Христос», в которой художник использует обратную перспективу как стилистический прием. Также показательна эволюция творческого метода Сандро Боттичелли – будучи мастером линейной перспективы, во многих своих известных работах, таких как «Весна» и «Рождение Венеры», он будто забывает о глубине, возвращаясь к средневековой эстетике. И это становится отличительной особенностью его авторского стиля.

Приняв, что человек является творцом наравне с Богом, художники Ренессанса начинают осознавать, что созданный Богом реальный мир может быть несовершенен и требует исправлений. Таким образом, воплощается третий аспект теории мимесиса Аристотеля: художник должен изображать вещи такими, какими они должны быть. Альберти пишет: «И он [художник] не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты»¹. Красота для Альберти важнее, чем подобие реальным предметам, которые могут быть несовершенны. Впрочем, стоит заметить, что идеализированные образы рождало, в основном, итальянское Возрождение: Северное Возрождение было более демократичным и приближенным к реальности.

При этом стремление к идеализации распространялось не только на живопись, но и на культуру в целом. Так, мастера Возрождения «вспоминают» об идеальном городе и идеальном государстве Платона: философы пишут социальные утопии², художники создают идеализированные изображения зданий³, а архитекторы создают схемы идеальных городов и некоторые даже воплощают их на практике. Концепция города, пространство и сооружения которого сосуществуют в гармонии и удобны для его жителей, разрабатывается в архитектурных трактатах Антонио Филарете, Альберти, Даниэле Барбаро, Андреа Палладио, Винченцо Скамоцци и других.

¹ Цит. по: Эстетика Ренессанса: антология. Т. 2. С. 336.

² Таковы «Утопия» Томаса Мора (1516) и «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы (1602).

³ В частности, широко известны три картины с условным названием «Идеальный город», хранящиеся соответственно в музеях Урбино, Берлина и Балтимора.

Трудно переоценить влияние «открытия» линейной перспективы на развитие живописи Возрождения и последующих эпох. Однако это событие оказало значительное воздействие и на другие виды искусства: архитектуру и театр. Так, например, советский архитектор и теоретик архитектуры А. Э. Гутнов отмечает, что перемены в понимании пространства в живописи повлекли за собой изменения в пространственной концепции архитектуры: «В конечном счете осмысление линейной перспективы привело к увязке площади, лестницы, здания в единую пространственную композицию, а вслед за тем к возникновению гигантских архитектурных ансамблей барокко и высокого классицизма»¹.

Вопрос о взаимовлиянии перспективной живописи и театра в эпоху Возрождения представляется очень сложным. Должны ли мы считать перспективу порождением театрального иллюзионизма или же, наоборот, рассматривать возникновение перспективных декораций как следствие развития перспективной живописи? На рубеже XIX–XX веков французский искусствовед Эмиль Маль выдвинул теорию, согласно которой значительное влияние на иконографию средневекового искусства оказали постановки мистерий. Именно в них он усматривал важнейший источник роста реалистических тенденций живописи Позднего Средневековья. Концепция Маля была подвергнута критике за свою тенденциозность, однако его идеи имели значительное влияние. Так, Павел Флоренский в статье «Обратная перспектива» связывает появление перспективы у Джотто с влиянием театральных декораций в мистериях, постановщиком которых был сам художник и его ученики². Флоренский пишет: «Корень перспективы – театр, не по той только историко-технической причине, что театру впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного

¹ Гутнов А.Э. Мир архитектуры: язык архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1985. С. 314.

² Флоренский в качестве подтверждения приводит мнение Александра Бенуа: «Какова была зависимость пейзажа Джотто от декораций мистерий? Местами эта зависимость сказывается в столь сильной степени (в виде крошечных “бутафорских” домиков и павильонов, в виде кулисообразных, плоских, точно из картона вырезанных скал), что сомневаться в воздействии постановок духовных спектаклей на его живопись просто невозможно: мы, вероятно, видим в некоторых фресках прямо зафиксированные сцены этих зрелищ» (Флоренский П.А. Обратная перспектива // П.А. Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993).

изображения мира»¹. Флоренский ссылается на отрывок из трактата Витрувия, где упоминается применение перспективы в декорациях древнегреческого театра, и предполагает, что «умение пользоваться приемами перспективы <...> всегда существовало среди мастеров, расписывавших декорации к мистериям, хотя строгая живопись этих приемов и чуждалась»².

В середине XX века появляется кардинально противоположное мнение американского искусствоведа Джорджа Кернодла, который в своей книге «От искусства к театру» ставит возникновение новых форм западноевропейского театра в прямую зависимость от ренессансной живописи и скульптуры. Он пишет: «Я пришел к заключению, что каждый сценограф, создававший первые перспективные декорации, занимался живописью и был прежде всего художником или архитектором, который смотрел на сценографию лишь как на необычное применение своего мастерства»³. Кернодл придерживается исторических фактов и считает, что перспективно расписанные декорации появились в начале XVI века, только тогда, когда перспектива в живописи уже переживала свой расцвет.

Убедительнее выглядит именно позиция американского исследователя. Главным аргументом против точки зрения Флоренского становится тот факт, что у нас нет ни одного свидетельства о том, что перспективные декорации использовались в средневековых постановках. Первое упоминание о перспективных декорациях относится только к 1508 году. Существует ряд сценографических эскизов Браманте и Леонардо да Винчи с изображением перспективы, но и их относят только к концу XV века. Поэтому зависимость появления перспективных театральных декораций от развития перспективной живописи представляется более вероятной.

Использование в театральных постановках перспективно расписанных декораций в свою очередь стало своего рода прорывом в развитии сценографии. Если в начале XVI века в спектаклях использовался простой перспективный живописный задник, то уже к 1530-м годам реальный объем декораций начал «вырастать» из плоскости, и на сцене появились выстроенные в перспективе здания. Перед зрителем предстала иллюзия городской площади с улицами, тянущимися до горизонта. Пример такой сцены можно видеть в дошедшем до нашего времени Театре Олимпико

¹ Флоренский П. А. Обратная перспектива // П. А. Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 195.

² Там же. С. 214.

³ Kernodle G.R. From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance. Chicago: Phoenix, 1944. P. 5.

в Виченце. Этот монументальный, построенный по древнеримскому образцу театр не с одной, а с семью перспективно выстроенными улицами – целый «город, сделанный из дерева и картона»¹.

Параллельно с таким статичным типом сцены формировался другой тип, также с использованием перспективы – подвижные декорации в виде трехгранных вращающихся призм, а чуть позже, в конце XVI века – в виде плоских кулис, которые ездят по желобкам в полу. Здесь перспектива вновь вернулась к плоскости. Появление кулис стало значительным событием в сценографии. Расположенные на сцене с учетом перспективного сокращения, они позволяли создавать иллюзию бесконечно глубокого пространства при относительно свободном пространстве сцены. Это дало возможность выходить на сцену большим массам людей, использовать громоздкий, но эффектный реквизит, театральную машинерию. С появлением перспективных подвижных декораций одновременно рождается и сценическая арка, обрамляющая зеркало сцены. Технически она нужна была, чтобы скрыть за ней театральные машины. Кроме того, в конце XV века в итальянском театре начинают использовать занавес. Эстетическое значение этих двух событий велико: сценический портал и занавес помимо прочего подчеркивают иллюзию, создают границу между реальным пространством зала и иллюзорным пространством сцены. Сцена, заключенная в рамку сценического портала, становилась почти картиной. И здесь в очередной раз театр метафорически сближается с живописью. Перспектива, создавая иллюзорное пространство в живописи, создавала его и в театре. Как результат этого развития возник новый тип сцены – сцена-коробка, в которой все подчинено иллюзии. Этот тип будет преобладать в европейском театре вплоть до XX века.

Появление прямой перспективы в живописи эпохи Возрождения не было случайным явлением. Оно возникло на основе коренных изменений в системе ценностей человека, его мировоззрении и пространственном восприятии, и потому живопись с использованием прямой перспективы стала закономерным и логичным этапом в развитии изобразительного искусства. Именно этапом, а не итогом, поскольку, возникнув и оказав существенное влияние не только на живопись, но и на эстетику всего искусства Возрождения и последующих эпох, она стала восприниматься художниками не как закон, но как метод, использование или отказ от которого обуславливались задачами и стилем автора.

¹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра. В 2-х т. / Сост. и ред. С.С. Мокульский. М.: Искусство, 1953. Т. 1. С. 206.

Марина Резниченко

ТРИДЕНТСКИЙ СОБОР И РЕЛИГИОЗНАЯ МУЗЫКА В РИМЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVI ВЕКА

Триденский собор, продолжавшийся восемнадцать лет и завершивший свою работу в 1563 году, стал эпохальным событием не только в жизни католической церкви, положив начало процессу значительных внутренних преобразований, но также оказал влияние на дальнейшее развитие европейского искусства. Не стала исключением и музыка, которая в глазах сторонников реформированной церкви должна была превратиться в мощное оружие в борьбе за сердца верующих, крыльями, несущими слово Божие пастве.

Начало 1560-х годов было отмечено активизацией дискуссий по поводу того, какой должна быть религиозная музыка. Так, летом 1562 года в материалах, готовившихся к XXII сессии Триденского собора, говорится о недопустимости проникновения в богослужебные сочинения «светских и сладострастных элементов», как и того, чтобы музыкальное развертывание становилось причиной затемнения смысла богослужебных текстов¹. Согласно триденской концепции, художественное произведение должно «проповедовать» догматы христианской веры, воспламеняя благочестивые чувства. Без сомнения, здесь нашли развитие идеи, высказанные в «Духовных упражнениях» Игнатия Лойолы. Основатель ордена иезуитов полагал, что в развитии личного благочестия ведущую роль играет воображение, а также рождаемые его игрой эмоции. Как отмечает в своей работе «*Arte sacra*» М.И. Свидерская, деятели католической Реформации разделяли мнение Лойолы и считали, что «воссозданные средствами личной фантазии картины разнообразных событий религиозной истории – мест действия, облика и поведения святых, переживаемых

¹ *Monson C.R. Reform and Reaction in Catholic Music // Haar J. European Music 1520–1640. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. P. 402.*

ими страданий – являются способом подлинного приобщения человека к духовной сущности христианства»¹. Очевидно, что к музыке применялись те же требования, что и к другим видам религиозного искусства. Новый идеал литургического сочинения связан прежде всего с его утилитарной функцией. В реформированной церкви музыка обязана помогать сосредоточенной молитве, а не отвлекать внимание верующих всякого рода «излишествами», произведения должны быть лаконичными, простыми и подчеркивать смысл богослужебных текстов.

Триденская концепция религиозной музыки повлекла за собой ряд крупных изменений, коснувшихся различных аспектов музыкальной жизни Рима, причем начались преобразования с самого верха. В частности, комиссии кардиналов было поручено произвести инспекцию папской капеллы. В результате в 1565 году из нее было уволено некоторое количество певцов на основании несоответствия их профессиональных и моральных качеств занимаемой должности². В этом же году была организована специальная сессия, участники которой собрались, чтобы прослушать мессы из репертуара капеллы и определить, насколько хорошо различим литургический текст. Согласно записи, сделанной в дневнике капеллы³, вести который поручалось одному из певцов в течение года, мероприятие это состоялось в доме кардинала Вителоццо Вителли, одного из членов данной комиссии. Вскоре стало очевидно, что большая часть созданной прежде богослужебной музыки мало удовлетворяла новым требованиям. В связи с этим перед композиторами встала задача обеспечить обновленную церковь сочинениями, которые бы соответствовали ее духу.

В это же время предпринимаются попытки унифицировать богослужебные тексты. Важным шагом в этом направлении стало издание в 1568 году Бревиария (*Breviarium Romanum ex decreto sacro sancti concilii tridentini restitutum. Pii V Pont. Max. Iussu editum, Roma, Paulum Manutium*), которое предпринял папа Пий V. Здесь необходимо отметить, что до этого момента композиторы достаточно свободно могли выбирать тексты для

¹ Свидерская М.И. «Арте сакра» (arte sacra) – искусство итальянской Контрреформации // Искусство и религия. Материалы научной конференции, состоявшейся в ГИИ 19–21 мая 1997 года. М.: ГИТИС, 1998. С. 157.

² См.: Sherr R. Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina // Early Music. № 22 (1994). Pp. 606–629.

³ Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina. Diario 7, f. 135v; Giovanni P. da Palestrina. Pope Marcellus Mass / Ed.L. Lockwood. New York: Norton, 1975. Pp. 21–22 (Norton Critical Score).

богослужебных сочинений, следуя традиции, сложившейся еще в Средние века. Теперь же, по замыслу понтифика, их выбор должен был подчиняться новому утвержденному канону.

Таким образом, в течение всего нескольких лет с момента закрытия Тридентского собора композиторская и исполнительская практики в области религиозной музыки претерпели значительные изменения. Как верно отметил Н. О'Риган, один из крупнейших современных специалистов в области религиозной музыки данного периода, шестидесятые годы XVI века стали для римских музыкантов «очень тревожными», поскольку им пришлось серьезно побеспокоиться как по поводу собственного будущего, так и по поводу будущего своего искусства¹. И действительно, для этого имелись все основания. Главной причиной были противоречия между новыми задачами, которые ставились теперь перед церковной музыкой, и самой сутью ренессансной полифонии, подразумевающей, в частности, доминирование звуковой стихии над словом, изощренные контрапункты, акцент на свободном развитии голосов, что обычно приводило к пространному стилю изложения, усложнению фактуры и, как следствие, затемнению смысла богослужебного текста. По этой причине с соборной кафедры стали раздаваться требования вообще упразднить полифоническое пение в церкви. В частности, в хрониках XXV сессии Тридентского собора встречается предложение запретить исполнение полифонии в монастырях. И даже если предание о том, что палестриновская месса Папы Марчелло «спасла» религиозную полифонию, не имело под собой исторической почвы, существуют достоверные данные, позволяющие утверждать, что вопрос о совместимости полифонии с новой концепцией музыкального искусства в церкви серьезно беспокоил лидеров контрреформации.

Ввиду своего статуса столицы католицизма Рим стал важнейшим центром, в котором формировались новые принципы религиозной музыки. Кто же работал в этот период в Риме? Наибольшим авторитетом как среди иерархов церкви, так и в музыкальной среде пользовались две фигуры. Это Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, который до 1566 года занимал пост руководителя капеллы в церкви Санта Мария Маджоре, а после возглавил капеллу Римской семинарии, и флорентиец Джованни Анимучча, маэстро капеллы Джулия в Сан Пьетро. К числу корифеев следует также отнести римлянина Аннибале Дзоило, фламандца Жана Мателарта,

¹ O'Regan N. Historia de dos ciudades: Victoria como mediador musical entre Roma y Madrid // Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012. Pp. 279–300.

Луку Маренцио и Арканжело Кривелли – оба из северной Италии, а также уроженца Тиволи Джованни Мария Нанино и Франческо Сориано из окрестностей Витербо. Именно им предстояло воплотить в жизнь постановления Тридентского собора. К числу первых таких попыток следует отнести упомянутую выше палестриновскую мессу Папы Марчелло, опубликованную во Второй книге месс композитора, вышедшей в 1567 году и посвященной испанскому королю Филиппу II.

Выдающийся вклад в разработку новой модели литургической музыки внес также Томас Луис де Виктория. Уже в его Первой книге месс, вышедшей в 1576 году, появляются произведения, в которых композитор уделяет особое внимание тому, чтобы канонический текст звучал отчетливо и ясно. Однако окончательный поворот к обновленному стилю произошел в начале 1580-х годов, когда Виктория выпускает ряд сборников с сочинениями, в которых целенаправленно следует новым тенденциям. В 1581 году Виктория публикует собрание гимнов на весь литургический год – *Hymni totius anni* – и книгу, в которую вошли шестнадцать сочинений на текст *Magnificat*. В 1583 Виктория предпринимает первое переиздание своих трудов, на сей раз мотетов 1572 года, добавляя к ним шесть новых, и выпускает Вторую книгу месс – *Missarum Libri Duo*. А в 1585 году выходят еще два больших сборника: *Officium Hebdomadae Sanctae* и расширенное переиздание мотетов – *Motecta festorum totius anni*. Таким образом, с 1581 по 1585 год – всего за четыре года – композитор опубликовал шесть больших книг собственных сочинений, созданных в соответствии с требованиями Тридентского собора и охватывающих основные богослужебные жанры!

Говоря о новых тенденциях, формировавших стиль религиозной музыки в рассматриваемую эпоху, нельзя обойти вниманием корпус сочинений, предназначенных для «внехрамовой» практики, под которой здесь подразумеваются разного рода благочестивые или праздничные процессии, а также молитвенные собрания. Эти виды религиозной жизни, проходившей за стенами церкви, приобрели особое значение в период правления Пия V. Город, и без того представлявший собой алхимическую реторту, в которой на протяжении столетий смешивались нации, языки, культуры и традиции со всей Европы, теперь буквально бурлил под влиянием преобразований, охвативших не только институт церкви, но также всего общества. Важную роль в этих процессах сыграл доминиканец Антонио Микеле Гислиери, который занял святой престол в 1565 году под именем Пия V. Избранный при содействии Карло Борromeо – одного из самых харизматичных деятелей контрреформации, – Пий V активно проводил в жизнь постановления Тридентского собора и личным примером

поощрял благочестие римлян¹. В последующие семь лет, на протяжении которых он возглавлял Католическую церковь, был произведен ряд серьезных изменений как внутри этого института (реформа Курии, осуждение непотизма), так и в общественной жизни Рима, из-за которых пошла молва, будто папа желает превратить Рим в монастырь.

Учитывая особенности духовной атмосферы, неслучайна та небывалая популярность, которую во второй половине XVI века в католических землях и особенно в Риме приобретают различные благочестивые «Братства» и Конгрегации². Как сообщают историки, в эти годы каждый римлянин был членом какого-нибудь религиозного объединения, а многие одновременно состояли сразу в нескольких³. И это касалось как простого люда – свои благочестивые сообщества имели все ремесленники, а также торговцы, писцы, нотариусы, – так и знати и представителей творческих профессий, не говоря уже о церковных приходах и учебных заведениях. Братства становятся очагами не только религиозной, но и культурной жизни, а некоторые – в том числе Компания деи Музичи де Санта Чечилия или братство Св. Луки, объединявшее художников и скульпторов, – превратились позже в знаменитые до сих пор Академии музыкантов и живописцев. В рассматриваемую эпоху нет ни одного выдающегося музыканта, писавшего для церкви, который бы не участвовал в жизни какого-нибудь братства. Существуют документальные свидетельства того, что, например, членами ораторианского сообщества Филиппа Нери являлись

¹ Свою деятельность в качестве папы он начал с того, что распорядился отдать на нужды госпиталей деньги, которые его предшественники в день возведения на святейший престол бросали толпе, а те, что полагалось истратить на торжественный обед, – бедным монастырям, ответив на упреки тем, что «Бог оценит нас больше за щедрость к бедным, чем за хорошие манеры для богатых» (Цит. по: URL: <http://catholic.ru/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=2522>; обращение 30.01.2016). Также он распорядился перевести на другие языки Катехизис, работа над которым была закончена в 1566 году. Помимо этого в 1568 году был выпущен новый Бревиарий, а в 1570 году – Миссал. Пий V канонизирован в 1712 году.

² Согласно исследованиям Н. О'Ригана и его коллег, занимающихся историей благочестивых братств в Риме и других городах Италии, больше всего их было создано во второй половине XVI века. См.: *O'Regan N. Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research* // http://www.research.ed.ac.uk/portal/files/16349119/Music_at_Roman_Confraternities.pdf; обращение 23.05.2016).

³ Ibid.



Микелле Паррасио

Поклонение Христу Святого Папы Пия V. 1572

Музей Прадо, Мадрид

Джованни Джовенале Анчина, Франсиско Сото, Томас Луис де Виктория и Джованни Анимучча, который в конце 1560-х годов руководил там музыкой. Генри Коэтс сообщает что, вероятно, и Палестрина на протяжении некоторого времени исполнял обязанности музыкального директора в братстве Святой Троицы, которое входило в Конгрегацию Филиппа Нери¹.

Любопытно, что иногда это участие отнюдь не исчерпывалось сугубо профессиональными обязанностями. Некоторые известные композиторы,

¹ Coates H. Palestrina. London: Dent, 1938. P. 52.

в том числе и Виктория, занимались также, как сейчас сказали бы, «социальной помощью» бедным и нуждающимся. Хотя, конечно же, главным образом в их обязанности входило создавать специальную музыку и руководить ее исполнением во время молитвенных собраний и торжественных процессий в праздники.

Основным жанром подобной музыки была духовная лауда. Во второй половине XVI века этот жанр становится настолько популярным, что иезуиты ввели пение лауд даже в уроки по катехизису, организованные для детей при римских приходских церквях. Сборник подобных сочинений выпустил в 1573 году испанец иезуит Жак Ледесма. Их стиль заметно отличался от стиля произведений, исполнявшихся в храмах во время богослужения. Одним из основных отличий был язык. Лауды, как правило, имели трех-четырёхголосный склад, писались на итальянские тексты в технике фобурдона, когда мелодия хорала дублировалась нижними голосами в кварту и октаву или сексту. В отличие от литургической музыки, в лаудах практически не использовались приемы полифонического развития или были представлены в самом простейшем виде.

Популярность благочестивых собраний способствовала тому, что к жанру духовной лауды обращается все больше композиторов, которые, как уже говорилось, были вовлечены в жизнь братств. Так, в 1560 году сборник лауд опубликовал Джованни Анимучча, который усложнил исходную форму изысканными полифоническими приемами. По сути, это была попытка синтезировать черты «ученого» и «простого» стилей. В результате в его сборнике рядом с лаудами на латинский текст соседствуют «итальянские», число голосов колеблется от четырех до восьми, а полифонические фрагменты соседствуют с гомофонными, отделяясь друг от друга простыми четкими каденциями. Однако следует признать, что этот метод не нашел горячего отклика, и впоследствии Франсиско Сото, который позже сменит Анимуччу на посту *maestro di musica* в конгрегации Филиппа Нери, вернется к изначальной – более демократичной и простой – форме трехголосной лауды.

Но и в своем традиционном виде эти сочинения, как правило, были рассчитаны на профессиональных исполнителей, которых привлекали для участия в благочестивых собраниях. В то время существовала широкая практика, когда братства приглашали певцов из регулярных хоров, а самые крупные и состоятельные могли позволить себе оплатить участие членов даже папского. Организация музыкальной составляющей таких собраний поручалась руководителям церковных капелл, обязанности которых заключались в обеспечении достойного оформления того или иного мероприятия. Таким образом, участвуя в музыкальной жизни вне

храмов, композиторы непосредственно соприкасались с формами внецерковной религиозной музыки Рима. Важнейшим следствием этого стало влияние стилистики подобных сочинений на литургическую музыку.

Произведения мастеров, работавших в эти годы в Риме, позволяют увидеть, как менялся стиль сочинений, предназначенных для церкви. Многие из авторов специально подчеркивают, что пишут музыку в соответствии с новыми требованиями. Так, руководитель папского хора Джованни Анимучча в предисловии к вышедшей в 1567 году Первой книге месс заявляет, что стремился, чтобы его музыка «как можно меньше влияла на текст», а Палестрина, выпустивший в том же году Вторую книгу, утверждает, что его мессы написаны в «новой манере». И действительно, анализ стиля палестриновских сочинений 1570–1580-х годов показывает устойчивую тенденцию к упрощению письма и лаконизму, свойственному многим нелитургическим жанрам. Ярким примером здесь могут служить также сочинения Т.Л. де Виктории. Если сравнить его знаменитый мотет «O, Magnum misterium» из дебютного сборника 1572 года и вышедшую через двадцать лет одноименную мессу-парафраз, можно увидеть впечатляющие изменения, произошедшие в полифоническом стиле, в том числе под влиянием тридентских постановлений. Даже беглый взгляд позволяет заметить, что в сравнении с упомянутым мотетом в мессе вертикаль все больше подчиняется себе горизонталь, а формирующееся тонально-гармоническое мышление начинает вытеснять модальное. Значительные перемены, произошедшие в стиле религиозных сочинений с 1570-х годов к концу XVI века, также ярко демонстрируют мессы Виктории из сборника 1592 года. По сравнению с мессами из Первой книги (1576), он делит текст на гораздо более дробные фрагменты, вследствие чего сокращается протяженность музыкальной фразы, а основной ритмической единицей становится уже не семибреве, а минима. Более того, мелизматические фрагменты практически исчезают, а на смену им приходит склад – «один слог – одна нота», в итоге фактура религиозных сочинений все больше сближается с мадригальной.

О том, что сам композитор считал такой принцип письма соответствующим духу времени, красноречиво говорит фраза из его письма, датированного 1593 годом и адресованного Хуану Муро – главе капитула кафедрального собора Хаэна. Предлагая приобрести свою Книгу месс, изданную годом ранее, Виктория подчеркивает, что его мессы «короткие, в стиле один слог – одна нота, и полностью соответствуют духу музыки, исполняемой сейчас в капелле Его Святейшества»¹. Здесь

¹ Victoria Tomás Luis de. Cartas (1582–1606) / Ed. A. de Vicente. Madrid: Los Siglos de Oro, 2008. P. 72.

1576, 1583a Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)

Cantus Pa - trem omni-po-ten - tem,

Altus Pa - trem omni-po - ten -

Tenor Pa - trem omni-po - ten - tem, fa - cto-rem

Bassus Pa - trem omni-po-

7
 fa - cto-rem cae - li et ter - rae, vi -
 - tem, fa-cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si-bi-li-um
 cae - li, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si-bi - li - um o -
 ten - tem, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si-bi - li - um o -

Сredo из мессы «Ave Maris Stella». 1576. Тт. 1–13

отчетливо прослеживается одна из ведущих тенденций религиозной музыки этого времени: музыкальные произведения для церкви должны быть лаконичными.

Необходимо отметить, что именно «внехрамовая» музыка внесла значительный вклад в формирование феномена «концертности», который вскоре станет одним из знаковых отличий стиля барокко. Известно, что впервые полихоральный элемент появился во Второй книге духовных лауд Джованни Анимуччи, написанных для конгрегации Филиппа Нери и опубликованных в 1570 году. Английский музыковед Н. О’Риган предполагает, что Анимучча мог перенести на римскую почву эту традицию из своего родного города – Флоренции, где, согласно мнению современных исследователей, впервые возник феномен многохорности¹. В любом случае, полихорные композиции быстро завоевывают популярность у римских композиторов. Достаточно сказать, что среди музыкантов,

¹ *Moroney D. Alessandro Striggio’s Mass in Forty and Sixty Parts / Journal of the American Musicological Society. LX (2007). Pp. 1–70.*

Cantus
Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem cae-li et ter-rae, o-mni-

Altus
Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-

Tenor
fa-cto-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-

Bassus
vi-si-bi-li-um o-mni-

8
-um, et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Fi-li-um

8
-um, et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Fi-li-um

8
-um, et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Fi-li-um De-i

-um, Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum,

Credo из мессы «Quarti toni». 1592. Тт. 1–13

которые отдали дань полихорности, применяя ее практически во всех жанрах религиозной музыки, были Палестрина, Виктория, а позже Аннибале Стабиле, Руджеро Джованелли, Франческо Сориано и многие другие.

О том, насколько стремительно полихорность и связанный с ней антифонный принцип проникали в композиторскую практику, можно судить, сопоставив два восьмиголосных мотета на текст секвенции «Lauda Sion», вышедших с разницей в десять лет. Один из них, палестриновский, был опубликован в 1575 году, а второй принадлежал Томасу Луису де Виктории и вышел в 1585 году. Сравнительный анализ этих мотетов показывает, что у Палестрины антифонный принцип проявляется еще не столь явно, поскольку целая строфа исполняется одним хором. Что же касается сочинения Виктории, то здесь уже практически полностью сформировалась двухорная композиция, поскольку испанский мастер делит строфу достаточно дробно, поручая исполнение кратких, чередующихся фрагментов одинаковым по составу участникам группам: С-А-Т-В¹. Особенно хорошо это видно на этом примере:

Утвердив на Тридентском соборе господство слова над звуком в религиозной музыке, идеологи контрреформации тем самым способствовали ряду серьезных преобразований, которые ускорили отход от ренессансной

¹ Сопрано–Альт–Тенор–Бас.

31

suf - fi - cis. Sit laus ple - na sit so - no - ra sit iu - cun - da sit de - co - ra

suf - fi - cis. Sit laus ple - na sit so - no - ra sit iu - cun - da sit de - co - ra

suf - fi - cis. Sit laus ple - na sit so - no - ra sit iu - cun - da sit de - co - ra

suf - fi - cis. Sit laus ple - na sit so - no - ra sit iu - cun - da sit de - co - ra

37

men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des a - ni - mo - sa

men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des a - ni - mo - sa

men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des a - ni - mo - sa

men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des a - ni - mo - sa

la - ti - o men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des

la - ti - o men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des

la - ti - o men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des

la - ti - o men - tis iu - bi - la - ti - o. Quod non ca - pis quod non vi - des

концепции полифонии и послужили формированию важнейших принципов музыкального стиля барокко. Помимо рассмотренных выше следствий, главенство слова над музыкальной стихией привело к активному проникновению в музыку мотивной символики и риторических приемов, что происходило на самых разных уровнях – от формы до музыкального языка, включая использование риторических фигур. Ярким примером того, как учение о риторических фигурах воздействовало на сочинения религиозных жанров, могут служить респонсории Томаса Луиса де Виктории из «*Officium Hebdomadae Sanctae*» (1585), которые представляют настоящую энциклопедию риторических фигур, описанных в трактатах современных композитору теоретиков, в частности в работе Иоахима Бурмейстера¹.

¹ *Burmeister I. Musica poetica. Rostock, 1606.*

Елена Саковская

**ИЛЛЮСТРАЦИИ РУКОПИСИ ВИЛЛИМА ГЕННИНА
«ОПИСАНИЕ УРАЛЬСКИХ И СИБИРСКИХ ЗАВОДОВ»
КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ
ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

В 1730-е годы в России было создано уникальное архитектурно-техническое руководство – «Генералом лейтенантом от артиллерии и кавалером ордена Святого Александра Георгием Вильгельмом де-Генниным собранная натуралии и минералии камер в сибирских горных и заводских дистриктах, также чрез ево о вновь строенных и старых исправленных горных и заводских строениях и протчих куриозных вещах Абрисы». В научно-исследовательской литературе этот рукописный памятник иногда именуется «Абрисы», но чаще всего он известен под названием «Описание Уральских и Сибирских заводов»¹.

Его появление на свет именно в качестве подробного технического руководства не было заранее поставленной задачей. Согласно указам Сената его автору, Виллиму Геннину², было необходимо только лишь отчитаться о состоянии уральских заводов, их количестве и объемах выпускаемой ими продукции, о затраченных на их строительство финансовых средствах³.

¹ В дальнейшем мы будем именовать этот памятник «Описание...».

² Георг Вильгельм де Геннин, он же Виллим де-Геннин или Виллим Геннин (Georg Wilhelm de Hennin, 11 октября 1676 – 12 апреля 1750) – голландский военный инженер немецкого происхождения, работавший в России с 1698 по 1750 год. Генерал-лейтенант (1727), верный соратник Петра I, он являлся ведущим специалистом своего времени в области металлургии и горного дела в России. В 1720–1730-е годы руководил строительством и модернизацией казенных и партикулярных (частных) заводов на Урале и в Сибири.

³ Карелин В.Г. К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734» // Четвертые Чупинские краеведческие чтения: материалы конференции (Екатеринбург, 14–15 февраля 2008 г.). Екатеринбург, 2008. С. 41–43.

Однако Геннин решил одновременно две задачи: подробно задокументировал в качестве отчета о проделанной работе все осуществленные им промышленные проекты и на основе собственного наработанного опыта составил настоящее руководство для будущих промышленных строителей и инженеров.

Первая задача, поставленная перед ним официально, могла подтолкнуть Геннина к мысли о написании не столько отчета¹, сколько подробного практического руководства для своих преемников и последователей². Подробные инструкции должны были помочь всем практикующим специалистам «всему впредь для науки»³ выполнять работы технологически правильно, дабы построенные заводы функционировали бесперебойно в дальнейшем. Это и стало второй задачей.

Работа над этим сочинением подспудно велась Генниным с самого начала его приезда на Урал. В этом можно убедиться, если обратиться к фронтиспису «Описания...», содержащему следующее: «...минералии и натуралии и прочие подземные вещи: при том же означено плод оных, которые собраны и деланы при Ген. Лейт. от Артиллерии Георгии Вильгельме Де-Геннине от 1723 до 1734 годов»⁴. Из сохранившейся переписки Геннина можно увидеть, что во время своего пребывания на Урале он публиковал различные подробные указы, составлял инструкции для заводских управителей и мастеровых⁵, причем делал это достаточно регулярно, чуть ли не на каждом из этапов своей работы. Возможно, он вполне отдавал себе отчет, что наработанный им практический опыт был уникален. Как это видно из самого «Описания...», многое на Урале было сделано Генниным впервые – в том числе, отталкиваясь от местных условий и реалий и с учетом особенностей (географических, климатических и т.п.) самого региона. Поэтому перманентная письменная и графическая фиксация каждого этапа работы над возведением промышленных объектов была просто необходима и, по всей видимости, являлась частью его

¹ Карелин В.Г. К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734» // Четвертые Чупинские краеведческие чтения: материалы конференции (Екатеринбург, 14–15 февраля 2008 г.). Екатеринбург, 2008. С. 45.

² Геннин В. Описание Уральских и Сибирских заводов: 1735 / Под ред. М.Ф. Злотникова. М.: Гос. изд-во «История заводов», 1937. С. 67.

³ Там же.

⁴ Геннин Г.В. де. Описание сибирских казенных и партикулярных заводов // ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 4.

⁵ Корепанов Н.С. К истории написания книги В.И. Геннина // V Татищевские чтения. Екатеринбург, 2005. С. 285.

каждодневной работы. Таким образом, формат технического руководства был предопределен для рукописи «Описание...» Генниным изначально.

Стоит сказать отдельно об авторстве «Описания...»: оно не так однозначно, как видится на первый взгляд. До сих пор этот вопрос не решен до конца. И в дореволюционной, и в советской историографии было принято приписывать авторство исключительно самому Геннину. В 1990-х годах данная точка зрения на авторство рукописи однажды ставилась под сомнение исследователями¹. С нашей точки зрения, предпочтительно остаться на позиции, преобладавшей до 1995 года, и признавать Геннина основным автором данной рукописи, но с уточнением: Виллим Геннин определяется как автор замысла и руководитель проекта (в современном понимании) по созданию данной рукописи. Известно, что в процессе составления «Описания...» Геннин привлекал различных помощников. Некоторые графические работы выполнял берг-гешворен (горный надзиратель) Михайло Кутузов² (чертежи Екатеринбургского, Пыскорского и Ягошихинского заводов)³. Вероятно, в составлении чертежей и проспектов принимал участие маркшейдер (специалист по геодезическим съемкам горных разработок и эксплуатации недр) Андрей Татищев⁴. Артиллерийский поручик Андреян Лазарев помогал Геннину в сборе заводской отчетности⁵. В одном из последних «уральских» писем Генниным упоминается некий копиист Данил(о) Столов⁶, за которым Геннин просит сохранить оклад вплоть до окончания его работы над выполнением чертежей. В этом же письме указаны еще двое работников – канцелярист Иван Ушаков и писарь Федор Грецкой. Не исключено, что они имели отношение к исполнению текстовой части рукописи. Есть также сведения и о других участниках⁷.

¹ См.: *Карелин В.Г.* К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734» // Четвертые Чупинские краеведческие чтения. С. 40.

² *Берх В.* Дополнения к жизнеописанию В.И. де Геннина // Горный журнал. 1827. Кн. II. С. 117; *Корепанов Н.С.* Геннин на Урале. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. С. 174.

³ *Карелин В.Г.* К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734». С. 42.

⁴ *Корепанов Н.С.* Геннин на Урале. С. 270.

⁵ Там же. С. 191; *Карелин В.Г.* К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734». С. 43.

⁶ *Берх В.* Дополнения к жизнеописанию В.И. Де Геннина // Горный журнал. 1827. Кн. V. С. 144.

⁷ См. *Карелин В.Г.* К истории рукописи «Описание уральских и сибирских заводов. 1734». С. 42–44.

Иными словами, для работы над рукописью была собрана целая команда. Сам же Геннин выступил здесь не только автором идеи, но также основным собирателем материала и всех необходимых для этого данных. «Описание...» демонстрирует разработанные Генниним промышленные объекты – без их осуществления на практике появление самой рукописи было бы невозможным в принципе.

В 1735 году он закончил работу над рукописью и преподнес главный экземпляр императрице Анне Иоанновне, сопроводив его посвянительной надписью¹. За свой трактат Виллим Геннин удостоился от императрицы похвалы и награды, но сама рукопись на тот момент толком не была оценена по достоинству (если не сказать – проигнорирована). Печатной публикации при жизни автор не дождался – это руководство в XVIII веке было известно только в рукописных списках.

Впрочем, не исключено, что Геннин и не собирался его публиковать типографским способом. Если учесть практику использования в первой половине столетия рукописных книг наряду с печатными², то рукописный вариант данного руководства, переписанный набело, вполне можно считать официальной «публикацией», а его распространение посредством рукописных списков можно признать тиражированием.

Отметим, что первая половина XVIII века – это время возникновения отечественной научно-технической печатной книги³. Уже во второй четверти XVIII века, когда в России возрастал спрос на научно-техническую литературу⁴, появляется проект первого в истории российской архитектурной мысли полноценного трактата – «Должность архитектурной экспедиции». Рукопись «Должности...» была закончена в 1740 году – через пять лет после окончания работы Геннина над своим «Описанием...»⁵.

Рукописное руководство Геннина представляет собой подробное и сопровождаемое иллюстративным материалом текстовое описание имеющихся и отстроенных вновь казенных и партикулярных заводов в Уральском и Сибирском регионах. Оно представляет собой основную

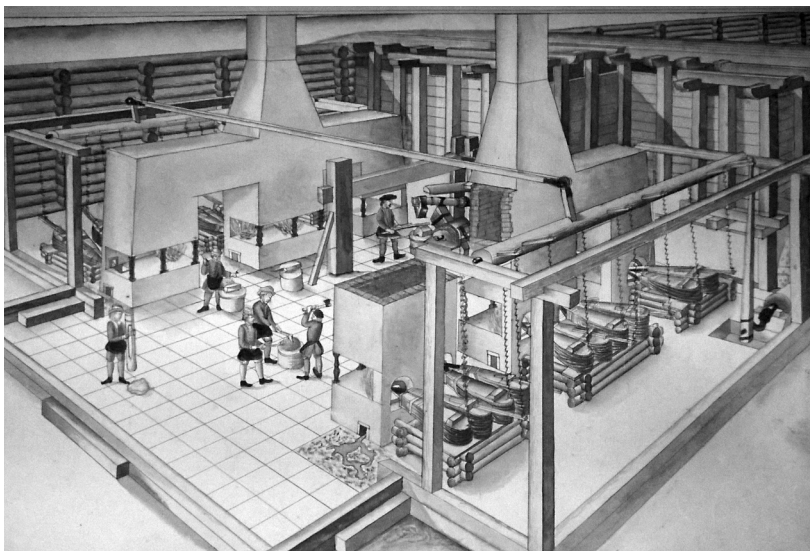
¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 2, 2 об.

² Данилевский В.В. Русская техническая литература первой четверти XVIII в. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 24.

³ Черняк А.Я. История технической книги. М.: Книга, 1969. С. 45.

⁴ Там же. С. 52.

⁵ Подробнее см.: Аркин Д.Е. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века. Должность архитектурной экспедиции // Архитектурный архив. Вып. 1. М., 1946.



Укладная фабрика

Виллим де Геннин «Описание Уральских и Сибирских заводов». 1735

Отдел Рукописей, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

и принципиальную по содержанию часть всего руководства с указанием, где и при каких обстоятельствах то или иное производство было возведено либо исправлено¹. Сюда входят: исторические справки заводов, состав производств, технологии возведения заводских и гидротехнических сооружений, использованные для их возведения материалы, калькуляция всех затраченных на строительство расходов, карты местности и т.п. информация. А главное – наглядные иллюстрации, отражающие расположение промышленных производств на местности, в контексте окружающей их среды, и производственные процессы внутри помещений.

Таким образом, в первой половине XVIII века было создано одно из первых рукописных сочинений технического характера, в котором нашли отражение процессы становления и промышленной архитектуры.

Помимо указанного в руководстве содержатся:

– материалы, относящиеся к маркшейдерскому делу, сопровождаемые специальными планами-картами;

¹ РНБ. Ф.Х.11. Шифр хранения: Ф.Х.11.

– изображения пород и руд, которые добывались в данном регионе;
– дополнительный материал, не относящийся напрямую к задачам промышленного освоения этого региона: сведения об археологических находках, имевших место при проведении геологоразведочных работ, описание местной флоры и фауны, а также небольшие этнографические зарисовки, отражающие быт и культуру коренного населения региона.

Всего сохранилось несколько оригиналов списков рукописи. По состоянию на 2014 год их местонахождение следующее: четыре из них находятся в Санкт-Петербурге: в Российской национальной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, в Архиве Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук (СПБИИРАН) и библиотеке Горного университета¹. Пятый список находится в Государственном историческом музее в Москве.

Также имеются сведения о существовании еще двух списков с «Описания...». Один из них хранится в Нью-Йоркской Публичной библиотеке. Он описан в статье А. Ярмолинского², опубликованной в бюллетене Библиотеки в 1936 году. Другой упоминается в статье Д.Н. Антропова «Образ горнозаводского Урала первой половины XVIII века в иллюстрациях “Описания уральских и сибирских заводов” Г.В. де Геннина»³.

Автор настоящего исследования стремился ознакомиться со всеми упомянутыми списками рукописи Геннина, однако доступными оказались только два из них:

– список, хранящийся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (далее – список РНБ); шифр хранения – F.X.11 (Фонд 10. Ед. хр. 11).

– список, хранящийся в Отделе рукописной книги Горного университета, Санкт-Петербург (далее – список ГУ); шифр хранения – E308, E309.

¹ Национальный минерально-сырьевой университет «Горный».

² *Yarmolinsky A. A Russian Manuscript Treatise on Metallurgy: Georg de Hennin's Description of the Siberian Metal Works, 1735 // Bulletin of The New York Public Library. New York, 1936. Vol. 40. No. 12. Pp. 1007–1011.*

³ В ходе своих исследований Д.Н. Антропов обнаружил в фондах Архива СПБИИРАН седьмой по счету список с рукописи. Данный список не содержит иллюстративного материала. См.: *Антропов Д.Н. Образ горнозаводского Урала первой половины XVIII века в иллюстрациях «Описания уральских и сибирских заводов» Г.В. де Геннина // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. «Гуманитарные науки». 2013. № 4. С. 86–97.*

Главным объектом данного исследования стал список РНБ, считающийся наиболее близким к оригиналу. По мнению Н.Б. Бакланова¹ и М.Ф. Злотникова², близость списка РНБ к протографу определяется наличием подписи Геннина. В остальных известных списках подпись Геннина отсутствует.

Список ГУ был использован только для сличения со списком РНБ. Но даже короткое знакомство со списком ГУ позволило убедиться, что он в действительности представляет собой копию со списка РНБ. Его отличием от списка РНБ является характер исполнения иллюстраций. Они исполнены очень старательно и на более высоком художественном уровне, чем в списке РНБ.

Оба списка выполнены в разное время. Точная датировка списка РНБ не установлена. Известно лишь, что список попал в фонды РНБ из собрания Соимонова – одного из потомков В.Ю. Соимонова, занимавшего на Урале ту же должность, что и Геннин³. Предположительно, список РНБ можно отнести к 1730–1750-м годам.

Список ГУ можно уверенно датировать 1782 годом, так как все иллюстрации содержат датировки: 1781–1782 годы.

И тот, и другой списки являются двухтомными.

Список РНБ состоит из двух томов, хранящихся в двух отдельных папках. Размеры томов списка РНБ – 53,2 × 37,4 см каждый. Толщина – 6,2 см и 5,6 см (для томов I и II соответственно). Размеры томов с учетом папок – 55,5 × 45,5 см. Каждый том представляет собой пачку плотных листов цвета слоновой кости, не имеющую общего переплета. Но при этом некоторые листы скреплены между собой посредством склейки. Явной логики в их объединении не прослеживается. Вероятно, это особенности реставрации рукописи. Количество скрепленных между собой листов разнится, минимальное количество скрепленных совместно листов составляет 4, максимальное – 18.

Общее количество листов в списке РНБ составляет:

том I – 186;

том II – 166.

¹ Бакланов Н.Б. «Натуралии» де Геннина как источник по истории техники в России / Известия Академии наук СССР. Сер. VII. Отделение общ. наук. 1933. № 4. С. 316.

² Злотников М.Ф. Первое описание Уральских и Сибирских заводов // Геннин В. Описание Уральских и Сибирских заводов: 1735. С. 633.

³ Там же. С. 317.

Общее количество листов в списке ГУ составляет:

том I – 149;

том II – 194.

Список ГУ, в отличие от списка РНБ, заключен в переплет из телячьей кожи темно-оранжевого цвета, корешок переплета – темно-зеленого цвета, с бинтами и тиснением. Размеры каждого тома – 61,5 × 48 × 7 см. На корешке имеется заголовок: «Рукопись Геннина». Обрезы тонированы синим цветом. По периметру переплетной крышки – орнаментальное золотое тиснение. Состояние переплета обоих томов в целом удовлетворительное, но требует реставрации. Состояние иллюстраций близко к идеальному и реставрации не требует. Иными словами, состояние данного списка рукописи вполне позволяет работать с ним полноценно и продолжительное время.

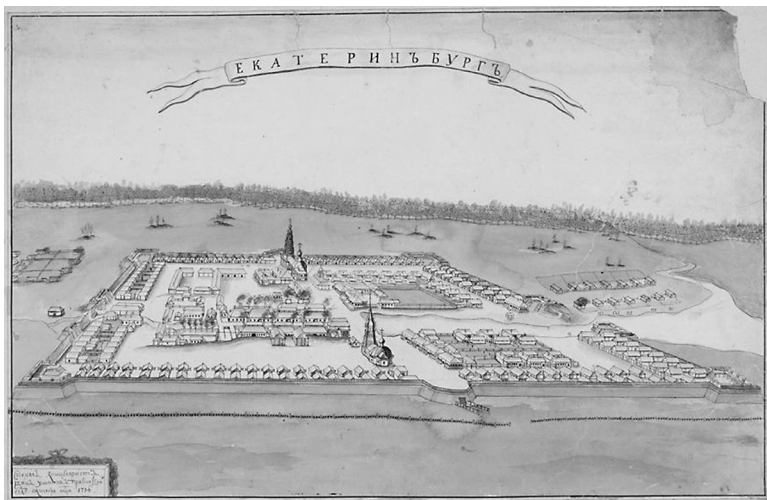
Состояние списка РНБ можно охарактеризовать как хорошее. Практически не наблюдается серьезных утрат. Есть незначительные утраты текстовой части – на листах 2, 3 и 111. Имеются следы реставрации.

Нумерация у обоих списков – сквозная. Том II начинается с листа № 187 (соответствует странице № 357) – у списка РНБ, № 286 – у списка ГУ. В списке РНБ листы пронумерованы дважды. Оригинальная нумерация выполнена коричневой тушью, номера страниц располагаются в верхнем углу (четные – слева, нечетные – справа). Дополнительная нумерация, выполненная карандашом, располагается внизу страниц, по центру нижнего края. Очевидно, что она проставлена реставраторами (или хранителями) рукописи. В данном исследовании мы руководствуемся нумерацией, проставленной карандашом.

Принцип нумерации – полистный. Что касается текстовой части, то она размещена на обеих сторонах листа. Иллюстрации выполнены, как правило, на лицевых сторонах листа (на нечетных страницах). Количество иллюстраций в списке РНБ равно 202. Том I содержит 87 иллюстраций, том II – 115. Интересной особенностью является их расположение – все иллюстрации предваряют текстовую часть и располагаются перед каждой новой главой. Имеются несколько иллюстраций, выполненных на разворотах, к примеру «Описание сверлильной фабрики» (том I, стр. 92–93).

Характер исполнения иллюстраций и текстовой части рукописи РНБ указывает, что это действительно список с оригинала. Во-первых, часть иллюстраций оставляет впечатление незаконченности, на некоторых из них явно не хватает заголовков. Во-вторых, в текстовой части имеются пропуски: отсутствует заголовок к главе «Оконнишное и жестяное посудное дело»¹ (сравнение с публикацией Злотникова), хотя место под него

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 134.



Перспективный вид Екатеринбурга

Виллим де Геннин «Описание Уральских и Сибирских заводов». 1735

Отдел Рукописей, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

размечено. Также пропущены некоторые числовые значения в различных производственных показателях. В публикации Злотникова эти пропуски заполнены информацией, взятой из других экземпляров рукописи.

Текстовая часть списка РНБ выполнена скорописью и как минимум двумя переписчиками. Том II со страницы 578 по страницу 600 включительно переписан другим по характеру почерком и без использования скорописи. Сам текст написан коричневой тушью и скомпонован на листе в два столбца, отделенных друг от друга двойной линией коричневого цвета. Поля по периметру расчерчены двойной коричневой линией, в некоторых случаях – четвертной.

Иллюстративная часть, по всей видимости, также выполнена несколькими разными исполнителями. Единственный подписанный рисунок – перспективный вид Екатеринбургского завода. Рисунок имеет следующую подпись: «сочинял канцелярист Иван Ушаков при Екатеринбургехе октября месяца 1734»¹.

Что касается списка ГУ, то все выполненные в нем иллюстрации имеют свои подписи. Установлено как минимум пять различных исполнителей, но основным из них был С. Внуков.

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 134. Л. 12.

Иллюстративная часть обоих списков выполнена тушью и тонирована акварелью, часть иллюстраций выполнена в технике отмывки. Некоторые иллюстрации (образцы руд и минералов) выполнены более плотной краской – гуашью в комбинации с акварелью. Интересная особенность – в томе I имеются два изображения минералов, на которые нанесены при помощи клея блестящие кристаллы. Видимо, это было сделано для большей убедительности – чтобы передать фактуру минералов, один из которых «от хрустальной горы, которая при шилловском руднике презентует всем против солнца сияние красное, зеленое, синее и темное цвета, а без солнца имеет цвет яко млеко»¹. Такой же рисунок в списке ГУ также имеет наклеенные кристаллы².

Все иллюстрации имеют цветные поля-рамки, цвет рамки разнится от одной иллюстрации к другой, выбор цвета – произвольный и не сочетается по гамме с самим изображением. Размер иллюстраций без учета полей в среднем составляет 45 × 30 см. Размер полей варьируется от листа к листу и составляет в среднем 4 см.

Прежде чем приступить к описанию иллюстративного материала из рукописи Виллима Геннина, необходимо остановиться на некоторых его особенностях.

Руководство не имеет отдельного указателя и описания содержания, но в его составлении присутствует определенная логика. В нем последовательно раскрываются процессы возведения различных производств – от самых основных, связанных с получением сырья для металлообработки, к узкоспециализированным. Заканчивается рукопись описанием построенных на Урале заводов, начиная с казенных.

Иллюстративный материал по своему замыслу настолько неоднозначен, что с трудом поддается какой-либо принципиальной классификации. Тем не менее в исследованиях, посвященных рукописи Геннина, предпринимались попытки классифицировать содержащиеся в ней иллюстрации. Наиболее интересными являются две классификации – предложенные Баклановым³ и Антроповым⁴.

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 134. Л. 12 (об).

² Геннин Г.В. де. Описание сибирских казённых и партикулярных заводов // ОРК ГУ. Е308. Л. 12.

³ Подробнее см.: Бакланов Н.Б. «Натуралии» де Геннина как источник по истории техники в России С. 318.

⁴ Подробнее см.: Антропов Д.Н. Образ горнозаводского Урала первой половины XVIII века в иллюстрациях «Описания уральских и сибирских заводов» Г.В. де Геннина. С. 91.

Если же рассматривать рукопись как источник сведений о генезисе русской промышленной архитектуры, необходимо сосредоточиться на определенной части ее иллюстративного материала. А именно, выделить ту часть материала, которая связана непосредственно с производственными процессами. Так, предлагается разделить весь иллюстративный материал рукописи на несколько групп.

I группа: иллюстрации, напрямую относящиеся к основному техническому содержанию рукописи:

- перспективные виды городов-заводов («прошпекты» или проспекты);
- планы (абрисы, грундрисы) городов-заводов, включающие в себя изображения ландшафта региона;
- планы и разрезы (продольные и поперечные) заводских зданий, цехов и ключевых технологических узлов;
- интерьеры заводских помещений, включающие изображения рабочих, выполняющих различные производственные операции;
- изображения, в том числе аксонометрические, различных машин и технологического оборудования;
- географические карты;
- графика, относящаяся к горному делу – маркшейдерская документация, образцы руд и минералов.

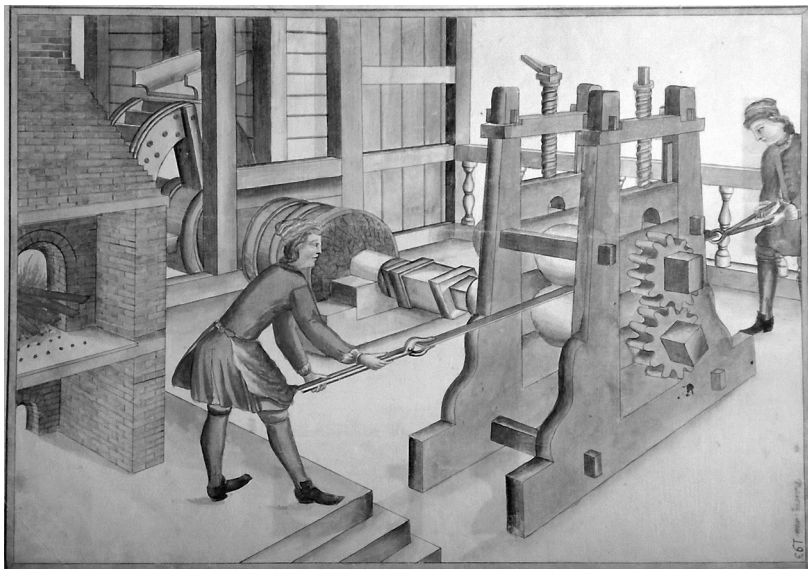
II группа: иллюстрации, имеющие отношение к оформлению рукописи:

- фронтиспис и заставочный лист;
- жанровые и пейзажные сцены и виды.

III группа: иллюстрации, не относящиеся к основному содержанию рукописи – археологические находки, этнографические зарисовки и т.п.

Иллюстративный материал весьма разнообразен по своему содержанию, а при обращении к иллюстрациям напрямую становится видно, что в зависимости от назначения каждое изображение имеет своеобразные характеристики и в построении композиции. Отсюда практически вся иллюстративная часть «Описания...», за исключением планов и разрезов производственных зданий, не является исключительно технической иллюстрацией. Например, пейзажные виды заводских комплексов. В целом, они выполнены по всем законам картографии того времени, но некоторая часть из этой группы иллюстраций выбивается из общего ряда и имеет живописную трактовку неба и окружающего ландшафта (к примеру, изображение Уктусского завода¹). А сцены во внутренних заводских помещениях, иллюстрирующие различные производственные процессы, имеют характер натуральных зарисовок и действительно представляют собой

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 183.



Железорезное и плющильное дело, интерьер

Виллим де Геннин «Описание Уральских и Сибирских заводов». 1735

Отдел Рукописей, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

жанровые сцены. Фигуры рабочих не являются стаффажем, они – полноценные участники действия, изображенного на рисунке. У каждого из них, как правило, свой костюм, и даже если костюмы в одной композиции у всех персонажей одинаковые, то их цвета разнятся. По виду того, как одеты те или иные персонажи, можно судить о том, что задействованные на уральских производствах рабочие были как русскими, так и иностранцами. Передан и характер каждого работника в отдельности: у кого-то – сосредоточенный вид, а другой находится в напряжении (чувствуется, что ему нужно быть очень внимательным при выполнении своей работы) и т.д.

Есть одна необычная иллюстрация, заметно выбивающаяся по своему характеру из общей массы. Это изображение горы Косьювинский камень¹, окутанной клубами тумана. Мы видим серое небо, в котором повисла огромная грозовая туча, сверкающие молнии и проливающийся из тучи сильный дождь. На переднем плане, справа от небольшой деревеньки с церковью, будто испугавшись грозы, мечутся олени. Несмотря

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. II. Л. 248.

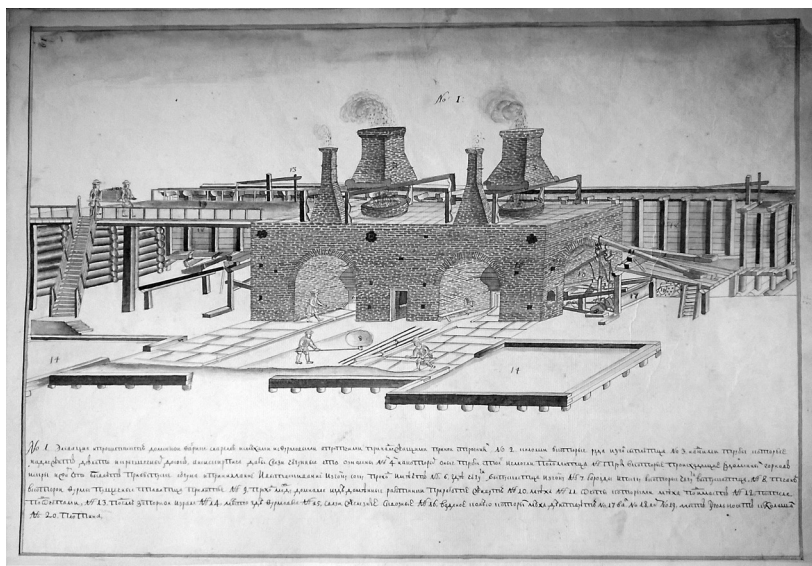
на наивную нарочитость в изображении грозовых стрел и архитектуры на переднем плане, здесь удалось передать особое настроение, создать образ могучей стихии, превосходящей любые попытки ее обуздать. Видимо, поэтому сама деревенька здесь и изображена так примитивно. Как атрибут присутствия человека она настолько неорганична здесь, что не может противопоставить себя природе. Природа все еще сопротивляется человеку и попыткам ее подчинить – это явно чувствовал тот, кто изобразил данный пейзаж. Интересно, что такого характера иллюстрация содержится в книге, посвященной опыту промышленного освоения неизведанной доселе территории. Возможно, таким образом выражено то сильное впечатление, которое оказывает окружающая природная среда на тех, кто приехал ее перестраивать под себя – некое состояние смятения, охватившее человека, наблюдающего природу этого края.

Нужно сказать несколько слов о качестве и характере исполнения иллюстраций. Характер их разнится. Так, первый том списка РНБ выполнен более тщательно, чем второй. Скорее всего, оригинал был выполнен таким же образом. Об этом можно судить, если провести сравнительный анализ со списком, хранящимся в Горном университете – учитывая установленный факт, что список ГУ является в свою очередь копией списка РНБ. В списке ГУ наблюдается та же логика исполнения иллюстративной части «Описания...»: чем ближе становится рукопись к своему окончанию, тем более упрощенный (местами можно даже назвать его условным) характер приобретают иллюстрации, относящиеся к изображениям видов и планов городов-заводов. Есть также иллюстрации, в которых не хватает изображений людей.

Большинство иллюстраций, относящихся непосредственно к промышленным сооружениям (карты, планы, разрезы, а также некоторые перспективные виды и виды производственных процессов), выполнено в масштабе. Иллюстрации, изображающие партикулярные (частные) заводы выполнены не так тщательно, как казенные. Еще одна характерная особенность – все промышленные сооружения, а также культовые здания, прорисованы более тщательно, чем гражданские постройки.

Промышленные объекты, городские доминанты, культовые здания – все они старательно вычерчены по линейке, тщательно раскрашены и даны несколько в большем масштабе в сравнении с гражданскими постройками. Некоторые объекты дополнительно акцентированы при помощи определенных графических приемов. Например, на перспективном плане Невьянского завода¹ на знаменитой заводской башне прорисована

¹ ОР РНБ. F.X.11. Т. II. Л. 312.



Доменная фабрика

Виллим де Геннин «Описание Уральских и Сибирских заводов». 1735

Отдел Рукописей, Российской национальной библиотека, Санкт-Петербург

кирпичная кладка. А на перспективном плане Алапаевского завода¹ на купольном (в виде грушевидной главы) завершении заводского храма можно разглядеть лемех, акцентированный бирюзовым цветом. Гражданские здания, в особенности крестьянское жилье, явно выполнены от руки (не по линейке) и раскрашены частично (у них тонированы только кровли).

Что касается цветовой гаммы, то в целом превалирует теплая акварельная гамма светло-зеленых, серо-голубых и светло-розовых тонов. Незаконченные рисунки второго тома тонированы светло-серым цветом, лишь на некоторых из них блекло-розовыми пятнами отмечены крыши строений.

При этом выбор цвета всегда соответствует фактуре материала либо гамме окружающей среды: для дерева – это светло-коричневый; для металла – черный либо оттенки серого; для кирпича – ярко-красный. Для водной и воздушной стихий – разные оттенки голубого. Но в целом остается ощущение некоего искусственно смоделированного пространства, хоть

¹ ОР РНБ. F.X.11. Т. II. Л. 213.

и сопряженного с натурой. Цветовые пятна расставлены с определенной целью – как акценты, тем самым размещая части композиции в определенном смысловом контексте, зависящем от заложенной в изображении идеи. Например, изображение доменной фабрики¹ – в нем контрастно выделены ярко-красным цветом печи в центре композиции, при этом черным цветом даны чугунные связи, поддерживающие трубы. Эти цветовые акценты дают информацию о применяемых материалах при возведении домны и здания для нее, что, по всей видимости, с технологической точки зрения было важным для составителя «Описания...». Вместо кровли – некое условное белое пространство, будто бы ради изображения она была разобрана вместе со стеной, со стороны которой художником ведется наблюдение за производственным процессом. Одновременно с этим, отнюдь не условно, а вполне реалистично, передается пламя в печах и вода в ларях, по которым она подается на колеса. Человеческие фигуры также трактованы довольно реалистично, с соблюдением физических пропорций. Активно применяется и светотеневая моделировка как для фигур, так и для предметов, пространства и т.д.

В композициях используются приемы построения прямой перспективы, иногда даже складывается впечатление, что изображение имеет несколько точек схода. Вкупе с разномасштабностью изображенных строений, невольно (а может, и нарочито) выражающей подобным образом некую их иерархию, наличие нескольких точек схода говорит об архаичных отголосках в художественном языке, которым пользовались исполнители иллюстраций. Одновременно в композиции может появиться довольно динамичный ракурс – особенно это характерно для жанровых сцен в производственных цехах. Диагональное построение свойственно изобразительной системе барокко. Таким образом, можно говорить о признаках двух изобразительных систем.

Но есть и примеры совмещения двух подходов в одном изображении. В первую очередь это относится к планам заводов, где можно увидеть собственно план (вид сверху) самого завода, а окружающий его ландшафт изображается по законам картографии. При этом изображение водной стихии дается также в плане.

Те же принципы применяются и в рисунках, относящихся к маркшейдерской документации². Но есть одно отдельное изображение, в котором

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 37.

² Под термином «маркшейдерская документация» подразумевают чертежи, составленные по результатам топографических, маркшейдерских и геологических съемок.

совмещены сразу два вида. Это изображение плотины¹, где со стороны верхнего бьефа дан ее перспективный вид, а стороны примыкающих к ней цехов – вид сверху.

Обратимся еще раз к установленной выше классификации иллюстративного материала рукописи. Принципиальной для нашего исследования – особенностей промышленной архитектуры периода ее становления – будет первая группа иллюстраций (за исключением карт, маркшейдерской документации, а также изображений механизмов, машин, образцов руд и минералов).

Видовые изображения заводов показывают нам пространственно-планировочные решения промышленной территории и характер ее застройки. Архитектурные сооружения, изображенные на них, способны дать представление о внешнем виде этих зданий. Можно увидеть, как выглядели кровли – как правило, это четырехскатные покрытия с переломом со световым фонарем, выполняющим одновременно и вентиляционную функцию.

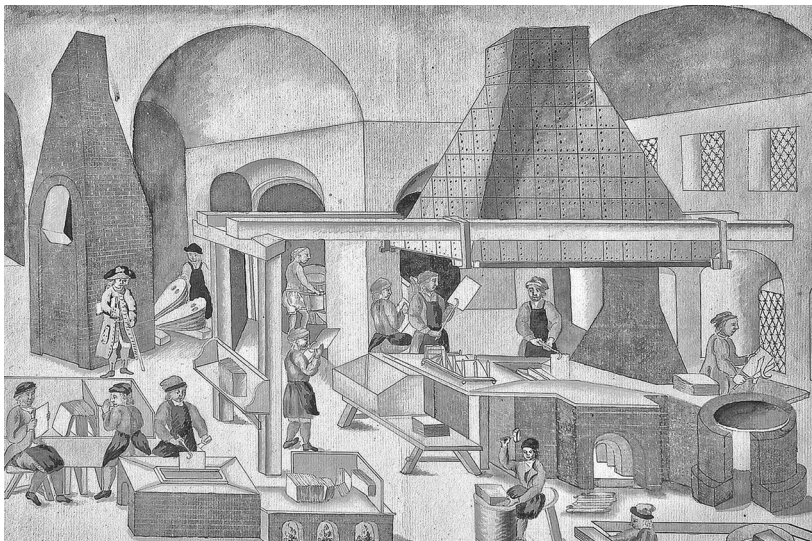
Внутренние виды производственных помещений дают информацию о применяемых при возведении промышленных зданий строительных технологиях и материалах. На обороте листа 39 первого тома с изображением промывальни можно наблюдать фрагмент фахверковой стены. В изображении посудной фабрики² видна кирпичная кладка, а также решетчатые окна. Или же в изображении лудильного цеха³ мы можем определить, что стены и своды выполнены из камня. Данный факт говорит о том, что промышленную архитектуру того времени представляли не только деревянные, но и каменные здания.

Если аналитически подойти к факту применения разных материалов в строительстве заводских сооружений, то можно убедиться в том, что в основе использования того или иного материала в тот период лежала определенная логика. Здания, которые в промышленном цикле были принципиально важны (доменные, молотовые цеха), возводились с использованием дерева. Это объяснялось тем, что данный материал позволял возвести эти здания в довольно короткий срок. Быстрый темп возведения промышленных комплексов стоял во главе угла – требовалось сырье для металлообрабатывающей промышленности. Собственно, ради этого и был воплощен в жизнь амбициозный план освоения Урало-Сибирского региона. А такие производства, как посудное дело,

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 28 об.

² Там же. Л. 132.

³ Там же. Л. 77.



Лужение жести, интерьер

Описание сибирских казенных и партикулярных заводов. 1780–е

Отдел рукописной книги, Библиотека Горного университета, Санкт-Петербург

не имевшее в то время определенных приоритетов, могли возводиться в более продолжительные по времени сроки.

На планах производственных цехов проявляется логика симметричного расположения не только механизмов¹, но и отдельных помещений. На разрезах видны кирпичные стены², свайные фундаменты³ и конструкции кровель⁴.

Но не только изобразительная часть дает нам информацию для анализа состояния промышленной архитектуры первой половины XVIII века. Текст, следующий за иллюстрациями, включает в себя описание технологии возведения промышленных строений и рекомендации относительно строительных материалов.

В целом же об иллюстративном материале можно сказать, что он выполнен на достаточно приемлемом для своего времени художественном уровне. Характер композиций не отличается особым художественным

¹ ОР РНБ. Ф.Х.11. Т. I. Л. 57.

² Там же. Л. 36.

³ Там же. Л. 35.

⁴ Там же. Л. 52.

изяществом, он довольно сдержан, как и полагается иллюстрации, сопровождающей текст технического характера. Но при этом в каждой из них присутствует в определенной доле и эмоциональная окраска, привнесенная в иллюстрацию ее исполнителем. Графика «Описания...» находится где-то посередине между графикой художественной и графикой технической. На этот аспект графики «Описания...» обратил внимание еще в 1930-х годах В.А. Каменский, назвав иллюстрации рукописи Геннина «техническими по своему назначению, но по своему характеру художественно выполненными»¹.

Подобный тип графики, назовем ее переходной (от художественной к технической), отражает дух эпохи, готовящейся сделать технический скачок. Тем ценнее становятся подобные художественные работы, которые хранят в себе историческую память о времени накануне новой технической эры.

Итак, попытки установить истоки возникновения отечественной промышленной архитектуры непременно приводят к рукописному руководству Виллима Геннина «Описание уральских и сибирских заводов». Очевидно, что рукопись Геннина – наиболее авторитетный источник для изучения вопроса становления русской промышленной архитектуры.

Возникает вопрос, в какой степени данное руководство показывает общее состояние промышленной архитектуры в России в первой половине XVIII века. Однако если учесть, что рукопись «Описания...» отразила в себе промышленные процессы наиболее интенсивно развивающегося промышленного региона России, то в целом предложенные Генниным решения в возведении промышленных комплексов можно считать самыми прогрессивными для того времени. К тому же стоит помнить о том, что кроме рукописи «Описания...» в распоряжении исследователей не имеется пока других источников для изучения проблематики генезиса отечественной промышленной архитектуры. Исходя из вышесказанного, приходится признать, что рукопись Виллима Геннина «Описание уральских и сибирских заводов» остается основным источником изучения процесса возникновения в России промышленной архитектуры. Вся содержащаяся в ней информация (письменная и графическая), демонстрирующая особенности возведения различных по назначению промышленных зданий, вполне отображает состояние промышленной архитектуры того периода в целом.

¹ Каменский В.А. Русская железная и медная мануфактура в изображениях XVIII — первой половины XIX в. // Архив истории науки и техники. Вып. 7. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 229.

Что касается сделанных наблюдений относительно состояния русской промышленной архитектуры в первой трети XVIII века, то из иллюстративной части рукописи можно сделать следующие выводы. Помимо повсеместно применяемых Генниным принципов симметрии и регулярной планировки, ставших отличительными признаками его проектов, заметны и другие особенности промышленной архитектуры. В этот период уже успели сформироваться такие типологические ее черты, как простота фасадов и отсутствие декоративного оформления и использования ордера. Наметились тенденции к укрупнению масштабов в проектировании промышленных зданий: появились высокие стены и значительные по площади помещения, соответствовавшие технологическим условиям, а также габаритам и специфике используемого оборудования.

Что касается категории эстетического в промышленной архитектуре первой половины XVIII века, то разработка проблематики в данном аспекте требует своего отдельного изучения. С одной стороны, высокий темп, в котором происходило строительство первых промышленных комплексов в российской истории, не позволял подойти к художественному осмыслению облика объектов промышленной архитектуры и отодвигал такие попытки на второй план. С другой стороны, общеевропейская практика также демонстрировала сугубо утилитарные подходы в этой архитектурной сфере. Промышленная архитектура в первой половине XVIII века оказывается прежде всего предметом государственного заказа, а возведение промышленных комплексов остается уделом инженеров, а не архитекторов. Доля участия архитекторов в развитии промышленной архитектуры остается незначительной и ограничивается в основном столичными проектами. Поэтому осознанных попыток поиска собственных художественных форм в промышленной архитектуре пока не предпринимается.

На вопрос, в какой степени эпоха барокко (в ее поздней фазе, когда в нее вошла русская культура) отразилась в объектах русской промышленной архитектуры, данная рукопись дает лишь частичный ответ. Если рассматривать иллюстрации «Описания...», то, на первый взгляд, в облике производственных зданий можно угадать некоторые черты, присущие гражданской архитектуре того времени. В какой-то степени внешний вид фасадов производственных зданий Геннина напоминает облик строений, возводимых в духе протестантского барокко в тот же период в Санкт-Петербурге. К примеру, трех- либо пятиосевое строение фасада с симметричным расположением окон относительно центрального дверного проема, четырехскатные кровли (но модифицированные по причине дополнительных технологических требований к ним – для обеспечения

вентиляции и дополнительного света) – эти же архитектурные принципы можно заметить в типовых (образцовых) проектах Д. Трезини. Проекты Трезини разрабатывались в тот же период, когда работал и В. Геннин. Учитывая его периодические командировки в столицу, он вполне мог быть с ними знаком или мог видеть возведенные по этим проектам архитектурные строения. Однако этот аспект нуждается в отдельном изучении. Пока лишь можно ограничиться постановкой проблемы отражения признаков стиля барокко в сооружениях русской промышленной архитектуры первой половины XVIII века.

Что касается графики рукописи «Описания...», то она требует своего дальнейшего комплексного исследования – в том числе и как явления художественной жизни первого тридцатилетия XVIII века.

Яна Ферран

К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ
СОЦИАЛЬНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ПРОФЕССИИ
«КОМПОЗИТОР» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ: СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ
ПОДХОДЫ

Тема социального конструирования профессии «композитор» в отечественной музыкальной культуре не получила до сих пор подробного освещения в научной литературе. Между тем необходимость ее осмысления давно назрела, как об этом свидетельствуют различные работы, рассматривающие данную проблему на примере иных творческих профессий¹, закрепление новых отраслей знания охватывающих подобную тематику², и специальных учебных курсов «социальное конструирование

¹ Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М.: Новое литературное обозрение, 1994; Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: РГГУ, 1998; Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001; Лукина О.В. Социология профессиональных групп: определение понятий // Профессиональные группы интеллигенции / Отв. ред. В.А. Мансуров. М.: Изд-во Института социологии РАН, 2005.

² Козлов С. Социология поколений // Новое литературное обозрение. 1998, № 30; Щепанская Т.Б. Антропология профессий // Журнал социологии и социальной антропологии. 2003. Т. VI. № 1 (21). С. 139–161; Антропология профессий / Под ред. П.В. Романова, Е.Р. Ярославской-Смирновой. Саратов: Научная книга, ЦСПГИ, 2005; Профессии.doc. Социальные трансформации профессионализма: взгляды снаружи, взгляды изнутри / Под ред. Е. Ярославской-Смирновой, П. Романова. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2007; Романов П.В., Ярославская-Смирнова Е.Р. Мир профессий как поле антропологических исследований // Этнографическое обозрение. 2008. № 5. С. 3–17; Они же. Мир профессий: пересмотр аналитических перспектив // Социологические

профессий». Так, в работах А. Рейтблата¹ анализируется появление профессиональных литераторов как особой группы, которая тесным образом взаимодействовала с институтом литературной критики, полицейской цензуры, издательской индустрии и формирующейся читательской аудиторией. Объектом исследования Л. Алябьевой² стала история появления и генезиса литературной профессии в Англии на протяжении XVI–XIX веков. Формированию профессии писателя, месту литературы в системе образования посвящена работа А. Виала³. Очевидно, что катализатором подобного интереса стали основополагающие работы классиков социологии Э. Дюркгейма⁴, М. Вебера⁵, Т. Адорно⁶, П. Бурдьё⁷,

исследования. 2009. № 8. С. 25–35; Мансуров В.А., Юрченко О.В. Социология профессий. История, методология и практика исследований // Социологические исследования. 2009. № 8. С. 36–46; Антропология профессий, или Посторонним вход разрешен / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2011; Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012; Абрамов Р.Н. Социология профессий и занятий в России: обзор текущей ситуации // Социологические исследования. 2013. № 1. С. 101–102.

¹ См., например: *Рейтблат А.И.* Русская литература как социальный институт // *Рейтблат А.И.* Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 11–32.

² *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

³ *Виала А.* Рождение писателя: социология литературы классического века // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 7–23.

⁴ *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. М.: Наука, 1991; *Он же.* Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., сост., послесловие и прим. А.Б. Гофмана. М.: Канон, 1995.

⁵ *Вебер М.* Наука как призвание и профессия // *Вебер М.* Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990.

⁶ *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки / Пер. с нем. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008.

⁷ *Бурдьё П.* Поле интеллектуальной деятельности как особый мир // *Бурдьё П.* Начала. М.: Socio-Logos, 1994. С. 208–221; *Он же.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87; *Он же.* Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алтейя, 2007.

получившие широкую известность в мировой и отечественной гуманитаристике¹.

Необходимо отметить также, что в последнее время актуализируется проблема авторства в искусстве. Повышенный интерес вызывают вопросы авторского права, все чаще возникает проблема идентификации автора (и композиторской профессии в частности) в современных условиях. Между тем тезисы о символической «смерти» автора в современной культуре выдвигались еще в конце 60-х годов XX столетия в философских работах М. Фуко, Р. Барта². Заметим, что они отозвались и в музыковедческих размышлениях о сути композиторской профессии и ее нынешнем общественном статусе³.

Вышесказанное позволяет обозначить два ракурса рассмотрения заявленной тематики: с одной стороны, следует осветить основные подходы к изучению феномена «профессии» и процесса профессионализации как таковых; с другой – осмыслить профессию «композитор» с позиции фигуры автора и института авторства.

Подходы к изучению профессии

Научная традиция, рассматривающая профессию как область, где вырабатываются особые, «свои» знания и способы их передачи, вокруг которой складывается специфический жизненный мир, формируются стилевые

¹ Изучением разнообразных форм взаимодействия искусства и общества, вопросов социального функционирования искусства занимается социология искусства, оформившаяся в самостоятельную дисциплину в середине XIX века. В круг проблем теоретической социологии искусства входит выявление разнообразных форм социальной обусловленности искусства, влияния ведущих социальных групп на тенденции художественного творчества и критерии художественности, система взаимоотношений искусства и власти. В русле эмпирической социологии искусства разрабатываются исследования аудитории искусства, стимулов приобщения публики к разным видам искусств, статистический, количественный анализы процессов художественного творчества и восприятия и т.п.

² Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц., комм., послесловие С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996; Барт Р. Смерть автора; С чего начать // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.

³ Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002.

особенности и габитус, зародилась в работах М. Вебера. М. Вебер рассматривал процесс профессионализации как переход от традиционного социального порядка к современному типу общественного устройства, где статус индивида определяется рационально осмысленными целями его деятельности¹.

Э. Дюркгейм в своем трактате об общественном разделении труда отмечал особую роль профессиональных сообществ, функция которых – создавать солидарность между индивидами и разобщенными частными интересами в широком социальном контексте. Э. Дюркгейм указал также на феномен внутренней легитимации деятельности профессионалов и выделил в связи с этим формирование профессиональной морали как одного из важнейших компонентов саморегулирования профессиональной деятельности.

В 1915 году американский исследователь А. Флекснер выдвинул шесть критериев определения профессии. С его точки зрения, профессиональная активность изначально была интеллектуальной, что влекло за собой персональную ответственность; базируясь на обширных познаниях, а не одной лишь рутине, она была поучительной; скорее она являлась практической, чем академической или теоретической; ее методам можно обучиться, и это составляло основу профессионального образования; она была четко внешне организованной; и, наконец, мотивировалась альтруизмом: профессионалы считают себя работающими на тот или иной аспект общественного блага. В статье «Является ли социальная работа профессией?» А. Флекснер отметил: «В строгом употреблении термин “профессия” противоположен <...> ремеслу и служит для обозначения специфического разграничения, скрывающегося за многообразием деятельности». До сих пор он употреблялся достаточно беспорядочно².

Т. Парсонс разработал развернутую теорию профессиональных ролей и статусов, основанную на трактовке профессии как формы господства,

¹ В неовеберианской концепции характер профессионализации оказывается тесно связанным с закреплением прав профессиональных групп на автономию от государства и самоуправление, которое осуществляется в рамках специализированных ассоциаций. Членство в ассоциациях позволяет профессионалам организовать защиту своих привилегий от рыночной конкуренции, контроль за профессиональным образованием и подготовкой, за работой отдельных профессионалов и потребностями клиентов (см. подробнее: *Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.П.* Мир профессий: пересмотр аналитических перспектив. С. 27).

² *Флекснер А.* Является ли социальная работа профессией? // Человек. 2012. № 2. С. 79–90.

вытекающего «из права обладающего знанием диктовать свою волю профану по рационально артикулированным правилам»¹. К критериям профессионализма Т. Парсонс относил: 1) требование формальной подготовки, сопровождающейся институционализированными моделями контроля за адекватностью образовательной системы; 2) наличие навыков реализации полученных профессиональных знаний; 3) наличие у профессионалов уверенности в том, что их компетенции используются в интересах всей социальной системы.

В 1968 году Т. Парсонс и Н. Сторер указали на четыре особенности профессии как функционального элемента социальной организации. Во-первых, это ответственность за хранение, передачу и использование специализированной суммы знаний. Во-вторых, профессионалы обладают высокой автономией в области привлечения новых членов и контроля за их профессиональным поведением. Третья особенность профессии состоит в покровительстве со стороны общественного окружения, а также в охране от непрофессионального вмешательства. В-четвертых, профессионалы обладают контролем над вознаграждением, и если профессионал стремится заработать вознаграждение со стороны непрофессионалов, он испытывает соблазн изменить своей профессии².

Отличительные признаки профессии выделил и Л. Блауч. Среди них: специализированные навыки, требующие дополнительного обучения и тренинга; успех, более измеряемый качеством деятельности, чем финансовым критерием; организация профессиональных объединений для сохранения и совершенствования сферы деятельности, а также проведение в жизнь этического кодекса³. Центральным для Блауча является тезис о том, что профессия – это почетный титул, термин одобрения. Профессия есть «не нейтральный научный концепт, а часть общественного устройства; это коллективный (и притом высоко оцениваемый) символ»⁴. В изучении профессии, по мысли автора, большое значение приобретают способы ее употребления и роль в социальных процессах. Символ профессии включает «комплекс идей о типе работы, присущей подлинной профессии; связях с представителями других

¹ Цит. по: *Батыгин Г.С.* Профессионалы в расколдованном мире // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3/94. Тюмень; М., 1994. С. 8.

² Там же.

³ Цит. по: *Беккер Г.* Природа профессионализма // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3/94. С. 47.

⁴ Там же. С. 49.

профессий; внутренних связей; <...> характере мотиваций представителей данной профессии и способах набора и обучения, необходимых для ее сохранения»¹.

Заметной фигурой в изучении феномена профессии стал британский социолог Т. Маршалл, который увидел в профессиях ни много ни мало центральный элемент общества и ключ к пониманию социальной структуры². Автор пишет, что самый ранний взгляд на профессии, понимаемые как избранная совокупность высших занятий, состоял в том, что судить о занятиях и оценивать их следует исходя из их совместимости с достойной жизнью. Если раньше профессиями являлись «те способы заработка, которые были наиболее безвредными, то есть не отупляли мозг, как физический труд, и не растлевали душу, как коммерция»³, то в начале XX века акценты сместились. Досуг остался детерминантой социального статуса, но он больше не описывал «то духовное качество свободы, которое пропитывает собою всю деятельность человека, а означает лишь способ, которым тот тратит свои деньги. <...> Идея служения стала важнее идеи свободы»⁴. В определении специфики творческой профессии автор справедливо отмечает, что ее результат (в отличие от большинства стандартизированных и безличных услуг – результатов иных профессий) невозможно оценить по объективным критериям: «... если вы привлекаете художника, чтобы он написал ваш портрет, вы должны принять – и оплатить – все, что бы он ни сделал. Если он говорит, что это его лучшая работа, вы находитесь не в том положении, чтобы ему перечить»⁵.

Для нас важным оказывается тезис автора о том, что потребность в «продукте» профессиональной деятельности является категорией социальной, которая «может быть оценена только в связи с социальным порядком, в котором живет индивид»⁶. В одних случаях государство решает проблему профессионала, издавая то или иное распоряжение, в других – профессия принимает то или иное правило. Путь в профессию неизбежно пролегает через специализированные образовательные учреждения.

¹ Цит. по: Беккер Г. Природа профессионализма // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3/94. С. 49.

² Маршалл Т.Х. Новейшая история профессионализма в связи с социальной структурой и социальной политикой // Журнал исследований социальной политики. 2010. № 1. Т. 8. С. 105–124.

³ Там же. С. 106.

⁴ Там же. С. 107.

⁵ Там же. С. 109.

⁶ Там же. С. 111.

Профессия художника и, в частности, композитора – одна из наименее кодифицированных. Как справедливо отмечает П. Бурдьё в своей работе «Поле литературы», эта профессия также – «одна из наименее способных полностью определить (и прокормить) агентов, связавших с ней свою жизнь: для того, чтобы заниматься тем, что они рассматривают в качестве своего главного дела, им часто приходится находить дополнительное занятие – источник основного дохода»¹. Сочинение музыки долгое время принадлежало к роду занятий, не являющихся «работой» в собственном смысле слова. Оно либо вменялось в служебные обязанности церковного или светского капельмейстера, либо было уделом «просвещенных любителей», которые занимались сочинительством «для души», будучи при этом весьма состоятельными людьми (нередко аристократами), либо находясь на какой-нибудь (в том числе государственной) службе, которая обеспечивала их существование. Композиторским трудом, в частности, занимались «находившиеся на службе Дирекции, дирижеры, директора трупп, администраторы Придворной певческой капеллы, а также вокальные педагоги, издатели, получавшие зарплату не за сочинительство, а за работу в соответствии с занимаемой должностью»².

Чрезвычайно важной является проблема наименования («официальной номинации», по П. Бурдьё) профессии, поскольку она участвует в иерархически организованной системе званий, в определении соотношения позиций между социальными группами: «Название профессии, <...> данное звание являются положительным или отрицательным подкреплением (на том же основании, что и зарплата). <...> Профессиональное <...> звание – это определенного рода юридическое правило социальной перцепции, воспринимаемое бытие, гарантированное как право. Это институционализированный и законный <...> символический капитал»³.

В этом смысле примечателен факт того, что долгое время после открытия первых отечественных консерваторий в ее документах слово «композитор» по-прежнему отсутствовало. За композитором закреплялся статус «свободного художника». Такое наименование можно

¹ Бурдьё П. Поле литературы // URL: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literature> (дата обращения: 19.11.2015).

² Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы – России / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: РИИИ, 2014. С. 99.

³ Бурдьё П. Социология социального пространства. С. 29–30.

обнаружить в дипломах выпускников первых отечественных консерваторий¹. Как видим, понятие профессии является на сегодняшний день динамичной категорией, не имеющей однозначного толкования в научной литературе. Пожалуй, целесообразнее всего говорить об обобщенной модели профессионализма, вбирающей в себя наиболее значимые критерии определения профессии.

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА В ФИЛОСОФСКИХ РАБОТАХ М. ФУКО И Р. БАРТА

Отдельного внимания заслуживают работы, посвященные теме индивидуализации автора в культуре. Представители французской мысли в качестве основы для своих исследований вновь избирают социологическую методологию. Барт трактует историю литературы не как историю авторов или шедевров («... мы до сих пор располагаем не историей литературы, а лишь историей литераторов», «история литературы оказывается не более чем историей произведений»; «художественное произведение по сути своей парадоксально, оно есть одновременно и знамение истории, и сопротивление

¹ В этом смысле признание заслуг П.И. Чайковского, ставшего «первым профессиональным композитором, освоившим всю систему европейского музыкально-теоретического образования, не выезжая за границу» (*Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дисс. на соиск. ученой степени доктора искусствоведения. М., 2009) репрезентирует закрепленный за композитором статус «свободного художника». В Протоколе двадцать шестого заседания Совета профессоров от 20 декабря 1865 года читаем: «Совет профессоров Консерватории по рассмотрению результатов годовых экзаменов, постановил: учеников консерватории Г.г. Альбрехта, Бесселя, Гомиллиуса, Кросса, Рейхардта, Рыбасова и Чайковского признать окончившими полный курс по программе, утвержденной согласно §18 Высочайше утвержденного устава Консерватории, и достойными получить звание Свободного Художника» (цит. по: *Неизвестный Чайковский* / Науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М.; СПб.: Юргенсон, 2009. С. 301–344). С 1832 года, когда был издан указ Николая I об учреждении нового привилегированного класса личных и потомственных почетных граждан, до 1902 года выпускники консерватории могли, как и другие свободные художники, получать звание почетных граждан и право сокращения воинской повинности. К дворянству этот класс отношения не имел, но занимал место в верхней иерархии, его представители выступали в качестве высшего городского сословия.

ей»¹), но как историю ее социальных функций («... история возможна лишь на уровне функций (производство, коммуникация, потребление), а никак не на уровне индивидов, отправлявших эти функции»²). Мощным орудием разрушения фигуры автора, полагает Р. Барт, стала лингвистика, «показавшая, что высказывание как таковое – пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. <...> Автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как “я” всего лишь тот, кто говорит “я”; язык знает “субъекта”, но не “личность”»³. Происходит коренная переформовка современного текста, «ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется»⁴.

М. Фуко, также определяя автора в качестве носителя специфической функции («функция-автор»), понимает его «не как говорящего индивида, который произнес или написал текст, но как принцип группировки дискурсов, как единство и источник их значений, как центр их связности»⁵. При этом атрибуция в разные эпохи не всегда выполняла одну и ту же роль⁶. С некоторого времени «индивид, приступающий к писанию текста, <...> принимает на себя определенную функцию автора <...>, он получает ее от своей эпохи или же <...> она, в свою очередь, становится в результате произведенных им изменений»⁷.

¹ Барт Р. История или литература? // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 211.

² Барт Р. История или литература? // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 219.

³ Барт Р. Смерть автора. С. 387.

⁴ Там же.

⁵ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. С. 63.

⁶ Относя литературу, философию и науку к областям, в которых «принято приписывать текст автору», М. Фуко прослеживает степень атрибуции в них в различные периоды истории. Так, в Средние века, пишет автор, «атрибуирование какому-либо автору в рамках научного дискурса было необходимо, так как это было показателем истинности. Считалось, что свою научную ценность положение получает именно от своего автора. Начиная с XVII века эта функция в рамках научного дискурса все больше и больше стирается: принцип автора нужен теперь лишь для того, чтобы дать имя теореме, эффекту, примеру, синдрому. Зато в рамках литературного дискурса функция автора – причем начиная с этого же времени – все больше и больше усиливается» (Там же. С. 63).

⁷ Там же. С. 64.

Следует отметить, что еще в начале XX века аналогичную теорию предложил Г. Вёльфлин, с именем которого связано формирование истории искусства как самостоятельной науки, имеющей собственный метод (стилистический анализ художественных памятников) и специфический материал для исследования. В своей работе «Основные понятия истории искусств» (1915)¹ Г. Вёльфлин понимает искусство как «имманентную историю формы» и выдвигает принцип «истории искусства без имен». По мысли Г. Вёльфлина, развитие художественных форм целиком подчиняет себе творческую деятельность, смена стилей не зависит от сознательной воли художников. Поэтому любые знания о художниках играют для понимания искусства второстепенную роль. Авторы либо соответствуют той социальной функции, которая выходит на первый план в определенную эпоху, либо не отвечают этим требованиям и остаются «в тени» (что не всегда тождественно их бесталанности).

Иными словами, одним из подходов к изучению проблемы авторства в музыке правомерно считать рассмотрение профессионального композитора в ракурсе выполнения им разносторонних социальных функций в обществе.

КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРОФЕССИЯ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

Профессиональным композитором мы именуем такого сочинителя музыки, для которого его занятие является профессией и источником средств к существованию, и творческая деятельность которого выполняет разносторонние социальные функции в обществе, являясь неотъемлемой частью функционирования исторически обусловленных социальных институтов.

Широкое понятие института, которое применимо к анализу большинства основных социальных явлений, в том числе и профессии, предложили П. Бергер и Т. Лукман в работе «Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания»². Процесс институционализации понимается авторами как процесс, сопряженный с habituализацией (то есть «опривычиванием») человеческой деятельности. Любая «типизация опривыченных действий деятелями разного рода» есть институт. «Я» художника невозможно адекватно понять в отрыве от конкретного социального контекста, в котором оно было сформировано. Сам институт

¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л.: Academia, 1930.

² Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995.

типизирует как индивидуальных деятелей, так и индивидуальные действия. Иными словами, истоки любого институционального порядка находятся в типизации совершаемых действий. Институты предполагают историчность и контроль. Они не могут быть созданы моментально. Институты всегда имеют историю, продуктом которой они и являются¹.

Главные составляющие социального института можно обнаружить в работах М. Фуко²: это система образования, выполняющая роль конституирования профессиональной группы, определения и фиксации ролей ее участников, распределения и присвоения дискурса с его силами и его знаниями³; а также юридическая институциональная система, с которой неразрывно связана «функция-автор». Последняя проявляет себя с момента установления для текстов режима собственности, когда были изданы строгие законы об авторском праве, об отношениях между автором и издателем, о правах перепечатывания и т.д. Закрепление правовой базы авторства (цензурные уставы, законы об авторском праве) следует отнести к формам внешнего контроля; проявлением внутреннего контроля выступает, в частности, музыкальная критика как «дискурс, конституирующий автора». Р. Барт также отмечает взаимообусловленность института авторства и критики, задачей которой является обнаружение и «расшифровка» в произведении автора: «царствование Автора исторически было и царствованием Критика»⁴.

Если отталкиваться от идей Р. Барта, то для определения функционирования института авторства в том или ином виде искусства требуется сугубо исторический ответ: чем было сочинительство для творца и его современников, какая функция ему отводилась, какое место в иерархии ценностей занимала данная творческая деятельность и т.д. В работе «Смерть автора» (1968) Р. Барт касается вопроса о том, с какого момента индивидуализация автора в культуре стала играть весомую роль, когда усилился феномен атрибуции: «Фигура автора принадлежит Новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму

¹ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 32–33.

² См.: Фуко М. Порядок дискурса; Он же. Что такое автор?

³ С этим утверждением перекликается тезис Р. Барта о том, что функция того или иного вида искусства в общем балансе общества состоит именно в том, чтобы «институционализировать субъективность» (Барт Р. История или литература? С. 231).

⁴ Барт Р. Смерть автора. С. 389.

и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида <...>. В области литературы “личность” автора получила наибольшее признание в позитивизме¹, который подытоживал и доводил до конца идеологию капитализма»².

Следует также учитывать ряд таких факторов, как социальный состав публики, вопрос о функции автора и результатов его творческой деятельности в глазах этой публики, интеллектуальная подготовка публики (проблема образования), факты коллективной ментальности. Р. Барт говорит о необходимости рассмотрения среды автора как части социального класса: «как совокупности мыслительных привычек, имплицитных табу, “естественных” ценностей, материальных интересов, присущей группе людей, реально связанных между собой идентичными или взаимодополняющими функциями»³. Проецируя данные тезисы на сферу композиторской деятельности, отметим, что определяющим для института композиторства является его статус, то есть его социальный признак – степень того, насколько результат композиторского творчества общество считает достойным распространения.

Подобная система социального функционирования возникает, по видимому, к середине XIX века. В это время, как пишет О.А. Кривцун⁴, происходит выход концертирования за пределы салонов, в музыкальный быт российских столиц внедряются вокально-симфонические, инструментальные, хоровые сочинения. Увеличение исполнительских составов и числа слушателей приводит к строительству дополнительных концертных залов. В 1850-е годы сказывается нехватка профессиональных кадров, послужившая толчком для создания первых музыкальных вузов⁵. Появление

¹ Однако несмотря на прочные позиции автора в литературе в это время, некоторые французские писатели XIX века (Р. Барт приводит имена С. Малларме, М. Пруста) предпринимают попытки сместить акценты с фигуры автора на язык, письмо. В противовес основополагающему до сего времени принципу автора, ограничивающего «случайность игрой *идентичности*, формой которой являются *индивидуальность и я*» (Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. С. 64).

² Барт Р. Смерть автора. С. 385.

³ Барт Р. История или литература? С. 213.

⁴ См.: Кривцун О.А. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // Человек. 1995. № 1, № 3.

⁵ «Узкая дорога в профессию пролегает через определенные образовательные учреждения. Насколько это благоприятствует социальной мобильности, зависит от того, доступны ли эти учреждения массам»

отечественных консерваторий, обеспечивающих связь профессиональной практики с теоретической подготовкой, послужило началом легитимации профессионализма и функционирования института композиторства¹.

Однако профессиональная подготовка композиторов в консерваториях сама по себе еще не могла обеспечить автономию композиторства как социального института. Понятие «автор» применительно к сочинителю музыки неразрывным образом оказывается связанным с юридической институциональной системой и прежде всего – с **авторским правом**.

Возникновение авторского права на музыкальные произведения определило закрепление профессии «композитор» де-юре. Область права формировалась по мере того, как музыкальный рынок превращался в систему распределения приоритетов и привилегий.

Природа авторского права состоит в том, что автору принадлежит «не только право на извлечение материальной выгоды из своего произведения, но и чисто личное право бесконтрольно решать вопрос о том, может ли быть выпущено в свет его произведение или нет. Отказать автору в таком праве нельзя не только потому, что именно он является лучшим и наиболее компетентными судьей в этом деле, но и потому, что он несет нравственную ответственность за свое произведение перед обществом»². Еще в конце XIX века интересы автора, художника,

(Маршалл Т.Х. Новейшая история профессионализма в связи с социальной структурой и социальной политикой. С. 121).

¹ Как известно, консерватории были задуманы в составе Русского музыкального общества, в ведении которого находились вопросы не только организации концертной деятельности, но и музыкального образования. Членами РМО неоднократно обсуждалась идея создать в России учреждение, из которого выходили бы музыканты с дипломом свободного художника, по аналогии с Академией, готовившей живописцев, архитекторов, скульпторов. При этом моделью такого учреждения послужила открывшаяся в 1843 году Лейпцигская консерватория. От нее были заимствованы предметная система, смешанный возрастной состав учащихся, разделение учащихся на мужские и женские группы, дисциплинарные меры, иерархия профессорско-преподавательского состава, экзаменационная и оценочная системы и др. (см.: *Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дисс. на соиск. ученой степени доктора искусствоведения. М., 2009*).

² *Александровский Ю.В. Авторское право. Закон 20 марта 1911 года. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения. СПб.: Т-во по изданию новых законов; Тип. акционерного о-ва «Слово», 1911. С. 19.*

композитора понимались как интересы, «закрывающиеся в том, чтобы сочинения, картины, музыкальные произведения не могли быть свободно распространяемы, исполняемы всеми другими лицами»¹.

Однако авторское право сыграло не столько финансовую (композиторы работали в консерваториях и других учреждениях, не всегда рассчитывая на заработки от творческой профессии), сколько «символическую» (по П. Бурдьё) роль. Феномен закрепления профессии был связан с символическим капиталом, который «может быть официально санкционирован, гарантирован и установлен юридически в результате официальной номинации (то есть акта, по которому кому-либо присуждается определенное право или звание как социально признанная квалификация)»².

«Сочинители» и «сочиняющие»: к проблеме идентификации композиторской профессии в современных условиях

В постсоветский период отечественной истории социальный статус композитора существенно трансформировался. В условиях изменения политической ситуации и характера социальных коммуникаций, смены ценностных ориентиров, распространения модели «общества потребления», коммерциализации самой природы искусства и существующей косности музыкальных институций возникает проблема идентификации композиторской профессии как таковой.

Формальный признак профессии «композитор» – наличие документа о специальном образовании – фактически не играет никакой роли. Наравне с профессиональными композиторами существует множество дилетантов, которые включаются в профессиональную группу и успешно распространяют свои творения, нивелируя формальные критерии определения и оценки профессии³. Перефразируя Р. Барта⁴, наряду

¹ Канторович Я.А. Литературная собственность. С приложением всех постановлений действующего законодательства о литературной, художественной и музыкальной собственности, вместе с разъясн. по кассац. решен. Сената. М.: Книга по требованию, 2012. С. 34.

² Бурдьё П. Социология социального пространства. С. 30; 81.

³ Более того, львиную долю произведений, включенных в единый реестр Российского авторского общества, составляют именно те, которые принадлежат непрофессионалам.

⁴ «... наряду с писателями как таковыми складывается и развивается новая группа людей, завладевающих публичным языком, – “пишущие”» (Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 134).

с композиторами/сочинителями все больший удельный вес приобретает группа «сочиняющих». Профессиональный композитор выполняет социальную функцию в обществе; его деятельности присущи «два вида правил – правила искусства (композиция, жанр, письмо) и ремесла (терпение, труд, поправки и усовершенствования)»¹. Сочиняющий же, даже если «уделяет некоторое внимание самому письму, но онтологически он этим не озабочен – главный его интерес в другом. [Он] не производит над [материалом] никакого сущностно важного <...> действия»².

Если раньше, пишет Р. Барт, общество не желало потреблять товар, если он не узаконен никаким особым институтом, и пишущий предлагал обществу нечто такое, что не обязательно имело спрос, то не наблюдаем ли мы сегодня обратную ситуацию? По-видимому, функции композитора/сочинителя и сочиняющего сместились.

Иными словами, объективные критерии композиторского профессионализма размыты. Наличие профессионального образования, результат творческой деятельности, имя и популярность автора нередко обратно пропорциональны его материальному вознаграждению. Социальная эксклюзия композиторской профессии состоит в том, что за ней не закрепляются социальная значимость, связь с экономическим и политическим прогрессом, социальная защита, обеспечение уровня и качества жизни. Насколько высоко современное общество оценивает труд сочинителя музыки, говорят сами композиторы:

Ю. Каспаров: «Сейчас <...> академическое искусство <...> не нужно категорически! Доказано, что чем культурнее человек, тем он хуже как покупатель»³.

С. Невский: «... мир в его сегодняшнем виде существует благодаря неравенству этических и экономических стандартов. Искусство – та область, где опыт неравенства, асимметричности мира переживается и осознается с особой остротой»⁴.

В. Горлинский: «Сейчас искусство является таким же продуктом потребления, как и любой товар на полке супермаркета. Если смотреть дальше, то в ситуации тотального потребления искусство не может оперировать сложными, непонятными широким массам идеями. Не должно быть

¹ Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 138.

² Там же. С. 138.

³ Каспаров Ю.С. ...И я – композитор! М.: Музиздат, 2014. С. 31.

⁴ Бавильский Д.В. До востребования: Беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 720.

и излишней детализации – только простые, узнаваемые конкретной потребительской группой конструкции. <...> Поскольку в сравнении с шоу-бизнесом, политикой и рекламой современная музыка является крайне убыточным производством и на создание новых объектов нужны средства извне, ее существование следует считать коммерческой ошибкой, которую следует просто исправить»¹.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что работы М. Фуко и Р. Барта во многом стали катализатором исследовательского интереса к проблемам авторства как такового и творческих профессий в частности. Отдельную нишу в изучении профессий занял социологический подход, представленный в трудах П. Бурдьё, Т. Адорно, П. Бергера, Т. Лукмана.

Проецируя некоторые тезисы названных исследователей на композиторскую профессию, можно утверждать, что подобно тому, как положение литератора прошло путь «от поэта-слуги до писателя-дельца»², так статус композитора трансформировался из придворного сочинителя музыки в профессионала, занятие которого стало источником средств к существованию и оформилось институционально в виде консерваторий как системы воспроизводства творческих сил.

Долгое время в качестве решающей выдвигалась идея независимости композитора, проявившаяся в присвоении ему статуса «свободного художника». Появление первых отечественных консерваторий, формирование российского авторского права в отношении музыкальных произведений, отмена крепостного права³ и общественная потребность в продукте композиторского труда, оформившаяся в специальном социальном институте, целью которого является эта эстетическая деятельность и создание соответствующего продукта, свидетельствуют о процессе оформления композиторства в самостоятельный социальный институт.

¹ Бавильский Д.В. До востребования: Беседы с современными композиторами. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 464; 466.

² Барт Р. Писатели и пишущие. С. 134.

³ До отмены крепостного права в России в 1861 году работу композитора «на помещика» уместно расценивать как повинность.

Наталья Ручкина

О «ПРОСТОТЕ» В МУЗЫКЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

На протяжении всего XX века в музыкальном искусстве очевидны поиски композиторов в области усложнения музыкального языка: и первый, и второй музыкальный авангард стали этому доказательством. Начиная с 1970-х годов, приверженцы «сложности» в аспектах техники композиции продолжили эту линию в рамках течения «new complexity»¹ («новой сложности»). Закономерной реакцией становятся противоположные тенденции к упрощению высказывания. Появляется «new simplicity»² («новая простота»), условно аккумулирующая в себе такие понятия, как «новая искренность»³, «неоромантизм»⁴,

¹ См.: *Griffits P.* Modern music and after. 3 rd ed. New York: Oxford University Press. Pp. 298–311.

² Ibid. Pp. 285–297. Также см.: *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / Эстетика «новой простоты». 2-е изд. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2014. С. 375–389.

³ Понятие «новая искренность» встречается в «Словаре терминов московской концептуальной школы» (М.: Ad Marginem, 1999). Словарь приводит определение, сформулированное Д.А. Приговым в «Предуведомлении к текстам “Новая искренность”» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”». В музыке понятие «новая искренность», в частности, упоминается в статье М.И. Катунян «Новое сакральное пространство Владимира Мартынова» (URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html>).

⁴ Неоромантизм нередко соотносят с творчеством В.В. Сильвестрова. См.: *Сильвестров В.В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев: Дух і літера, 2012. С. 43, 304, 323.

«новый канон»¹, «new age»², «musica perennis»³ («вечная музыка»), «чистая музыка»⁴, «метамузыка»⁵, «новая консонантная музыка»⁶. Это направление обусловило уход от устремлений начала и середины прошлого столетия в пользу нового синтеза с «ретро» оттенком. В результате понятие «простота» оказывается достаточно широким и неоднозначным. Для нас представляется важным понять, в какой период своего творчества и в связи с чем композиторы обращаются к «простому» стилю.

Несмотря на то, что «радикальный поворот от структурной изошренности авангарда, его композиторского индивидуализма и эстетического максимализма к “новой простоте” произошел у целого ряда композиторов почти одновременно и независимо друг от друга»⁷ в середине 1970-х годов, «простота» в музыке последней четверти XX – начала XXI века не сразу оказалась в поле зрения исследователей. В некоторой степени это может быть связано с ее полярным толкованием – оппозицией «недостаток – достоинство».

Достаточно распространено мнение о том, что ввод термина «новая простота» в музыкальный обиход осуществил в 1930-е годы С.С. Прокофьев⁸. Возвращаясь в 1936 году в СССР, Прокофьев, по мнению Л.О. Акопя-

¹ См.: Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова // URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1084&id=1467&view=print

² Нью-эйдж (англ. – новая эра) часто относят к одному из направлений современной электронной музыки. Популярность музыки нью-эйдж связана с возрождением интереса в 1960–1980-х годах к духовным традициям и музыке восточных культур и европейского Средневековья. Нью-эйдж сочетает инструменты, характерные для электронной и этнической музыки, характеризуется низким темпом, использованием простых консонантных гармоний и мелодий. Подробнее см.: URL: <http://newage-music.ru/4883-new-age-music.html>.

³ См.: Артемов В. Musica perennis // URL: <http://temenos.info/musica-perennis>.

⁴ См.: Интервью с И.Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» // URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm>.

⁵ См.: Сильвестров В.В. Дождаться музыки. С. 38.

⁶ Понятие «новая консонантная музыка» относят, например, к творчеству А. Пярта. См.: Митрополит Иларион (Алфеев). Арво Пярт // Церковный вестник. № 15–16 (316317) // URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=arvo_part&view=print.

⁷ Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

⁸ См., например: Грачев В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) // URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604&page=1.

на, находился в состоянии усталости «от своей репутации бескомпромиссного “модерниста” и нуждался в аудитории, с которой мог бы общаться, пользуясь ясным и простым языком»¹. При этом, согласно музыковеду, «упрощение музыкального языка ни в коей мере не было навязано Прокофьеву советской идеологией. Напротив, расширение возможностей для более “демократичного” высказывания, судя по всему, воспринималось Прокофьевым как безусловное благо»². Сочинения, написанные композитором в течение первой половины 1930-х годов для западной и советской публики, значительно отличаются. В 1934 году одной из своих основных творческих задач Прокофьев провозгласил возврат к «простоте»³. Выдающимися образцами, написанными в духе «новой простоты», Акопян называет балет «Ромео и Джульетта», Второй скрипичный концерт, во второй части которого слышны «интонации так называемого парижского фольклора»⁴. Важным этапом на пути к «простоте» становится музыка Прокофьева к кинофильму «Поручик Киже» (1933), к постановке московским Камерным театром «Египетских ночей» (1934). Таким образом, «простота» для Прокофьева заключалась в ясности музыкального изложения. Это не означало, что его сочинения стали более консонантными. Композитор по-прежнему использовал средства новой хроматической тональности, но значительно упростил свой язык в отношении формы, гармонии, мелодики, делая его более «демократичным» и доступным.

Среди западных композиторов в связи с «новой простотой» вспоминается имя Пауля Хиндемита. Поиск «простоты» приводит немецкого композитора не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и Средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня.

¹ Акопян Л.О. Глава о музыке 1932–1953 годов для «Истории русского искусства» в 22-х томах. Рукопись. М.: Государственный институт искусствознания.

² Там же.

³ В качестве основы для этого утверждения Л.О. Акопян указывает на статью Прокофьева, опубликованную в газете «Известия» от 16 ноября 1934 года (цит. в: *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1973. С. 359; Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1991. С. 128). Исследователь также отмечает, что «лозунг “простоты” фигурировал в его публичных высказываниях уже в 1930 году», опубликованных в рамках его интервью американским газетам (см.: Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. С. 89–91).

⁴ Акопян Л.О. Глава о музыке 1932–1953 годов.

В конце 1920-х годов Хиндемит начинает сотрудничать с «Молодежным движением», целью которого было обновление духовного мира немецкой молодежи. Автор обращается к стилю так называемой «публичной» музыки (нем. *Gebrauchsmusik*), предназначенной для исполнения любителями. В 1923 году в Германии Хиндемит принимает активное участие в новом художественном движении «*Neue Sachlichkeit*» («Новая вещественность»), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму. Композитор вводит в свои сочинения популярный музыкальный материал, так как понятность произведений для широкой публики являлась одной из основных эстетических позиций «*Neue Sachlichkeit*». Сочинения, написанные в простом стиле, могли быть исполнены в условиях домашнего музицирования. Теорию атональности композитор считал заблуждением, активно используя в своих сочинениях принцип тематического цитирования с поражающей жанровой и исторической широтой музыкальных источников¹.

«Новая простота» в творчестве Шнитке, по мнению В.Н. Холоповой, «как особый музыкальный стиль явилась без предупреждения»². В начале 1970-х годов композитор отмечал, что «для него сейчас совершенно невозможно писать что-то громкое, пестрое, крупное, симфоническое, с “тяжелыми” кульминациями тутти фортиссимо – он это сполна изжил в Первой симфонии. Тянет только к камерному и тихому»³. Откликнувшись на просьбу скрипача Марка Лубоцкого, в 1972 году Шнитке создал сочинение, полностью составленное из отрывков музыки для кино. Название «Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано», согласно Холоповой, указывает на предупреждение автора о том, что это не его собственный стиль, ибо «голосом одного произведения говорят столетия культуры, но точного заимствования не происходит. Это – улавливание того, что непременно должно существовать»⁴. Будучи в 1960-е годы основоположником полистилистики, разработчиком «новой простоты» композитор не стал, так как, по мнению Холоповой, сам термин «*neue Einfachheit*» прозвучал на Кёльнском радио в 1977 году из уст Вольфганга Беккера, проводившего там серию музыкальных передач. В рамках этого

¹ Подробнее см.: *Гнатив Н.* Тематическое цитирование как композиторский метод в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита // URL: http://www.21israel-music.com/Hindemith_tsitata.htm#_ftnref6.

² *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. М.: Аркаим. 2003. С. 126.

³ Цит. по: Там же. С. 110.

⁴ Там же. С. 127.

радиоцикла к «новой простоте» без обозначения каких-либо границ этого направления тогда была отнесена музыка Сати, Кейджа, Райха.

Отчетливо проявившись в середине 1970-х годов, первоначально «простота» была воспринята как один из композиторских экспериментов. Вместе с нарастающим интересом музыкантов к этому течению на стыке веков она обрела своего рода второй смысл. Культура пост-Нового времени в нашей стране развивалась с начала 1970-х годов «в среде андеграунда как явление маргинальное»¹. Начало новой программы, по мнению М.И. Катунян, было положено в 1968 году исполнением А.Б. Любимовым сочинения Терри Райли «In C». Постепенно, спустя два десятилетия, авангардная культура «легализовалась» в рамках ежегодного московского фестиваля «Альтернатива». Двумя руслами одного «катакомбного культурного движения» Катунян называет минимализм и «новую простоту». По мнению музыковеда, они представляли собой оппозицию советскому официозу, авангарду, любому академизму, подразумевая профессиональную письменную традицию².

Сочинения, принадлежащие к «новой простоте» последней четверти XX века, нередко были созданы под знаком минимализма³. Появление музыкального минимализма связано с «экспериментальной музыкой». Во главе этого радикального авангардного направления на рубеже 1950–1960-х годов в Америке стоял Джон Кейдж. В основных чертах минимализма П. Поспелов видит «наделение значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) и отрицание функциональных связей в организации музыкального целого»⁴. Популярность минимализма помимо Кейджа связана с именами таких американских композиторов, как Терри Райли, Стив Райх, Филипп Гласс. Следовательно, вспоминая радиопрограмму конца 1970-х годов, можно предположить, что «новая простота» и «минимализм» воспринимались как явления схожие.

В связи с тем, что концепция музыкального минимализма не представляет собой особую технику сочинения, важными становятся

¹ Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

² Там же.

³ При этом важно учитывать, что стоящие рядом такие понятия, как минимализм и репетитивная техника, должны быть разведены. Минимализм – прежде всего представляет собой философскую и творческую концепцию, а репетитивность – является лишь техникой композиции, родившейся на основе минималистского мышления.

⁴ Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника. 1992 // URL: <http://fundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/>.

музыкально-философские основы, находящиеся под воздействием Востока и учения дзэн. В рамках этой концепции отдельный элемент может быть равнозначен любому другому, так как между ними не существует какой-либо иерархии. Минимализм исключает такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. В связи с этим любой элемент, будучи самодостаточным, может быть не только синтаксической единицей, но и целым. Это ведет к своего рода отсутствию системы, когда возникает «не-произведение» (П.Г. Поспелов), состоящее из элементов, не подчиненных связям.

Среди европейских композиторов на стыке философии минимализма и «простоты» работали Х. Гурецкий (1933–2010), А. Пярт (1935), Д. Тавенер (1944–2013), П. Васк (1946), Г. Пелецис (1947), В. Рим (1952). Многие из этих композиторов в начале своего творческого пути испытывали влияние А. Веберна, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, О. Мессиана, П. Булеза, после чего обратились к так называемой сакральной «простоте».

Зрелый период творчества Гурецкого, приходящийся на конец 1960-х годов, нередко характеризуют как пример «святого» или «мистического» минимализма. Будучи до этого радикальным авангардистом, композитор обращается к максимальному упрощению, подобно американским минималистам С. Райху и Ф. Глассу, и отказу от модернистских установок XX века.

Экспериментируя в рамках различных стилевых моделей, свойственных для эстетики музыкального авангарда XX века, с середины 1970-х годов Пярт метафорически определяет свой стиль как *tintinnabuli* (букв. «колокольчики»)¹. С этого момента сочинения эстонского композитора относят к направлению «новой простоты», характеризуя их как «готический минимализм»², растворяющий «грань между музыкой и аскетическим служением»³. Согласно Л. Браунайсу, «описания религиозного характера стиля *tintinnabuli* неизбежно остаются поверхностными, если не добираются до точки, где объединяются все линии, прежде всего – линии музыкальных структур»⁴. *Tintinnabuli* как систему композиции Е.А. Токун характеризует как «новое единство контрапункта, гармонии и формы на рубеже XX–XXI веков, в котором простота слышимых

¹ Подробнее см.: Токун Е.А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль. Дис. канд. иск. М., 2010.

² Катуня М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

³ Катуня М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

⁴ Браунайс Л. Введение в стиль *tintinnabuli* // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і літера, 2014. С. 129.

звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи»¹.

Во время «периода молчания» в начале 1970-х годов и композиций, основанных на додекафонном методе, Пярт отмечал, что «с удовольствием прикоснулся бы к чему-то живому, простому, неразрушительному. <...> Все, что мне было нужно, – это простая музыкальная линия, которая живет и дышит в глубине души, как та, что существовала в песнопениях далеких эпох или существует еще и сейчас в народной музыке: абсолютная монодия, чистый голос, из которого рождается все»². Изучая григорианские песнопения, эстонский композитор находился в поисках собственного стиля. Стремление услышать внутренний голос Пярт называет естественным способом прийти к более простой, прямой и чистой музыке.

Фактически все творчество английского композитора Д. Тавенера посвящено религиозной проблематике и связано с традицией русского духовного песнопения. Так же, как и Пярт, композитор считает себя не столько создателем музыки, сколько «ретранслятором высших сфер»³. Сам Тавенер в момент сочинения сравнивал себя с «сосудом, сквозь который проходит музыка»⁴. Размышляя о методе собственной композиции, он соотносил его «с методом иконописца, пишущего икону. Когда я пишу музыку, – отмечал Тавенер, – передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и откуда это исходит»⁵. В подтверждение его слов достаточно вспомнить ряд сочинений композитора «Икона света», «Похоронный Икос», «Великий канон Святого Андрея Критского», «Православная заупокойная служба», «Мистическая молитва Святого Симеона к Святому Духу», и другие. В своем творчестве английский композитор стремился к «всеpravославному» охвату и поиску «Sophia perennis» («вечной мудрости»)»⁶.

¹ Токун Е.А. Tintinnabuli – источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. С. 214.

² Цит. по: Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. С. 49–50.

³ Хаузер К. John Tavener (1944–2013) / Джон Тавенер // URL: <http://www.neformat.com.ua/forum/classical/62695-john-tavener-dzhon-tavener-print.html>.

⁴ Там же.

⁵ Хаузер К. John Tavener (1944–2013) / Джон Тавенер.

⁶ Подробнее см.: Строгонова М. Сэр Джон Тавенер – православный британский композитор // URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyika-vdohnovlennaya-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/>.

Латвийский композитор Петерис Васкс в начале творческого пути находился под сильным влиянием сочинений Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого. Изучая их партитуры, технические приемы, к началу 1980-х годов Васкс приходит к тому, что в музыке «самое важное – создать какую-то духовную атмосферу»¹. Композитор отмечает, что после периода «яростного авангарда», когда он стремился сказать что-то новое в музыке, для него «стало важнее, что ты хочешь сказать. Звуки – это только рабочий материал, из которого ты должен что-то построить. Мне кажется, что очень важно в сочинении построить церковь, костёл...»². «В конце концов, – полагает Васкс, – каждая композиция, книга, картина, если они честно и искренне сотворены, – концентрат духовности»³. В своем творчестве Васкс стремится к «добрым словам» и «добрым звукам, которые погладили бы слушателя, ободрили, помогли ему выстоять, как будто говоря: “Держись, ведь в жизни так много прекрасного!”»⁴.

Творчество еще одного латвийского композитора Георгса Пелециса также относят к «новой простоте» или «новому консонантизму». В период учебы по классу композиции у А.И. Хачатуряна в Московской консерватории (1969–1971) Пелецис близко общается с Владимиром Мартыновым. Результатом этого общения становится «Переписка для двух фортепиано» (2002), которая стала следствием обмена письмами с нотами новых частей произведения между его авторами, живущими после распада СССР в разных странах. Пелецис, в отличие от других композиторов, сразу начал сочинять в рамках «простого» стиля – «Новогодняя музыка для фортепиано» (1977), «Сюита № 1 для фортепиано (1980)», «Концерт для трубы и оркестра» (1982), «Concertino bianco» для фортепиано и камерного оркестра (1983), Сюита № 2 для фортепиано (1984), Музыка из-за стены, для скрипки, альта, виолончели и фагота (1984) Lamento, струнный квартет (1986), Nevertheless, концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра (1994), и многие другие. Рискнем предположить, что отчасти это может быть связано, с одной стороны, с увлечением музыкой А. Пярта, С. Райха, с другой – сферой его научных интересов. Как музыковед

¹ Лебедева Н. Петерис Васкс. Интервью // URL: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68>.

² Хасанова Н. Интервью с композитором Петерисом Васксом (Латвия) // URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856.

³ Лебедева Н. Петерис Васкс. Интервью.

⁴ Там же.

Пелецис – автор значительного ряда работ, посвященных музыке Средневековья, Ренессанса, барокко¹.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов «в Дармштадте и Донауэшингене, где предлагались и обсуждались новые открытия в области композиторских техник, развернулась и “схватка” с поколением 1970-х»², к которому принадлежал немецкий композитор В. Рим. Творческую позицию нового поколения характеризовали слова программного директора Донауэшингенского фестиваля, согласно которым произошла «смена интеллектуального и структурного принципа, определяющих суть композиции, на эмоциональный»³. В рамках зарождающейся новой эстетической парадигмы происходит отказ от «канона запрета» (Адорно) во имя достижения «индивидуальной композиторской субъективности»⁴. По мнению М. Гайкович, вследствие отсутствия новой терминологии для формирующейся эстетики, вокруг наиболее укоренившегося понятия «новая простота» развернулась напряженная полемика.

Рим провозглашает отказ от методов сериальной композиции. Он смело апеллирует к музыке прошлого, включая в свои сочинения «признанные поколением 1950–1960-х устаревшими и даже мертвыми элементы»⁵. Обращаясь к традициям немецко-австрийской школы, немецкий композитор стремится к возвращению музыке силы эмоционального воздействия на аудиторию.

Об уходе от «методоцентризма»⁶ XX века к «более бережному»⁷ отношению к музыке размышляет украинский композитор Валентин Сильвестров (1937), которого Пярт называет «самым интересным композитором современности»⁸. Музыкальный стиль Сильвестрова помимо «простого»

¹ Пелецис Г. Формообразование в музыке И. Окегема и традиции Нидерландской полифонической школы. 1981. Дис. канд. иск.; *Он же*. Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия. 1990. Дис. докт. искусствоведения.

² Гайкович М. Вольфганг Рим. Портрет композитора. Автореф. дис. канд. иск. М.: МГК, 2009. С. 6.

³ Цит. по: Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 9.

⁶ Сильвестров В.В. Дождаться музыки. С. 3.

⁷ Там же.

⁸ Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, сост., М. Нестьева. Киев, 2004. С. 4.

называют «неоромантическим»¹, «метафорическим»², «багательным»³. Сам композитор называет его «слабым», «который выполняет возвышенную функцию»⁴. В ранний период своего творчества Сильвестров был в рядах группы «Киевский авангард». После «Драмы» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971) композитор постепенно отказывается от авангардных техник. Автор приходит к осознанию того, что многие композиторы XX столетия получили известность благодаря изобретенным методам, то есть «способам манипуляции со звуком, а не потому, что их произведения кто-то любит и слушает много раз»⁵. Для себя Сильвестров определяет наличие другой формы новизны – «та новизна, которая была навязана искусству XX веком, в каком-то смысле дошла до предела: музыка перешла в инсталляции, в звуковое искусство и осталась не у дел. Из музыки исчезла наивность – а ведь музыка – это, по сути, детское занятие»⁶.

«Новая простота» российского композитора Владимира Мартынова, по мнению М.И. Катунян, «родилась под знаком минимализма – стилистически универсального, позволяющего оперировать смысловыми и языковыми категориями прошлого и настоящего как сегодняшними реалиями, равно актуальными для нашего времени»⁷. Исследователь также отмечает, что композитор начинал «как представитель авангарда, который на фоне признанных советских корифеев этого направления смотрелся как лидер нового поколения, и он им стал, но уже как один из идеологов андерграунда»⁸. Творчество Мартынова находится на стыке минимализма, фольклора, богослужебного пения. По мнению композитора, изучение последнего способно изменить сознание, ибо «человек, по-настоящему с этим соприкоснувшийся, обретает ключ к пониманию всей музыкальной культуры в целом»⁹.

¹ Сильвестров В.В. Дождаться музыки. С. 43.

² Савенко С. Встречи с Валентином Сильвестровым // СΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев: Дух і літера, 2012. С. 48.

³ Кузнецова М. «...То творчества с покоем соглашеньє, то мысли пыл в душевной тишине...» Еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного» стиля // Музыкальная Академия. 2013. № 4. С. 17.

⁴ Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... С. 201.

⁵ Сильвестров В.В. Дождаться музыки. С. 3.

⁶ Там же.

⁷ Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

⁸ Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.

⁹ Цит. по: Там же.

Размышляя о «конце времени композиторов» В.И. Мартынов отмечает, что «уже на примере истории нотационных систем можно видеть, что конец времени композиторов изначально заложен в самом принципе композиции и что не нужно никаких внешних причин, вызывающих насильственное разрушение этого принципа или хотя бы косвенно приводящих его к концу»¹. При этом, по мнению Мартынова, композитор – это «человек пишущий», при этом «пишущий то, чего еще не было»². Рассуждая о современной композиции, он говорит о том, что ее принцип «не может быть выведен из принципа бриколажа и что никакое перерождение или вырождение бриколажа никогда не приведет к возникновению принципа композиции, в то время как перерождение принципа *varietas* может создать условия для возникновения композиторской методики»³.

П. Гриффитс в явлении «новой простоты» видит доминирующую в музыкальном искусстве в 1970–1980-е годы ретроспективу, целью которой является не столько поворот времени вспять к Средневековью или XIX веку, сколько поиск новой простоты взамен старой⁴.

¹ Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 259.

² Там же. С. 169.

³ Там же. С. 126.

Согласно В.И. Мартынову, принцип *varietas*-композиции – «это принцип, подразумевающий обязательное наличие изначально заданной внеположной модели, над которой совершаются некие композиторские операции и вне которой эти операции попросту невозможны. В качестве модели может выступать и одноголосное григорианское песнопение, и многоголосная шансон или мотет, и сольмизационные формулы, как это мы можем видеть в мессе Окергема *Mi-mi* или в мессе Палестрины *Ut re mi fa sol la*. Может иметь место даже симуляция или создание иллюзии наличия модели, но в любом случае должно существовать нечто, что выполняет роль модели или хотя бы создает видимость ее, ибо суть принципа *varietas*-композиции заключается в воспроизведении некоего внеположного звукового материала, который и становится объектом композиторских операций» (Мартынов В.И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности // URL: <http://predanie.ru/lib/book/199201/#toc9>).

⁴ «Retrospection, so much a dominant aspect of music in the 1970s and 1980s, could be a matter not of turning back the clock to the Middle Ages or the nineteenth century but of finding a new simplicity to re-place the old, in whatever way» (Griffiths P. *Modern music and after*. 3rd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 285).

В течение всего XX столетия «простота» рассматривалась с разных аспектов. Смысл, вкладываемый в понятие «простота», оказывается ситуативным. Прокофьев не заимствовал музыкальный материал и не обращался к популярной или фольклорной музыке, для него «простота» заключалась в «ясности», «понятности», «доступности» для аудитории. В то время как Хиндемит осуществлял смену музыкального материала, обращаясь к популярным жанрам, Рим воспринимал «простоту» как антитезу «сложности» авангарда. Композитор имел в виду, что его музыкальный язык окажется «проще», чем, например, у Штокхаузена. При этом, он не является «простым», но он действительно «проще» в контексте сравнения. «Простота» Мартынова, Сильвестрова во многом опирается на эстетику минимализма. В «простоте» Пярта заложен механизм «ограничения». М.С. Высоцкая и Г.В. Григорьева видят проявление «новой простоты» «в формах медитативной лирики и неоромантизма, минимализма и неканонической стилистики»¹, связывают ее с «философией тишины и философией звука Дж. Кейджа»². При всей разности частных проявлений общее в феномене «новой простоты» «как одной из реализаций “проекта пост-Нового времени” определяется базовой ролью историко-культурных аллюзий на музыку прошлого»³.

Сегодня эстетика «новой простоты» предстает как «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исторические языки и диалекты»⁴. В результате для композиторов, обратившихся к «простоте», в связи с разного рода обращением к уже созданному материалу может быть характерна своего рода неявность индивидуальной авторской интонации. Нередко их сочинения напоминают своего рода импровизацию на стиль. Допустимо предположить, что, отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», композиторы в некоторой степени освобождаются от давления необходимости изобретения нового материала.

¹ *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. С. 375.

² Там же.

³ Там же.

⁴ См.: *Теория современной композиции* / Отв. ред. В.С. Ценова. М.: ГИИ; Московская консерватория «Музыка», 2005. С. 487.

Марина Резниченко

ТВОРЧЕСТВО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ В ФИЛОСОФИИ ПЕРСОНАЛИЗМА ЭММАНЮЭЛЯ МУНЬЕ

Вторая половина XIX и особенно XX век ознаменовались в истории философской мысли кардинальным поворотом к человеку и его проблемам. Выдающиеся мыслители эпохи, среди которых С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, а в России Н. Бердяев, Л. Шестов, С. Франк и другие представители русской религиозной мысли ищут ответы на вопросы: что такое человек? Что движет его помыслами и поступками? Есть ли предел человеческому познанию? Каково его место во Вселенной? Наряду с феноменологией, экзистенциализмом, неотолизмом, марксизмом, персонализм занял одно из важнейших мест среди философских систем этой эпохи, которые пытались ответить на эти вопросы.

Рупором идей персонализма стал журнал «Эспри»¹, первый номер которого вышел в октябре 1932 года в Париже. Его основал Эмманюэль Мунье – основоположник и ведущий теоретик данного философского течения – с целью объединить всю прогрессивно мыслящую интеллектуальную элиту той эпохи вне зависимости от отношения к религии или мировоззрения. Статьи самого Мунье и его единомышленников, среди которых были Жан Лакруа², Поль Рикёр³, Морис Недонсель⁴, Габриэль Мадинье⁵, призывали человека к осмысленному, творческому, гуманистическому выполнению своей миссии на Земле. Главной задачей журнала и, шире, персонализма Мунье считал воспитание нового поколения людей, занимающих ответственную позицию в мире, готовых

¹ От франц. *esprit* – дух.

² Жан Лакруа (1900–1986).

³ Поль Рикёр (1913–2005).

⁴ Морис Недонсель (1905–1976).

⁵ Габриэль Мадинье (1895–1958).

осуществлять личностный выбор и вести активную общественную деятельность. «Наш журнал основан группой молодых людей, осознавших свою ответственность за нищету, царящую в мире, решивших уничтожить утвердившийся беспорядок и построить новое общество, основанное на действительном примате духовных ценностей»¹.

Среди основных трудов Эмманюэля Мунье, ставших идейной базой персонализма, следует особо выделить следующие: «Персоналистская и общностная революция»², «От собственности капиталистической к собственности человеческой»³, «Манифест персонализма»⁴, «Трактат о характере»⁵, «Введение в экзистенциализм»⁶, «Персонализм»⁷. В основу многих из этих сочинений легли статьи, которые Мунье писал для «Эспри».

Создавая персонализм как философскую систему, французский мыслитель намеревался объединить на основе христианства близкие ему положения наиболее влиятельных в ту эпоху течений, и прежде всего экзистенциализма и марксизма. В своих работах Эмманюэль Мунье много цитирует Кьеркегора, Сартра, Маркса, Ленина – споря или соглашаясь с ними. Что касается исторических корней персонализма, то Мунье усматривает их еще в античности: «Формула “Познай самого себя” явилась первым революционным призывом персоналистского содержания»⁸. Кроме Сократа, в идейном отношении ему был близок Аристотель с его «Никомаховой этикой» и стоики с их смутным предчувствием *caritas generis humani* (любви к роду человеческому). Но подлинным началом персонализма Мунье считает христианство, которое «с первых своих шагов решительно выдвигает понятие личности, <...> представляющей собою неделимое целое, а не средоточия ряда таких реальностей общего характера, как материя, идея и т.п.»⁹. Еще один постулат христианского

¹ Mounier E. Pourquoi «Esprit» // Esprit. 1932. № 1. Le tract special. Цит. по: Вдовина И. С. Личность в современном мире // Мунье Э. Манифест персонализма / Пер. с франц. И. Вдовиной и В. Володина; под ред. И. Вдовиной. М.: Республика, 1999. С. 4.

² Mounier E. Révolution personaliste et communautaire, Paris: Éd. Montaigne, 1934.

³ Mounier E. De la propriété capitaliste à la propriété humaine. (Questions disputées). Paris: Desclée de Brouwer, 1936.

⁴ Mounier E. Manifeste au service du personalisme, Paris: Éd. Montaigne, 1936.

⁵ Mounier E. Traité du caractère, Paris: Éditions du Seuil, 1946.

⁶ Mounier E. Introduction aux existentialismes, Paris: Denoël, 1946.

⁷ Mounier E. Qu'est-ce que le personalisme? Paris: Éditions du Seuil, 1947.

⁸ Мунье Э. Персонализм // Мунье Э. Манифест персонализма. С. 463.

⁹ Там же. С. 464.

вероучения, принятый Мунье *a priori*, – это понимание цели человеческого существования – «переменить “тайну своей души” (*metanoia*), чтобы принять в нее Царство Божие и воплотить его на земле»¹. «Переменить тайну своей души» в устах Мунье означает воссоздать свое Я, выявить вовне его сокровенную сущность и своей созидательной творческой деятельностью преобразить окружающий мир.

В эпоху Средневековья эти идеи развивали философы-схоласты, среди которых Мунье особенно выделяет Альберта Великого и Фому Аквинского. В более поздние времена позиции близкие персонализму занимали Декарт, Лейбниц, Кант, Паскаль, которого Мунье называет «отцом современной диалектики и экзистенциального сознания», а также Руссо.

В XIX веке он выделяет три фигуры, подготовившие почву для появления персонализма. Одна из них – Мен де Биран² – «непосредственный предшественник персонализма», который утверждал единство внутреннего побуждения и мускульных усилий, а следовательно, невозможность противопоставления сознания и пространства, поскольку «любое сознание выходит в пространство, утверждает себя в нем»³. Таким образом, де Биран, по словам Мунье, «замечательным образом высветил истоки личности и сферу ее проявления»⁴, обозначив два столпа, на которых персоналисты построили свою концепцию человека и его взаимоотношения с окружающим миром. Вторая – это Сёрен Кьеркегор. Для Мунье он в первую очередь глашатай парадоксального, драматического величия человека, который «довел до высшего значения смысл свободы, радикальным образом связав ее с абсолютном»⁵. Но если Кьеркегор призывал человека к осознанию своей субъективности и свободы, то Маркс, по словам основателя персонализма, «разоблачает мистификации, порождаемые социальными структурами <...> и напоминает человеку, что мало болеть за свою судьбу – ее надо строить, засучив рукава»⁶. Персонализм развивает идеи этих мыслителей, выступая за то, чтобы свободный человек, осознав свое призвание и место на земле, не отрывался от действительности, уходя в мир абстракций, но творчески преобразовывал действительность, трудясь в содружестве с другими людьми. Но персоналисты считали, что вначале человек

¹ Мунье Э. Персонализм. С. 464.

² Main de Biran (1766–1824) – французский философ-идеалист и политический деятель.

³ Мунье Э. Персонализм. С. 466.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

должен преодолеть в самом себе инерцию и эгоизм, выйти за рамки индивида и воссоздать себя как личность, тем самым утверждая, что всякое творчество начинается с «самотворчества». Мунье и его единомышленники широко разрабатывают такие темы, как «творчество», «индивид», «личность», «самосовершенствование», «труд», в соответствии со своими убеждениями, опираясь при этом не только на то, что было наработано предшественниками, но также используя идеи своих современников. Так, Эмманюэль Мунье признает вклад Габриэля Марселя¹ и Карла Ясперса, которые, исходя из различных мировоззренческих позиций (первый был убежденным католиком, а второй – агностиком), внесли «существенный вклад в описание структур личностного универсума»², а также Пауля Людвига Ландсберга³ – автора работ «Проблемы персонализма» (1952) и «Введение в философскую антропологию» (1934).

Значительная роль в формировании персонализма принадлежит Николаю Александровичу Бердяеву, который вспоминал: «Журнал “Эспри” и кружки вокруг него представляли направление, наиболее близкое к моим идеям <...> Молодежь “Эспри” имела симпатию к персоналистической философии, которой я был самым радикальным представителем, защищая социальную проекцию персонализма»⁴. Следует все же заметить, что в отличие от Бердяева, для которого конфликт между духом и материей был абсолютным, а потому неразрешимым: «...дух есть свобода и революция, материя же есть необходимость и реакция»⁵, Мунье понимает взаимодействие духа и материи диалектически, как главное условие самоосуществления личности.

Духовный мир личности и ее вовлечение в процесс творческого преобразования действительности – вот главные темы персонализма, и именно они определили круг вопросов, которые будут затронуты в настоящей работе. Так, планируется рассмотреть саму концепцию личности, которая, являясь смысловым центром персонализма, широко развита в трудах Эмманюэля Мунье. Особый интерес представляют взгляды французского философа на те отличия, которые, по его мнению, разделяют индивида и личность, а также те конкретные пути, по которым должен

¹ Gabriel Honoré Marcel (1889–1973) – французский философ-экзистенциалист.

² Мунье Э. Персонализм. С. 467.

³ Paul Ludwig Landsberg (1901–1944) – немецкий философ, представитель философской антропологии и персонализма.

⁴ Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 278–279.

⁵ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция // Мунье Э. Манифест персонализма. С. 135.

двигаться человек, осознавший необходимость вытеснения из своего Я индивида для того, чтобы стать личностью. Для успешного продвижения на этом пути человек должен найти свое призвание, свое место в мире, поскольку жизнь личности немыслима без вовлечения в общественную жизнь. Для Мунье индивид и личность представляют собой диалектическое единство, это два полюса любого Я. Взаимодействие этих полюсов и возникающее между ними напряжение определяют внутреннюю жизнь человека. То значение, которое в философии персонализма занимают проблемы призвания, диалектического соотношения «индивидуальных» и «персональных» качеств в жизни личности, построения личности и самораскрытия, а также требования, предъявляемые самой темой настоящей работы, сделали необходимым посвятить данным вопросам отдельный раздел.

Еще одна задача данной работы – раскрыть понимание Эмманюэлем Мунье творчества как необходимой и жизненно важной потребности каждого человека, реализуемой во всех без исключения сферах деятельности: от внутренней духовной работы над собой до движущей силы, определяющей общественное устройство и даже сам ход истории. В понимании персоналистов главная задача человека – стать творцом самого себя, своей личности и затем творцом общественных отношений и условий своей жизни. Такие виды деятельности, как труд, художественное творчество, культура призваны помогать человеку в решении его основной задачи – личностном становлении, хотя Мунье не отрицает их самостоятельной ценности. Воспитание должно помочь человеку открыть в себе способности, а главное – желание творить, принимать решения, нести за них ответственность – то есть открыть в нем личность и привить желание вести активную деятельность. Поэтому в разделе, посвященном роли творчества в формировании личности, воспитание, труд, культура и художественное творчество будут рассмотрены как сферы проявления творческого потенциала человека, способствующие его самораскрытию и продвижению к вершинам духовности истинно человечности.

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ФИЛОСОФИИ ПЕРСОНАЛИЗМА

Личность – центральное понятие персонализма и именно через призму личности рассматриваются все поднятые этой философией проблемы.

В своей работе «Манифест персонализма» Эмманюэль Мунье дает следующее определение понятия «личность»: «Личность – это духовное

существо, конституируемое как таковое способом существования и самостоятельностью в своем бытии; она поддерживает это существование посредством принятия некоторой иерархии свободно применяемых и внутренне переживаемых ценностей, посредством активного включения в деятельность и постоянно осуществляемого обращения; таким образом, она осуществляет свою деятельность в свободе и, сверх того, развивает посредством творческих актов свое призвание во всем его разнообразии¹. Тем самым он утверждает, что личность существует лишь тогда, когда проявляет себя посредством свободной деятельности в соответствии со своим призванием и творчески развивает это призвание. Уже здесь творческая деятельность выступает как непрменный атрибут личности, как способ ее выражения и способ существования. Если проанализировать лексику работ Мунье, то личность у него «создает», «творит», «выражает себя». Личность сама одновременно и творчество, и плод творчества, она постоянно творит себя сама, реализуя свою изначальную потребность. Именно творчество выделяет ее из природы и всего сущего, благодаря творчеству она, в отличие от камня, дерева, животного, не есть некий объект, пусть даже самый совершенный, который может быть познан извне: «...личность – единственная реальность, которую мы познаем и одновременно создаем изнутри»². Отсюда можно сделать следующие выводы: первый – только сама личность может познать самое себя³, и второй – личность является результатом внутреннего творчества, и философ четко и определенно формулирует данную идею: «Личность – есть живая активность самотворчества»⁴.

Но процесс формирования личности происходит не только во внутреннем мире человека, но также в активном контакте с окружающей действительностью, в повседневной жизни: «Жизнь личности – это не строго очерченная область, не бегство, не отчуждение, а присутствие и вовлечение. Это – активное присутствие человека во всей его целостности»⁵. Под влиянием происходящих событий личность непрестанно трансформируется, раскрываясь «через имеющий решающее значение опыт, предложенный каждому человеку, живущему в свободе» и затем поясняет:

¹ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 301.

² Мунье Э. Персонализм. С. 462.

³ Здесь нельзя не вспомнить сократовский призыв к человеку: «Познай самого себя», который можно продолжить так: ибо только ты сам можешь сделать это.

⁴ Мунье Э. Персонализм. С. 460.

⁵ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 304.

«речь идет не о непосредственном опыте субстанции, а о последовательно развивающемся опыте жизни, личной жизни»¹.

Именно потому, что внутренняя и внешняя жизни личности тесно связаны, ее творческий потенциал активно проявляется во внешнем мире, охватывая все сферы деятельности человека – труд, науку, искусство, организацию жизненного пространства, быт, общественное устройство. Более того, Мунье считает, что сообщество личностей может творить саму историю, простирая тем самым влияние личности до поистине космических масштабов. При этом мыслитель утверждает, что в столь грандиозной деятельности могут и должны участвовать не только герои или существа, обладающие какими-то исключительными качествами², но все люди и каждый человек в отдельности, так как личность имеет абсолютную ценность и в своем достоинстве она одновременно равна любой другой личности и целой Вселенной. И, защищая это достоинство, персонализм резко осуждает потребительское отношение к личности в современном ему буржуазном обществе или при тоталитарном режиме, для которых человек не более чем материал.

Настаивая на абсолютной ценности личности, Эммануэль Мунье предостерегает против смешения абсолютности человеческой личности с абсолютностью биологического или юридического индивида, подчеркивая бесконечное различие между тем и другим. Утверждая, что человек осуществляет свою человеческую сущность только становясь личностью, а будучи индивидом – он только «высшее животное», философ подчеркивает пропасть, разделяющую их. Индивид – это «растворение личности в материи, это движущийся во мне поток неупорядоченной и безликой множественности материи, объектов, сил, влияний»³. Индивид – бессознательная жизнь, это хаотичное переплетение инстинктов, восприятий, эмоций и неосознанных реакций. Но реальный живой человек – это всегда диалектическое единство личности и индивида, а жизнь – это напряжение, рождаемое дупольярностью нашего Я. Но Мунье, будучи христианином, видит в этом еще проявление двойной природы человека – плотской и духовной. При этом индивид как один из полюсов Я – это проявление

¹ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 301.

² «Если личность формирует себя, устремляясь к вечным ценностям, она и в повседневной жизни слышит их зов, и эти ценности не отделяют ее от обыденной жизни – каждая личность слышит зов необычного» (Мунье Э. Персонализм. С. 494).

³ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 303.

нашей земной, материальной природы, а личность «субстационально воплощена в человеке, смешана с его плотью, оставаясь трансцендентной по отношению к ней, соединенной с ней столь же внутренне нерасторжимым образом, как вино смешивается с водой»¹.

Одной из особенностей философии Эмманюэля Мунье является стремление связать теорию с практикой: то есть не только осветить проблему, но и применить полученный вывод к конкретной ситуации, сложившейся в реальной жизни. Поэтому, установив диалектическое единство личности и индивида или «персональности» и «индивидуальности» в человеческом Я, философ пишет: «Тесное переплетение духовной личности и материальной индивидуальности приводят к тому, что судьба первой непосредственно зависит от тех условий, которые создаются второй»². Из чего следует, что пробуждение личности в человеке и желание вести личностную жизнь возможно лишь при наличии хотя бы минимального уровня благосостояния. Мунье не отрицает возможности пробуждения личности и в полной нищете, но это уже героизм, доступный только единицам, и, конечно же, французский философ прав, когда речь идет об обычных людях. Поэтому самое большое зло, причиняемое капиталистическим строем, он видит в «подавлении у большинства людей – либо с помощью нищеты, либо в результате следования мелкобуржуазному идеалу – возможности или даже намерения быть личностью»³.

Поскольку личность проявляет себя во внешнем мире, крайне важно для нее найти в нем свое место, соответствующее ее природе. Поэтому, связывая воедино внутреннее Я и его раскрытие в социуме, проблема призвания становится одной из основополагающих проблем в трудах персоналистов. В «Манифесте персонализма» Эмманюэль Мунье трактует призвание как «нарастающее вычленение некоторого духовного принципа жизни, который не сводит на нет то, что интегрирует, а спасает, реализует, творчески преобразуя изнутри. Этот живой человеческий принцип и есть то, что в каждой личности мы называем ее призванием»⁴. Тем самым главную ценность призвания мыслитель видит не в том, что оно своеобразно и уникально у каждого, а то, что оно сближает его с тем, что является общим для всех людей. Призвание для него – в первую очередь

¹ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 303.

² Там же. С. 304.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 305.

объединяющий принцип и только потом фактор, выделяющий личность среди других, устанавливающий ее своеобразие.

По мнению Мунье, первым шагом на пути к личностной жизни становится осознание человеком своего призвания. Без него личности тоже нет, так как «личность – это непрерывное следование собственному призванию»¹. Жизнь личности проходит одновременно на двух планах, так как творчески воссоздавая в себе некий изначально заложенный внутри потенциал, личность в то же время активно действует в окружающем мире, творчески его преобразуя.

Важно отметить, что в персоналистской философии призвание не есть нечто, что находится однажды и затем всю жизнь остается неизменным. Напротив, подобно непрерывному процессу становления личности поиск призвания продолжается на протяжении всей его жизни. Призвание «более всего похоже на безмолвный призыв, смысл которого мы будем пытаться постигнуть на протяжении всей жизни», это некий голос, зовущий следовать конкретным путем, и этот путь не ведет к конкретным материальным благам и жизненному успеху. Это путь к обретению себя, и он в высшей мере бескорыстен: «Нескончаемое движение личности к своему призванию ломает привычные представления о нем, связанные с такими понятиями, как “интерес”, “приспособление”, “успех” и т.п.»². Следуя призванию, личность утверждает и выражает себя, делает выбор и принимает решение. Активно действуя, человек одновременно творит себя как личность и преобразует мир вокруг, тем самым осуществляя изначально вложенную в него потребность создавать. Поэтому «любая организация, техника, теория, препятствующие осуществлению личности в ее фундаментальном призвании, <...> какими благами намерениями они бы ни прикрывались, несут в себе больше зла, чем отчаяние»³.

Идея служения человечеству через следование своему призванию, а именно так она трактуется теоретиком французского персонализма, имеет глубокие христианские корни. По сути, это слегка трансформированная и спущенная на землю идея Церкви Христовой как некоторого духовного сообщества, в котором каждый человек уникален и занимает свое уникальное место, где общая ценность целого не умаляет ценности любого элемента этого целого. Мунье пишет: «Каждая личность имеет собственное назначение, она занимает только ей принадлежащее место в универсуме личностей. В этом и проявляется величие личности,

¹ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 305.

² Мунье Э. Персонализм. С. 492.

³ Бердяев Н.А. Самопознание. С. 497.

в своем достоинстве равной целой Вселенной. Но это достоинство требует от нее и смирения, поскольку в мире этом каждая личность своим достоинством сравнима с другой личностью, а личностей так много, что звезд на небе»¹. Становится очевидным, что в представлении Эмманюэля Мунье личность и ее призвание неразрывно связаны и отдельно друг от друга не могут существовать, поскольку призвание это не что иное, как раскрытие личности в социуме и окружающем мире. Сам процесс воплощения призвания является творческим процессом и осуществляется свободно. Идя по жизни, ведомый призванием, человек поднимается к вершинам духа, преодолевает себя, но вместе с тем он приходит к своему сокровенному внутри Я, освобождаясь от вязкой материальности индивидуализма, слепых инстинктов, стихийных эмоций и неосознанных стремлений. По сути, именно призвание делает человека личностью и истинно человеком.

ТВОРЧЕСТВО – КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Принципиальной особенностью французского персонализма является то, что такие основополагающие для данной философии понятия, как «личность», «коммуникация», «деятельность» и многие другие объясняются через творчество. В трудах Эмманюэля Мунье способность к творчеству – это главное качество, выделяющее человека из всего сущего, имманентное свойство, присущее каждому, которое нужно лишь открыть в себе. Творить – значит не только следовать своему человеческому призванию, но и удовлетворять насущную жизненно важную потребность. Поэтому мыслитель обвиняет капиталистическое общество своей эпохи, так же как и тоталитарные режимы Германии и СССР в том, что они, безжалостно эксплуатируя человека, его производительный потенциал, не оставляя ни свободного времени, ни сил для духовного развития, тем самым лишают его возможности и желания осознать себя как творческую личность.

Мунье считает, что творческий потенциал человека может быть удовлетворен не только в искусстве или в рамках культурной деятельности, но также и во всех без исключения сферах человеческой жизни. Он настаивает, что творчество, будучи задействовано повсеместно, – это единственный путь к преобразованию общества, к подлинному прогрессу, к качественно новым условиям существования. Творчество должно также

¹ Мунье Э. Персонализм. С. 491–492.

стать частью повседневной жизни, трудовой деятельности, воспитания подрастающего поколения. В этом случае даже сама история может стать «сотворчеством свободных людей». Более того, Эмманюэль Мунье заявляет: «Творчество истории является поистине человеческим делом», считая такое творчество долгом сообществом личностей, так как «общая судьба человечества является для мира личностей действительно одной из самых высоких ценностей»¹.

Персонализм много размышлял и над природой способностей к творчеству. Находясь на позициях христианства, Поль Рикёр², автор нескольких персоналистских работ и единомышленник Мунье, считал, что «причина, побуждающая человека к творчеству новых ценностей, находится вне мира, она трансцендентна миру, но, чтобы сделать ее действующей причиной, человек должен отождествить себя с ней и тем самым придать причине характер долженствования, а себя сделать проводником новых ценностей в мир»³.

Провозглашая творчество потребностью и долгом человека, Мунье высказывает мысли, близкие бердяевским. Так, русский мыслитель, в частности, писал: «Творчество человека не есть требование человека и право его, а есть требование Бога от человека и обязанность человека. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога»⁴. И Бердяев, и Мунье признают огромное значение творчества для становления личности, и прежде всего потому, что оно позволяет отделиться от эгоизма и сделать первый шаг на пути к тому, чтобы стать личностью: «...творчество – всегда есть выход из себя»⁵. Русский и французский философы соглашались и в том, что считают сферой приложения творческой потенции человека не только искусство, но и все виды человеческой деятельности⁶.

¹ Мунье Э. Персонализм. С. 514.

² Paul Ricœur (1913–2005) – французский философ, представитель феноменологической герменевтики, член директората журнала «Эспри». Своё отношение к персонализму выразил в работах: «Персоналистская философия» (опубликована в декабрьском номере «Эспри», 1950), «Персонализм» в книге «История и истина» (Париж, 1964), «Мунье-философ» (1985).

³ Вдовина И.С. Личность в современном мире. С. 8.

⁴ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 209.

⁵ Там же. С. 130.

⁶ Там же. С. 208.

От индивида к личности: на пути к своему истинному «Я»

В понимании Эмманюэля Мунье подлинная личность может быть только творческой, так как личность раскрывается только в результате постоянной и углубленной работы над собой, создает сама себя в процессе самотворчества. Как говорилось выше, Я каждого человека изначально содержит в себе диалектически взаимодействующих друг с другом индивида и личность, проявляющих себя в виде двух противоположных тенденций. Французский мыслитель трактует их как воплощения космических сил, материального и духовного начал, взаимодействие которых лежит в основе всего сущего и которые проявляются на всех уровнях человеческой, природной или духовной жизни.

Одна из этих двух тенденций – это тенденция к «деперсонализации»¹, и она действует, по мнению философа, постоянно и проявляется как «утрата личностных основ или как безразличие, ведущее личность к нивелировке, самоудовлетворенности или к движению по кругу. Она направлена против самой жизни, умеряет ее порыв, создает скопище бесконечно повторяющихся друг друга особей, лишает открытия новизны, отводит жизненный поток в безопасные зоны, откуда он продолжает по инерции движение, которое в итоге оборачивается против него, лишает социальную и духовную жизнь напряженности, ведет к рутине»².

Вторая тенденция воплощает движение к «персонализации»³, и, как полагает Э. Мунье, движение это, строго говоря, начинается только с появлением человека. Данная тенденция проявляет себя тогда, когда «отдельные индивиды и целые движения с незапамятных времен, когда человек стал человеком, разбивают оковы; в одиночку и сообща <...> люди совершают отдельные броски к вершине человечества, прежде чем начнется массовое восхождение к ней»⁴. Тем самым мыслитель видит цель истории в том, чтобы каждый человек шел по пути личностного становления. Так возникает идея «личностного универсума» как модели общества будущего – сообщества свободных личностей, активно и решительно преобразующих себя и мир вокруг, несущих ответственность за все, что происходит в этом мире: «Поступательное расширение личностного универсума и есть человеческая история»⁵.

¹ Термин принадлежит Эмманюэлю Мунье.

² Мунье Э. Персонализм. С. 471.

³ Также термин Э. Мунье.

⁴ Мунье Э. Персонализм. С. 472.

⁵ Там же.

Эти две силы постоянно находятся в диалектическом взаимодействии, и чем сильнее проявляются личностные качества, тем более насыщенной и напряженной становится внутренняя жизнь человека, тем больше его творческий потенциал. Поэтому личности «надлежит неустанно освобождаться от укрывающегося в ней индивида»¹, то есть преодолеть рамки «индивидуальности», выйти за пределы, ограничивающие личность, запирающие ее в самой себе. И в этом ей помогает деятельность, направленная вовне. Труд, творчество, любовь, коммуникация – вот то, что делает личность свободной, «не занятой»², открытой для творчества. Отсюда следует вывод, что первым шагом к тому, чтобы стать личностью, является преодоление страха перед другими людьми. Личность должна ощутить, что «другие личности не ограничивают ее, они – залог ее бытия и развития, поскольку личность обретает себя только в другом»³. В этих словах в полной мере выражена изначальная направленность французского персонализма на социум, так как личность, по мнению персоналистов, может состояться как таковая и реализовать себя только в сообществе, в сотрудничестве с другими людьми. Мунье говорит: «Я существую в той мере, в какой я существую для “другого”, и в конечном итоге существовать – значит любить»⁴.

Достаточно подробно исследуя процесс превращения индивида в личность, мыслитель считает, что после того, как человек откроет себя миру и людям, он должен заглянуть в себя, сосредоточиться. Жизнь индивида проходит неосознанно, он живет часто так, как живет вещь. Блез Паскаль называл такую жизнь «развлечением», Кьеркегор – «эстетической стадией», Хайдеггер – «не подлинной жизнью», Маркс – «отчуждением», Сартр – «недобросовестностью». Эта жизнь, растворенная во внешней суете, жизнь сиюминутная, без воспоминаний, без мечтаний, без борьбы – жизнь заурадная. Личностная жизнь «начинается тогда, когда человек оказывается способным уйти от внешнего окружения, чтобы овладеть собой, взять себя в руки, сосредоточиться, собраться»⁵. Этот шаг «в себя» только на первый взгляд может показаться отступлением по сравнению с шагом предыдущим. Цель данного шага – концентрация сил, вслушивание в себя: «Личность отступает лишь для того, чтобы шагнуть вперед

¹ Мунье Э. Персонализм. С. 478.

² Выражение Габриеля Марселя.

³ Мунье Э. Персонализм. С. 479.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 487.

как можно дальше»¹. За этой концентрацией следует всплеск активной деятельности, в процессе которой человек отдает другим то, что он обрел, погружаясь в себя. Личность уходит в себя для того, чтобы услышать свое призвание, а затем выходит к людям, чтобы служить ему. Эмманюэль Мунье так выразил свое видение этого вечного поиска себя: «Сосредоточиваясь, чтобы обрести себя, затем рассредоточиваясь, чтобы собраться с силами, мы как личности то расширяя себя, то вновь сужая, до последних дней своих обречены на поиск единства, которое предчувствуем, к которому стремимся, но никогда не достигаем»². И все же подлинно личностная жизнь – это никогда не кончающийся поиск, и лишь в постоянном движении между двумя полюсами, между Я и «другие» пролегал путь к личностному совершенствованию, этому подлинно человеческому творчеству.

РОЛЬ ТВОРЧЕСТВА В ЛИЧНОСТНОМ ВОСПИТАНИИ

Миссия воспитания состоит в том, чтобы пробудить в человеке личность, чтобы он был способен вступать в жизнь и действовать как личность.

Эмманюэль Мунье

Хотя творчество и является, по мнению Эмманюэля Мунье и многих его единомышленников, имманентным качеством человека и его насущной потребностью, все же пока он находится на уровне индивида для раскрытия творческих способностей необходимо предпринимать целенаправленные усилия, а главное, он должен испытывать желание вести творческую деятельность. Это и есть первоочередная задача воспитания, которое «должно способствовать его созреванию и вооружать (а иногда и разоружать) его наилучшим образом, чтобы открыть то призвание, которое составляет самую его сущность и единый центр его человеческой ответственности»³.

К сожалению, современная философия, так же как, во многом, и наша, система воспитания не соответствует данной задаче. Основным ее недостатком, по мысли Мунье, является то, что она не развивает личность

¹ Мунье Э. Персонализм. С. 487.

² Там же.

³ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 305.

ребенка, а готовит его к конкретной функции, формирует из него «винтик», которому предстоит занять место в общественной машине. Вместо того чтобы помочь человеку открыть себя и свое призвание, она загоняет его в прокрустово ложе сложившихся в обществе шаблонов и условностей, навязывая несвойственные роли и модели поведения. Э. Мунье критикует такую систему воспитания, которая зачастую сковывает на время или даже навсегда самую способность творчески мыслить: «Школа убивает поэта и художника, который живет в каждом из нас, – пишет он и добавляет, – то, что называют “обучением рисованию”, оказывается первым и решающим наступлением академизма на детскую непосредственность»¹. Нужно заметить, что в данном случае взгляды философа очень близки взглядам его современника Карла Орфа, который, в своей области – в музыкальном образовании, ставил во главу угла развитие именно творческих способностей у детей, а не усвоение сложившейся традиции.

Эмманюэль Мунье считает особенно важным то, чтобы все правовые, политические, социальные и экономические механизмы служили цели воспитания в подрастающем поколении личностного сознания, обеспечивая формирующимся личностям такие условия, которые позволят им при полной духовной свободе познать себя и, следовательно, свое призвание. При этом он подчеркивает, что воспитательная деятельность должна вестись тактично и сдержанно, давая простор риску и инициативе, поскольку «личность сама находит свое призвание и строит свою судьбу. Никто другой – ни человек, ни коллектив – не может брать на себя эту ответственность»².

Поскольку цель воспитания – пробуждение творческих способностей, оно должно быть всеобъемлющим, нацеленным на человека во всей его целостности, а также на целостность его понимания и мировоззрения. По сути, воспитание, как оно понимается персоналистами, – это обучение свободе, которая есть важнейший залог будущей способности к творчеству. А как уже говорилось, творчество трактуется у Мунье и его единомышленников как свободное развертывание личности во внешнем мире. И это является основной причиной того, что персонализм придает столь большое значение вопросам воспитания и того, что проблемы, связанные с воспитанием, подробно освещаются на страницах «персоналистских» трудов.

¹ Вдовина И.С. Личность в современном мире. С. 136.

² Мунье Э. Манифест персонализма. С. 306.

ТРУД И ТВОРЧЕСТВО

Трудиться – значит делать себя,
создавать произведения –
значит совершенствовать себя
и совершенствовать мир.

Жан Лакруа. «Personne et amour»

В иерархии видов человеческой деятельности, как ее видит Эмманюэль Мунье, труд занимает обособленное место. Философ настаивает на необходимости хорошо понять, что такое труд, и научиться отличать его от деятельности вообще и особенно от творчества, которое, собственно, является наивысшей формой духовной жизни. Тем самым Мунье ставит труд ниже творчества, хотя и признает, что творчество обычно включает в себя также и труд. Такое понятие как «деятельность» трактуется им достаточно широко, а именно – как «самоосуществление человека, и непрерывное строительство им собственной жизни, включая и его так называемую внутреннюю или созерцательную жизнь»¹. При этом мыслитель считает труд особым видом деятельности естественным для человека, но тяжелым, направленным на создание полезного материального или нематериального предмета. Выше труда Э. Мунье ставит жизнь души, жизнь разума, жизнь любви, и, по его мнению, труд не должен вытеснять или замещать указанные виды духовной деятельности. Поэтому когда труд начинает выходить на первое место в жизни человека, занимая львиную долю времени, персонализм видит в этом искажение, негативно влияющее на ситуацию в обществе. Эта точка зрения отчетливо выражена во многих работах французского философа. Так, в работе под названием «Персоналистская и общностная революция» он, в частности, отмечает: «Капиталистический строй, при котором люди тупеют от труда, фордовско-сталинский строй, который, мистифицируя труд, отвращает от него человека <...> представляют собой две формы искажения труда»².

Параллельно концепции труда у Мунье возникает концепция отдыха, который также является важной и стоящей выше труда формой деятельности. Необходимо отметить, что отдых у персоналистов не имеет ничего общего с праздностью. Это посвященный саморазвитию досуг (в том числе и непрофессиональная творческая деятельность), «бьющая ключом

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 146.

² Там же.

активность, более существенная для человека, чем труд»¹. Мыслитель выступает также за технический прогресс, если он поможет сократить время, отдаваемое труду, в первую очередь, тяжелому труду, и освободит время для духовной деятельности.

Проводя сравнение между трудом и творчеством, Эмманюэль Мунье отмечает, что если подлинному творчеству всегда присуща свобода, то труду, напротив, присущ элемент принуждения, так как:

А) труд всегда навязан – социальные принуждения или жизненная необходимость;

Б) труд вызывает усталость;

В) труду свойственен автоматизм, а следовательно, и монотонность, которая быстро лишает работника интереса к делу рук своих.

При этом философ замечает, что если труд выполняется свободно, то элемент принуждения может заметно ослабляться. Следует добавить, что если труд выполняется свободно, такой негативный спутник труда как автоматизм также может исчезнуть, а приходящая после работы усталость может даже быть приятной и связываться с чувством удовлетворения.

Но если пристально рассмотреть такое явление, как труд, можно заметить, что он необходим человеку, так как является важной ступенью к творчеству – высшей цели в жизни личности, как ее видят персоналисты. А если труд выполняется свободно и оправдан духовными потребностями человека, он может сам становиться творчеством, нести человеку радость и, самое главное, служить формированию личности. Данная мысль отчетливо выражена в следующих словах мыслителя, где труд почти уподобляется творчеству: «...в труде может возникать радость, если труд совершается ради какого-то произведения, а создание произведения – это осуществление личности»². И еще: «Радость может освещаться новым светом по мере того, как труд превращается в игру и поэзию, сопровождаясь песнопением и даже театральным действием»³. Свободный труд способствует освобождению человека от уз эгоизма и индивидуализма, поскольку в труде он отдает часть себя тому, что он создает в труде. Создавая тот или иной продукт, человек не только выражает себя, но и определенным образом завершает себя – «труд есть средство завершения человека как личности». Здесь напрашивается вывод: значение труда в жизни личности огромно. В труде человек осуществляет себя во

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 146.

² Там же. С. 147.

³ Там же.

всей полноте своей сущности, а именно – как существо мыслящее, действующее, чувственное и эмоциональное. Творчески осуществляя себя в труде, он как бы отрывается от самого себя и делает это не столько ради производимого им продукта, сколько ради другого человека, которому он посвящает свой труд. Именно поэтому труд выступает изначальным условием подлинно человеческого общения, но и инструментом воспитания: дух товарищества и любви, господствующий в процессе совместного труда, – вот та основа, на которой создается истинно человеческое, личностное сообщество. Но труд воистину становится благом на пути к личностному становлению, труд правильно организован, если человек трудится свободно и в соответствии с призванием, воплощая в труде свой творческий потенциал.

При анализе высказанных Э. Мунье мыслей о существе и назначении труда становится очевидным то, что в представлении философа труд имеет двоякое значение для человека. С одной стороны, труд обеспечивает средства к существованию, и в нормальных условиях он должен создавать условия для полноценной человеческой жизни, а с другой – труд имеет огромное значение для становления личности, разделяя эту функцию с творчеством. Мыслитель пишет: «...для личности труд является первой духовной ценностью, замечательным орудием дисциплины; он вырывает индивида из него самого: дело, которое надо сделать, – это начальное школа самоотверженности, а может быть, и постоянно действующая предпосылка любви. Творческая самоотверженность, само собою разумеется, должна оставлять индивида только тогда, когда он утверждает себя как личность»¹.

Таким образом, труд стоит в начале процесса воспитания личности. Он учит дисциплине и сосредоточенности, упорству и самоотверженности на пути к достижению цели и, в конечном итоге, умению преодолевать себя, подниматься над собой, совершенствуя свое Я. Очевидно также то, что труд является необходимой ступенью к любой творческой деятельности, он стоит в начале как художественного творчества, так и процесса самосовершенствования, а затем труд становится неотделимой частью того и другого. Так, понятия труда и творчества сливаются воедино, поскольку именно личностным творчеством является труд лучших представителей науки, искусства и других форм деятельности человека.

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 149.

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА

«Культура – это не какая-то часть жизни личности, а ее глобальная функция. Для человека, который сам себя развивает, все есть культура, начиная с обустройства завода и формирования собственного тела – до умения поддерживать беседу или хозяйствовать на земле»¹. В этих словах Эмманюэля Мунье ясно выражено отношение персонализма к культуре как к такому явлению в духовной жизни человека, которое охватывает весь спектр его жизни – от быта и до самых высоких сфер деятельности. Значение культуры для персоналистов определяется ее главной целью, которая сформулирована философом как «глубинное преобразование субъекта»².

Культура – огромная область, которая должна быть открыта для каждого. Это сфера, где человек может и должен воплощать свою тягу к творчеству. Культура создается людьми и одновременно служит им, помогая идти вперед и совершенствоваться: «...чем более она апеллирует к внутреннему миру (субъекта), тем большие возможности открывает перед ним»³.

Также как и личность, культура все время идет вперед, развивается, постоянно преодолевая себя, выходя за прежние рамки. Подобно тому, как личность, которая, переставая расти, тотчас же умирает как личность, так и культура, останавливаясь в развитии, теряет свою ценность и значение, превращается в педантизм, мертвый академизм, «общее место». Э. Мунье видит также особую и очень важную миссию культуры в современном мире, где искусство постепенно становится все более элитарным и непонятым для простых людей, в том, что только высоко развитая культура может сблизить искусство с массами. Только в этом случае искусство сможет влиять на духовную жизнь человечества и «занимая в обществе особое положение, сможет оказать неоценимую помощь в грядущем духовном обновлении»⁴. Мыслитель считает, что искусство должно стать частью общечеловеческой культуры: «Необходимо, чтобы искусство, как это некогда было с церковным искусством, народными танцами, празднествами, вновь оказалось непосредственно включенным в повседневную жизнь каждого человека, будь то на заводе, в деревне, в семейном очаге, в общественном месте»⁵. В этом случае еще одна сфера воплощения

¹ Мунье Э. Манифест персонализма. С. 175.

² Мунье Э. Персонализм. С. 535.

³ Там же. С. 536.

⁴ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 139.

⁵ Там же.

творческого потенциала человека, а именно художественное творчество, станет доступной для всех, тем самым активно влияя на процесс становления личности.

Когда это произойдет, и высокое искусство действительно станет понятным большинству людей, на художника, создающего произведения искусства, ляжет огромная ответственность за те идеи, которые несут обществу его творения. Эмманюэль Мунье наделяет художника ролью проводника духовности в мир людей. В работе «Персоналистская и общностная революция» он пишет: «Художник оказывается и гласом тайной вселенной, и гласом людей своего времени. Являясь посредником между этими мирами и никогда полностью не принадлежа ни одному из них, он, тем не менее, должен стремиться соединиться с каждым из них и соединить их между собой»¹.

Но получивший от романтизма посвящение в аристократию божественного происхождения художник, теша собственное самолюбие, возомнил, что он один, пользуясь абсолютной независимостью, призван сотворить мир, его форму и содержание, которыми он располагает на правах единственного демиурга... Он утратил понимание телесности мира, его простоты и величия. Отвергнув все то, что находится вне его, он оказался в полной зависимости от собственного Я, его капризов, чудачеств, странностей. Но самой большой бедой является то, что «отделяясь от внешнего мира, художник в то же время отделился и от человека и, прежде всего, от собственной человечности, которую он считал совершенно чуждой искусству или хотел, чтобы она была таковой; он не заботился больше о коммуникации, являющейся самой сутью творчества»².

Между тем искусство и публика существуют друг для друга. Истинное искусство, не находящее отклика в сердцах людей, – словно не существует, а художник, создающий такое искусство, обречен на одиночество и нищету. Мунье неоднократно подчеркивает, что художник не имеет права пребывать вдали от жизни, запершись в кастальской башне из слоновой кости. Э. Мунье решительно выступает против «элитарности» в искусстве, которая превращает воспринимающую его аудиторию в кастовую и снобистскую; против искусства, намеренно предназначенного для меньшинства, называемого мыслителем «феодалным искусством XX века, салонного, дворцового искусства, искусства часовни»³. С другой стороны,

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 131.

² Там же. С. 132.

³ Там же. С. 134.

настоящее искусство не может быть легковесным, нацеленным на серые массы индивидов. Решением вопроса может стать повышение общей культуры, воспитание вкуса у публики, что является частью глобальной задачи – воспитания личности.

Искусство должно существовать в обществе и для общества, внося свой очень весомый вклад в становление личности каждого человека и преобразование окружающего мира: «Трудиться для развития личности, выводить ее за пределы индивида с его заскорузлыми инстинктами и убогими устремлениями, работать ради того, чтобы все бьющие ключом силы и чувства человека влились в художественное произведение, – значит трудиться во имя искусства»¹.

Высокая цель искусства предъявляет особые требования к создающему его художнику, который «должен стремиться занять более высокое по человеческим меркам положение и в любой момент должен быть достойным его. После этого пусть он отдается своему искусству свободно, и <...> он будет создавать подлинно человеческое искусство»². Таким образом, функция художника заключается в том, чтобы, будучи личностью, стремясь к высотам духовной жизни, всей своей жизнью воплощая общечеловеческие ценности, он должен найти нужные средства, чтобы затронуть сердца людей и увлечь их на путь восхождения к вершинам истинной человечности. Эмманюэль Мунье возлагает в том числе и на современного художника ответственность за кризис духовности; он пишет: «Пока художник будет отказываться от движения вперед, к единству собственного Я, которое может совершаться только добровольно, без какого-либо принуждения, требуя порой жертв; пока он не признает, что в мире существуют другие люди и что его спасение зависит от того, сумеет ли он найти неповторимые слова и свободно выразить их, упадок, против которого мы восстаем, будет набирать скорость»³. Исходя из всего вышесказанного, становится очевидным то, что главная цель деятельности, как видят ее персоналисты, а именно превращение индивида в личность, тесно связана с преобразованием самого искусства, его переориентацией с эстетских тем и сюжетов на общечеловеческие проблемы и ценности. Тогда художник, совершенствуя себя самого, сможет идти впереди народа в движении к своей духовной сущности и, исполняя свою миссию, быть вестником Вселенной и Бога.

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 130.

² Там же. С. 129.

³ Там же. С. 130.

Охватывая все сферы человеческой деятельности, тема творчества в трудах Эмманюэля Мунье является магистральной и, по сути, практически неисчерпаема. В настоящей работе было рассмотрено значение творчества в жизни человека и его роль в процессе формирования личности, а также была предпринята попытка определить место, которое принадлежит творчеству в таких видах деятельности, как самопознание, самосовершенствование, воспитание подрастающего поколения, труд, культура и искусство. Размышляя над проблемами, которые волновали французского мыслителя почти век назад, нельзя не прийти к выводу, что и в наше время они не утратили актуальности. Сегодня особенно остро стоит вопрос необходимости соответствия уровня нашей сознательности и духовности уровню технического развития. Современному человеку еще не хватает понимания, что только он сам ответствен за все, что происходит в мире. В сегодняшнем обществе так же, как и в обществе, в котором жил Эмманюэль Мунье, «утилитаризм и схематизм, количественное измерение все больше и больше овладевают нашим сознанием, <...> скупость и жестокость царят в мире, потрясенном конкурентной борьбой»¹. Все больше и больше людей отчаянно борются за физическое выживание, а проблемы духовности и личностного совершенствования отходят на второй план, а между тем участь человека и его хлеб насущный «коренятся в изначальной потребности развивать свою внутреннюю жизнь в сообществе с другими людьми. Жить в мире искусства и мерить все мерой поэзии – такова одна из главнейших задач данной бескорыстной деятельности. Всякий человек должен участвовать в этой деятельности, уделяя ей значительную часть своей жизни»².

¹ Мунье Э. Персоналистская и общностная революция. С. 126.

² Там же. С. 127.

Научное издание

АСПИРАНТСКИЙ СБОРНИК

Выпуск 9

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 07.03.2018

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 10,25. Усл.-печ. л. 10,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

