Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 31

По материалам VIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»

16 ноября 2021 года

Из анналов Древнего мира

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 31: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. Из анналов Древнего мира / Редактор-составитель А.И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 414 с.

ISBN 978-5-94841-531-4 (Т. 31)
ISBN 978-5-94841-314-3

В тридцать первом томе предлагаемого альманаха представлен шестой блок статей российских и зарубежных участников VIII Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»)**, который проводился 16 ноября 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания. В данном томе собраны материалы, посвящённые культуре Древнего мира и её проекциям на последующие исторические эпохи.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-531-4 (Т. 31)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

Александр Демченко (Саратов)

Контуры художественной культуры Древнего мира
Очерк третий

Итак, в Древности был сотворён мир и был сотворён человек. Но, кроме того, в те далёкие времена происходило ещё и *сотворение цивилизации*, были заложены её основания. Произошло это в 3-м и 2-м тысячелетиях до н.э. на отдельных, очень небольших территориях, которые мы называем самыми ранними очагами цивилизации.

По всей видимости, возникли они раньше всего в Месопотамии – здесь существовала цепь сменяющих друг друга государств: Шумер, Аккад, Вавилония, Ассирия. Чуть позже или почти одновременно в Египте, а затем в бассейне рек Инд (будущая Индия) и Хуанхэ (будущий Китай).

Чем же отличались эти древние цивилизации от первобытных форм существования? Знать это важно и для нас, поскольку таким образом мы выясняем, в чём же суть цивилизации и цивилизованного человека как такового.

Для начала имеет смысл напомнить, что в это время произошёл скачок в производительной сфере, связанный с переходом к плавке и обработке металлов, что сыграло свою большую роль и для искусства – главным образом, для архитектуры и скульптуры, получивших качественно новые технические возможности.

Скажем, в Египте шлифовка и укладка каменных блоков в тех же пирамидах осуществлялась настолько тщательно, что даже сейчас (спустя почти пять тысячелетий) между многими из этих блоков невозможно вставить лезвие бритвы – данная деталь без всяких комментариев говорит об уровне строительного мастерства.

От доисторической стихии цивилизация отличалась прежде всего внесением *упорядоченности* во все сферы жизни, что было связано с принципами *централизации* и строгой *иерархичности*, то есть с чётким разделением на высшие и низшие ступени в их соподчинении друг другу. В прямом своём виде эти принципы нашли выражение в возникновении раннеклассового общества и в образовании государства.

Отчётливо отразилось происходящее и на состоянии мифологии. Формируется пантеон богов как модель чёткой иерархии, упорядоченных отношений, соподчинений и «специализаций». Можно напомнить, что семья олимпийских богов в греческой мифологии выглядела в «должностном» отношении следующим образом:

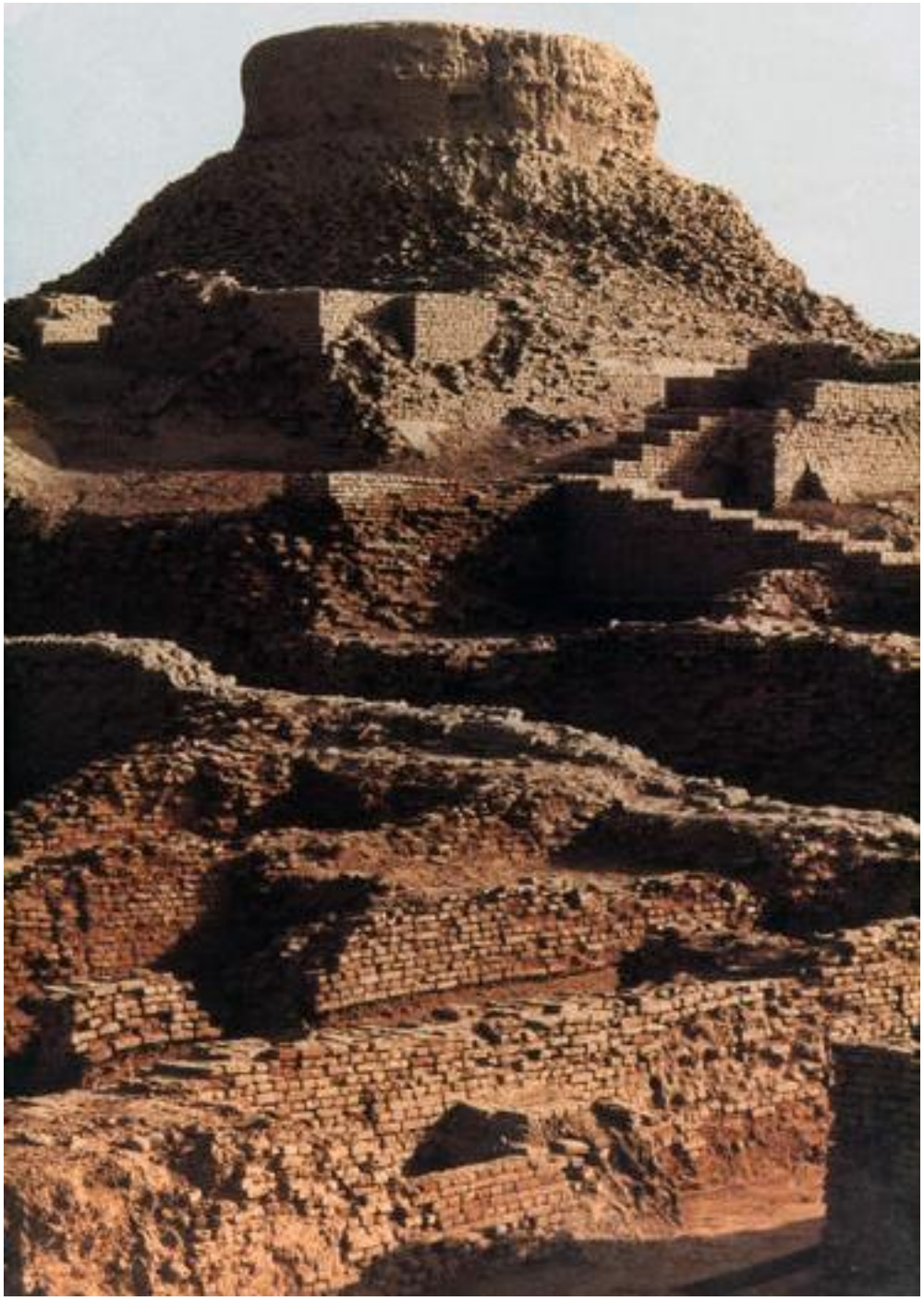
- Зевс – царь богов, владыка вселенной;
- его супруга Гера – царица богов, богиня неба, покровительница брака;
- их сын Аполлон – бог света и солнца, он же бог знаний, покровитель наук и искусств;
- их дочь Афина – богиня войны и победы, хранительница городов;
- а далее Гефе́ст – бог огня и ремёсел, Афродита – богиня любви и красоты, Дио́нис – бог виноградарства, виноделия и вина и т.д.

То есть каждое олимпийское божество имело свои строго определённые функции, свои полномочия, свой «департамент».

Сильнейшим фактором цивилизации становится *город*. Стягивая к себе материальные и духовные ресурсы своего территориального окружения, город в определённом смысле – хищник, спрут, однако благодаря концентрации интеллектуальных и физических сил он оказывается центром прогресса различных сторон жизни и в частности центром наиболее интенсивного развития художественной культуры.

И естественно, что именно в городах стала стремительно развиваться архитектура Древнего мира. По данным археологии, самые большие города этого времени были построены в долине реки Инд – с середины 3-го тысячелетия до н.э., на территории современного Пакистана. Они были раскопаны возле селений Мохе́нджо-Да́ро и Хара́ппа, в связи с чем и получили свои названия. Оба города имели строгую планировку в виде прямоугольной сети широких улиц.

В **Мохенджо-Даро** на возвышении стояла цитадель, укреплённая мощными стенами. Двух- и трёхэтажные здания возводились из обожжённого кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Большое внимание уделялось благоустройству, существовала отлаженная система водоснабжения и канализации (водопровод был даже в верхних этажах).



Мохенджо-Даро. Около 2600 г. до н.э. Индия

Об уровне культуры этих городов говорят скульптурные находки. К примеру, фигурка **танцовщицы из Мохенджо-Даро** ещё несёт на себе следы пластики позднего первобытного искусства: черты «варварского» схематизма, характерная гиперболичность образа, но вместе с тем почти «эстетская» изощрённость и стилизованность изображения.

Танцовщица из Мохенджо-Даро. 3-е тыс. до н.э.
Национальный музей. Дели. Индия

В сравнении с предыдущей фигуркой **мужской торс из Хараппы** (к сожалению, сохранился только обломок статуи) – это образец превосходной лепки тела в его материальной осязаемости, в законченном ощущении красоты человеческих форм. А ведь перед нами работы столь давнего времени, но уже приближающие к образцам античной скульптуры!

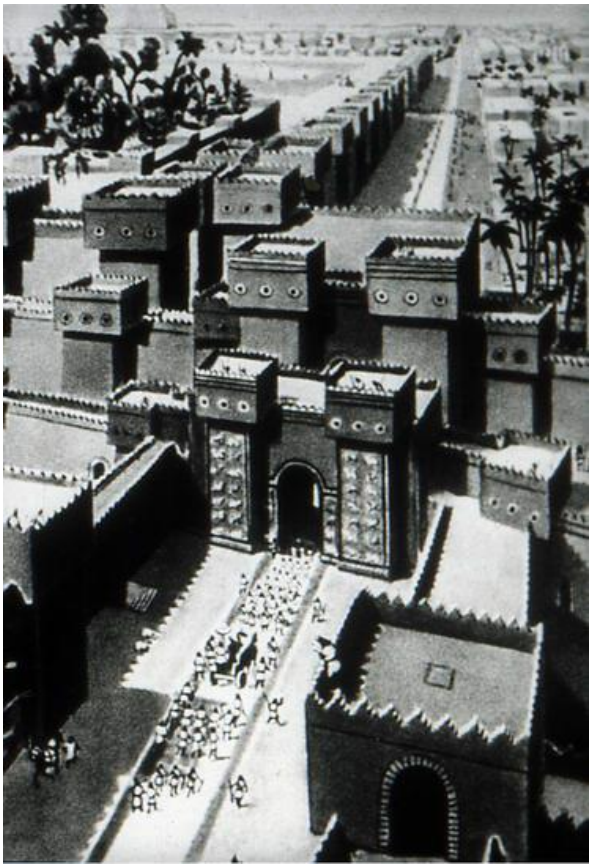
Мужской торс из Хараппы. Первая половина 2-го тыс. до н.э.
Национальный музей. Дели. Индия

Успехи городской архитектуры Древнего мира были поразительны. Возводились большие дома и дворцы, состоявшие из множества помещений различного назначения. Появились колонны, арки, своды. Закладывались и основы градостроительства. Выделяется главная улица, вводится разбивка города на геометрически правильные кварталы, ведётся зонированная застройка по социально-имущественному признаку: районы, предназначенные для состоятельной части населения, и места, отведённые для проживания бедноты – своего рода проекция называвшихся выше принципов упорядоченности и иерархичности.

Определённым итогом и средоточием развития архитектуры древнего города можно считать Вавилон, один из основных центров Месопотамии. Его руины дают некоторое представление о былом могуществе этого города – в своё время, защищённый водами Евфрата и толстой стеной с множеством башен, он был неприступен.

Вавилон. IX в. до н.э. Раскопки

Реконструкция позволяет восстановить облик Вавилона, который славился чёткостью планировки, пышностью, великолепием и мощью сооружений.



Главная улица Вавилона. IX в. до н.э.
Реконструкция

Одно из сооружений этого города – легендарные **«Висячие сады»**, причисленные древними греками к *семи чудесам света*. Иначе они назывались «Садами Семирамиды» (по сказанию о красавице, в честь которой царь Вавилонии воздвиг этот дворец). Деревья и кустарники располагались по уступам таким образом, что издали казалось, будто они поднялись над землёй и всё сооружение как бы висит в воздухе.

«Висячие сады». Вавилон. IX в. до н.э.

* * *

Ещё один признак цивилизованности состоит в кристаллизации системы *моральных норм и установлений*. В многочисленных образцах дидактической литературы находим совершенно ясное, осознанное понимание добра и зла, допустимого и нежелательного в отношениях между людьми – то есть, если воспользоваться строкой В.Маяковского, *«что такое хорошо и что такое плохо».*

Вслушаемся, к примеру, в **«Книгу мёртвых»** (это в Египте было нечто вроде руководства для умершего в его загробной жизни). В её 125-й главе (в 125-й – представим себе общий объём данного «пособия»!) усопший обращается к богу с оправдательной речью, в которой перечисляет около восьмидесяти доказательств своей праведности.

Я не чинил людям зла.
Я не лицемерил.
Я не лгал.
Я не оскорблял другого.
Я не сквернословил.
Я не крал.
Я не совершал прелюбодеяния.
Я не поднимал руку на слабого.
Я не убивал…
и т.д.

Перечень своих достоинств умерший завершает заклинанием:

Я чист, чист, чист, чист!

В сущности, это уже совершенно сложившаяся система нравственных заповедей-табу́, которая позже (через тысячелетие!) будет воспринята и заново сформулирована в Библии.

Цивилизация – это соответствующий *уровень мышления*, в том числе и мышления художественного. И ко 2-му тысячелетию до н.э. мы в обилии встречаем образцы весьма развитого художественного стиля во всех областях искусства.

Если начать с мифологии, то со временем в ней сложился именно такой, эстетически развитой стиль. В частности это сказалось в том, что из отдельных мифов формируются целые циклы сказаний о судьбах богов и героев. В греческой мифологии среди подобных разветвлённых повествований наиболее масштабным и ярким является **цикл мифов о Геракле**. В них подробно излагается история его рождения от Зевса и смертной женщины, детство, первые деяния и приключения, затем знаменитые двенадцать подвигов и события дальнейшей жизни, в конце которой он был приобщён к сонму бессмертных.

Образ легендарного героя раскрывается с разных сторон, изложение насыщено колоритными эпизодами. Есть и такие, которые ярко характеризуют не только силу, отвагу, волю Геракла, но и, например, его хитроумие, в чём он, пожалуй, не уступает Одиссею.

Суть одного из подобных эпизодов состоит в следующем. В числе двенадцати подвигов Геракла был и тот, что заключался в

поисках золотых яблок. Добравшись до края земли, он прибегает к посредничеству Атланта (только тот может добыть эти яблоки) и на время берётся за его работу – взваливает на себя небесный свод.

Атлант, вернувшись с яблоками, намеревается сам отнести их в Грецию, оставив Геракла держать небо, поскольку ему это занятие опостылело. Однако Гераклу удаётся перехитрить гиганта: он соглашается держать небосвод, но просит дать ему возможность для удобства положить на голову подушку. Простодушный Атлант встаёт на его место, а Геракл забирает яблоки и благополучно удаляется, проявив тем самым завидную находчивость.

Переходя к литературе, прежде отметим чрезвычайно примечательный факт – *создание письменности*. Раньше всего, на рубеже 3-го тысячелетия до н.э., она возникла в Месопотамии и Египте. Письменность – важнейший знак цивилизации. Её создание позволило перейти от устного словесного творчества к письменной литературе, то есть к литературе в полном смысле слова. Вспомним, что сам термин *литература* происходит от латинского слова *littera* (*буква*) и означает *написанное.*

В ходе длительной эволюции, начиная с первых связных текстов, всё чаще появляются многоэпизодные повествования, а манера изложения становится всё более гибкой и красочной.

Распространённым жанром древней литературы была так называемая *надпись*. Надписи высекались на гробницах царей и вельмож, постепенно превращаясь в развёрнутую биографию, приобретая всё большую выразительность, силу и наглядность образов.

Одна из самых примечательных надписей известна под названием **«Рассказ Синухе́»**. Как и во всех других образцах этого жанра, повествование здесь ведётся от первого лица. В основе сюжета – приключения египтянина, служившего при фараоне. Опасаясь стать жертвой начавшейся дворцовой смуты, он бежит из Египта, скитается на чужбине, а когда приходит старость, мечтает вернуться на родину. Возможно, впервые в истории литературы передана глубокая тоска человека по отчизне.

«О бог, предначертавший моё бегство, кто бы ни был ты, будь милосерд, приведи меня на царское подворье! Быть может, ты дашь мне узреть края, где сердце моё бывает что ни день. Что желаннее погребения в той стране, где родился? Приди мне на помощь!»

Желание Синухе исполняется. Его с почестями принимают при дворе фараона и обещают с почётом предать погребению, что впоследствии и было выполнено. Эта сюжетная канва изложена неизвестным автором с тонким знанием человеческой психологии. Он с удивительной полнотой воссоздаёт окружающую героя действительность, в том числе дворцовый быт и придворные нравы.

«Рассказ Синухе» – описание совершенно конкретной судьбы реального человека, маленький бытовой роман Древности, очень достоверный, живой по языку. Но более соответствовали духу времени произведения «высокого» стиля – эпические повествования о героях. Выделяется среди них **«Сказание о Гильгаме́ше».**

Этот, самый большой по объёму текст месопотамской литературы создан на мифологической основе. Называют предположительного автора (Син-лике-уннинни, заклинатель из города Урука). Он не просто соединил разрозненные легенды, но тщательно продумал и организовал исходный материал, придав ему глубокий философский смысл.

Герой сказания – легендарный правитель Урука (город-государство в Месопотамии), живший на рубеже XXVI века до н.э. Поначалу это буйствующий богатырь, не знающий удержу. Затем, под влиянием облагораживающей дружбы с Энки́ду (богатырь, равный ему по силе и отваге), Гильгамеш совершает множество подвигов, в том числе предпринимает поход против свирепого Хумба́-бы (хранитель горы кедров) для того, *«чтобы уничтожить всё, что есть злого на свете»*. Таким образом, в конечном счёте высвечена подчёркнуто позитивная идея, овладевшая сознанием героя.

Ключевым для повествования становится момент, когда Гильгамеш, потрясённый смертью друга, предаётся горестным раздумьям о бренности жизни. Плач Гильгамеша, звучащий в ответ на расспросы встречных, наполнен сильнейшей драматической экспрессией, за которой стоит и чувство глубокой человеческой привязанности, и отчаяние непоправимой беды.

Как не впасть щекам моим, голове не поникнуть,
Не быть сердцу печальным, лицу не увянуть…
Энкиду, младший брат мой,
С кем мы, встретившись вместе, шли в горы,
На перевалах горных львов убивали,
В кедро́вом лесу погубили Хумбабу,

Энкиду, друг мой, которого я так любил,
С которым делили труды мы –
Его постигла судьба человека!
Шесть дней, семь ночей я плакал над ним,
Не предавая могиле –
Не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?..
Как же смолчу я, как успокоюсь?
Энкиду, друг мой любимый, стал он землёю!

Примечателен финал этого сказания. Герой признаёт своё поражение в тщетных поисках бессмертия. После долгих странствий он возвращается в Урук и находит утешение, любуясь видом возведённых вокруг города стен. Ведь когда-то они с Энкиду, убив злого Хумбабу, добыли кедро́вый лес для сооружения крепостных стен Урука и для строительства храма. Так автор подводит к итоговой мысли: *«Смертен человек, но живут его деяния».* Пройдут тысячелетия, и к такому же выводу о высшем смысле человеческой жизни придёт Гёте в своём «Фаусте».

* * *

Цивилизованный человек – это человек с развитой *эмоциональной сферой,* что предполагает многообразие чувств и ощущений, их тонкость и гибкость. С наибольшей отчётливостью данное качество представлено в *лирической поэзии* Древнего мира, расцвет которой приходится опять-таки на завершающую стадию его эволюции (примерно с середины 2-го тысячелетия до н.э.).

Магистральная линия поэтической лирики того времени связана с раскрытием чувства любви во всевозможных его проявлениях. Это чувство выступало и как показатель, даже синоним истинно человеческого (имея в виду, что только человек способен на подобные проявления). Его запечатление наиболее примечательно в самом значительном явлении древней поэзии – **египетской лирике**. Тонкое понимание человеческой натуры, многогранный спектр эмоций, разветвлённая система жизненных ситуаций, восторги любви и терзания ревности – всё, уже абсолютно всё было представлено в словесности того далёкого тысячелетия.

Её точёный лоб меня пленил,
Подобно западне из кипариса.

Приманкой были кудри,
И я, как дикий гусь, попал в ловушку.

В подобных строках совершенно явственна осознанность происходящего (не без доли иронии), подкреплённая поэтическим мастерством: в каждой строке приводится штрих, передающий плен любви *(пленил, западня, приманка, ловушка)*.

Древние поэты воспевали власть любви, которая возносит любящее сердце выше любого престола.

Отяжелив густым бальзамом кудри,
Наполнив руки ветками персе́и,
Себе кажусь владычицей Египта,
Когда сжимаешь ты меня в объятьях.

Впечатляет гармоничное слияние духовных и телесных начал любви, что придаёт чувству особую полнокровность.

Как бы я желала, мой прекрасный,
Стать твоей заботливой хозяйкой,
Чтоб рука моя в твоей руке лежала,
Чтоб любовь моя была тебе отрадой.

В восторженном описании предмета любви древние поэты ищут новые и новые нюансы, чтобы всячески расцветить своё восхищение и поклонение.

У неё горделивая шея над сверкающей грудью.
Кудри её – лазурит неподдельный.
Золота лучше – округлые плечи её!
С венчиком лотоса могут сравниться персты.

Поступь её благородна,
И стройные бёдра
Словно ведут на ходу спор о её красоте.
Сердце моё похищает она, величаво кивнув.

В одной из строф этого стихотворения находим следующее наблюдение.

Встречных мужей вынуждает она обернуться
И вслед поглядеть непременно…
Ей стоит лишь и́з дому выйти –
И люди её, как богиню, приветствуют – с первого шага.

Подчас наталкиваешься на поразительно изысканный строй стиха, и тогда приходится говорить об истинной, законченной поэтике.

В моём венке – вьюнок.
Я вью венок – твой юный лоб венчать…

Ведь я тебе принадлежу,
Как сад,
Где мной взлелеяны цветы
И сладко пахнущие травы.

Рука моя лежит в руке твоей.
По телу разливается блаженство,
Ликует сердце.
Мы идём бок о́ бок.

Мне голос твой – что сладкое вино.
Я им жива.
Еды с питьём нужнее мне
Твой взгляд.

В моём венке – вьюнок.
Я вью венок – твой юный лоб венчать…

* * *

Цивилизация – это в сравнении с первобытными временами и совсем иной характер *отношений человека с природой*. Укротив её, став её хозяином, человек уже не рассматривает природу только как место обитания, он начинает проникаться чувством её красоты, обретает способность любоваться ею, поэтизировать её.

Художники древних цивилизаций (прежде всего Египта) научились, в сравнении с первобытным искусством, совершенно по-новому показывать животный мир: их интересует не только и даже не столь-

ко достоверность изображения, сколько его живописность, своеобразие ракурса. И делают они это, с восторгом любуясь земной, водной и пернатой живностью. Обратимся к отдельным египетским росписям.

Удод (роспись гробницы в Бени-Хасане). Обращает на себя внимание нарядность красок и то, как всемерно подчёркнуто яркое оперение, как выделены «предметы гордости» этой птицы (украшения головы). Перед нами, можно сказать, элитный («выставочный») экземпляр. Очень поэтично обрисовано дерево, на котором устроился удод – сучья, ветки, листья, плоды.

Удод. Гробница. XX в. до н.э. Бени-Хасан. Египет

Гуси – живая сценка, выполненная наивно, но свежо. Художник постарался вместить в малое пространство как можно больше «объектов»: кроме птиц – зелень, гнездо с яйцами, летящие бабочки. Всё это обрисовано удивительно непосредственно и жизнерадостно.

Гуси. XX в. до н.э. Египет

Денис Попов (Саратов)

История как искусство: античный подход

Процесс расширения научного знания в XIX веке принял лавинообразный характер, охватив и сферу гуманитарного знания. В настоящее время словосочетание «гуманитарные науки» стало привычным и естественным, не вызывающим никаких вопросов. Вместе с тем, то, что современному сознанию представляется само собой разумеющимся, в рамках другой культурной эпохи, напротив, кажется странным и неправильным. В частности, присвоение научного статуса историописанию произошло совсем недавно по меркам самой исторической науки, всего лишь в середине XIX века, благодаря историкам-позитивистам, требовавшим писать «так, как оно было на самом деле».

В конце XIX века Шарль Виктор Ланглуа и Шарль Сеньобос подытожили усилия по сциентизации истории, обобщив в своем учебном пособии правила работы настоящего историка-ученого. В их «Введении в изучение истории» было твердо заявлено: «История пишется по документам… нет их, нет и истории» [1, с. 49]. Т.е. никакой другой истории, кроме научной, существовать не может и не должно.

Однако обретение историей статуса науки – настоящая революция, до того даже среди самих ученых господствовала точка зрения, что историописание – не наука и наукой быть не может. В XVII веке, когда вырабатывались критерии научности, отцы-основатели науки современного типа категорически отказывали истории в праве называться наукой, более того, они считали, что ее превращение в научную дисциплину в принципе невозможно. К примеру, для Декарта «математика – модель для построения любого знания» [2, с. 114], а разве возможно использовать математику в истории?

Сделанные еще в XVII-XIX веках критические замечания в адрес истории не утратили своего значения и в настоящее время: действительно, слишком много есть неустранимых препятствий для превращения истории в «настоящую» науку. История имеет дело с прошлым, а прошлое – это то, чего уже не существует. Здесь невозмож-

ны ни наблюдение, ни эксперимент, а взаимодействие историка со своим предметом осуществляется только через исторический источник. Однако источники ненадежны и лукавы, они субъективны и искажают реальность в угоду своему автору, да и сам историк не может не поддаваться своей субъективности и избегать личных оценок. Попытки преодоления всех этих препятствий, стоявших на пути превращения истории в науку, подобную физике или химии, за полтора столетия так ни к чему и не привели.

Но, быть может, проблема в том, что само историописание начали ориентировать на идеалы, которые для него чужды и с ним несовместимы? Античность знает совсем другой подход к истории. Не случайно среди прославленных девяти муз значилась муза истории Клио, т.е. история как занятие изначально включалась в семейство искусств. Геродота принято считать отцом истории, но его современники имели в виду отнюдь не науку. Имелось в виду создание истории как искусства.

К Геродоту у современных ученых-историков масса претензий: у него нет критики получаемых сведений, он охотно пересказывает мифологические сюжеты и постоянно ссылается на волю богов. Не менее охотно он излагает все, что услышал от случайных информаторов, даже не задумываясь о достоверности полученных сведений. Сторонники научности противопоставляют ему Фукидида, который тщательно работал с источниками, собирал факты, опрашивал очевидцев и предпочитал «достоверность». Но подобная критика творчества «отца истории» носит исключительно сциентистский характер и исходит из современных идеалов научности, она не учитывает, что Геродот и не планировал создавать научный труд, его вдохновляла иная цель. Сам он сформулировал ее следующим образом в начале своего труда: «чтобы прошедшие события с течением времени не пришли в забвение и великие и удивления достойные деяния как эллинов, так и варваров не остались в безвестности» [3, с. 11].

Возможно, что ключевыми словами здесь являются «великие и достойные удивления». Геродот собирался поражать величием и удивлять, его задачей было создание художественного произведения, которое можно было бы читать, получая эстетическое удовольствие.

Доказывается это и тем, что внутри его труда каждая книга посвящена отдельной музе, что уместно в литературном, а не в научном сочинении.

Достоверность Геродота мало интересовала, потому предъявлять ему подобные упреки также странно, как предъявлять упреки в недостоверности Гомеру.

Традиция, заложенная Геродотом в историописании, была продолжена античными историками и после него. Казалось бы, Фукидид создал новое направление, в русле которого необходимо было работать всем последующим исследователям истории. Но большая часть их продолжала писать в духе Геродота, а не Фукидида.

К примеру, Плутарх с его красочными сравнительными жизнеописаниями [4] столь же недостоверен, как и Геродот. Критики упрекают его за обилие анекдотов, явно вымышленных эпизодов и т.д. Но опять же забывают, что Плутарх не формулировал достоверность и подлинность как «цели», его задачей было воспитание юношества и создание прекрасной литературы для чтения – задача, с которой он блестяще справился, поскольку Плутарх даже сегодня читается столь же легко, как если бы он был нашим современником.

«Моралистика – это его подлинная стихия, беззаветная тенденция всего его творчества, никогда не угасающая любовь и какое-то педагогическое наслажденчество. Только бы учить, только бы наставлять, только бы разъяснять трудные вопросы, только бы поставить своего читателя на путь вечного самоанализа, вечного самоисправления и неотступного самосовершенствования. Многие считают, что даже “Сравнительные жизнеописания” писались Плутархом исключительно ради морально-поучительных целей» [5, с. 359].

Любопытно, что и внутренняя полемика внутри античной историографии не была связана с проблемой «недостоверности». В небольшом сочинении Плутарха «О злокозненности Геродота» он упрекает своего предшественника вовсе не в искажении фактов, а в плохом отношении к своим персонажам и в том, что он не любит ни афинян, ни лакедемонян [6]. Т.е он критикует Геродота за неверно выбранную ценностную позицию, а не за искажение исторической правды.

Античность вообще ценит «эстетическое» выше «истинного». Эта особенность античного мироощущения проявлялась во множестве форм, но, главным образом, в эстетизации любого вида деятельности, как художественного, так и нехудожественного. Мы видим, к примеру, что в скульптурном портрете модель подгоняется под идеал «прекрасного», и для литературы это столь же верно, как и для изобразительных искусств.

Поэтому и «античная историография до самого конца своего существования чаще всего ставила перед собой иные задачи, чем современная: ее больше занимала художественная сторона, чем достоверность сообщаемых фактов и научность их интерпретации» [7, с. 474].

Такая особенность исторических сочинений, созданных античными авторами, порождает постоянный спор между современными историками и филологами: кому же их изучать? Перед нами научное исследование или беллетристика? Как следствие, обычными являются попытки разделять предметы исследования: историки изучают немногочисленные «факты», сообщаемые в античных исторических сочинениях, филологи – их художественные достоинства, жанры и литературные приемы. Само же слияние «научного» и «художественного» объясняют незрелостью античной исторической науки, в которой пока еще синкретически соединены литература и научное исследование. Дальнейшее «правильное» развитие должно было «неизбежно» их разделить, т. е. привести к тому состоянию, которое мы и наблюдаем в современной культуре, где «наука» четко отделена от «литературы».

Однако оправдано ли подобное разделение? Подразумевается, что оно позволяет науке достичь максимальной истинности, а литературе – максимальной художественности. Но так ли это? Еще Владимиром Соловьевым была поставлена под сомнение подобная практика, поскольку отвлеченные начала в отрыве друг от друга не могут достичь необходимой полноты. С его точки зрения мы не только используем опыт и разум для познания, но и всегда «воображаем предмет, то есть даем ему образ, соответствующий нашей собственной сущности» [8, с. 729]. Исторический роман не может быть подлинно художественным, если лишен достоверности. В свою очередь, историческая наука, внешне дистанцируясь от всякого вымысла, на практике вынуждена пользоваться инструментами, позаимствованными у литературы. Историк постоянно опирается на собственное воображение, стремясь заполнить лакуны между свидетельствами, в итоге у него все равно получается вымышленный роман о прошлом, только в большинстве случаев очень скверно написанный.

Подлинность свидетельств, источников, фактов, на которые опирается историк, исторические реконструкции, которые он создает, всегда можно поставить под сомнение. Греки это знали не хуже, чем мы. Так должна ли современная история стремится к тому, что для нее является в принципе недостижимым? Не является ли античный

сплав литературы и истории тем идеалом, к которому необходимо вернуться?

У Геродота нет «научной» достоверности, но он блестяще передает нечто иное: современную ему мифологию, фольклор, представления греков о самих себе и своем славном прошлом, их идеалы и их ценности. В сущности, он транслирует нам культурное сознание своей эпохи. Это не достоверность факта, но достоверность менталитета, мироощущения, даже чувства, художественного переживания грека середины V века до нашей эры. Да, мы немногое можем узнать у него о подлинной истории Древнего Египта, зато можем узнать, что думали и говорили о пирамидах те, кто жил с ними бок о бок в Египте того времени, какие истории и легенды рассказывались людьми, уже начинающими забывать про великое царство фараонов. Так и Плутарх, в свою очередь, дает нам прекрасное представление о нравственных идеалах Поздней Античности, о том, как она представляла себе, что такое «хорошо» и что такое «плохо».

Со времени школы Анналов в исторической науке стало общим местом мнение, что источник больше рассказывает об авторе, чем о том, о чем он вроде бы пытается нам рассказать. Но многое ли изменилось здесь со времен Античности? И современный исторический труд повествует больше о своем создателе и его эпохе, чем о предмете своего исследования. Блестящие исследования Е. В. Тарле несут на себе отпечаток его личности, а труды большинства советских историков, не обладавших столь яркой одаренностью, отразили доктринальные перипетии советской идеологии. Однако ни труды, созданные ведущими историками, ни труды, написанные «рядовыми от науки», не содержат в данном случае никаких «новых» открытий, вся их новизна сводится к интерпретации исторического материала либо сквозь призму личности автора исследования, либо сквозь призму требований эпохи. Недостоверность рассказа о прошлом оборачивается достоверностью рассказа о настоящем.

Она иногда оборачивается и большей эссенциальной точностью, чем скрупулезное следование фактографии. У Плутарха использованные им анекдоты и истории более ярко характеризуют описываемую им личность, чем это могли бы сделать любые подробные сводки сухих биографических сведений. Марина Цветаева, отметившая эту особенность «анекдота», охарактеризовала ее так: «даже басня о нас – есть басня именно о нас, а не о соседе» [9, с. 193].

Отметим, что настоящая опасность исторической науке грозит не со стороны «недостоверности», а скорее, со стороны «развлекательности», и проиллюстрировать эту опасность опять же можно на примере античной историографии, только уже не греческой, а римской. Римляне также любили историю, может быть, даже больше, чем греки, охотно ее писали и даже считались «народом историков», но уже не воспринимали ее как искусство. Они тяготели либо к фактографии, что сближало их понимание истории с ее современной «научной» интерпретацией, либо отказываясь от «достоверности», использовали историописание для развлекательных задач. «Жизнь двенадцати Цезарей» Светония не более достоверна, чем греческие исторические сочинения, но, в отличие от греков, пытавшихся создавать целостные художественные образы, его труд выглядит как собрание всевозможных занимательных сведений, призванных развлечь читателя.

Развлекательность опасна тем, что она не знает ни фактографической, ни художественной достоверности, которые на самом деле взаимно переплетены. Она действительно стремится лишь поражать, ужасать и привлекать к себе внимания, не заботясь уже ни о каком правдоподобии. Именно к такому состоянию и сползает современная историческая наука эпохи постмодерна и масскульта; отказываясь от научной достоверности, она не обретает и достоверности художественной, становясь лишь средством развлечения посредством выдумок, нелепиц и небылиц.

Возможно, для современной исторической науки для спасения от кризиса есть смысл взять за образец Античность и сформулировать для себя иные цели и задачи, гораздо более достижимые, чем «научная достоверность», и параллельно выработать иные критерии своей успешности.

Исходя из античного опыта, история могла бы решать следующие задачи:

1. Стать разновидностью художественной деятельности и стремиться доставлять читателю высокое эстетическое удовольствие.

2. Открыто соотносить прошлое с ценностями своей эпохи, ее духом, стремлениями и идеалами.

3. Выполнять воспитательную функцию, передавая эти ценности следующим поколениям.

При этом не подразумевается отказ от достоверности в широком смысле, но на смену «научной», «доказанной» достоверности прихо-

дит особая, художественная достоверность. Ее суть – во внутренней убедительности и жизненности нарисованной историком картины прошлого. Подобно тому, как в литературе мы разделяем полнокровные образы, созданные талантливыми писателями, и литературные поделки, ходульные и картонные, в историческом сочинении мы также должны оценивать успешность работы историка с точки зрения его умения создавать реконструкции прошлых эпох, убеждающие в первую очередь своей жизненностью, и лишь потом ссылками на плохо проверяемые свидетельства.

Второй важнейший элемент, который должен оцениваться в историческом сочинении, это идеалы, которыми вдохновляется историк, его система ценностей. Их наличие давно уже никем не оспаривается, историк пишет в соответствии со своими убеждениями и ценностными установками эпохи. Так почему же они никогда не подвергаются критике? Историки стыдливо умалчивают о том, что историописание всегда было и будет местом столкновения не фактов, но полем битвы мировоззрений. Не потому ли об этом молчат, что откровенное признание этого обстоятельства разом поставило бы крест на «научности» истории?

Опыт античного историописания, не разделявшего «художественного» и «познавательного», должен быть снова использован при конструировании принципов исторической науки будущего. Только в этом случае она обретет новые основания достоверности, которые не могут быть созданы с помощью одной только науки, но могут быть созданы совместными усилиями науки и искусства.

Литература

1. Ланглуа Ш.-В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. М.: ГПИБ, 2004. 305 с.

2. Кауфман И.С. «Математизация природы»: натурфилософия и метафизика науки Декарта // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2009. № 3. С. 112–116.

3. Геродот. История в 9-ти книгах. Л.: Наука. Ленингр. отдние, 1972. 600 с.

4. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2-х т. М.: Наука, 1994. 702 с.

5. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика. М.: Мысль, 2010. 703 с.

6. Плутарх. О злокозненности Геродота // Лурье С.Я. Геродот. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1947. С. 161–202.

7. Борухович В.Г. Научное и литературное значение труда Геродота // Геродот. История в 9-ти книгах. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. С. 457–499.

8. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Собр. соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1988. С. 581–756.

9. Цветаева М.И. Живое о живом // Собр. соч.: в 7-ми т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 159–220.

Ольга Туминская (Петербург)

Рисунки «Книги Ам-Дуат» в контексте иконографической традиции христианского искусства

1.

Пожалуй, самый главный вопрос зрелого человека: «что дальше?». Риторика «Что делать?» относится к молодому возрасту. Н.Г.Чернышевский в романе «Что делать?» (1863) обращается к обретению ответов в познании истины в форме снов главной героини. В более зрелом возрасте человек начинает задумываться о форме пребывания себя после естественной смерти. Что там, за границей бытия? История изобразительного искусства, выросшая из истоков философских размышлений человечества, указывает на такую форму пребывания души вне тела, как путешествие по загробному миру с целью обретения покоя.

Путешествие графически оформлено на стенах скальных гробниц Тутмосидов в Долине Царей. По сути, первая «редакция» «книги» – настенные изображения. Следует указать, что чтение фресковых рисунков с фрагментами текстовых надписей в помещении заупокойной камеры фараонов подразумевает объемно-пространственные перемещения зрителя, т.е. изначально оперирует масштабом пространства, где чтение мелких надписей и рассматривание многочисленных рисуночных миниатюр провоцирует «посетителя» на круговое, обзорное, постепенное и поступательное движение, т.е. проецирует путешествие, подобное тому, что, возможно (?) совершает отделившаяся часть человеческой субстанции после прохождения физиологического акта агонии и перехода в состояние биологической смерти.

Живому человеку невозможно представить: что там, после этого рубежа? Но мысли постоянно ищут выхода, и изобразительное искусство предлагает реализацию внутренней энергии посредством творческого воплощения на тему размышлений о жизни после жизни. Пожалуй, это самое значительное и самое значимое аксиологическое воздействие изобразительного искусства для душевного равновесия индивида,

в этом ценность и смысл всего творческого процесса человечества: нахождение взаимосвязей между миром сегодняшним и миром завтрашним при переходе через эволюционно-биологический рубикон.

Примечательно, что ответы на эти вопросы ищет культура Древнего Египта – одного из самых ранних периодов развития человечества на Земле. Если такие вопросы были поставлены нашими далекими предками и ими же предложен вариант довольно понятного и исчерпывающего ответа, то не есть ли позднейшая жизнь человечества лишь отблеском великих знаний, попытка приспособления и интерпретации открытий для нарративного сознания потомков, истребление сути понимания фрагмента естественной жизни человека в земном мире и подготовки его к миру внеземного вечного пребывания? Не есть ли наш цивилизационно-культурный этап развития после падения древнеегипетской ойкумены бе́гом по нисходящей, деградаций знаний о предназначении человечества и искажения возможности подготовки себя к жизни потом?

Явным продолжателем центризма души в понимании человеческой природы стало христианство с его стройно разработанной системой ценностей и закрепленным каноническим рисунком различных схем пребывания человека в мире, который может быть открыт лишь праведникам и лишь после физической кончины. Не следует преувеличивать роль христианского сознания в обшемировом процессе развития социума, но роль христианского искусства с разработанной системой иконографических рисунков, выросших из повествовательно-нравоучительных рецепций предшественников, дала прочный фундамент для строительства гуманистической концепции эпохи Средневековья, явившейся многовековой опорой человечества.

2.

Сакральный текст Книги Ам-Дуат наряду с Книгой мертвых является одним из самых популярных и весьма часто транслировавшихся в истории развития египетской (а затем и мировой) литературы [9]. Из известных трех вариантов Книги Ам-Дуат нас интересуют последние два: сокращенный (представлен как в царских гробницах, так и в ранних папирусах – графические рисунки и низкий полихромный рельеф) и полный (гробница Тутмоса III и его визиря Усер-Амона – имитация папируса на стене храма, роспись и низкий рельеф). Особенный интерес вызывает эволюционный «перевод» и имитация па-

пируса в технике стенной росписи и, наоборот, из монументального в камерный формат.

С XVIII до XXI–XXII династий прослеживается процесс замены декора гробницы оформлением папирусного свитка. Самые ранние списки книги Ам-Дуат известны в «царской редакции» [10]. Они происходят из скальных гробниц Тутмосидов в Долине Царей. Наиболее показательным является пример полного текста на стенах овальной погребальной камеры гробницы фараона Тутмоса III. Декор стен усыпальницы имитирует развернутый свиток папируса с монохромными графическими изображениями на светлом фоне, представляющими ночное путешествие солнечной ладьи. Стилистический анализ рукописных текстов и графических рисунков роднят их с графическими «произведениями» «Дома жизни» – своеобразного древнеегипетской скриптория, на который ложилась основная нагрузка по переписи текстов.

Композиция «Ам-Дуата» строится в три регистра – сцены, изображающие события разных часов, разделены вертикальными линиями, между которых помещены столбцы текстов. Иллюстрации состоят из изображений солнечной ладьи, проходящей через пещеры Дуата, – описывает М.А.Чегодаев [8, с. 12].

Современные исследователи находят точки соприкосновения изобразительного ряда Книги «Ам-Дуат» и топографических процессий, запечатленных на фресках и восстановленных при визуальной-коммуникативной реконструкции. «Визуальная картина праздника Опет соотносится с изобразительной программой «Книги Ам-Дуат», что указывает на взаимосвязь символики праздника с представлениями о ночном странствовании солнечного бога, описанном в «Книге Ам-Дуат», и загробном путешествии фараона. Каждый этап праздника символически соответствовал тому или иному ночному часу путешествия Ра. Ритуалы праздника были направлены на возрождение и обновление сил бога Амона-Ра и фараона, проходившего во время праздника символическую смерть» [5, с. 10].

Книга Ам-Дуат в буквальном переводе означает: то, что есть в Дуате, и делится на три регистра, или три измерения. В рисунках-«виньетках», выполненных тонким контуром с использованием лишь нескольких цветов (черный, красный, желтый, изумрудный, белый). Объекты изображения – двенадцать сцен – путешествий по иному миру.

Самой верной находкой в изображении мира живых в мире мертвых является перечисление множества людей в образах застывших ан-

тропоидных и анималистических фигурок. «Изображения и тексты, как правило, выстроены в два регистра и читаются сверху вниз. Композиция «Книги» построена таким образом, что вслед за «книгой» Дуата идут блоки с текстами и изображениями отдельных местностей мира иного, которых насчитывается двенадцать» [3, с. 126].

Трансформация: «Книга мертвых» написана на папирусных свитках (XVIII династия). Впоследствии тематика ее изображений перенесена на стены храма (XXI–XXII династия). В эпоху III Переходного периода «книги иного мира» из царских гробниц возвращаются на папирусные свитки [11, p. 59].

Новые иконографические решения проявляются в прорисовке антропоидных фигурок не только в измерении «верх-низ» (вертикально-горизонтальном направлении), но и в плоскости диагональных соответствий проксимально-дистальных соотношений. В этом видится нарушение одномерного понимания пространственной плоскости и попытка решения в изображении трехмерного геометрического пространства с глубиной, дальним планом и перспективными соотношениями. Декор скальных гробниц фараонов в Долине Царей представлялся в виде низкого рельефа и раскрашивания его цветами небольшого колористического ассортимента (черный, белый, красный, желтый, зеленый, синий).

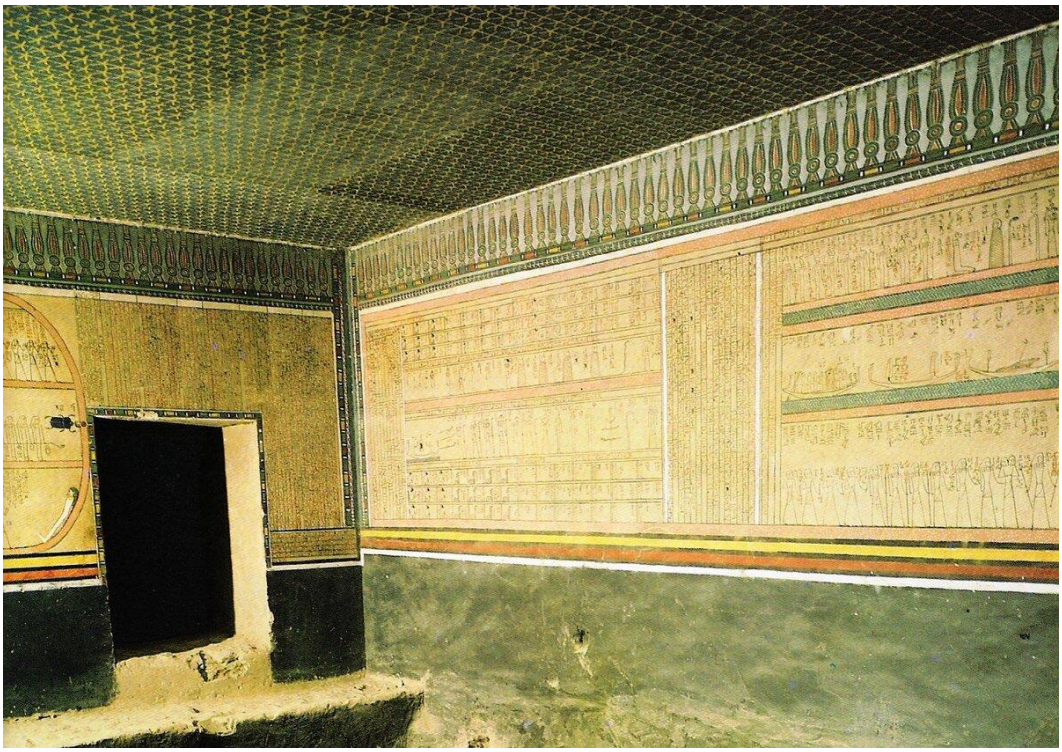


Рис. 1. Стенные росписи. Общий вид. III тыс. до н.э.

«Если солнечная процессия спускалась вниз, то и коридор, в котором помещалось ее изображение, вел вниз, в помещение, расположенное глубже и ниже в толще скалы. Таким образом, планировка помещений царских гробниц выполнялась в соответствии с египетскими представлениями о топографии мира иного. Царская гробница становилась моделью Дуата, в которой архитектура и рельефный декор образовывались в единое целое» [3, с. 127].

Древнеегипетские предания о путешествии души по потустороннему миру по праву можно считать самой древней попыткой рассказать о том, что ожидает Ба-душу умершего после смерти. Самые первые упоминания загробного Дуата восходят к III тысячелетию до н.э. На стенах древних гробниц и пирамид археологами обнаружены изображения того, что происходит в Дуате – своеобразный «путеводитель по миру иному». Эти рельефы, разделенные на двенадцать частей получили название – книга «Амдуат» [2].

Первые строки, которыми начинается книга «Амдуат» говорят: «Это есть книга сокровенного покоя, которая дает множество знания о том, что будет в мире запредельном, о том, что там есть, чтобы ты, читая эту книгу, знал, что говорят Боги, что говорят духи, что говорят они друг другу и что происходит с ними там» [7, с. 1–20]. Папирусы Домов Жизни тщательно сохранялись и могли быть при желании доступны тем, кто имел право входа в хранилища. «Существовал папирус-протограф Книги Ам-Дуат, с которого выполнялось копирование папирусов Книги Ам-Дуат» [4, с. 36].

Двенадцать частей – двенадцать часов пути прохождения души человека в загробном мире. Трансформация светлого в темное и наоборот. Цикличность и замкнутость композиционного обхода вдоль камеры и обзора. Пространственная иконичность топоса дополнена переходом процессии из одного уровня в другой, произведена попытка осмысления дихотомии Добра и Зла иеротопией места и освещения. Цветовая символика. Введение черного цвета для обозначения сил Зла. Прорыв восприятия фигуры человека в трехмерном пространстве за счет использования сокращения частей тела и зарождения ракурсного изображения предметов. Эти находки отображаются в последовательном развитии изобразительного искусства.

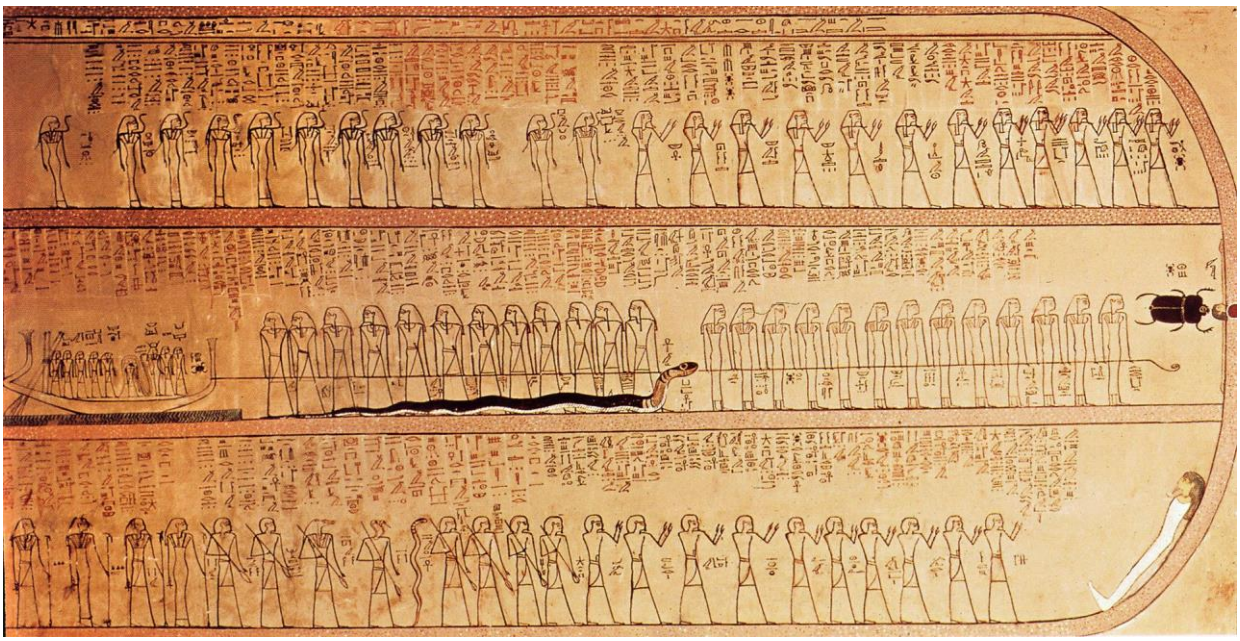


Рис. 2. Стенные росписи. Рельеф. III тыс. до н.э.

3.

Примеры изобразительного воспроизведения соотношений верха и низа в христианском искусстве обоснованы наставлением правильности человеческого поведения. Регистры с изображениями групп святых указывают на предстояние Богу или Богоматери большого числа людей. Они разделены на группы по «социальному» признаку: чин мирян, чин праведников, чин святых и другие. Черный фон – вечность. Окраска одеяний близка охристому и коричневому в раскраске тел египетских богов.

Рис. 3. Складень. Строгановские вотчины. XVII в.

Композиция иконы «Покров». Хорошо прочитывается верх и низ. Это Небо и земля: светлые тона на небе, темнее – на земле. Черный цвет отсутствует.

Рис. 4. Воскресенский Горицкий монастырь.
Третья четверть XVI в.

На таблетке медных врат композиция «Покров» из Суздальского монастыря XII–XIII вв. имеет черный фон ввиду материала исполнения и позолоту ввиду техники исполнения. Однако визуальное восприятие этой сцены неизменно относит зрителя к пониманию Добра и

Зла как двух категорий потустороннего мира, выраженных в цветовом соотношении плоскости фона и фигур.

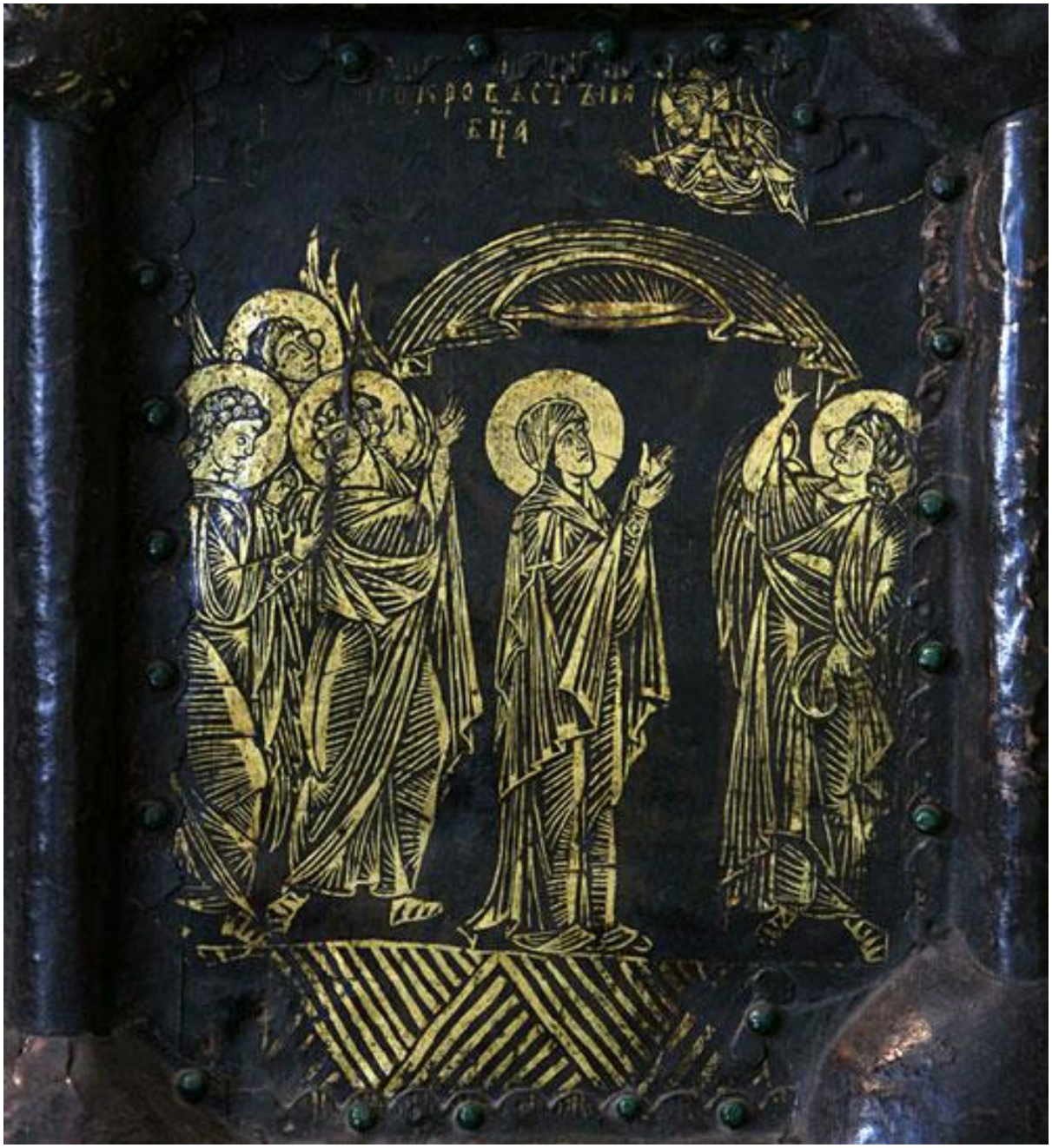


Рис. 5. Покров Суздальского монастыря. XII–XIII вв.

Черная дыра появляется в композиционных находках при отображении самого главного оппонента Бога – дьявола в иконографических сюжетах «Сошествия во ад». Развернутая земля показывает ад. Икона Дионисий и мастерская «Сошествие во ад». Около 1502–1503 гг.

Рис. 6. Дионисий и мастерская. Сошествие во ад.
1502–1503 гг.

Продолжает эту традицию иконография икон «Анастасис». Их изобразительная схема подробно приведена в книге С.В.Ивановой. «Попытки представить и земной план и небесный предпринимались иконописцами. Примером может служить византийская икона из Македонии, на которой в нижнем регистре показаны жены мироносицы

у пустого гроба и благовествующий ангел рядом с ними (земной план), а в верхнем – сам образ Воскресения (Анастасис)». [1, с. 108–111].

Рис. 7. Анастасис. Македония. XIV в.

Рис. 8. Анастасис. Россия. XVIII в.

Важным и обращающим на себя внимание является разработка мартирологического цикла в христианской иконографии. Икона «Виде́ние Иоанна Лествичника» отображает видимое и невидимое: мучение как последствие греховного поведения и мученичество как ступень к самосовершенствованию и обретению рая Небесного. Из черного восходим к золотому, из земли на небо – цикличность древнеегипетских композиций в Книге Ам-Дуат повторена эволюцией христианской иконографии.

Рис. 9. Виде́ние Иоанна Лествичника.
Лествица преподобного Иоанна Лествичника.
Петрозаводск, Россия. XVIII в.

Новые возможности для изучения изобразительного ряда средневековых миниатюр получают коммуникативные исследования, сочетая в себе рассмотрение смыслообразования текста и модальности рисунка (по сути прообраз древнеегипетского текста: рисунок, сопровождающий надпись). «Такие модальности, как проксемика (положение говорящего относительно адресата, поза, степень приближения) и кинесика (мимика, жест), вводятся именно через изобразительный ряд и несут существенную часть смысловой нагрузки. Анализ модальностей повествования подводит нас к новому взгляду на изображение в книге. Последнее отнюдь не является иллюстрацией в традиционном значении этого понятия, не переводит сообщение текста на язык рисунка, а содержит собственное сообщение, которое находится в концептуальном единстве с комплексом вербальных сообщений (основной текст, вкрапление текста в изображении, надписи, подписи и заглавия)» [6, с. 147].

Завершает «Книгу Амдуат» следующий текст: «Начало света, конец первичной тьмы. Путь Ра на Западе, таинственные цели, которые осуществляет в пути этот Бог. Избранные наставления, таинственное послание из Дат, которое не узнает никто из людей за исключением избранных. Это изображение было исполнено так, как в Таинственном Помещении Дат – в невидимом, неуловимом. Кто знает эти таинственные изображения, тот является хорошо обеспеченным светлым духом. Всегда выходит он и входит в Дат, всегда (выходит) к живым. Воистину так было подтверждено миллионы раз!» [2, с. 55].

Литература

1. Иванова С. В. Воскресение. Сошествие во ад: История двух сюжетов в христианском искусстве. СПб. Изд-е РИИИ, 2010. 398 с. ил. С. 108–111.

2. Книга Ам-Дуат. Египетская Книга мертвых /Пер. и комм. Анджея Невиньского; ред. Е.Лазарева //Наука и религия. 1990. № 1–12. № 1. С. 55.

3. Лаврентьева Н.В. Иной мир в иллюстрациях к заупокойным текстам Древнего Египта //Общественный и гуманитарные науки. Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. 2007. Т. 19. № 45. С. 125–128. С. 127.

4. Матузова А.Г. Поздняя редактура книги Ам-Дуат //History and Archeology. Juvenis Scientia. 2018. № 6. С. 35–37. С. 36.

5. Миронова А.В. Древнеегипетский праздник Опет в рельефах Фиванских храмов эпохи Хатшепсут и Тутмоса III (XV в. до н. э.): автореф… канд искусствоведения. М., 2011. 28 с. С. 10.

6. Панина Н.Л. К проблеме изучения изображения в поздней рукописной традиции //Идеи и идеалы. 2013. № 1 (15). Т. 1. С. 139–148. С. 147.

7. Тураев Б.А. Египтологические заметки. VIII – XII //Известия АН. 1916. Т. 9. С. 1–20.

8. Чегодаев М.А. Папирусная графика Древнего Египта. М.: УРСС, 2004. 144 с. С. 12.

9. Egyptian Amduat: The Book of the Hidden Chamber Hardcover /transl. by David Warburten. Zurich: Living Human Heritage Publications, 2007. 446 p.

10. Hornung E. Das Amduat, die Schrift des Verborgenen Raumes, Wiessbaden, 1963. 67 p.

11. Nivinski A. La seconde trouvaille de Deir el-Bahari (Sarcophages). Cataloge general des Antiquites Egyptiennes du Musee du Caire N 6029-6068. T. 1. fasc. 2. Le Caire, 1902. 200 p. P. 59.

Ernesto Triguero (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba)
Эрнесто Тригеро (Эрнесто Рафаэль Тригеро Тамайо, Куба)

Las culturas prehispánicas – vestigios del pasado latinoamericano
Доиспанские культуры – пережитки латиноамериканского прошлого

La cultura latinoamericana era, antes de la llegada de los conquistadores españoles, un amplio mosaico, en el que el nativo de sus tierras disponía de un acervo que se explicaba en la riqueza de múltiples interpretaciones; un mundo, unas culturas, una trascendencia superior a cualquier alarde simplista que pueda realizar el historiador cuando solo analiza su ciencia desde una periodización determinada. Para comprender el imaginario que se evidencia entre sus exponentes, se debe poseer una mirada desprejuiciada y transdisciplinar para escribir una hermenéutica en la configuración discursiva de su pasado, no homogéneo, sino heterogéneo. La América que interesa antes de 1492, constituía una especie de anillo fundacional en lo que Enrique Dussel considera parte de la América nuclear. (Dussel, s.a, 98–99)

El complejo universo se interpreta pues, a partir de la dimensión que ofrecieron sus cultos simbólicos y teogonías, para afianzar una temporalidad que se repetía, ávida de magia, espacio ritual y artes consagradas a dioses o sistemas de dioses. La América precolombina comprende un mestizaje cultural y elementos conductuales que, amparados por la mitología y la cosmología, tributan al mundo una parte del origen de las culturas. La antropología del siglo XX ha atendido lo que sucedía con sus rituales, formas geográficas y sistemas monumentales para dilucidar una arqueología de sus saberes. Mediante el eterno retorno, el mesoamericano o el incaico depositó una estela de desplazamientos en los que, a juicio de los estudiosos, la creación surgía en cada jornada.

El ensayista latinoamericano José Vasconcelos, creador de una filosofía conceptual sobre la raza iberoamericana, analizó su historia a partir de lo que denominó como Indología. Sus pesquizajes le permitieron ori-

entarse sobre el reconocimiento de una pluralidad de etnias y razas a partir de la existencia del hombre rojo que, según sus teorías, se habían transmitido a través del indio. Para Vasconcelos, la formación iberoamericana respondía a "una sinfonía infinita y honda; voces que traen acentos de la Atlántida; abismos contenidos en la pupila del hombre rojo". (1993, 1026)

Las culturas que radicaron en América se caracterizaron por un diálogo entre sus sistemas cosmogónicos y vivencias, en tanto conformadoras de un orden y una organización que partía de las creencias y ritos. Aquel mundo ancestral no era tan sencillo como lo quieren descifrar los culturólogos con pretensiones eurocentristas. El "otro" que se encontró a fines del siglo XV y principios del XVI en las tierras de este continente, era un "otro" organizado, con un sistema de creencias y gobiernos propios, con castas y jerarquías que matizaban civilizaciones de gran esplendor.

Constituyen historias que se solapan y enriquecen, religiones de cantos y filosofías peculiares, órdenes políticos, guerreros y militaristas, propios para llegar, no a un consenso científico sobre la superioridad en el camino de la historia, sino formaciones que produjeron una grandiosidad, una monumentalidad artística y la visualización de iconografías que, al decir de Panofsky (1983), pueden explicarse en sus asentamientos y expresiones según la memoria social de estas comunidades.

Para entender el desenvolvimiento y evolución de sus artes hay que adentrarse en sus rasgos identitarios y en la conformación de sus creencias. El entorno mesoamericano presentaba sociedades que se manifestaban a partir de la relación entre sus mitos, creencias y símbolos, por medio de la expresión de su vida social y artística. El mito se ha manejado a través de varias concepciones por parte de antropólogos y etnólogos. Para algunos, como el francés Claude Lévi-Strauss, el mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada (1970, 190); en cambio, para James Frazer (2008), tiene un doble rostro: estructura conceptual y estructura perceptual.

Si se interpreta mediante la historia relatada, el mosaico lingüístico ofrece renglones, cadenas de lenguaje, estructuras que relatan los propios niveles teocráticos y las organizaciones de sus castas. En el mundo azteca, por ejemplo, las creencias en los dioses y las formas de conducir sus vivencias, manifiestan por sí solas, a través de sus jeroglíficos, representaciones escriturales y gráficas, y el acervo escrito manejado, que allí existía una filosofía proveniente de sus sistemas de lenguaje. El náhuatl y sus asignaciones lingüísticas orientan sobre sus concepciones.

Enrique Dussel ha advertido sobre el conocimiento que connotaban sus creencias por medio de estas simbologías. Los relatos míticos de los aztecas revelan la riqueza de su imaginario. Los tezcatlipocas manifestados en el Quinto Sol, Quetzálcoatl visto mediante un paradigma sacrificial, las divinidades protectoras y los principios cosmológicos expresan un mundo con un énfasis mitológico convincente.

Sin embargo, estas creencias no se caracterizaban por ser dogmáticas, sino que conformaban en las culturas mesoamericanas un paisaje mítico. Como expresa Dussel:

> […] toda una "procesión", una multitud jerarquizada de divinidades se "movía" por el camino del cielo cada día, desde el amanecer hasta la noche, y en la noche misma, y había que rendirle culto (cantos, ritos, sacrificios, etcétera) para hacerlos felices y calmar sus posibles maleficios. De allí las fiestas o celebraciones […]. (s.a, 118–119)

Las teogonías de las culturas mesoamericanas se manifestaban en base a creencias en dioses, de los cuales dependía la visión de la vida y la muerte, al igual que la sublimación de espacios legitimadores de vivencias y dominios simbólicos. En ellos se expresaba la división de los cuatro puntos cardinales, la utilización del cuatro como número sagrado para las destrucciones del mundo, las regiones del cielo, la tierra, el mundo inferior, las esquinas del cielo y de la tierra, las divisiones de la cancha del juego de pelota y la migración de las almas de los guerreros a Mictlan. El paisaje mítico, correlativo y superpuesto – hay que comprender la interrelación de estas culturas que impusieron sus ideas a través de las guerras –, se retroalimenta por ese depósito cualitativo que se realiza sobre deidades, plantas y animales.

Esas culturas celebraban a los dioses y les dedicaban ofrendas en las ceremonias y fiestas. Sus sistemas artísticos se originaban mediante el rejuego con una imaginería impactante. En los palacios donde se enseñoreaba la vida del teócrata, el emperador, el militar o en los templos donde el sacerdote adoraba a las figuras de su panteón, se expresaban figuras e iconos, representaciones de esos cultos. Las pinturas murales, las esculturas y las cabezas describían una superposición de elementos cosmogónicos, colores sagrados y órdenes tutelares.

Las culturas mesoamericanas tuvieron en su larga data la existencia de varios troncos o civilizaciones, unas de más esplendor que otras, unas más guerreras y militaritas que otras, pero dieron a conocer centros de vida espiritual y artística. Ellas dejaron grabadas sus formas de vida en texturas matéricas o en situaciones de desplazamiento comunitario. En la geografía

de México, California, la península de Yucatán, Honduras, Guatemala y otras zonas, existieron culturas originales.

En Baja California, donde vivieron grupos nómadas en un posible paleolítico fosilizado, se evidencia, según crónicas de jesuitas y representaciones artísticas, un sentido mítico y religioso en sus dinámicas espaciales. En esa zona se originó una narratividad manifestada en pinturas murales y petroglifos que visualizaban aspectos prelógicos de la realidad. En los petroglifos de las cuevas de San Francisco se representa, como han definido los estudiosos, una tradición cultural, connotada sobre grandes paneles visuales, en rocas y cuevas, que describen el trabajo con diseños geométricos y la presentación de escenas de caza, al igual que representaciones de figuras humanas estáticas o animales en movimiento.

En otros espacios de Baja California se descubren escenas en las cuales se presencian especies de ceremonias totémicas. Las perspectivas de paralaje, impresión de profundidad y superposición de figuras en perspectiva de contorno, demuestran su nivel de desarrollo, en el que se manifiesta la cultura del cuerpo como representación.

En las áreas mesoamericanas se muestran fuertes contenidos vivenciales. Jensen tiene razón cuando establece su sistema de clasificación de mitos y cultos. Para este antropólogo: "Toda cultura establece una escala de valores conforme a la cual se mide según su preeminencia los contenidos de las distintas vivencias". (1982, 39) En la actualidad no se cuenta con un instrumental definitivo quien pretenda investigarlas. La semiótica, ciencia que interpreta los procesos de significación, puede ofrecer elementos sobre esos referentes visuales.

Los bajo-californianos, acostumbrados a la vida nómada y al insuficiente conocimiento de la cerámica y la agricultura, dejaron su impronta visual en la perspectiva del viaje comunitario. Sus escenas en petroglifos y pinturas rupestres expresaron un sentido de la vida y el espacio en las que matizaron fragmentos de la historia. Esos paneles confirman que en América lo antropológico, lo diferente, el "otro", están inmersos en fragmentaciones y en verdades relativas, no manejadas por la historia eurocentrista de la cultura.

Paquimé, otra de las culturas mesoamericanas, muestra un grado de civilización. Su arquitectura de tierra, propicia para brindar seguridad y condiciones de vida a los núcleos familiares de las antiguas zonas de Sonora, Arizona y Nuevo México, potencia una visión en la que se miraron mesoamericanos y norteños. Sus detalles arquitectónicos, puertas en forma de T, estufas y el sistema de distribución del agua potable, revelan un tipo

de técnicas de construcción, quizá no tan solemnes y grandilocuentes como las edificaciones de las culturas urbanas mayas, pero allí una civilización dejó su contenido vivencial. Sus técnicas en forma de bajareque, adobe o piedras asentadas en lodo, demuestran su distribución en el espacio arquitectónico. Ellas evidencian que en esas zonas hubo un sistema de diferenciación social con respecto a otras zonas. De manera que la culturología actual puede establecer consensos, pero no visiones absolutistas de esos espacios.

Quizá las condiciones geográficas fueron propicias para el desarrollo o desaparición de algunas comunidades, tal y como lo analiza el famoso antropólogo Marvin Harris. Él consideraba a la ecología como dinamizadora en la presentación de las áreas culturales mesoamericanas:

> Los arqueólogos que postulan este tipo de explicación para el origen del Estado en Mesoamérica parecen entusiasmados con la idea de que la fe y la inventiva humanas triunfaron por encima de las condiciones ecológicas adversas. Aunque simpatizo con el sentimiento que sustenta esta celebración de los logros creativos de culturas como la olmeca y la maya, me parece mucho más urgente comprender las limitaciones planteadas por los factores ecológicos y reproductores, incluso en las formas más inspiradas de la actividad humana. (1997, 126)

Marvin Harris precisa los elementos que llevaron a las zonas del Petén a fases de evolución o de estancamiento en relación con las tierras altas o bajas. Sus ideas sobre el origen de las culturas muestran el detalle geográfico y ecológico como un factor importante. De manera que, Paquimé puede verse en ese sentido. Los constructores prehispánicos de esa región le otorgaron una valía a sus estructuras construidas con relleno y piedra, al igual que lograron un movimiento artístico basado en ollas de barro, la producción de plumas de guacamayas y el intercambio de conchas, cerámica y cobre. Fragmentos de esa civilización aparecen en los testimonios del explorador español Francisco de Ibarra:

> Está muy poblado de casas de mucha grandeza, altura e fortaleza, de seis a siete sobrados, torreadas o cercadas de fuerte a manera de fuertes para amparo y defensa de los enemigos […] Tiene grandes y hermosos patios, lozados de hermosas, lindas e grandes piedras a manera de jaspe; e piedras de navajas sostenían los grandes y hermosos pilares de gruesa madera, traída de lejos; las paredes dellas enjabelgadas e pintadas de muchos colores, matices e pinturas de su edificio, compuesto a manera de tapias, aunque tejida e

> revuelta con piedra e piedra más durable e fuerte que la tabla. (es.wikipedia.org: "Paquimé", 22 de mayo de 2009).

Sin dudas, las culturas precolombinas no pueden verse desde la simpleza. Sus contornos geográficos merecen explicaciones más profundas sobre el hombre, sus mitos, teogonías y sistemas de significación social. Cuando Octavio Paz llega a una conclusión sobre el mito de la Cuatlicue, y su representación mental de la civilización azteca, dimensiona una imaginería que interpreta la visión de un mestizaje y una socialización complejos, aptos para la danza ritual, el espacio orgánico y religioso, así como el sentido de las divinidades. Paz sitúa su estudio en una imagen sobre el viaje de esa cultura hacia la muerte.

Son interesantes los juicios y apreciaciones que realiza Juan Acha. Su análisis se remonta al sistema de valores mágico-religiosos y su relación con los valores estéticos. Él visualiza la filosofía que conllevó tanto a mesoamericanos como a incaicos a una producción simbólica en sus resultados artísticos y expresa la connotada influencia de índices mágico-religiosos en sus registros. Hay diferentes estudios y miradas sobre el acontecer del hombre prehispánico, pero casi todos coinciden en la estela imaginaria de sus panteones, cosmogonías y cosmologías. Acha en ningún momento niega que exista un arte desligado de su vida social y religiosa, y subraya, interesado en presentar una mirada integral sobre ese arte, que esas culturas profundizaron en lo sublime:

> Este sistema de valores mágico-religiosos se hallaba ligado al sistema de valores estéticos, el cual pronto generó sistemas de producción de imágenes, objetos y acciones, para satisfacer las necesidades mágico-religiosas del sacerdocio y la teocracia, así como los requerimientos sociales de estructuración en capas sociales y de entretenimiento. Para tal producción, derivaron de las tecnologías manuales, denominadas cestería y cerámica, textilería y orfebrería, tallado de la piedra y lenguajes gráficos, derivaron unos bienes ornamentales destinados a la magia, ritos y mitos cosmológicos y cosmogónicos. (s. a, s. f)

Este universo, rico y milenario, se cortó con la llegada de la filosofía del "ego conquiro", idea que maneja Enrique Dussel. Resulta sorprendente encontrarse con sistemas iconográficos en las regiones enclavadas en el área de Mesoamérica. El arte occidental de México, aun cuando no evidenciaba la presencia de dioses, tuvo una producción artística. En el chac-

mol de los tarascos-purépechas con su interpretación figurativa, la orfebrería que presenta danzantes, músicos y figuras horadándose las mejillas, al igual que en sus alegrías manifestadas en el juego de pelota y sus cerámicas en las que se trenza el mundo de una acrobacia, se orienta una civilización del existir. Su lengua propia, con el elemento del zunzún como sinécdoque imaginaria y matérica, representa una antropología de alegría y originalidad.

En la costa del Golfo se encontraba Tajín, que descubre a través de sus imágenes los colores sagrados del arte precortesiano. La pirámide de los 365 nichos revela la magnitud, no solo de un orden en las construcciones, sino la perspectiva original de esa cultura deseosa de buscar la luz en cada jornada. El himno piramidal se transmite a partir de un sentido de la penitencia en su relieve, y en otros detalles la alfarería con alabastro presenta joyas, vasijas y platos mediante una fauna expresada por lagartijas, bestias y un mundo de la sensualidad a través del tótem de la diosa del maíz fecundo.

Los teotihuacanos, por su parte, sorprendieron por medio de su organización militarista y guerrera. Ellos constituyeron una cultura teocrática caracterizada por una jerarquía tremenda, en la que sobresalieron metas y costumbres militaristas presentes en otros estados. La Casa del Sacerdote, el Palacio de Quetzalpapalotl, el Palacio de los Jaguares, el Templo de Quetzálcoal y la Ciudadela fueron expresiones en las que en el arte, en estrecha conexión con la vida religiosa, militar y civil, predominó mediante pinturas murales, bajos y altos relieves, la adoración visual por el jaguar y otros signos magníficos de construcción. En los interiores de sus palacios, los pórticos, cuartos y corredores se singularizaron perspectivas arquitectónicas reveladoras de una gran riqueza.

Los mayas mostraron a la historia de la humanidad una civilización de esplendor. A través de la adoración al maíz y mediante sus códices escriturales, dispusieron de contenidos simbólicos basados en una inteligencia marcada. Hay que situarse en su tipo de sociedad, en la que al decir de Juan Acha, se conformó una pluralidad imperial, en la que se combinaron la horizontalidad y verticalidad en torno a la vida religiosa. Según Acha – lo confirman otros antropólogos y arqueólogos – un conjunto de expresiones caracterizaron la importancia de ese imperio. La escritura, la astronomía, las matemáticas y la agricultura, el urbanismo y la arquitectura, hablan por sí solas de su nivel organizacional y riqueza.

En la serenidad de Palenque, con su encajería lítica, el complejo piramidal de Tikal y su grandiosidad pétrea, la expresividad de Copán con

sus escalinatas jeroglíficas y sus jaguares, se manifiesta un universo que Acha ha justipreciado a partir de una polifuncionalidad. En los mayas también se observa un sentido religioso, una vocación antropológica en la concepción de un mundo, no de apariencias o de superficiales uniones a través de una estructura de estereotipos, sino en la riqueza propiciatoria de sus ceremonias.

James Frazer (2008) ha recordado que en sus comunidades se sacrificaban doncellas, vírgenes y mancebos a los dioses de la lluvia y del maíz. En sus edificaciones prima un sentido de la arquitectura que deja abismados a los receptores de sus imágenes. Una sociedad preestablecida para la jerarquía coadyuvó a construcciones de cimientos poderosos, donde se utilizaron materiales que ellos tenían en Petén y que en los sistemas de distribución intercambiaron con las zonas altas mesoamericanas.

El ensayista y premio cubano de danza Ramiro Guerra realizó un estudio sobre las danzas precortesianas (2008), en el que analiza las danzas mayas, tanto el Baile de las Candelas o Ceremonial del Fuego, como el Baile de Cinta, el de ramilletes, y cita a Samuel Martí cuando describe un "arte exquisito, exuberante, elegante, sibarítico, destinado a exaltar su poderío, su riqueza y su identificación con los dioses". (2008, 36) Mientras construían las grandiosas pirámides de Chitchén Itzá y el Templo de los Guerreros como ejemplo de mestizaje cultural, se danzaba a los dioses. Ramiro Guerra incluye los agradables frescos de Bonampak, y caracteriza el arte maya desde su sensualidad:

> […] este documento pictórico, así como los de la cerámica, pintura y escultura mayas, nos descubren también una gran riqueza de atavíos usados en las ceremonias y en las danzas. El gusto por el lujo de la vestimenta fue parte consustancial de la expresividad maya y así lo atestiguaron los cronistas al hacer coloridas descripciones de sus plumajes, adornos, joyas y vestidos. (p. 36)

Como se advertía anteriormente, los desplazamientos mediante los viajes e intercambios entre esas culturas originaron un comercio de obras de arte y un registro de entes (*dasein*) sobre el culto a los muertos, que implica la correlación en un sistema de interpretación visual. En aquel culto a los muertos que podía expresarse a partir de las metamorfosis danzarias, cual extensión de las danzas dionisíacas, o en las ceremonias de entrega o muerte, o en los sistemas de creencias de sacerdotes y chamanes, se dispuso una apoteosis visual en la que los mesoamericanos expresaron figuras, ya sea en vasos con estelas mortuorias, o en las ollas o vasijas que

denotaban determinados signos visuales, o en la construcción de tumbas, como las famosas de Monte Albán.

La orfebrería de oro encontrada en las tumbas mixtecas impresiona por la calidad filigranesca de sus ejecutantes, lo que permite considerar el arte mesoamericano como polifuncional. De un lado, el ente "dusseliano", el *dasein* que da la visión del mundo y de la tierra y, por el otro, una división de los oficios. La historia pues, no es la simple suma de acontecimientos, advertida por José Vasconcelos, sino una rica ciencia en la que los mesoamericanos develaron su sistema de orientación conceptual y preceptual. Es la que Dussel, con pretensiones de confirmar su identidad, la sitúa como una historia de la revolución neolítica, la invención de la agricultura, la organización y confederación de ciudades y la revolución urbana, (s.a, 86) y, por qué no, la clasificación de un arte variado, no esquemático, en el que toda su filosofía milenaria se vierte; un arte para las estaciones cosmológicas y la consagración a la divinidad.

Mientras en el norte los mesoamericanos intercambiaban a través de sus encuentros, en una parte del sur del continente floreció una serie de culturas que tuvieron una evolución cronológica, pero que no pueden analizarse mediante simples periodizaciones. Lo que después cuajó en el imperio incaico fue resultado de una hegemonía imperial en la vasta zona que se extiende desde Ecuador, Perú y una parte de Chile y Bolivia. En su historia se manifestaron varias culturas, como la chavín, la paracas, la mochica, la chimú y la propiamente incaica. Según afirma Manuel Ballesteros Gaibrois, el área andina es más compleja que la mesoamericana, y entre sus culturas hay puntos de contacto. (1988, 113)

Los incaicos presentaron una civilización sorprendente, basada en la agricultura y la cría de animales como la llama y la vicuña. Sus diferencias con los mesoamericanos radicaron en la concepción religiosa, pues sus ceremonias y sacrificios en lugares cerrados no podían adquirir un carácter más colectivo. Su jerarquía partía de su relación mágica con el sistema politeísta. Participaban las clases sacerdotales, el clero y el gobierno.

En su imperio predominó una enorme cantidad de culturas. Sin embargo, el incanato logró una unidad sobre toda la multiculturalidad. Su pensamiento mitológico y mágico expresó un arte de una gran riqueza, al punto de manejar una iconografía esplendorosa. En su producción artística de textiles se logró una estilización en el trabajo con las telas. Se especializaron en los tejidos, en los que combinaron una gama amplia de colores junto a elementos minerales, vegetales y combinaciones orgánicas.

Juan Acha planteó, en su valoración de las estéticas centroandinas, la importancia de los bienes estéticos en el servicio de su religión, y la riqueza de su textilería, cerámica y orfebrería. Expresó acerca de su funcionalidad:

> Los objetos muebles predominan y con ellos el culto a los muertos. Hubo en un principio ritos públicos, pero con el tiempo se enclaustraron y fueron para grupos reducidos o para ritos exclusivamente sacerdotales. Brilló la indumentaria de los ritos y de los muertos, luego de los nobles y guerreros, con sus diversos y sutiles colores, y una esplendorosa iconografía. (s.a, s.f)

Según las fuentes que se han podido revisar, la textilería era un exponente de su cultura material, tanto en la utilización de sus sistemas escriturales, como en sus ideogramas e imágenes que se grababan para el uso práctico y popular. La orfebrería y la cerámica constituyeron lujos en sus producciones. Joyas de oro, mosaicos y múltiples vasijas de cerámica matizaron un arte polícromo y pragmático importante, en tanto sus objetos de cerámica, por medio de sus variadas formas y esbozos artísticos, contribuían al culto de los muertos.

En el orden de las construcciones, el Lanzón de Chavín de Huantar resultó una edificación donde se expresó la adoración del felino a través de signos antropomórficos. Sus espacios internos, según lo consigna Acha, eran estrechos y bajos, y en su fachada se representaban las famosas cabezas-clavas. La pirámide del Sol y de la Luna, comprendida en la civilización nasca y los ejemplos de estructuras urbanas en el Incanato como Ollataytambo, Sacsahuamán y Machu Pichu, así como Chan Chan en la chimú, revelaron su preocupación por crear pruebas fehacientes de una cultura material a través de las obras.

Hoy día, estas ciudades son consideradas patrimonios tangibles de la imponente civilización inca. Machu Pichu era una ciudad para gobernar y crear la luz mediante el culto a Pachácamac. Los reyes incas, junto a sus filósofos amautas, propiciaron el culto a su divinidad, de ahí la relación existente con la identidad de su civilización. En sus comentarios reales sobre los incas, Garcilaso de la Vega escribió:

> Tuvieron al Pachácamac en mayor veneración interior que al Sol, que, como he dicho, no osaban tomar su nombre en la boca […] y por eso no le hacían templos ni le ofrecían sacrificios, más que lo adoraban (esto es, mentalmente) y le tenían por Dios no conocido. (citado por Dussel, s.a, 110)

Las artes precolombinas están imbuidas de una concepción cultural muy contradictoria a ojos de la historia de la cultura europea. En las tierras donde luego se formó un nuevo ente cultural, el mestizo, se produjo una visión del mundo *sui generis*, depositada en la atmósfera cosmogónica, en una mitología de variados panteones y en la cultura de la muerte. Resultan sorprendentes los contenidos de aquellas civilizaciones que, por medio de semejanzas y diferencias, hicieron de la América un gran tejido cultural, una gran olla donde se lograba la cocción de sus múltiples elementos; olla de la pedagogía, constructo de etnias y razas, perspectiva infinita, mundo del pasado y el porvenir.

Bibliográficas

1. Acha, J. (s.a). *Las culturas estéticas de América Latina*. Fotocopia revisada.
2. Ballesteros, M. (1988). "El arte precolombino". En Colectivo de autores: *La huella de España en América. Descubrimiento y fundación de los Reinos de Indias,* (107-118). Madrid: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Madrid.
3. Dussel, E. (s.a). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Colección Academia número uno, Editores Plural, Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
4. Frazer, J. (2008). *La rama dorada. Magia y religión*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
5. Guerra, R. (2008). *Calibán danzante*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
6. Harris, M. (1997). *Caníbales y reyes*. España: El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial.
7. Jensen, E. (1982). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Lévi-Strauss, C. (1970). *Antropología estructural*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
9. Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
10. Vasconcelos, J. (1993). "La raza cósmica". En José Gaos: *Obras Completas,* tomo V, (1019-1026). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Екатерина Плетухина (Саратов)

Музыкотерапия: происхождение метода

В данной статье речь пойдёт об онтологическом аспекте истоков современной музыкотерапии.

Музыкотерапия, как психотерапевтический метод, основанный на целительном воздействии музыки на психологическое и физиологическое состояние человека, свои истоки имеет в древнейших обществах. Издавна человек слушал звуки природы и стремился подражать им. Так появились музыкальные инструменты, с помощью которых люди смогли выражать свои чувства и ощущения, шаманы – исцелять физические и душевные недуги.

И сегодня многие племена, до сих пор живущие в единстве с природой или отдельные люди-хранители традиций, следуя им, используют музыку для исцеления души и тела. Дон Кемпбелл – основатель Института музыки, здоровья и образования в г. Боулдере штат Колорадо, автор книги «Музыка для здоровья. Эффект Моцарта» – в течение многих лет изучал пришедшие из глубины веков обычаи народов Гаити, Японии, Индонезии, Индии и Тибета, общался с шаманами и лекарями и видел, что они и сейчас используют звуки и музыку в лечебных обрядах.

Но и обычные люди с давних времен, порой даже неосознанно, напевая, исполняя на музыкальных инструментах или слушая различные мелодии, меняли свое душевное состояние: снимали напряжение, избавлялись от переутомления и усталости, тоски и грусти.

Обладали древние люди интуитивным знанием о строении Вселенной или имели более развитые, чем у нас органы чувств, получили знания от Высших или внеземных цивилизаций, мы не знаем. Но очень многие дошедшие до нас письменные и устные источники времен мифологического мышления демонстрируют нам онтологическое восприятие музыки и звука нашими далёкими предками.

Исследователь Татьяна Соловьева, уверена, что в древности для человека звучала не только земная природа и его собственный голос. Она утверждает, что раньше люди обладали более чувствительными

органами восприятия и могли слышать звучание Вселенной – знаменитую «музыку сфер» Пифагора. «…понимание «музыки сфер» было воспринято им от жрецов Востока. Существование теории «музыки сфер» в Двуречье подтверждается и глиняными клинописями, найденными археологами при раскопках Древнего Вавилона, в которых рассказывается о том, что небесные тела исполняют космический гимн по мере их движения по небу… Знали о «поющих небесах» и в Древнем Египте. Один из египетских гимнов содержит следующее заклинание: «Семь звуковых тонов воздают хвалу Тебе, Великий Бог, вечно творящий Отец Всей Вселенной». В другом древнеегипетском гимне божество так описывает себя: «Я великая неразрушимая сила мира всего, настроенная на песни небес» [1, 42].

И всегда для людей музыка, звуки и звуковые вибрации ассоциировалась с чем-то возвышенным, духовным, связанным с творчеством и даже творением.

«Эпические сказания «Махабхараты» повествуют, что из невероятного первичного хаоса вышли симметричные и многочисленные вариации, на основе которых были построены все физические структуры» [2, 17]. Священные писания индусов Веды говорят, что звук «Ом» является фундаментом всего мироздания и был первым музыкальным звуком. Китайская «Книга перемен» отражает схожее понимание гармонии. Ветхий завет, транслируя нам христианские и иудейские придания, повествует о том, что «сначала было слово». Но в переводе с греческого слово «логос» означает не только «слово», но и «звук». Пифагор так же утверждает, что Вселенная была рождена Звуком и создавалась по принципам музыкальной пропорции.

Платон говорит, что песни и поэзия у египтян были такой возвышенной и одухотворенной природы, что только боги или богоподобные люди могли сочинить их. Видимо, именно поэтому в большинстве стран Древнего мира музыканты были служителями храмов (а порой и жрецами); умение же играть на каком-либо инструменте считалось высшим, божественным даром.

Подтверждение такому отношению к музыке как к чему-то высшему, особенному, мы находим в священных текстах и сказаниях, эпических поэмах и мифологии древних.

Так в Древнем Египте покровителями музыки и поэзии были Осирис и Исида, в Древней Греции – Аполлон. Во многих традициях в древние времена величайшие пророки были великими музыкантами. Песни и стихи Давида были известны на протяжении веков, его

послание было дано в форме музыки. Орфей из греческих мифов, знающий тайну тона и ритма, с помощью этого знания имел власть над скрытыми силами природы.

Мир творится с помощью звука, пророки и жрецы являются музыкантами. Древний человек ощущает свое единство с окружающим миром и то, как музыка пронизывает всё его бытие. Он знал или чувствовал, что источник её находится в каком-то высшем по отношению к нему мире. Именно к этому миру обращались шаманы, звуками бубнов, пением и различными символами призывавшие великих духов для исцеления человека, удачу на охоте, ниспослание дождя во время засухи и во многих других важных событиях.

И музыка, рождённая по божественному велению или из законов гармонии Вселенной, естественным образом привносит эту гармонию и в жизнь человека. Так, теряясь в глубине веков, настало то время, когда появилась музыкотерапия.

В китайской музыке изначально было 12 звуков, которые символизировали собой смену месяцев в году и часов в сутках. Нечётные из них воплощали светлые активные силы Неба, а чётные – тёмные пассивные силы Земли. Примерно в VII в. до н.э. осталось только пять важнейших звуков, которые отождествлялись с пятью стихиями системы У-син (дерево, огонь, земля, металл, вода) и пятью основными цветами (белый, чёрный, красный, синий, жёлтый).

«Эти же пять стихий и звуков соответствуют человеческим свойствам, органам и эмоциональным состояниям: пяти вкусовым ощущениям, пяти органам чувств и модальностям восприятия, пяти полым и плотным внутренним органам человека» [3, 93].

Эти звуки имели так же и социальное значение («правитель», «чиновники», «народ», «деяния», «вещи»).

Считалось, что с помощью музыки можно вызывать дождь, воздействовать на рост растений, а нарушение веками установленной музыкальной традиции способно привести к различным бедствиям. И лекари Китая использовали в своей врачебной практике данную взаимосвязь звуков традиционной китайской пентатоники с внутренними органами и эмоциями людей.

Конфуций, представлявший музыку как микрокосмос, отражающий строение Вселенной, сущность ритуала видел в музыкальной настроенности души на глубину жизни. По Конфуцию, ритуальная выверенность каждого жеста, каждого слова и даже каждой мысли – есть не что иное, как встроенность в изобильный ритм вселенской

жизни. В его философии взаимодействие музыки и ритуала («ли»), являлось способом приведения в гармоничное состояние всего мироздания. Именно с помощью правильной музыки, по Конфуцию, лучше всего можно управлять как государством, так и исправить человека, вернуть его к «первозданной чистоте сердца». Поэтому музыка в Древнем Китае была самой важной частью образования. «Ум образовывается чтением од, характер воспитывается правилами поведения, окончательное же образование даёт музыка» [3, 67].

Таким образом, как мы видим, что в традиционной китайской философии «…здоровье, этика и гармония в отношениях человека с миром и социумом неразрывны. Именно гармония (или баланс сил), пронизывающая все слои человеческого бытия в мире, служит ориентиром здоровья как для человека, так и общества, государственного устройства, социального миропорядка и т.д. Соответственно, любая болезнь или дискомфорт вызваны нарушением общей гармонии и должны лечиться исходя из этого принципа – путем устранения дисгармонии на каком-либо из уровней» [3, 91].

И именно музыка, в силу своего небесного происхождения и единения с природой пяти стихий, может не только устранять этот дисбаланс, но и предотвращать его.

В Индии музыка считалась наивысшим божественным искусством, даром самих богов. «Согласно мифам, бог Шива создал музыку и танец из первородного звука и обучил им богиню Парвати, свою жену, которая поделилась этим таинством с другими богами и богинями. Пожалев человеческие существа, бог Брахма принёс музыку на землю в качестве пятой Веды, Самоведы. Бог Нарада тем временем изобрёл ви́ну, арфообразный инструмент, а бог Бхарата ввёл песнопения раги в классическое учение натьяшастра. С тех пор индусы поклоняются богине Сарасвати, жене Брахмы, как богине музыки, знаний и речи» [2, 214].

Согласно индийской традиции, три искусства создают музыку: пение есть первое искусство, исполнительское искусство – второе, а танец – третье. Индусы считают, что с помощью этих трех аспектов музыки можно достичь духовности гораздо быстрее, чем любыми другими способами.

Для Пифагора музыка была производной от божественной науки математики, и её гармонии жёстко контролировались математическими пропорциями. Пифагорейцы утверждали, что математика демонстрирует точный метод, которым Бог установил и утвердил Все-

ленную. Числа, следовательно, предшествуют гармонии, так как их неизменные законы управляют всеми гармоническими пропорциями.

Согласно Пифагору, сама Вселенная являет собой грандиозный монохорд (изобретение, состоящее из одной струны, натянутой между зажимами, и снабжённое подвижными ладами), чья струна протянулась из самых недр Земли до неведомых глубин Космоса. Её верхний конец соединён с абсолютным Духом, а нижний – с абсолютной Материей. Гармоничное звучание такой струны возможно только при сохранении её целостности, когда оба полюса (дух и материя) находятся в абсолютном взаимодействии – равновесии.

Пифагор был одним из первых философов, связавших музыку и психическое состояние человека. Он считал, что всё в мире подвластно ритму: найдя правильный ритм, человек может достичь гармонии с космосом и умиротворения. Основываясь на своей теории, Пифагор с успехом использовал сочинённые им мелодии для лечения «болезней души» – уныния, гнева и страстей.

Для Платона, как и для Пифагора, наши земные благозвучные аккорды есть не что иное, как отражение музыки небесной. И сама гармония, по Платону также – *небесная,* гармония вечных и правильных движений неба. Мусические искусства – поэзию и риторику, музыку и орхестику – Платон понимает как результат деятельности самих Муз, а не просто как человеческую забаву и субъективные удовольствия. Эти искусства говорят Платону о самых общих закономерностях жизни и, следовательно, прежде всего о вечной и предельной упорядоченности космического целого.

Платон считал, что через ритм и гармонию музыка находит путь в самые глубины души человека. Как гимнастика необходима для воспитания тела, точно так же музыка необходима для воспитания души. Именно в музыке заключается пища души, поскольку, она вносит в неё гармонию. И музыкальным Платон называл не того, кто овладел игрой на каком-либо инструменте, но того, кто достиг согласованности, гармоничности внешнего и внутреннего, мыслей, слов и дел. Поэтому занятия музыкой, по Платону, должны быть обязательны для всех граждан и должны являться основой государственной системы воспитания. Сам термин «мусическое» относится у него к *воспитанию* специально душевных свойств. «Каждый человек, взрослый или ребёнок, свободный или раб, мужчина или женщина – словом, всё целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни ... Они должны и так и этак постоянно видо-

изменять и разнообразить песни, чтобы поющие испытывали наслаждение и ненасытную какую-то страсть к песнопениям» [5].

Платон утверждал, что нет худшего и сильнейшего способа разрушения нравов в государстве, чем отход от гармоничной музыки – через «распущенные лады» в души слушателей может проникнуть постыдное и суровое. Поэтому он требовал во имя укрепления морали и устранения распущенности всевозможных ограничений и строгой регламентации в области музыкальной практики, вплоть до запрещения определённых ладов или музыкальных инструментов.

Платон считал, что музыка, которая облагораживает ум, гораздо более высоких порядков, нежели музыка, апеллирующая к чувствам, и он настаивал на том, что долг государственных людей запретить всякую изнеженную и похотливую музыку и дозволять только чистую и благородную.

Таким образом, мы видим, что в восприятии древних рождение музыки неподвластно человеку. Возникшая по воле богов или из законов гармонии Вселенной, она привносит её в наш проявленный мир: в тело и душу человека, в социальные процессы и государственное устройство общества.

Литература

1. Татьяна Соловьева. Живые небеса // Техника – молодёжи. М. 69с. 2005-06. С. 42–45.

2. Кемпбелл Д. Музыка для здоровья. Эффект Моцарта. – Минск: «Попурри», 2010. – 416 с.

3. Фань Ин. Философские основы и современное состояние музыкотерапии в Китае в контексте проблем воспитания личности// Музыкальное искусство и образование 2017/ 3. С. 88–98.

4. Будда. Конфуций. Жизнь и учение / В излож. и пер. П.А.Буланже. – М.: Искусство, 1995. – 317 с.

5. Платон. Законы II. 665 с.

Го Шаоин, Хуан Цзэхуань (Китай)

Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra

Постановка проблемы

В декабре 1997 года профессор, доктор философских наук А.Л.Казин осуществил философско-культурологическое обоснование реформы музыкальной науки и образования, аргументировав свою позицию следующим образом: «Музыка – один из главных способов выражения и сохранения духовного опыта человека в мире. Основная проблема теоретического музыкознания (как и искусствознания вообще) заключается сегодня не в описании самодовлеющих звуковых построений (форм), а в понимании сущности и назначения феномена «интонируемого смысла» (Б.В.Асафьев) как носителя определенной духовной энергии – конструктивной или разрушительной. Из такой формулировки основной задачи современного музыкознания вытекает необходимость комплексной, системно-диалектической методологии науки о музыке как разновидности ценностной ориентации человека (композитора, исполнителя, слушателя) в противоречивом коммуникативном пространстве конца XX столетия. Современная музыкальная реальность включает в себя элементы самых различных стилей, школ, направлений, для овладения которыми наука о музыке и музыкальная педагогика нуждаются в решительном обновлении с опорой на непреложные достижения отечественной культурно-художественной традиции, позволяющей русской музыке оставаться самой собой в условиях тесного информационного взаимодействия с иными музыкальными школами.

Из сказанного вытекает, что музыкознание и музыкальное образование на рубеже XXI века должны включать в себя в качестве своего методологического обоснования философско-культурологический подход, и прежде всего *теорию цивилизаций*, в контексте которой могут быть приведены к единому знаменателю явления различного структурно-смыслового порядка. *Цивилизация* – это уникальное единство духовного и материального начал человеческой деятельно-

сти, развернутое в непрерывном социальном пространстве-времени. Русская музыкальная традиция, как и вся отечественная художественная культура, принадлежит к восточно-христианской (православной) цивилизации, центральной идеей которой на всем протяжении ее существования оказывается поиск духовного совершенства (красоты-правды), возвышающего человека и сближающего людей между собой. Новейшие информационно-коммуникативные технологии не в состоянии изменить исходной ценностной иерархии (аксиология творчества) классической русской культуры, однако они ставят перед российской эстетикой и искусствознанием новые проблемы, и прежде всего вопрос о существовании национальной традиции в условиях постмодернистской («мозаичной») ситуации в цивилизации Западной Европы, с которой у России последние триста лет существуют наиболее тесные творческие связи. К началу следующего тысячелетия наука о музыке и музыкальная педагогика должны теоретически и практически преодолеть свою цеховую ограниченность и выйти на концептуальные обобщения высокого – мировоззренческого – уровня, составляющие необходимую для современного знания и образования методологическую предпосылку профессиональной деятельности ⟨…⟩». Авторы выражают надежду на то, что их движение в направлении, обозначенном профессором А.Л.Казиным, внесет свой вклад в дело реформирования музыкальной науки и образования.

Эпоха до Конфуция

После палеолитического и неолитического периодов, с развитием методов производства, первобытные люди постепенно превратились из спорадических племен в племенные союзы. Среди них было много известных племенных вождей – таких, как Хуан Ди, Яо, Шунь, Юй и т.д. Когда Юй передал функции управления своему сыну Цию, в Китае была инициирована наследственная система власти. Это время было ознаменовано установлением первой династии Китая, династии Ся, которая была стала первой династией рабовладельцев, после чего Китай вступил в бронзовый век. Время правлении династии начинается около 2070 г. до н.э. Однако в 1600 г. до н.э. династия Шан свергла династию Ся.

Древняя китайская музыка являла собой единство песни и танца, целостность которых носила либо ритуальный характер, либо отражала жизнь людей. В числе известных в то время произведений назовем «Охотничью песню». Согласно легенде, это песня периода Жел-

того императора, в которой присутствует наставление охотникам: срежьте бамбук, соедините бамбук, сделайте из него оружие и преследуйте зверя. Другое произведение – «Музыка Ге Тяня», в которой воплощена информация об оригинальном стиле ведения сельского хозяйства и животноводства. Исполнение «Музыки Ге Тяня» предполагало участие трех человек, чье вокальное трио поддерживалось танцем, в котором ноги отбивали определенный ритм, а руки выполняли манипуляции с бычьими хвостами.

В эпоху правления Шан (1600 г. до н.э. – 1046 г. до н.э.) музыка бытовала в качестве ритуального танца, исполняемого под пение и сопровождение ударных и духовых инструментов, посредством которого происходило общение с богами. При этом костюмы соответствовали тому или иному животному. Именно это время отмечено возникновением самых ранних музыкальных учреждений, которые выполняли функцию музыкального образования.

Приблизительно в 1046 г. до н.э. династия Чжоу свергла династию Шан и установила новую государственную власть. Время правлении династии Западная Чжоу (1046 г. до н. э. – 770 г. до н. э.) ознаменовано пиком развития рабовладельческого общества. В эту эпоху сельское хозяйство и торговля имели большое развитие. Поскольку земля всей страны была разделена между князьями, большими и малыми, и верховный правитель управлял землей не напрямую, а через князей, каждый из них должен были регулярно платить дань столице. В период династии Чжоу (Западная Чжоу) наблюдается развитие ударных и духовых инструментов, что подтверждают археологические раскопки. В частности, на территории Китая были обнаружены такие ударные инструменты, как барабаны и колокольчики, изготовленные из камня или бронзы. Помимо этого, было найдено множество флейт, сделанных из костей животных. В них проделаны пять-восемь звуковых отверстий, которые могут воспроизводить полноту семитонового звукоряда. Здесь же следует упомянуть и о сюнь – уникальном музыкальном инструменте, изготовленном из глины. Принимая во внимание устройство духовых инструментов, понятно, что к этому времени китайцы имели представление о полутонах.

Знаменательно, что именно в период правления династии Чжоу была реализована строгая иерархическая система, для управления и поддержания которой используется соответствующая система этикета, где музыка занимает одно из ключевых положений. Речь идет о ритуально-музыкальной системе 礼乐 (Ли-юэ), определяющей этикет,

используемый каждым классом, а также количество ритуальных групп и танцевальных команд. В рамках такой системы происходит уточнение отношений между начальством и подчиненными, отцом и сыном, старшим братом и младшим братом. Стоит отметить, что система Ли-юэ предназначалась исключительно для знати, не затрагивая правила жизнедеятельности простолюдинов. В частности, в зависимости от социального статуса рекомендовалось использовать конкретную музыку. Например, согласно правилам Чжоу, только правитель (ван) может использовать восемь рядов в процессе исполнения танца; местные правители (чжухоу) используют шесть рядов, консультант – четыре ряда, ученая знать должна довольствоваться двумя рядами.

Из числа сохранившихся с того времени музыкальных произведений назовем «Шесть поколений музыки и танца». «Шесть поколений музыки и танца» состоит из шести крупномасштабных композиций. К ним относятся «Юин мен» эпохи Хуанди, «Янь ци» эпохи Яо, «Шао» эпохи Шунь, «Да Ся» династии Ся, «Да Ху» династии Шан и «Да Ву» династии Чжоу. «Да Ву» – это произведение основано на истории о том, как король Чжоу У победил последнего короля династии Шан. Соответственно, танец в единстве с пением и музыкальным сопровождением воссоздает сцену битвы.

Эпоха правления династии Чжоу связана с формированием музыкального заведения Да Си Юе. Его основными задачами стали обучение музыкальному администрированию, приобщение к музыкальному образованию и музыкальному исполнительскому искусству. Важность поставленных задач обусловлена тем, что должностные лица, отвечающие за музыку, имеют четкое разделение труда и исполняют разную музыку в разных политических ситуациях. Что же касается содержания музыкального образования, то оно включало в себя овладение музыкальной моралью и другими музыкальными идеями. Исполнительское искусство основывалось на обучении пению, танцу и игре на музыкальных инструментах. Интересно, что чиновник, отвечающий за музыку, имеет высокий социальный статус.

Примечательно, что в период правления династии Чжоу народная музыка также получает импульс к развитию, поскольку правительство придавало большое значение народным песням. С целью лучше понимать обычаи и чувства простого народа, воплощенные в песнях, музыкальные чины снаряжались в специальные экспедиции по разным провинциям, чтобы собирать образцы фольклора. В Ве-

сенне-осенний период (770 г. до н. э. – 771 г. до н. э.) власть династии Чжоу изменилась с сильной на слабую, частые войны между лидерами подорвали династические устои. Однако именно тогда, когда наиболее могущественные из них приходят к необходимости объединиться, аннексируя более слабых, появляется так называемая *китайская национальная пентатóника*, в рамках которой возможно провести следующие аналогии: Гун – до, шан – ре, цзюэ – ми, чжи – соль, юй – ля.

В это же время появляются:

• система 12 люй[1], где Хуан чжун выступает коррелятом *C*, Лин чжун – *G*, Тай цу – *D*, Нан лю – *A*, Гу шан – *E*, Ин чжун – *H*, Жэ бин – *Fis*, Да лю – *Cis*, И цэ – *Gis*, Тиа чжун – *Dis*, У и – *#A*, Чжун лю – *#E;*

• семитоновая гамма, представленная ладами, получившими называние Я юе (гун – до, шан – ре, цзюэ – ми, биан чжи – фа диез, чжи – соль, юй – ля, биан гун – си) и Цин юе (гун – до, шан – ре, цзюэ – ми, цин цзюэ – фа диез, чжи – соль, юй – ля, биан гун – си).

Сто школ

Период после падения династии Чжоу (475 г. до н. э. – 221 г. до н. э.) отмечен крупномасштабными войнами, которые длились более 200 лет. Это время перехода от рабовладельческого общества к феодальному обществу, а также от бронзового века к железному веку, характеризующееся постепенным распадом первоначальной социальной системы, в том числе рождением многих школ мысли.

Конфуций

Конфуций был уроженцем Лу, основателем конфуцианства, оставившим след в культуре Поднебесной как величайший просветитель. В контексте нашего исследования наиболее значительным в деятельности Конфуция оказывается то, что он сформулировал концепцию мыследеятельности, фундаментальной категорией которой становится *жэнь*. Выступая за восстановление системы ритуальной музыки, крах которой совпал с падением династии Чжоу, Конфуций продвигал свои идеи, путешествуя по вассальным штатам. В более поздние годы он вернулся в Лу, чтобы собирать книги (один из самых знаменитых его сборников – сборник стихов «Ши-цзин») и воспитывать таланты. После его смерти идеи Конфуция получили широкое распространение.

Конфуций не оставил своих собственных работ, отстаивая возможность выступать за распространение литературы без создания новых произведений, однако его мысли, слова и поступки были записаны его учениками в книге «Лунь Юй». Центральным концептом для Конфуция стала музыкальная эстетика, основанная на морали. Конфуций утверждал, что музыка и мораль едины, настаивая на том, что и в основе создания музыки, и в оценке ее художественного достоинства лежат единые нормы. Безусловно, в данном случае Конфуций не является первопроходцем, лишь продолжая и поддерживая начинания династии Чжоу. Тем не менее, заслуга Конфуция в том, что он расширил представление о музыке, основой которой стало понятие *жэнь*, ибо «если человек не обладает жэнь, то как он может соблюдать ритуал? Если человек не обладает жэнь, то о какой музыке может идти речь?» В целом понятие *жэнь* может быть осмыслено посредством следующих ответов Конфуция, которые он давал своим ученикам, задающим вопрос относительно смыслового наполнения *жэнь*:

• всегда будь почтителен, исполняя работу, проявляй уважение, в отношениях с людьми соблюдай преданность, когда отправляешься к варварам, не отказывайся от этих правил;

• сдерживать себя с тем, чтобы во всем соответствовать требованиям ритуала – это и есть жэнь;

• осуществление жэнь зависит от самого человека;

• на то, что не соответствует ритуалу, нельзя смотреть, то, что не соответствует ритуалу, нельзя слушать, то, что не соответствует ритуалу, нельзя говорить, то, что не соответствует ритуалу, нельзя делать;

• вне своего дома относись к людям так, словно принимаешь дорогих гостей, используй народ так, словно совершаешь важное жертвоприношение, не делай людям того, чего не желаешь себе, и тогда и в государстве, и в семье будет порядок;

• не испытывай обиды;

• человеколюбивый человек в разговоре проявляет осторожность, поскольку если он встречает трудности в деле, то разве он не будет осторожным в разговоре;

• жэнь – это значит любить людей;

• у людей с красивыми словами и притворными манерами мало жэнь;

• если человек тверд, настойчив, прост, говорит осторожно, он близок к жэнь;

• разве жэнь далеко от нас? если я хочу быть жэнь, жэнь приходит, жэнь не за горами, но то, что каждый может и каждый должен делать.

Очевидно, что *жэнь* выступает обобщенной категорией, вбирающей в себя многие добродетели – меру, честность, дружелюбие, верность, простоту и другие высокие моральные принципы, идеальным воплощением которых служит музыка. В «Лунь Юй» находим следующую запись: Конфуций в Ци слышал древнюю музыку «Шао», которая настолько воодушевляла его, наполняя энергией, что он три месяца не принимал в пищу мяса. «Я не могу поверить, – сказал учитель, – что музыка может быть прекрасной до такой степени» («Шао» – музыка, которая восхваляет достижения и добродетели древнего правителя Шуня).

Знаменательно, что Конфуций уважал систему ритуалов и музыку, которая была неотделима от эпохи, в которую он жил. По словам Сыма Цяня, известного историка династии Западная Хань, Конфуций был опечален упадком династии Чжоу и последующей за этим крахом системы ритуалов и музыки, высказывая свое отношение к сложившемуся положению дел следующим образом: «Восемь рядов танцуют в храме: если такое можно вытерпеть, то что же вытерпеть нельзя?» Напомним, что согласно иерархии, созданной и закрепленной во время правления династии Чжоу, такое себе мог позволить только верховный правитель. Именно в его руках, по мысли Конфуция, и должны быть система ритуалов и музыка. В противном случае политическая обстановка будет хаотичной и мрачной. Конфуций сказал: «Когда в Поднебесной царит дао (порядок), ритуал, музыка, приказы на карательные походы исходят от сына неба. Когда в Поднебесной нет порядка, музыка, ритуал, приказы на карательные походы исходят от чжухоу» [2].

Конфуций был музыкантом, он умел играть на музыкальных инструментах, с удовольствием пел, обладая глубоким пониманием музыки. В беседе с главным наставником по музыке в Лу Конфуций сказал: «Музыку можно познать. Начинать надо с того, чтобы все инструменты звучали чисто и слаженно, гармонично и не прерываясь; чтобы звуки, постепенно нарастая, были ярки, согласованны и мощны, и тогда мелодия получится законченной». Согласно сведениям, представленным в книге «Ши цзи», Конфуций стал учиться игре на

цине у учителя ⟨музыки⟩ Сян-цзы. За десять дней учебы он не преуспел. Учитель Сян-цзы сказал: «⟨Вы⟩ могли бы добиться большего». Конфуций ответил: «Я, Цю, уже получил навыки в мелодиях, но еще не освоил их строя». Прошло некоторое время, и учитель сказал: «Вы уже освоили музыкальный строй, не следует ли добиться большего?» Конфуций ответил: «Я, Цю, еще не усвоил сути музыки». Опять прошло какое-то время, и учитель музыки сказал ему: «Вы уже постигли суть музыки, но могли бы добиться большего». Конфуций ответил: «Я, Цю, еще не понял, как музыка создается человеком». Еще через какое-то время учитель сказал Конфуцию: «Вы глубоко проникли в суть музыки, в ее радостях находите высокие надежды и далекие устремления». Конфуций ответствовал: «Я, Цю, начал понимать, каков тот человек, который создавал эту музыку. Скорбя, он темнел лицом, будучи стройным, он выглядел высоким. Его глаза видели далеко, как будто он управлял государствами во всех четырех сторонах ⟨света⟩. Кто это мог быть, кроме Вэнь-вана?» Учитель музыки Сян-цзы сошел с циновки и, поклонившись несколько раз Конфуцию, сказал: «Я ⟨тоже⟩ полагал, что это скорее всего музыка, созданная Вэнь-ваном!»[3].

Конфуций также был педагогом и выступал за то, чтобы приобщать к знаниям всех людей, не делая разницы между богатыми и бедными. Господин Фэн Юлань считает, что Конфуций был первым человеком в Китае, который популяризировал академические науки, и что его поведение может быть похоже на поведение мудрецов Древней Греции. Самого же Конфуция господин Фэн Юлань уподоблял Сократу, отмечая, что между ними есть много общего, например, чувство миссии по спасению мира и акцент на воспитании морального характера. Как Сократ, так и Конфуций не оставили после себя письменных назиданий, но их слова, поступки и идеи унаследованы и распространены учениками.

Точно так же, как мудрецы Древней Греции ценили музыкальное образование, Конфуций считал, что изучение музыки дает импульс к развитию самых разных способностей человека. При этом сам учитель преподавал стихосложение, этикет, музыку, каллиграфию. Число его последователей связывают с тремя тысячами учеников, из которых наиболее хорошо владели шестью искусствами (ритуал, музыка, стрельба из лука, управление колесницей, письмо и математика) лишь 72 человека. Как говорил учитель, «направь свою волю на до-

стижение правильного пути, придерживайся ⟨принципов⟩ морали, ⟨поступай⟩ в соответствии с человеколюбием, упражняйся в шести искусствах».

Выступая за общее музыкальное образование, Конфуций уважал и личную музыкальную грамотность, поскольку именно глубокое освоение музыкального искусства венчает всякое знание. «Книга стихов волнует меня, этикет позволяет мне утвердиться в обществе, а музыка позволяет мне закончить учиться», – наставлял он своих подопечных. Также Конфуций известен следующим высказыванием: «Те, кто сначала изучает ритуальную музыку, а затем становится чиновниками – это обычные люди, у которых никогда не было статуса, а те, кто сначала занимает официальные должности, а затем изучает ритуальную музыку, имеют статус аристократа. Однако, если я хочу выбрать талант, я выступаю за то, чтобы выбрать первого, кто изучит ритуальную музыку народа». Понятно, что в данном случае Конфуций отдает предпочтением тем, кто действительно любит музыку, а не изучает ее ради того, чтобы быть чиновником. Другими словами, Конфуцию не нравилось целенаправленное и утилитарное изучение музыки, потому он отставлял приоритет за людьми, которые могли чувствовать музыку и глубоко ее переживать.

Среди музыкальных предпочтений Конфуция находится музыка, которая соответствует ритуальной системе, звуча в унисон с моральной мыслью философа. Причина, по которой Конфуций восхищался этим видом музыки, заключалась в следующем: «нет ничего лучше музыки, чтобы изменить культуру и обычаи общества». Более того, Конфуций был уверен в том, что именно «музыка может изменить общество, следовательно, хорошая музыка может сделать общество стабильным, а плохая музыка может вызвать хаос в обществе». И, далее: «Музыка играет очень важную политическую роль, если правитель может хорошо использовать музыку, он может принести хорошие социальные эффекты».

Тщательно изучая природу ритуальной системы, Конфуций задает себе вопрос: «Когда мы говорим о ритуале, имеем ли мы в виду лишь преподношение яшмы и парчи? Когда мы говорим о музыке, имеем ли мы в виду удары в колокола и барабаны?». Глубокий смысл слов учителя заключается в том, что система ритуальной музыки должна быть реализована не только во внешних проявлениях, привлекая внимание, но и во внутренних, обеспечивающих обществу социальную стабильность. Не случайно Конфуций демонстрирует

непримиримость к музыке, которая лишена жэнь. «Я ненавижу, когда фиолетовый цвет затмевает ярко-красный [4]. Я ненавижу, когда мелодии Чжэн портят древние мелодии. Я ненавижу, когда болтуны губят государство и семьи».

Почему лишенная жэнь музыка приводит Конфуция в ярость? Известна следующая история. Правитель государства Вэй сказал ученику Конфуция Цзы Ся: «Я надеваю официальную одежду в зале, чтобы послушать древнюю музыку, но я хочу спать. Однако, я не чувствую усталости, когда слышу музыку Чжэна и Вэя. Почему новая музыка такая?» На наш взгляд, возможный ответ может быть сформулирован следующим образом. В отличие от древней музыки, которая требовала духовного бодрствования и сосредоточенности, осуществляемых изнутри человека, музыка Чжэн Го и Вэя, более новая и популярная, освобождала правителя от внутренних усилий, воздействуя на его организм извне. Однако только внутреннее благородство и чувство меры обеспечивают искренность слов и поступков правителя. Потому на вопрос ученика Янь Юань о том, как управлять страной, Конфуций сказал: «Введи календарь ⟨династии⟩ Ся, езди в повозках ⟨династии⟩ Иль, носи ритуальную шапку ⟨династии⟩ Чжоу, что касается музыки, то возьми ⟨музыку⟩ Шао и У. Запрети мелодии ⟨царства⟩ Чжэн, изгони льстецов: исполненные чувственности мелодии Чжэн непристойны, а льстецы опасны».

Вне всяких сомнений, Конфуций не был противником любви между мужчиной и женщиной, более того – в составленном им сборнике стихов мы находим много примеров, раскрывающих смысл подлинных отношений. Конфуций отрицал лишь чувственную, не освященную чистотой помыслов любовь, потому что только тогда, когда «ум чист, в нем нет злых мыслей». Соответственно, Конфуций признавал лишь такую любовь, которая была свободна от похоти и вожделения. Здесь важно оговорить, что сам Конфуций напрямую не объяснял связь между музыкой и чувством, однако понимание этого вопроса приходит в ситуации, описанной его учениками. Конфуция спросили, можно ли изменить время траура, предписанное церемонией Чжоу, заменив три года на год. Учитель в ответ задал следующий вопрос: «По прошествие одного года спокойно ли будет у вас на душе?». Получив утвердительный ответ, сказал: «Если спокойно, то и поступайте так!». Однако потом он заметил в беседе с учеником, что вопрошающий не обладает человеколюбием. После рождения ребен-

ка родители нянчат его три года, поэтому трехлетний траур по родителям – всеобщее правило Поднебесной».

Норматив конфуцианской личности, впервые представленный в «Лунь Юй» и противопоставленный «ничтожному человеку», «маленькому человеку» (сяо жэнь), воплощению эгоистического прагматизма, получил название Цзюнь-цзы. Речь идет о благородном или иначе – высоконравственном человеке. Другими словами, благородный муж, по Конфуцию, это человек, в котором нет ни малейших признаков бесчеловечья, человек, чьи внутренние помыслы соответствуют внешним поступкам. В «Лунь Юй» записано: «Конфуций ел рядом со скорбящими людьми, никогда не наедаясь досыта, он плакал вместе с ними и потому не мог испытывать желание петь».

Мэн-цзы

Мэн-цзы (около 372–289 до нашей эры), будучи преемником Цзыси – ученика Конфуция, признан вторым мастером конфуцианства. Мысль Мэн-цзы, будь то политическая мысль или музыкальная мысль, в основном унаследована от Конфуция, но есть развитие и инновации. Господин Фэн Юлань говорит, что положение Мэн-цзы в Китае так же важно, как положение Платона на Западе. Эпоха Мэн-цзы была более хаотичной, чем эпоха Конфуция. В это время она вступила в период Воюющих государств, когда войны были более частыми и жестокими, а люди жили в трудных условиях. Мэн-цзы остро почувствовал важность народа, высказав свое понимание этого вопроса так: «Дороже всего народ. За ним следуют страна, а правитель дешевле всего». Мысль Мэн-цзы о том, что все политические системы созданы ради народа и даже монарх должен заботиться о жизни людей, вышла за рамки времени и приблизила конфуцианство к людям.

Его отношение к музыке сходно с позицией Конфуция, но в ней есть и новшества. Соглашаясь с политической ролью музыки, Мэн-цзы не проводил различия между древней музыкой и музыкой новой. Согласно записям, Мэн-цзы увидел правителя Ци и спросил его, нравится ли ему музыка? Лян Хуэй Ван ответил, что музыка ему нравится, но не древняя, а новая. Тогда Мэн-цзы сказал: «Пока вам нравится музыка, тогда Ци будет хорошей, тогда классическая музыка и современная музыка – это одно и то же». Мэн-цзы считал, что до тех пор, пока правление разумно и заботится о людях, неважно, какая музыка звучит. При этом Мэн-цзы считал, что правители должны заботиться не только о собственном удовольствии, но и о жизни людей,

сочувствовать им, делиться хорошей музыкой, чтобы общество могло быть стабильным.

Вместе с тем, Мэн-цзы считал, что хорошая музыка должна быть полна нравственности, чтобы люди посредством музыки приобщались к благородству, поскольку «язык доброжелательности не так популярен, как музыка доброжелательности, а хорошая политика не так популярна, как хорошее образование».

Сюнь-цзы

Сюнь-цзы (около 313–238 до нашей эры) – известный мыслитель и просветитель позднего периода Воюющих государств, третий апологет конфуцианства. По мнению господина Фэн Юлань, положение Сюнь-цзы в Китае сродни положению Аристотеля в западном мире. Что же касается отношения Сюнь-цзы к музыке, то его точка зрения на музыкальное искусство, в основном, базируется на «Лунь Юй» – созданном им трактате о музыке, в котором представлена зрелость конфуцианской музыкальной мысли. Сюнь-цзы более детально проработал взаимосвязь между музыкой и очищенным от страстей человеческом чувстве, что имеет большое значение для дальнейшего развития конфуцианской музыкальной мысли. В «Лунь Юй» утверждается, что музыка способствует пробуждению духовной радости.

> Когда музыка гармонична и спокойна, в народе царит согласие и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царит единство и порядок. Когда народ пребывает в согласии и единстве, армия сильна, стены крепки и враг не смеет подступить к Поднебесной. И весь народ тогда живет спокойно, доволен своими правителями.
>
> *Сюнь-Цзы (не позднее 298—238 до н. э.), основоположник ханьского конфуцианства.* Гл. «О музыке» (цит. по [5, с. 66])

Прояснив связь между музыкой и людьми, Сюнь-цзы расширил тему и начал обсуждать политическую роль музыки. Признавая, что музыка выражает человеческие чувства, Сюнь-цзы предупреждал, что если таковые не облагорожены, уподобляясь подчас неконтролируемым эмоциям, возникающим спонтанно, то желания будут безумно расти, а общество будет хаотичным. Известно следующее высказывание Сюнь-цзы: «человек не может жить без радости, а радость не может

не проявляться, однако если спектакль не управляется, невозможно не оказаться среди хаоса. Правители древних времен ненавидели эту путаницу, поэтому они создали элегантную музыку, гимны и оды, чтобы направлять людей, чтобы прояснять истину, чтобы тьма заблуждения не могла поработить людей».

Очевидно, что Сюнь-цзы разделяет мысли Конфуция о политической роли музыки, ее значимости в поддержании стабильности общества и в формировании культуры мышления человека. Аналогичным образом Сюнь-цзы активно защищал систему ритуальной музыки, обличая непристойность в музыке современной. Он сказал: «Музыка – это неизменное средство примирения человеческих чувств, этикет – неизменное средство управления обществом; музыка заставляет людей работать с одним сердцем и одним разумом, этикет заставляет людей различать классы. Овладев системой ритуальной музыки, вы сможете управлять мыслью окружающих». Знаменательно, что в своих работах Сюнь-цзы уделял внимание наиболее важным, на его взгляд, образцам ритуальной музыки, связанным со сценами жертвоприношений, которые мыслитель считал актуальными для общества.

Согласно позиции Сюнь-цзы, пренебрежение ритуальной музыкой приводит к смуте и беспорядку. Признаками последних оказываются, по мнению философа, вызывающая одежда, отмеченная великолепием, мужчины, склонные к нарядам, подобно женщинам, похотливые обычаи, корыстные намерения каждого, распущенность, потворство музыке поверхностной и пустой, отсутствие уважения к мертвым, презрение к этикету и восторг перед грубой силой, готовность бедных стать грабителями, а богатых – ворами. Соответственно, противоположные обозначенным признакам установки – показатель того, что общество управляется хорошо. Поскольку Сюнь-цзы считал, что самое ценное качество музыки – это гармония, понятно, что хорошо управляемое общество – это общество гармоничное. Подтверждение тому – следующая мысль философа: «Если музыка гармонична, тогда и люди могут быть гармоничными Если музыка гармонична, тогда и люди могут быть гармоничными без снисхождения, работая в согласии и не допуская хаоса». И, далее: «после изучения ритуальной музыки устремления людей станут благородными, после изучения этикета у людей разовьются добродетели, что поможет стать ясными ушам и глазам, эмоциям – уравновешенными, обществу –

мирным… так чудесные мелодии, составляющие лучшую музыку, приведут людей к добродетелям».

После смерти Конфуция его идеи распространились по всему Китаю, однако в это же время поднимают головы и противники его концепции. В результате те, кто выступал против Конфуция, и те, кто поддерживал Конфуция, начали столетние дебаты, в ходе которых появилось много мыслителей разных классов и идентичностей. Их долгое время длящийся спор получил название по числу лет, когда каждая из сторон отстаивала свое право на истину: «сто школ».

Как уже было замечено, в этот период существуют две основные фракции музыкальной мысли, одна из которых поддерживает восстановление конфуцианской системы ритуальной музыки, вторая – выступает против восстановления системы ритуальной музыки. Обозначив представителей сторонников Конфуция в начале раздела, сосредоточим теперь внимание на его противниках, предварительно оговорив, что и среди них не было единого мнения относительно роли музыки в жизни отдельного человека и государства в целом.

Мозы

Мозы (476 или 480–390 или 420 до нашей эры) – единственный мыслитель гражданского происхождения, чей статус впоследствии был поднят его апологетами на ту же высоту, что и статус Конфуция. В ранние годы Мозы жил в бедности, изучая конфуцианство у его учеников и последователей, но позже отказался от конфуцианства и основал новую теорию, которая получила название, производное от имени основателя – моизм. В отличие от Конфуция, отстаивающего идеалы династии Чжоу, Мозы выступает представителем ценностной системы династии Ся. Принципиальное несовпадение между двумя мыслителями обусловлено тем, что Конфуций представляет интересы класса аристократии, тогда как Мозы мыслит с точки зрения простых людей. Так, например, если Конфуций провозглашает любовь, которая не предполагает снятия сословных ограничений, то Мозы говорит о равноправии в любви, призывая смотреть на других, как на самих себя, и видеть в семьях других людей свою собственную семью. Именно поэтому Мозы выступил против системы ритуальной музыки, которая строжайшим образом закрепляла сословную иерархию.

Музыкальная мысль Мозы отражена в трактатах «Фэй юэ» («Против музыки») и «Сань бянь» («Три доказательства»), а также других работах, подвергающих критике конфуцианский этикет, со-

гласно которому музыке предписывается ряд ограничений. В частности, в одном из своих трактатов Мозы писал о том, что все, противоречащее интересам народа, должно быть под запретом. Здесь весьма важным оказывается тот факт, что если Конфуций призывает ставить нравственность, благородство и т.п. выше личных интересов, то Мозы отстаивает право каждого человека на удовлетворение собственных интересов, полностью отвергая позицию своего предшественника. Более того, Мозы убежден, что радение по отношению к музыкальным инструментам гораздо менее полезно, нежели сбор средств для изготовления кораблей, наличие которых выгодно народу.

Согласно позиции Мозы, у людей есть три вида проблем: голодные не получают пищи, замерзшие не получают одежды, уставшие не получают отдыха. В данном контексте производство музыкальных инструментов приносит дополнительные трудности народу, который должен финансировать их изготовление и поэтому наилучшим решением будет запретить музыку. Его убежденность в истинности обозначенной точки зрения подкреплялась тем, что:

• игра на музыкальных инструментах требует большого количества мужчин, отрывая их от полевых работ, а если опыт музицирования вовлекает в исполнение и женщин, то они забывают о ткачестве;

• занятия музыкой отвлекают правителей от их основной деятельности по управлению страной;

• слушая музыку, аристократы не занимаются производительным трудом, потребляя то, что делают простые люди, и этот порядок неблагоприятно сказывается на состоянии страны.

Вывод один: «Заниматься музыкой неправильно!»

В своих обличительных речах Мозы не перестает осуждать аристократов и правителей высшего класса за монополизацию музыки, что влекло за собой выжимание денег из народа. Особенно жесткой критике была подвергнута система ритуалов, которые Мозы считал расточительной. По-настоящему способный правитель принесет пользу народу без необходимости использовать музыку в целях наилучшего управления. Логика Мозы заключается в том, что Яо и Шунь – правители, которые в древние времена были пионерами системы ритуальной музыки, живя в домах с соломенной крышей, обладали, тем не менее, высокой моралью и хорошими политическими достижениями. Напротив, более поздние правители производили все больше и больше музыки, но их политическая деятельность была все менее эффективной. Считая конфуцианство высокомерным и лицемер-

ным, Мозы опирался на слова древнего министра Яньцзы, высмеивающего особенности конфуцианства: «многие украшают свои ереси, чтобы обмануть правителей мира, и создают музыку, чтобы сбить с толку глупых людей. Их притязания не должны быть известны миру, и их знания не должны передаваться людям».

Для Мозы был непонятен громоздкий этикет конфуцианства, который определял естественный порядок вещей, нормируя обыденную жизнь, как в случае с похоронной церемонией. В частности, согласно этикету, уход из жизни правителя требует, чтобы его старший сын со своей женой носили траурную одежду три года, как бы умирая на этот срок для жизни, исполненной радости; для братьев умершего этикет предписывал траур в течение одного года. Дальние родственники – дяди, тети и племянники – должны носить траур пять месяцев. При этом в промежутке между похоронами и завершением траура ритуал рекомендует читать «Ши цзин» («Книгу стихов») в сопровождении танца. «Если выполнять все предписания, – задается вопросом Мозы, – то в какой день монарх может заниматься политикой, а люди – бизнесом?» Будучи прагматиком, Мозы недоумевает, для чего нужна музыка. Вот строить дом – значит оберегать себя от холода, а что такое заниматься музыкой! При этом Мозы искренне верил, что конфуцианство, если оно будет реализовано, приведет к гибели мира и к тому, что мир погрузится в хаос.

Лао-цзы

Лао-цзы (Ли Эр) – известный китайский философ, который жил примерно с шестого века по пятый век до нашей эры. Легенда гласит, что Лао-цзы родился раньше Конфуция, и в книгах по истории записано, что Конфуций задал ему вопрос об этикете. В ответ Лао-Цзы написал «Дао Дэ цзин», в котором собраны его философские мысли. Сердцевиной учения Лао-Цзы является Дао, которое отмечено высокой духовностью. Лао-цзы считает, что Дао – это источник всех вещей, из которого все может родиться. Дао невидимо, его нельзя прояснить, это закономерность природы. На основе Дао Лао-цзы выдвинул концепцию У-вэй, буквально – ничегонеделания, т.е. бездействия. По мысли Лао-цзы, политический хаос происходит из-за того, что правители, пытаясь стабилизировать общество, издают слишком много заявлений указов и делают слишком много заявлений. По сути, реализация концепции ничегонеделания предполагает устранение произвольной воли человека и его полное подчинение законам природы.

Лао-Цзы подчеркивает, что У-вэй (бездействие) противостоит не только Ю-вэй, как многообещающей мысли Конфуция, но также и системе ритуальной музыки, поэтому музыкальная мысль Лао-Цзы звучала в унисон со звуками природы, будучи исполнена мистицизма небытия. «Чем лучше музыка, – говорил он, – чем тише, тем лучше изображение, тем незаметнее». Разрабатывая идею, реализуемую посредством ничто, он был апологетом возврата к сути вещей, к природе. Признавая положительный эффект от музыки, которая может не только развлекать, но и пробуждать желания (как духовные, так и плотские), Лао-Цзы считал, что слишком много музыки вредно, аргументируя свою позицию следующим образом: «Слишком много цветов делает людей слепыми, слишком много музыки делает людей глухими».

Чжуанцзы

Чжуанцзы – представитель народа Сун периода Воюющих государств, живший в период около 369–286 годов до нашей эры. Мастер даосской школы, унаследовавший идеи Лао-цзы. Оставляя приоритет за естественной музыкой, он высказывался против системы музыки ритуальной. Выступая защитником природы, Чжуанцзы считает, что музыка природы – это самая совершенная музыка. Его типологизация музыки состоит из человеческой флейты, земной флейты и небесной флейты. Первое – это звучание бамбукового инструмента, созданного человеком, второе – звучание ветра, дующего сквозь землю. Что же касается небесной флейты, то Чжуанцзы связывал ее с музыкой самой природы, подражать которой не способен даже самый продвинутый голос [7].

Чжуанцзы убежден в том, что только без вмешательства внешнего мира звук, издаваемый сам по себе, является самой прекрасной музыкой, его небесная флейта отвечает свободному, не придерживающемуся шаблонов творчеству. Специально оговорим, что свои мысли Чжуанцзы позаимствовал у древнего монарха Хуан Ди, который описал создание музыки в соответствии с законами природы, изложив свое понимание высшего музыкального уровня следующим образом. «Так называемое божественное состоит в том, чтобы понять материю и соответствовать природе. Действие Небесной пружины не проявляется вовне, а пять органов чувств чутко внимают. Слова не звучат, а сердце поет: вот это зовется «Небесной музыкой»».

В данном контексте понятно, почему Чжуанцзы отвергал систему ритуальной музыки, утверждая, что ее внедрение вызовет социальный беспорядок. «Если сердце чисто и просто и возвращается к своей истинной природе, – наставлял он, – это называется музыкой, как честность, приличия и цивилизованные манеры называются этикетом». Разделяя таким образом музыку и этикет, Чжуанцзы был уверен в том, что возврат к старой системе обусловит погружение мира в хаос. Несмотря на то, что даосская музыкальная мысль пронизана мистицизмом, она и сегодня не утратила своей привлекательности для жителей Поднебесной.

Легизм

Отмеченный утилитарностью легизм возник в середине периода Воюющих государств, пропагандируя перемены, издавая строгие указы, цель которых – обогатить страну и укрепить солдат. В частности, под воздействием легизма государство Цинь осуществило изменение закона Шан Яна, которое заложило основу для последующей ликвидации Шести царств. Представители легизма – юристы – больше похожи на политиков, непрестанно говоря о реформах. Однако история доказала, что мысль юриста имеет прогрессивное значение. Именно благодаря этой мысли легизм может положить конец хаотической эпохе разделения, увлекая за собой к единой династии.

В отличие от конфуцианства, моизма и идеологов даосизма легисты не цепляются за старомодные тенденции, считая, что они должны смотреть только вперед, во всем соответствуя текущей политической ситуации, в соответствии с которой необходимо изменять политическую систему и законы страны, что весьма прогрессивно. В ранний период легизм был представлен тремя школами: Шан Ян, Шэнь Дао и Шэнь Бухай, каждая из которых отличалась своими особенностями. Когда дело дошло до Хань Фэя, мастера законотворчества, он предложил объединить школы под знаком прочного верховенства закона таким образом, чтобы Шан Ян имела отношение к власти монарха, Шэнь Дао отвечала за военную власть, а Шэнь Бухай осуществляла контроль за группой министров. Все вместе школы способны вести контроль над властью, осуществлять законы и нормативные акты, обеспечивать стратегиями и средствами для их достижения. При этом главная цель, которую преследовали три школы – обнаружить, предотвратить хаос и сохранить статус монарха.

Шан Ян

Шан Ян (около 390—338 до нашей эры) занимал пост премьер-министра Цинь в течение 19 лет, проводя реформы и изменяя законы, чтобы сделать государство Цинь сильным. История правления Шан Ян с изложением его взглядов запечатлена в исследовании «Шан Цзюнь Шу» («Книга Правителя области Шан»). Шан Ян выступал против устаревшей системы ритуальной музыки. Он считал, что «ритуальная музыка – это символ потворства и разврата». Шан Ян высказывал уверенность в том, что система ритуальной музыки, благотворительности и рекомендаций сделает людей могущественными, поставив тем самым под угрозу правление и ослабив власть государства. Существующая система должна быть отменена, а политическое правление укреплено, чтобы власть государства могла быть сильной. В то же время Шан Ян приводил примеры того, как древние правители использовали музыку для пропаганды добродетели, а затем управляли народом. С этой точки зрения Шан Ян признавал лишь политическую природу музыки, используемую правителями в целях пропаганды.

Шэнь Дао

Шэнь Дао (около 350–280 до нашей эры) утверждал, что правитель должен твердо держаться за власть, подчиняя своим приказам народ и министров. Признавая за законом уравновешивание и стабилизацию порядка, Шэнь Дао иллюстрировал свою мысль следующей притчей. «Лу Чжуан-Гун (правитель Лу) отлил большой колокол. К нему пришел Цао Гуй (военный министр государства Лу) и сказал: «Теперь, чем меньше государство, тем больше колокол. Почему бы тебе не подумать об этом?». Суть притчи заключается в том, что власть и статус должны быть равны. В противном случае, если правила власти будут нарушены, страна ослабнет». В то же время, Шэнь Дао выдвигал высокие моральные требования и требования к способностям правителей, чтобы они могли лучше овладеть властью.

В качестве примера отстаиваемой Шэнь Дао позиции известны такие слова. «Лу Бань (известный изобретатель в Древнем Китае), умело использующий все виды дерева, не будет использовать сандаловое дерево, чтобы делать Ци (Ци – древние китайские щипковые инструменты)». Сандаловое дерево – это твердая древесина, которая подходит только для изготовления мебели, но никак не для изготовления щипковых инструментов, подобных Ци. Здесь подразумевает-

ся, что люди с соответствующими способностями могут получить должности, подходящие для себя. Если же человек, получивший должность, не обладает соответствующими способностями, он не будет квалифицированно выполнять свои обязанности, что в итоге скажется на государственном порядке.

Шэнь Бухай

Отношение Шэнь Бухай (385–337 до нашей эры) к музыке опознается в словах, адресованных правителю. Имеется в виду его – правителя – способность управлять своими министрами. В частности, Шэнь Бухай сказал: «Барабан не может издавать пять тонов, но он может стать хозяином пяти тонов». В данном случае предполагается, что такому ударному инструменту, как барабан, отмеченному отсутствием звуковысотных отношений, не под силу издавать звуки *гун* / до; *шан* / ре; *цзюэ* / ми; *чжи* / соль; *юй* / ля. Однако, барабан может стать их хозяином, играя главенствующую роль в их координации и объединении посредством ритма. Это подразумевает, что правителю не обязательно быть более способным, чем министры, поскольку гораздо важнее – играть определенную роль в контроле над министрами, заставляя их служить самим себе.

Хань Фэй

Хань Фэй (около 280–233 до нашей эры) – представитель закона в поздний период Воюющих государств. Поскольку свое обучение он проходил под руководством приверженца конфуцианства Сюньцзы, Хань Фэй унаследовал некоторые его идеи о праве, а также идеи представителей трех школ легизма. Свою точку зрения на музыку Хань Фэй изложил в книге «Хань Фэйцзы». Он думал, что музыка погубит страну. Он привел примеры многих историй о том, как монархи предавались красоте и музыке, что в конечном счете привело к гибели страны, придя к выводу, что «потакание женщинам и музыке, независимо от политики страны, является причиной гибели». Хань Фэй соглашался с тем, что музыка выполняет развлекательную функцию, но подчеркивал, что такой музыкой не стоит увлекаться. В то же время Хань Фэй отмечал, что музыка не является конечной причиной гибели страны. Самой фундаментальной причиной являются монарх и министр, которые правят страной и насаждают музыку по своему усмотрению.

Заключение

Завершая рассмотрение представлений китайских мыслителей о музыке, сделаем некоторые выводы. В период социальных волнений, в эпоху распада рабства, вопрос о том, придерживаться ли старой системы, стал в центре внимания мыслителей различных фракций. Конфуций и его апологеты настаивали на восстановлении ритуально-музыкальной системы династии Чжоу с целью поддержания старого порядка, старой иерархии, что с точки зрения исторического процесса является консервативным. Противники Конфуция выступали против восстановления ритуально-музыкальной системы, что, однако не означает, что это было весьма прогрессивно. Так, если даосская школа требовала возврата к первоначальному состоянию мира, не испорченного цивилизацией, Мозы отстаивал необходимость возвращения к династии Ся, то школа легизма при всем своем новаторстве проявляет абсолютное безразличие к вопросам морали, делая ставку на насилие и суровые законы, где музыке отводится место пропаганды.

Китайская философская мысль, представленная школой Конфуция, рассматривала музыку в качестве эталона, следование которому обеспечивает гармонию между миром природы и миром людей. Столь очевидная значимость музыкального искусства для китайских мыслителей обусловлена, на наш взгляд, тем, что музыкальное искусство позволяло прикоснуться к инобытию, которое недостижимо для непосвященных. Другими словами, искусство звуков являло собой искомое единство земного и небесного в их согласовании, в их неделимой целостности, красоте и благе.

Примечания

[1] Люй в данном контексте выступает в качестве правила, которое касается системы звуковысотных эталонов (один люй – один полутон, двенадцать люй – двенадцать полутонов).

[2] Чжухоу – вассалы из числа дальних родственников Чжоу и высокопоставленных чиновников, обладающих неограниченным правом управлять своей землей. Однако все они подчиняются приказам правителя. В знак верности и преданности они были обязаны регулярно посещать столицу для внесения денежного взноса. В случае войны их собственные войска обеспечивали защиту правителю. Чтобы подчеркнуть разницу между правительственной элитой и теми, кто служит ее благоденствию, была создана система ритуальной музыки.

Однако с крахом династии ритуальная музыка стала достоянием чжухоу, что неизбежно вело к ее десакрализации и примитивизации.

[3] Вэнь-ван – основатель династии Чжоу. В противоположность последнему правителю династии Шан, отличающемуся жестокостью, Вэнь-ван любил народ, который отвечал ему взаимностью. Более поздние мыслители очень уважали Чжоу-Вэнь-ван, его образ был почти идеальным, являя собой эталон нравственности.

[4] Красный – представительский цвет династии Чжоу, символ благородного статуса. Местные чжухоу предпочитали фиолетовый, который в итоге «присвоил» себе благородство красного.

[5] Конфуций настаивал на том, что, «действуя в соответствии с личными интересами, вы вызовете много негодования». И, далее: «Цзюнь-цзы (Благородный муж) знает только долг, сяо жэнь (низкий человек) знает только интересы».

[6] Звучание ветра блестяще описано в книге «Ци у лун» («О том, как вещи друг друга уравновешивают»): «Дыхание, которое производит природа, называется ветром. Было тихо, когда не дул ветер, но как только он дул, бесчисленные отверстия во всей земле ревели. Разве вы слышали только жужжание ветра? Вздымающие гребни гор, дупла исполинских деревьев в сотню обхватов, некоторые похожи на носы, некоторые похожи на рты, некоторые похожи на уши, некоторые похожи на квадратные проемы, вставленные в балки на колоннах, некоторые похожи на заборы, повторяющие форму окружности, некоторые – на гнезда из риса Чунг-мунг, некоторые похожи на глубокие бассейны, некоторые – на неглубокие бассейны. Звук, который они издавали, похожий на звук бегущей воды, на звук быстрых наконечников стрел, на громкий крик, на тонкое дыхание, на крик, отзывающийся глубоким эхом в долине, на щебетание птицы. Передние деревья завывают грозно: у-у-у! А задние деревца стонут им вслед: а-а-а! При слабом ветре – гармония малая, при сильном ветре – гармония великая. Но стихнет вихрь, и все отверстия замолкают. Не так ли раскачиваются и шумят под ветром деревья?»

[7] В данном контексте необходимо отметить, что певческая манера китайцев весьма своеобразна. Представителям других культур довольно сложно привыкнуть к навязчивому фальцету, к быстрым переходам из высокого в низкий регистр и наоборот. Непривычность интонаций смушает слух чужеземцев, которые оценивают такое пение, как нечеловеческую музыку. Действительно, полное красоты и силы звучание фальцета, неожиданная смена динамики, бесконечное

комбинирование, сопоставление мелодических обротов, сопровождаемое прихотливым ритмом – все это создает необычное ощущение. Однако именно такое пение в большей степени отвечает природному многообразию звуков. Более того, столь важное для пения дыхание являет собой, по сути, дыхание жизни, как это раскрывается в практике Цигун. Речь идет об особым образом организованном процессе дыхания и накопления энергии, обеспечивающем контроль над умом и телом. В древности мастера Цигун связывали порожденную дыханием внутреннюю энергию с качеством жизненной силы крови. Ими были найдены способы управления процессом дыхания, который до этого считался автоматическим. Осознанно контролируя свое дыхание, они обнаружили, что могут влиять на различные процессы в теле: биение пульса, ток крови и множество других физических и эмоциональных параметров. Последователи Цигун утверждают, что ум способен управлять потоком энергии, который создается с помощью соответствующего дыхания. Поэтому мысли, скоординированные с дыханием, могут оказывать влияние на состояние человека.

Литература

1. Ван Гуанци. История китайской музыки. – Китай: Издательство Университета Хунань, 2014. – С. 15–41.

2. Гу Цянь. Китайская музыка и танцы. – Китай: Издательство Нанкинского университета, 2014. – С. 2—23.

3. Квонг Ши-юэнь. История китайской академической мысли. – Китай: Шанхайское совместное издательство, 2014. – С. 3–5, 20–22.

4. Кочубей И. [В.]. Экзаменатор – …император: [об орг. просвещения в Древ. Китае] // Комсомолец Кубани. – Краснодар, 1990. – 8 авг. – № 147 (11 020). – С. 4.

5. Кочубей И.В., У Чжофэнь. Philosophia ob Gentis Humanae Provivendum : XLIII. Великие цивилизации древности: обучение музыкальному искусству как важный фактор воспитания // Инновационные подходы в туристско-краеведче-ской деятельности системы детско-юношеского и молодежного туризма: проблемы и перспективы развития (VIII «Бочаровские чтения»): Сб. материалов Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф.: г. Краснодар, 19 дек. 2020 г. – Краснодар: б. и., 2020. – С. 64–68.

6. Ли Цзехоу. Теория истории древнекитайской мысли. – Китай : Издательство народной литературы, 2021. – С. 1–8.

7. Малявина В.В. Чжуан-цзы. Ле-цзы. – М: Мысль, 1995. – 440 с.

8. Переломов Л.С. Конфуций: «Лунь Юй». – М.: Восточная литература, 2000. – 592 с.

9. Сыма Цянь. Исторические записки / пер. с кит. Р. В. Вяткина. – М.: Восточная литература,1992. Т. VI. – С. 126—151.

10. Феоктистова В.Ф. Философские и общественно-политические взгляды Сюнь-цзы. Исследование и перевод. – М.: Наука, 1976. – С. 228–232.

11. Фэн Юлань. История китайской философии. – Китай: Народное издательство Сычуани, 2020. – С. 41–100, 213–224.

12. Ху Ши. История китайской мысли. – Китай: Восточно-Китайское издательство Нормального университета, 2015. – С. 2–60.

13. Цянь Му. История китайской мысли. – Китай: Издательство Кюсю, 2012. – С. 9—21, 28–77.

14. Чжан Чйзи. История китайской мысли. – Китай: Издательство Северо-Западного университета, 2016. – С. 25–59.

15. Чэнь Лай. Древняя религия и этика – корни конфуцианства. – Китай: Издательство Пекинского университета, 2017. – С. 260–327.

16. Чэнь Сюпин. Музыкальная теория китайских династий (Период до Цинь). – Китай: Издательство Лицзян, Шанхайская консерватория музыкальной прессы, 2019. – С. 67–79, 105–114, 166–171.

17. Юй Идий. История китайской музыки. – Китай: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2010. – С. 3–30.

18. Ян Боджун. Перевод и аннотации к Лунь Юй. – Китай: Книжный магазин Чжунхуа, 2015. – 229 с.

19. Ян Инлю. История древней китайской музыки. – Китай: Китайское музыкальное издательство, 1981. – С. 88–100.

20. Ян Сай. Музыкальная теория китайских династий. – Китай: Восточно-Китайское издательство педагогического университета, 2018. – С. 28–51.

Игорь Кочубей (Краснодар),
У Чжофэнь (Китай)

Великие цивилизации Древности: обучение музыкальному искусству как важный фактор воспитания

Эстетическая и художественная культура являются важнейшими составляющими духовного облика личности. Степенью их развития в человеке определяется его интеллигентность, творческая направленность его деятельности, особая одухотворенность отношения к миру и другим людям…

Приобщение людей к сокровищницам мировой и национальной культуры в ходе реализации образования (в частности – музыкального образования) является необходимым условием достижения главной цели эстетического воспитания: формирование целостной личности, творчески развитой индивидуальности, действующей в мире сообразно законам красоты.

Культура – отнюдь не сводится к простой сумме сочиненных книг и симфоний, «живописно» записанных холстов, поставленных спектаклей и фильмов… Культура есть, прежде всего, *общение*, она как бы *символ коллективного общечеловеческого самосознания*. Поэтому в наши дни все более активно изучается зарубежный опыт, накопленный в самых различных сферах человеческой деятельности.

Художественная культура (и в частности музыкальная культура как одно из важнейших проявлений творческих сил народа) в особой мере обладает способностью сближать представителей самых разных этнических групп даже при значительном отличии, обнаруживаемом себя в их традициях. При этом основная цель обращения индивида к художественной культуре, искусству – не столько приобретение знаний, сколько духовно-творческое становление личности, формирование ценностного сознания человека. Говоря другими словами, в процессе музыкального воспитания человеку необходимо достигнуть то-

го, чтобы возвышенное содержание музыки превратилось в достояние его духовного мира…

Как *задачи*, так и *собственно содержание* музыкального искусства, выполняющего общепедагогическую (образующую единое целое с организацией музыкального образования), этическую и эстетическую функции, определились еще в эпоху Древности. Попробуем кратко обосновать высказанный только что тезис.

Музыкально-просветительская деятельность и музыкантов профессиональных, и музыкантов-любителей имеет длительную и довольно непростую историю становления, истоки этой деятельности теряются в глубинах веков…

Уже для Древнего Востока (например, III в. до н.э.) – характерна *обязательность* музыкального образования! «Считалось, что юноша, овладевший искусством пения и игрой на музыкальном инструменте, освобождался от дурных чувств и желаний. Музыке – действенному средству воспитания таких добродетелей, как справедливость, человечность, предусмотрительность, искренность – придавалось большое значение» [7, с. 3].

Огромное число изображений музыкантов и певцов на рельефах, фресках древнеегипетских гробниц и храмов – красноречивое свидетельство любви тогдашних египтян к музыкальному искусству. (По этому поводу см. также [3, с. 49–53].)

Далее, на фрагменте рельефа в индийском храме VIII в. можно видеть Кришну, играющего на флейте.

«Благоуханный цветок добродетели» – именно так называли музыку мыслители Древнего Китая и полагали ее важнейшим средством воспитания молодежи. Музыка в Китае всегда была тесно связана с философией и социальным устройством.

Конфуций, величайший классик древнекитайской философии, утверждал: «Для изменения нравов и обычаев нет ничего прекраснее музыки, это микрокосмос, отражающий строение Вселенной, обладающий строго определенной структурой, которую нельзя нарушать» (цит. по [7, с. 3]).

Развитие этих взглядов Конфуция мы обнаруживаем в сборнике сочинений, написанных его последователем – философом Сюнь-Цзы (глава двадцатая «О музыке»). Он пишет: «Звуки музыки глубоко проникают в сознание человека, быстро изменяют его […]. Когда музыка гармонична и спокойна, в народе царит согласие и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царит

единство и порядок. Когда народ пребывает в согласии и единстве, армия сильна, стены крепки и враг не смеет подступить к Поднебесной. И весь народ тогда живет спокойно, доволен своими правителями […]. Когда музыка пуста и порочна, народ распущен и ленив, дик и достоин презрения. Когда народ распущен и ленив, возникают беспорядки. Когда народ дик и достоин презрения, возникают споры. Если же возникают беспорядки и споры, слабеет армия, становятся хрупкими стены, и враг угрожает Поднебесной. В этом случае народ лишается покоя и недоволен своими правителями. Поэтому, если отбросить этикет и хорошую музыку, возникнут порочные звуки, а вслед за этим и возможность быть покоренными и опозоренными» [4, с. 96].

В свете процитированного уже не приходится удивляться тому, что в Древнем Китае запрещалось использование «безнравственной музыки». Что имелось в виду?

В противопоставлении «этикету и хорошей музыке вановпредков» конфуцианец Сюнь-Цзы рассматривает «безнравственную музыку» (прежде всего варваров) – «вульгарную и порочную», «вносящую беспорядок в хорошую музыку» и потому подлежащую «усовершенствованию» (там же).

Древние греки – также придавали огромное значение музыкальному воспитанию и считали его одним из важнейших средств формирования духовного облика человека.

Знаменитые философы Пифагор, Платон и Аристотель – указывали, что искусство музыки первым входит в жизнь индивида и мощно формирует его духовный мир; искусство это обладает огромной воспитательной силой; для души оно является примерно тем же, чем гимнастика – для тела.

Платон из Афин писал: «Не в мусическом ли искусстве самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразие и делая ее благообразной, если воспитание поставлено правильно; если же нет – противоположное» (цит. по [2, с. 156–157]).

Великим Аристотелем из Стагиры разрабатывалось учение об *этосе* – нравственно-воспитательном воздействии музыки на человеческую личность: «Не должна ли музыка, помимо того, что она доставляет обычное наслаждение, служить и более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику и психи-

ку? Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества. Что так бывает на самом деле, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть аффект этического порядка в нашей психике» [1, с. 194].

Достойно удивления, что уже в IV в. до н.э. высказывалась идея о том, что музыкальное образование / воспитание должно сделаться предметом особой заботы со стороны государства (тот же Аристотель).

Обозревая долгий путь развития музыкального искусства в Древнем мире, Л.Л.Мельникова приходит к выводу, что «корни музыкального просветительства – в осознании благотворного воздействия музыки на души и нравы людей и, следовательно, значительной ее роли в воспитательном процессе. Кроме того, музыка призвана удовлетворять эстетические потребности общества, доставлять удовольствие слушателям» [7, с. 6].

Литература

1. Античная музыкальная эстетика / вступит. очерк и собрание текстов – проф. А.Ф.Лосева; предисл. и общая редакция В.П.Шестакова. – М.: Гос. музыкальное издательство, 1960. – 304 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).

2. Апраксина О.А. Вместе со всей страной // Музыкальное воспитание в школе: сб. ст. / сост. О.А.Апраксина. Вып. 13. – М.: изд-во «Музыка», 1978. – 104 с.

3. Борисов Б.П., Кочубей И.В. (соред.). От египетских папирусов до компьютера: объективация сознания в становлении человеческой цивилизации и культуры: междунар. науч. конф. […], 28 февр.– 11 марта 2011 г. Нью-Йорк; – Краснодар, 2011. – 112 с. (ACA International Scientific Conferences Series; volume IX = том IX).

4. Восточный альманах: сб. ст. Вып. 3. – М.: Гослитиздат, 1960. – 290 с.

5. Лекция 4. Зарубежные системы музыкального воспитания. – URL: https://studopedia.ru/11_141109_lektsiya--zarubezhnie-sistemi-muzikalnogo-vospitani-ya.html (дата обращения 20.12.2020).

6. *Ли* Дань На, Сю Най Линь. Карл Орф, теория образования и практика. – Шанхай, 2002. – 302 с.

7. Мельникова Л. Л. Музыкальное просветительство. История и

современность: монография. – 94 с. – URL: https://docplayer.ru/26058038-Melnikova-l-l-muzykalnoe-prosvetitelstvo-istoriya-i-sovremennost-monografiya.html (дата обращения 20.12.2020).

8. Цзинь Я Вэнь. Методика музыкального образования, новый курс в начальной школе. – Пекин, 2003. – 275 с.

9. Borisov B.P., Kochubey I. V. (Scientific Editors). From Egyptian Papyri to Computer: Objectification of Consciousness in Developing of Human Civilization & Culture: International Scientific Conference (February 28–March 11, 2011. […]).– New York, Sharm el-Sheikh, et cetera: Sine Publishers, 2011. – 52 p.

10. Borisov B.P., Kochubey I.V. (Scientific Editors). Searching out World Senses...: (Symposium. […], May 31 – June 15, 2011): Spain: […] (International Scientific Conference). The Seventh Annual Scientific Conference of the K. S. U. C. & A. Hum. Cen. – New York; Barcelona, & cet.: Sine Publ., 2011. – 108 p.

Юрий Коломойцев (ЛНР)

О подходах к изучению музыки в Древнем мире

Образование в статике и динамике выступает как составляющая профессиональной музыкальной деятельности и как обязательное условие для творческого развития личности. Личность играет определяющую роль в культурно-творческих процессах. Этот постулат отражается в понимании культуры, как совокупности материальных и духовных достижений человечества, «второй натуры», которую создаёт вокруг себя человек для обеспечения своих насущных потребностей. Значит, личность, как субъект социокультурной среды формируется в процессе исторически конкретных видов деятельности и общественных отношений. Становление личности происходит в определённых культурных условиях, которые характеризуются совокупностью социально приобретённого опыта поколений в виде символов, идей, ценностей, обычаев, верований, традиций, норм и правил поведения. Таким образом, человеческие качества определяются как результат усвоения норм приобщения к существующим в обществе ценностям и традициям, как результат овладения присущими данной культуре приёмами и навыками деятельности. То есть, формирование личности осуществляется в процессе воспитания и образования.

Проблеме формирования личности и вовлечения в этот процесс музыки, как воспитательного средства, значительное внимание уделяли философы Древнего мира. В частности, в эстетике Античности, которая формулировала нравственные принципы воспитания правящего класса, одну из ведущих ролей играла разработка проблемы музыкального воспитания. Как известно, античная философия имела определяющее влияние на формирование художественной эстетики последующих эпох. Так, по нашему мнению, выявление специфики формулировки воспитательно-образовательных основ предназначения музыки в Древнем мире, будет способствовать оптимизации процесса осмысления отличительных признаков фор-

мирования профессионального музыкального образования в культурологическом контексте.

Проблема выявления специфики понимания музыки в Древнем мире, как эстетической основы музыкального искусства Новых времён, привлекала внимание искусствоведов, в первую очередь, предыдущего века. В советском музыковедении, благодаря инициативе известного исследователя А.Ф.Лосева, была осуществлена публикация античного философского наследия относительно музыкальной эстетики. В работе той же серии «Музыкальная эстетика стран Востока» советский учёный В.П.Шестаков во вступительной статье уделяет значительное внимание сравнительному анализу специфики понимания музыки на Востоке и в Древней Греции. Публикации первоисточников древних трактатов дают возможность непосредственного их изучения и определения личного мнения.

Музыке Древнего мира уделяется определённое внимание в обзорных исследованиях истории музыкальной культуры Р.И.Грубера, Т.М.Ливанова, К.К.Розеншильда, В.Д.Конен и др. Российская исследовательница Н.Г.Шахназарова рассматривала музыку Востока и Запада, в частности Древнего мира, в контексте выявления типов музыкального профессионализма. Положительно оценивая наследие предшественников, следует отметить, что была проведена большая работа по исследованию специфики функционирования музыки в Древнем мире. Однако в отечественной культурологии отсутствуют работы, в которых бы предметом исследования была воспитательно-образовательная специфика музыки Древнего мира, а также образование и воспитание того периода рассматривались в контексте социализации личности.

Цель статьи − выявить основные формы применения музыки в Древнем мире как воспитательно-образовательного средства в контексте социализации личности.

Нравственно-воспитательная роль музыки признавалась с древних времён, что обусловило её приоритет перед другими видами искусства. Слово «музыка» в Древнем мире выражало довольно широкое, по смыслу, понятие. Так, в Древнем Китае слово «Юэ» (yue – музыка) охватывало поэзию, танец, живопись, архитектуру и даже сервировку стола. Некоторые историки считают, что термин «Юэ» был аналогичным термину «лэ» − радость и означал всё то, что доставляло человеку удовольствие. Древние греки под термином

«музыка» понимали так называемые «мусические» искусства, то есть все искусства, которым присущи музыкальные элементы: звук, ритм. При такой трактовке, непосредственно вместе с музыкой «мусические» искусства составляли поэзия и ораторское искусство.

С давних времён музыку, прежде всего песню, считали действенным средством воспитания. По выражению поэта, писателя и историка XVIII века Джона Брауна, издавна в песнях излагались основы религии, этики и политики, что облегчало процесс усвоения молодёжью установленных законов жизни и поведения. Признание влияния музыки на человеческое сознание отражено в мифах разных народов. Музыкой как чудодейственной силой пользовалась древневавилонская богиня Иштар, индуистский Кришна, древнегреческий Аполлон и др. Расположением богов пользовались и легендарные мифологические музыканты – от китайского Ху Ба, индийского Нарады до фракийского Фамира-кифарэда.

В античной эстетике мнение о магическом влиянии музыки получило наиболее яркое воплощение в мифе об Орфее. Согласно представлениям древних греков, Орфей является изобретателем музыки. В его исполнении она имела мощную влиятельную силу. Указанные почести музыке у древних народов − создателей мифологии, основанные на сознательной непостижимости чарующих звуковых интонаций, обусловили космологическое понимание музыки. В частности, в памятниках Древней Индии подобное понимание музыки хранится не только в мифологии, но и в более поздних теоретических трактатах. Например, в «Секрете Золотого Цветка» или в «Нектаре Музыки» высказывается мнение о том, что музыка может влиять не только на людей, но и на неразумных лесных зверей. Даже змей, услышав музыку, проникается радостью.

Профессор Санкт-Петербургской консерватории Л.А.Саккетти (1852–1916) утверждал, что древние египтяне глубоко уважали музыку, как священное искусство, которое сопровождает богослужения. Он же отмечал, что египтяне наслаждались музыкой пассивно, отдавая занятия ею особому классу общества − профессиональным музыкантам, подготовка которых осуществлялась в специальных школах. Со временем музыка из универсального одухотворённого и одухотворяющего целого, которым она была для мифологического сознания, превращается в средство для сугубо практических целей − воспитания морали, установления порядка в государстве, достижения определённого социального регламента. Так, согласно взгля-

дам древних индийцев, музыка способствует достижению четырёх целей: благочестие, богатство, наслаждение и окончательное освобождение.

Классическая форма подобного понимания музыки утверждается в Древнем Китае, в морально философском учении Конфуция (551–479 до н.э.) и его последователей. Конфуций, по некоторым источниками составивший «Ши цзин» − сборник песен, отобранных из большого количества фольклорных образцов, отмечал, что знание «Ши цзин» помогает «направлять других людей на необходимый путь, понимать их внутренние порывы и чувства». А оппоненты Конфуция упрекали, что он, с целью привлечения последователей, играл на музыкальных инструментах, пел и танцевал, чтобы «убедить толпу». Итак, в этой ситуации проявляется принцип воспитания на фольклорных образах, как «естественных» примерах репрезентации культурной традиции. Для Конфуция музыка является одним из важных средств общественного воспитания и даже управления государством. «Если церемонии и музыка не будут процветать, то наказания не будут правильными, а когда наказания не будут правильными, то народ не будет знать, как нужно себя вести». Таким образом, в учении Конфуция на первый план выдвигалась политическая роль музыки – подчинить народ воле «мудрых» правителей, что являлось основой норм конфуцианской морали.

В античной литературе прослеживается становление философской мысли относительно нравственной моральности музыки, общественно-воспитательное значение, которой является одной из основных концепций тогдашней музыкальной эстетики. Пифагорейцы (VI век до н.э.) обосновывали очистительное влияние музыки на психику человека, считая, что музыкальное воспитание способно корректировать человеческие привычки и наклонности.

Дальнейшее развитие пифагорейские идеи нашли в трудах Платона (428–348 до н.э.), который в трактатах «Государство» и «Законы» развил положение о воспитательной роли музыки, ближайшей, в отличие от других искусств, по мнению философа, к душевным движениям человека. В связи с этим, философ определил музыку, как один из двух главных методов воспитания (гимнастика − физического, «мусические» искусства − духовного), которые способствуют формированию каждого юноши в мужественного, мудрого, добродетельного и гармоничного человека. Такая специфика обусловлена привлечением музыкального воспитания в систему

формирования будущих государственных деятелей, которые, основываясь на полученных знаниях, имели возможность идейно направлять и корректировать нравственно-эстетическую направленность искусства. По мнению Платона, воспитательное значение имеет только та музыка, которая воплощает чистую и возвышенную любовь к прекрасному, нежную и бескорыстную, без эксцессов, грубых и развращённых страстей, всякого замутнения и разврата. В связи с этим мыслитель настаивал на строгой регламентации музыки для применения в воспитательном процессе. Такие музыкальные примеры должны были отбираться по морально-этическим принципами на основании выявления прекрасного в движениях, танцах, напевах и песнях.

На подобной регламентации настаивал и Конфуций, распространяя на музыку сугубо государственную, политическую точку зрения. Он запрещал всякую музыку, которая не формирует воспитание нравственности, а преследует другие цели, считая, что подобная музыка ведёт к разврату и роскоши. Следовательно, при отборе музыкальных примеров с целью применения в воспитательном процессе Платон, как и Конфуций, руководствовался морально-этическими принципами. На этих же принципах основываются этические взгляды ученика Платона − Аристотеля (384–322 до н.э.), который утверждал, что целью человеческой жизни является счастье − достижение равновесия путём культивирования привычек и задатков, соответствующих общепризнанным нормам поведения. В контексте этого Аристотель определил в понятии «Этос» морально-воспитательное значение музыки, её способность формировать характер человека и его моральное мировоззрение.

Итак, в противоположность ремесленной подготовке, универсальное образование античных «свободных граждан» основывалось на изучении дисциплин, которые считались идеологами государственности необходимыми для формирования личности и которые добровольно соблюдают и способствуют соблюдению существующих моральных установок общества. То есть, мыслители настаивали на осознанной направленности творчества согласно морально-воспитательной потребности, существенно отличаясь от позиции предшественников − сознательного выделения существующих фольклорных примеров для применения в воспитательном процессе. Таким образом, античная музыкальная эстетика определяет специфику формирования воспитательного репертуара в контексте за-

мены фольклорных образцов («естественных» норм) на тексты, созданные с конкретной морально-воспитательной целью («искусственные» нормы репрезентации культурной традиции).

В аристотелевском трактате «Политика» чётко прослеживается осознанное разграничение функциональных признаков процесса формирования личности. Позиции мыслителя основываются на отрицании необходимости обобщающего процесса изучения музыки и определении занятий музыкой, как интеллектуальным развлечением. В связи с этим Аристотель настаивал на чисто воспитательной направленности привития знаний о музыке для молодёжи. Получение музыкальных знаний молодёжью происходило путём практического усвоения исполнительских навыков, как обеспечение потребности «иметь какое-нибудь интересное занятие». В дальнейшем такие знания поспособствуют формированию личного мнения относительно искусства.

После достижения определённого возраста, индивидуум вступает на путь усвоения знаний и умений для дальнейшей самореализации в отдельной сфере деятельности. В этом контексте философ настаивает на ограничении практических занятий музыкой, выражая негативное отношение к дальнейшей самореализации личности в публичной музыкальной исполнительской практике, которая направлена на удовлетворение предпочтений публики. В этом убеждении Аристотель наследует Платона, который в трактате «Законы» подчёркивал недопустимость потакания низкопробным вкусам толпы. По словам Аристотеля, увлечённость музыкальным исполнительством с целью усовершенствования в добродетели, достойно «свободнорождённого человека». А направленность такой увлечённости для удовлетворения предпочтений публики является поведением, присущим «батраку и рабу». Итак, в античной эстетике музыкальные знания в контексте «универсального образования» трактовались как необходимое условие понимания нравственно-эстетической направленности искусства, а не как фундамент для дальнейшей самореализации в музыке.

Негативное отношение к профессиональному музыкальному исполнительству Аристотель предопределял тем, что самосовершенствование музыканта требует сосредоточенности в определённых знаниях и умениях («изучение во всех деталях») и, как следствие, оно отвлекает от общественной деятельности. Вместе с тем, в реальности профессиональное музыкальное исполнительство ак-

тивно распространялось в Древней Греции. Так, в конце V века до н.э. в Афинах сформировались объединения художников, в пределах которых, в частности, осуществлялась ремесленная подготовка актёров, певцов и музыкантов, которая основывалась на практике и опыте без привлечения теоретических знаний. Акцент на совершенствование технического мастерства профессионалов обусловил постепенную прерогативу внешне блестящего, но, в основном, менее содержательного исполнения.

«Профессиональное образование», основанное на ремесленном принципе подготовки, которому свойственно углублённое усвоение и усовершенствование исполнительских навыков (исполнительская техника) и средств (музыкальные инструменты), имело широкое распространение в культурной практике Древней Греции, но в связи с направленностью профессионального исполнительства вообще на удовлетворение вкусов публики, не признавалось античными философами социально-значимым и оценивалось отрицательно. В связи с этим, античные мыслители определили иерархическое соотношение функциональных составляющих формирования личности: индивид, получив «универсальное образование» и занимаясь политической или государственной деятельностью, корректирует в контексте морально-воспитательного воздействия на публику творчество индивидуума, который получил образование, основанное на ремесленном принципе подготовки. Прерогативу «универсального образования» оговаривал философ-платоник Плутарх в трактате «О музыке», настаивая на необходимости изучать музыку вместе с другими науками, в частности философией, что способствует формированию адекватной нравственной позиции относительно понимания творчества.

Итак, в период Античности были определены основные принципиальные подходы к изучению музыки. С одной стороны, музыку, как и другие науки, изучали с познавательной целью, чтобы иметь возможность понимать и оценивать её. С другой – музыкой занимались как профессией, осваивая и совершенствуя ремесленные навыки. Это разграничение основывалось на ролевом признаке музыки в отношении к публике: репрезентация музыкальных примеров 1) с морально-воспитательной целью и 2) для удовлетворения предпочтений общественности.

В обоих случаях есть общая, для усвоения, система норм воспроизведения культурной традиции. Но, в «универсальном образо-

вании» первичным является осмысление нравственно-воспитательной сущности музыки, а при ремесленном подходе − совершенствование исполнительского мастерства. Эти принципиальные подходы являются основой дальнейшего исторического распределения массы музыкантов на профессионалов и любителей (подчеркнём – для общественности, потому что в творчестве выдающихся художников эти подходы есть взаимообусловленными и способствуют достижению высокохудожественных результатов). Прерогатива исполнительского мастерства связана с необходимостью публичной репрезентации художественного образа как основного оценочного критерия деятельности профессионального музыканта. В XX веке эту особенность отметил выдающийся немецкий музыкант Пауль Хиндемит, подчёркивая, что «игра для кого-то» − это профессия, «игра для себя» − занятие для любителя».

Анализ эстетических убеждений древних философов позволяет сделать вывод о том, что в творчестве Конфуция, Платона, Аристотеля и других древних философов теоретически состоялась сознательная дифференциация в области музыкального творчества:

• обоснование нравственно-воспитательной роли музыки и её осознание при практическом внедрении в воспитательный процесс в контексте регламентации музыкальных примеров, что противоречит специфике этно-традиционного музицирования;

• определение необходимости использования музыки в процессе воспитания сознательного члена общества.

Указанное ролевое распределение наиболее актуально в нынешней культуре, потому что музыканты поставлены в условия, когда профессиональная музыкальная деятельность эффективна в контексте материального самообеспечения, в основной направленности для удовлетворения предпочтений, а не на воспитание слушательской аудитории.

Алла Коробова (Екатеринбург)

Античная буколика как «пастушеская песня»[1]

Буколика – один из наиболее известных жанров античной поэзии, зачинателем которого считается Феокрит (представитель александрийской школы, ок. 300 – ок. 240 до н.э.). С точки зрения исторической перспективы это первая жанровая форма европейской пасторали, проявившей себя практически по всех направлениях искусства, в том числе в музыке. В античной буколике уже были заложены те характерные черты, которые определили специфику пасторального жанра, что способствовало, несмотря на разнообразие форм, общности жанровой традиции на протяжении 23 столетий.

Один из устойчивых компонентов топики жанра связан с музыкальным началом, отразившемся уже в самом названии: понятие «буколика» устойчиво толкуется как «пастушеская песня». Но какую именно роль играет песня в античной буколике? Это форма, поэтический образ, практика исполнения? Данный вопрос остаётся сравнительно малоизученным в массиве исследовательской литературы. Но для дальнейшей истории пасторального жанра в европейском *музыкальном* искусстве он представляет, конечно, особый интерес.

Попытаемся взглянуть с предложенных позиций на поэтические тексты буколики, продвигаясь от наблюдений, связанных с названием жанра, его генезисом и статусом в античной поэзии к выявлению роли музыкального компонента.

Имя жанра

Название является важным критерием жанра. Об этом писал ещё В. Виора, подчёркивая, что «Gattungsnamen» – не только термины, они часто указывают на ведущую идею жанра («die leitende Idee»)[2]. Механизму именования жанра посвятил отдельный раздел своей кни-

[1] В данной статье использованы материалы монографии автора «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» (Екатеринбург, 2007).

[2] *Wiora, Walter* Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. – Leipzig, 1966. – S. 23.

ги «Стиль и жанр в музыке» Е.В.Назайкинский, который видел особое значение наименования в том, что «оно может брать на себя функцию как бы постороннего запоминающего элемента» и входит таким образом в «память жанра»»[1].

Уже в античный период наблюдается терминологическая вариабельность в сфере пасторальной поэзии: *буколика*, *пастораль*, *эклога*, *идиллия*.

Первое из названий идёт от самого Феокрита: греческое обозначение «βουκολικαί ἀοιδαί [*bucolica ode*]» он использует в первом подобном стихотворении, где 19 раз повторяется рефрен песни Тирсиса. Эта строка превратилась буквально в знаковую для пасторального жанра: «Ἄρχετε βουκολικάς, Μοισαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδάς» («Песни пастушьей запев запевайте вы, милые Музы!» в переводе М.Е.Грабарь-Пассек). В греческом языке были различные слова для обозначения пастухов в зависимости от их «специализации», а также общее название пастуха (все эти слова перечисляет в своей статье Т.В.Попова[2]). Среди них *boukolos* означало пастуха быков (bubus), то есть своеобразную элиту в пастушеском деле. Однако ко времени Феокрита «βουκολικαί ἀοιδαί» уже, видимо, превратилось в устойчивое словосочетание, означавшее пастушескую песню как таковую, хотя в этимологии, возможно, отразилось то, что мифический Дафнис, почитавшийся создателем жанра пастушеских песен, был волопасом.

В римской литературе заимствуется греческий термин буколика: к соответствующим стихам Вергилия и его последователей Кальпурния (I в.) и Немесиана (III в.) применялись выражения *carmen bucolicum* или просто *bucolica* (помимо того – используемое ещё греками *poēma bucolicum*). Вся эта терминология переходит в Средневековье, так что слова «буколический» и «пасторальный» по отношению к виду поэзии употреблялись как синонимы. Например, у Исидора Севильского (ок. 570–636) в «Этимологии» можно прочитать: «буколическая, то есть пастушеская [*pastorale*], поэзия»[3].

Слово *пастораль* на протяжении многих веков устойчиво используется для обозначения определённой жанровой сферы европейского искусства, а также связанной с ней тематики и стилистики. Термин идёт от авторского определения. *Carmen pastorale* (песня пастушья) –

---

[1] *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003. – С. 107.

[2] *Попова Т.В.* Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 101.

[3] Цит. по: *Попова Т.В.* Указ. изд., с. 100.

так Публий Вергилий Марон (70 г. до н.э. – 19 г. н.э.) обозначил жанр своего первого крупного сочинения в более поздних «Георгиках», говоря о себе:

> Песней пастушьей себя забавлял и, по юности смелый,
> Титира пел в тени широковетвистого бука.
>
> (перевод С.В.Шервинского)

Понятие пастушеской песни встречается и в самих «Буколиках» Вергилия. Так, уже первая из них начинается практически программными для жанра стихами, первая строка которых отчётливо перекликается с последней строкой «Георгик»:

> Титир, ты, лёжа в тени широковетвистого бука,
> Новый пастуший напев сочиняешь на тонкой свирели…
>
> (перевод С.В.Шервинского)

Однако «пастуший напев» в оригинале стиха обозначен иначе, чем в «Георгиках» – не *carmen pastorale*, а *silvestre musa*, что можно перевести также как «лесная песня». Данное выражение тоже было усвоено ранней новоевропейской пасторалью, ориентированной на античную поэзию, породив достаточно устойчивую, особенно в Италии, терминологическую традицию: помимо *silvestre* это также *boschereccio* (или *boscareccio*).

Но всё же в качестве основного перешло обозначение *carmen pastoral*e (или просто *pastoral*e). Оно сохраняется многие века, и в середине XVII столетия латинский трактат Рене Рапена о пасторальной поэзии называется *Dissertatio de Carmine Pastorali* (1659); через понятие «carmen pastorale» определяет М.Преториус в 3-й главе III тома своей *Syntagma musicum* (1619) мадригал, как и позднее И.Г. Вальтер, переведя это понятие на немецкий язык («Madrigal, ein Hirten– oder Schäfer-lied». – *Musikalisches Lexikon*, 1732, S. 376).

Очевидно, что выражение *carmen pastorale* уже для Вергилия обладало жанровым смыслом. Образцом для его «Буколик», как известно, послужили произведения греческих поэтов, и прежде всего Феокрита, имени которого Вергилий не упоминает прямо, но неоднократно в той или иной форме отсылает к нему и его буколическим стихам. Это и призыв к «музам Сицилии» в начале IV эклоги (они считались музами буколической поэзии, а Сицилия была родиной Феокрита,

воспетой им), и ссылка на Талию, которая «первой решила, что петь пристойно стихом сиракузским» в начале VI эклоги (вид стиха – указание на сферу буколики, как и упоминание сицилийских Сиракуз, родного города Феокрита); наконец, в последней, X эклоге содержится прямое обозначение преемственности с Феокритом:

> Я же достану свирель, стихом пропою я халкидским
> Песни, которые мне сицилийский передал пастырь.
>
> (перевод С.В.Шервинского)

Но просматриваются и ещё более тесные связи с греческой буколикой: Вергилий заимствует у Феокрита ряд имён, мифологические и сюжетные мотивы, поэтические формы. Можно сказать, что весь текст эклог Вергилия хранит жанровую соотнесённость с греческим образцом, при различной степени приближения к нему. М.Е.Грабарь-Пассек перечисляет всевозможные виды этих связей с сочинением Феокрита: от буквального перевода и контаминации строк до существенного отдаления от образца в создании собственной версии жанра[1]. В этом контексте обозначение *carmen pastorale* (видимо, прямой перевод феокритовского *bucolica ode*) являлось непосредственным указанием на определённую литературную традицию и жанр.

Со времён Феокрита минуло уже два столетия, когда в Риме I века до н.э. стала известна буколическая поэзия: на исходе эллинизма Рим переживал небывалое разрастание интереса к греческому культурному наследию и в том числе – к поэзии. Грамматики Артемидор и его сын Теон впервые систематизировали все стихотворения, приписываемые Феокриту, Моску и Биону, выделив среди них буколики. Сборник Феокрита, куда были отобраны в соответствии с жанром десять из стихотворений поэта, Вергилий, скорее всего, знал и сам написал десять, по числу феокритовых, «пастушьих песен». Таким образом, буколика при Вергилии ещё читалась как новинка, и Вергилий разрабатывал новый для латинской поэзии жанр. В этом проявились его литературные пристрастия, которые отражают близость к поэтическому направлению неотериков («новаторов») с их особой склонностью к александрийскому стилю и формам.

Помимо двух названных терминов за областью пасторали закре-

[1] *Грабарь-Пассек М.Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы / Пер. и комм. М.Е.Грабарь-Пассек. – М., 1958, с. 225–226.

пились, тоже со времён Античности, ещё два: *эклога* и *идиллия*. Греческое слово *eklogē* (= отбор, выборка; в латинском варианте *ecloga*) первоначально в отношении литературы не было связано с определённым содержанием и означало просто собрание избранных мест или отдельное («избранное») стихотворение небольшого масштаба. Однако после того как Вергилий назвал своё собрание буколик *эклогами*, этот термин закрепился преимущественно за пасторальными поэтическими произведениями.

Слово *идиллия* (лат. *idyllium*) также греческого происхождения: *eἰdýllion* (ум. от eῖdos = вид, образ) буквально означает «картинка», «небольшое изображение»[1]. По отношению к литературному тексту это слово впервые стало употребляться в I в. до н.э. – в схолиях к Феокриту. То есть как литературный термин, «идиллия» на два века моложе термина «буколика», но тоже связана с именем Феокрита. Причём это понятие было отнесено ко всем стихотворениям Феокрита, среди которых, помимо буколик, есть мимы, энкомии (похвальные песни), эпиллии (малые эпосы), послания и другие жанры. Впоследствии словом «идиллия» (eἰdýllion) охотно пользовались византийские схоласты при толковании отдельных мест из сочинений Феокрита. Таким образом, это слово, не обладая первоначально определённым жанровым смыслом, обрело его в процессе функционирования в литературе и затем вполне устойчиво вошло в круг пасторальной лексики[2].

На протяжении последовавших веков наблюдаются тенденции как синонимизации терминов, так и их дифференциации. Но всё же более широкое распространение, особенно с развитием поэзии и поэ-

---

[1] Русский филолог, доктор римской словесности А.И.Малеин в книге 1923 года даёт довольно неожиданное возражение: «самое слово идиллия (eidyllion) никогда не означало “видик” или “картинку”, а есть уменьшительное от греч. eidos в значении “лад”, “ария”, т. е. “звукоряд с известной последовательностью музыкальных интервалов, а также песни, которые пелись на тот или иной лад”». Более того, Малеин считает, что каждая из десяти буколик Феокрита «пелась, вероятно, на особый лад» [*Малеин А.И.* Золотой век римской литературы. Эпоха Августа. – М.: Изд-во Юрайт, 2020. – С 22]. К вопросу исполнения буколических стихов мы ещё вернёмся.

[2] Терминология позднеантичных и раннесредневековых схолий даёт о себе знать и сегодня: в современных изданиях, как правило, буколики Феокрита традиционно называются «идиллиями», а Вергилия – «эклогами». Однако в жанрово-терминологическом смысле значение слов *идиллия* и *эклога*, как можно заметить, само по себе менее определённо, чем *буколика* и *пастораль*, поскольку отражает лишь некоторые формальные характеристики, тогда как последние два слова определяют жанр по одному из основных признаков – тематическому. Помимо названных, в области новоевропейской пасторали использовались также обозначения на национальных языках, происходящие от лат. *rusticus* (= сельский, деревенский с оттенком «грубоватый»).

тики на новоевропейских языках, получил термин «пастораль», что связано, с одной стороны, с авторитетом Вергилия, а с другой – с христианской коннотацией слова «пастырский» (*pastorale*): формируясь на основе греко-римского литературного жанра, новоевропейская пастораль вбирала в себя также библейские пастушеские мотивы (Доброго Пастыря, пастырей вифлеемских и т.п.). В современном искусствоведении термины *буколика* и *пастораль* употребляются как в более широком смысле, при котором они синонимизируются, но также и в более узком, при котором первый соотносится прежде всего с Античностью.

Генезис и жанровый статус античной буколики

Ещё в период Античности возникла дискуссия о том, создан жанр буколики Феокритом или был им лишь подхвачен от предшественников. К этому вопросу позднее присоединился другой: насколько по содержанию и формам поэзия Феокрита близка фольклору (вопрос логичный, учитывая тематику и круг основных персонажей его «пастушеских песен»). Эти вопросы традиционно поднимает в упомянутой статье М.Е.Грабарь-Пассек; их обсуждает, опираясь на ряд исследований, Т.В.Попова. Обширную предысторию жанра феокритовых буколик вновь излагает Н.А.Чистякова[1], оперируя аргументами «ритуальной теории»[2], сведениями о расцвете песенного искусства в Сицилии и Южной Италии VII в. до н.э. – вплоть до имён непосредственных предшественников Феокрита и его старших современников, в чьём творчестве прослеживается развитие сюжетных мотивов и форм, характерных для буколики.

Диодор Сицилийский (I в. до н.э.) первым сочинителем пастушеских песен называл мифического Дафниса (родиной которого почиталась Сицилия), Клавдий Элиан (III в. н.э.) в своих «Пёстрых рассказах» – гимнографа сицилийца Стесихора Гимерийского (рубеж VII–VI вв. до н.э.). Сам Феокрит в VII идиллии (ст. 39–41) уступает пер-

---

[1] *Чистякова Н.А.* Эллинистическая поэзия: Литература, традиции и фольклор. – Л., 1988, гл. IV: «Феокрит и возникновение пасторальной поэзии» (с. 78–100).

[2] Ведущая своё начало ещё от перипатетиков, развитая в схолиях к Феокриту и в дальнейшей исследовательской литературе, «ритуальная теория» связывает происхождение литературной буколики с древними сицилийскими культами (прежде всего с культом Артемиды Лиэи, который во второй половине IV в. до н.э. получил статус государственного), поскольку во время празднеств, среди прочего, проходили состязания исполнителей пастушеских песен, наиболее торжественно – в Сиракузах. Хотя «ритуальная теория» была подвергнута жёсткой критике ещё в конце XIX века, она всё же не отрицается и современной филологией.

венство в «пастушеских песнях» Филету (поэт и филолог Филет Косский, 340–283 до н.э. считался главой «поэтов малых форм») и Сикелиду (несмотря на усилия комментаторов, личность его остаётся нераспознанной). К сожалению, время не сохранило даже фрагментов их поэзии, отведя тем самым исторически первое место Феокриту. Но очевидно, что в предыстории античной буколики существовали труднообозримые, но, видимо, протяжённые долитературный период и литературный дофеокритовский.

Что касается вопроса о близости буколик Феокрита фольклору, то, учитывая искусную отделку текстов, их наполненность поэтическими реминисценциями и проявлениями изысканной эрудиции (вообще свойственных александрийцам), можно согласиться с Т. Розенмайером, что предшествовавшая литературная традиция привлекала Феокрита в большей степени, чем фольклорная[1]. Вместе с тем и фольклоризм буколик нельзя отрицать, но это фольклоризм особый. Назовём его «*изображённым*», как изображённым является амебейное (фольклорное по природе) пение феокритовых пастухов, через состязательный диалог привносящее в лирический литературный текст элемент представления, театрализации.

Этот «изображённый» фольклоризм позволяет поэту играть контрастами сниженной и возвышенной лексики, бытовых реалистических деталей и поэтических идеализированных описаний, грубоватой прямолинейности и литературной иносказательности, простонародной и высокоучёной тематики. Идея простоты и идея сложности здесь взаимно оттеняют друг друга. М.Л.Гаспаров и ещё ряд исследователей подчёркивают, что буколики Феокрита были порождением городской книжной культуры, жанром просвещённых писателей и читателей, в котором достигался особый эффект, когда утончённые чувства и литературные изыскания раскрывались устами «грубых пастухов»[2]. «Чем реалистичнее выписывались подробности пастуше-

---

[1] *Rosenmeyer T.G.* Pastoral and the Theocritean Tradition // The Pastoral Mode. A Selection of Critical Essays. – London, 1984. – P. 110–120.

[2] В исследованиях, посвящённых творчеству Феокрита, даже высказывалось предположение, что «буколический маскарад» его стихов отразил реальную картину своеобразной литературной игры в «поэтов-пастухов», культивировавшуюся тем творческим сообществом, к которому Феокрит принадлежал [см. например, по: *Чистякова Н.А.* Указ. изд., с. 92]. О жизни Феокрита столь мало известно, что трудно судить, в какой мере его литературная игра корреспондировала с реалиями существования поэта и его окружения. Возможно, на эту гипотезу оказали влияние факты более поздней, новоевропейской истории с её пасторальными художественными кружками и академиями.

ского быта <…>, – пишет Гаспаров, – тем выигрышнее это было для греческой буколики»[1].

Сочетание у Феокрита фольклорных приёмов выражения с чертами «учёности» специально изучает Т.В.Попова, перечисляя среди последних введение в буколики мифологического материала и литературной полемики с современниками, упоминание имён поэтов и их стихов. Особое внимание исследователь уделяет отражению у Феокрита творчества Гомера – прежде всего с точки зрения смысловых аллюзий и частотности использования гомеровской лексики. Всё это представляло собой, видимо, осознанную альтернативу по отношению к стремлению литературных оппонентов Феокрита непосредственно подражать поэтическому образцу Гомера в плане воспроизведения крупномасштабных эпических форм. В VII идиллии Феокрит прямо высказывается устами Ликида о таких поэтах:

> Мне тот строитель противен, кто лезет из кожи с натугой,
> Думая выстроить дом вышиною с огромную гору,
> Жалки мне птенчики Муз, что, за старцем Хиосским гоняясь,
> Тщетно стараются петь, а выходит одно кукованье.
>
> (перевод М.Е.Грабарь-Пассек)

VII идиллия традиционно выделяется исследователями как наиболее полно отражающая (в литературно-иносказательной форме) творческую программу Феокрита и близкого ему круга александрийцев, центральным вопросом в которой было *отношение к эпосу*, утверждение малых форм и иных, нежели у эпоса, художественно-эстетических целей поэзии. Основное место занимает в стихотворении обмен песнями волопаса Симихида, от имени которого начинается эта буколика, и козопаса Ликида. В результате Ликид, признавая победу за песней Симихида, награждает его, вручая свой посох – подарок Муз. Предполагают, что под именем Ликида выступает кто-то из старших соратников Феокрита либо сам предводитель Муз, Аполлон[2]. Имя пастуха Симихида, воспринявшего посох Муз, со времён старинных схолий считается псевдонимом самого Феокрита. Этот псевдоним встречается также в «Свирели» (фигурном стихотворении, 10 пар постепенно укорачивающихся строк которого графически вос-

[1] *Гаспаров М.Л.* Вергилий – поэт будущего // Вергилий Буколики. Георгики. Энеида: Пер. с лат. – М., 1979. – С. 13.
[2] См.: *Чистякова Н.А.* Указ. изд., с. 92.

производят контур 10-трубчатой флейты Пана).

Итак, рассмотрение вопроса о соотнесении фольклорности и учёной литературности подводит к пониманию характерной черты феокритовой буколики: самой идеей жанра в ней заложена многомерность, сочетание внешнего плана сюжетно-тематического развёртывания и внутреннего художественно-смыслового. При этом сюжетно-тематический план не превращается просто в декорацию, он достаточно самостоятелен и «материален»; но суть в том, что буколика не сводится к нему, и он является, можно сказать, избранной жанром формой воплощения нерядоположенного ему содержания. То есть в жанре античной буколики была изначально заложена возможность *смыслового превышения пастушеской тематики*. Этот момент следует подчеркнуть, поскольку позднее в новоевропейской литературе появилась тенденция противопоставлять как раз по этому качеству буколику Феокрита и Вергилия[1].

Образ пастуха, пастушеской жизни и образ пастушеской песни определили, назовём это так, «*внешнюю тему*» буколики, ставшую одним из её опознавательных жанрообразующих признаков. Однако уже у Феокрита проявляется ещё один фундаментальный признак, без которого нет самого жанра: за этим передним планом разворачивается смысловая перспектива, в глубине которой проступает «*внутренняя тема*». И, как можно наблюдать в истории пасторали, при достаточной статичности переднего тематического плана, жанр оказался весьма динамичным с точки зрения раскрытия «внутренней темы», что, видимо, во многом объясняет беспрецедентное долголетие жанра пасторали и интереса к нему.

Таким образом, *bucolica ode* или *carmen pastorale* является одновременно и предметом поэтического изображения, и способом этого изображения, но также и литературно-терминологической метафорой самого стихотворения, *этой малой формы «негромких песен», программно противопоставленной масштабному эпосу.* Вслед за Феокритом, указание на такое программное противопоставление, не без юмора выраженное, дал Вергилий в начале VI эклоги:

[1] Так, Дж. Боккаччо писал: «Феокрит, поэт из Сиракуз, был первым, как говорят нам древние авторы, кто обратился к пасторальному жанру в греческой поэзии, и он не вкладывал в него иного смысла, кроме того, что непосредственно подразумевали значения самих слов» [цит. по: *Ганин В.Н.* Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков. – Oxford: Perspective Publications, 1998. – с. 24].

Стал воспевать я царей и бои, но щипнул меня Кинфий[1]
За ухо, проговорив: «Пастуху полагается, Титир,
Тучных овец пасти и петь негромкие песни!»
(перевод С.В.Шервинского)

Всё это дало основание Грабарь-Пассек назвать само возникновение имени жанра «интереснейшим и наиболее значительным фактом во всём развитии литературы эпохи эллинизма» – фактом, чьё значение «вышло далеко за пределы своего времени»[2].

Данная соотнесённость буколики при её рождении с эпосом важна для понимания специфики жанра. Это даёт возможность в несколько ином свете воспринимать и скромное самоопределение новой формы («младшего жанра») как «пастушеская песня» – по отношению к «старшему жанру»[3], эпосу, к его героической тематике и объёмной композиции.

Данный тезис позволяет предположить, что для античной буколики ключевой жанрообразующей оппозицией является не та, которую обычно выносят на первый план, поддаваясь, очевидно, влиянию более поздних пасторалей: город – деревня, urbs – rus. В контексте указанной выше жанровой альтернативы конституирующей оказывается проецируемая в план тематики оппозиция сельской жизни, довольства скромной участью вполне в эпикурейском духе (*locus* пасторали) и жизни героической, устремлённой к деяниям (*locus* гомеровского эпоса), героя-воина и негероического (невоинственного – *paganus*, в первоначальном дохристианском значении этого слова) пастуха. Оппозиция данных модусов жизни (мирный покой – воинственность) при возможных её трансформациях не потеряет своей актуальности для пасторали и в дальнейшем[4].

Указанная жанровая иерархия не означала, однако, умаления художественно-поэтической ценности буколики. Клавдий Элиан, выразил в иносказательной форме, возможно, не только личную литера-

[1] Кинфий – один из эпитетов Аполлона.

[2] *Грабарь-Пассек М.Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи, с. 194.

[3] Понятием «старших» и «младших» жанров оперирует в своей жанровой теории Ю.Н. Тынянов [см., например: *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 227–252].

[4] Жоэль Бланшар вообще считает имманентной чертой жанра пасторали скрытое напряжение, связанное с присутствием на полях её замкнутого внутреннего пространства внешней угрозы пасторальной идиллии, и предлагает «концепт марж [marge]» для обозначения этой черты [*Blanchard, Joël* La pastorale en France aux XIVe et XVe siècles. Recherches sur les structures de l’imaginaire médiéval. – Paris, 1983. – P. 27].

турную оценку, когда писал, что быки Дафниса были той же породы, что и быки Гелиоса, о которых рассказывает Гомер в «Одиссее». Учитывая использование здесь распространённого и впоследствии пасторального топоса (когда труды пастуха метафорически означают труды поэта, а его стадо – поэтические произведения), высказывание Элиана прочитывается как свидетельство о не меньшей «родовитости» буколических произведений в сравнении с эпической поэзией, – при всём различии «статусности» таких божеств как Дафнис и Гелиос.

Вергилий усилил условность буколики. Если местом действия у Феокрита были родные ему Сицилия и Кос, то Вергилий переносит своих персонажей в *Аркадию*, которая в силу географической отдалённости для его читателей сразу становится, как пишет М.Л.Гаспаров, «страной не реальной, а условной и сказочной, “пейзажем души”: там рядом и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, оттуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идёт и жатва, и пахота»[1]. Благодаря буколике Вергилия Аркадия для всей дальнейшей европейской культуры превратится в самостоятельный художественный образ и символ утопического царства Золотого века, в котором обитают пастухи-поэты[2] вместе с мифологическими существами и богами (музы, нимфы, сатиры, силены, киклопы, Аполлон, Пан, Сильван, Венера, Амур и т.д.)[3].

Аркадия становится местом действия многих новоевропейских пасторалей, среди которых особую роль сыграл прозиметрический роман Якобо Саннадзаро «Аркадия» (1480–1486, доп. ок. 1502, изд. 1504), оказавший огромное влияние на дальнейшее развитие пасторального жанра в его новоевропейской трактовке[4]. Именно в связи с этим романом Л.М.Баткин пишет, что для эпохи Возрождения Аркадия была «прежде всего *античная* страна», при том значении, которое имела Античность для Ренессанса. «Поселиться в ней, – продолжает Баткин, – значит приобщиться к вергилиевой поэтике как поис-

---

[1] *Гаспаров М.Л.* Вергилий – поэт будущего, с. 14–15.

[2] «Вы, дети Аркадии, в пенье / Всех превзошли» (X эклога, ст. 32–33).

[3] Реальная Аркадия, отмечает Б. Снелль, «была известна с давних пор и даже слыла родиной первочеловека Пелазга. Но когда мы сегодня слышим слово “Аркадия”, никто не думает о той Аркадии. Аркадия – это страна пастухов и пастушек, страна любви и поэзии, а открыл её Вергилий» [цит по: *Аверинцев С.С.* Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Поэтика древнеримской литературы: Жанр и стиль. – М.: Наука, 1989. – С. 39].

[4] Некоторые из пасторальных романов имели то же название: например, у Филипа Сидни (1-я версия ок. 1580, перераб. и посмертно опубл. в 1590) и Лопе Ф. де Вега (1598).

тине своей, хотя и остающейся священно-образцовой»[1]. Этот момент связи образа Аркадии с классической литературой очень важен для понимания сущности этого образа как поэтического мифа[2].

У Вергилия условнее (более идеализированными и менее погружёнными в быт) становятся персонажи, начиная с их *имён*. Уже у Феокрита встречается, как установили филологи, много имён, не известных до него. Однако если для грека само звучание этих имён было вполне привычным, то в контексте латинской поэзии Вергилия оно приобретает стилизованный характер[3] и отсылает не столько к реальности, сколько, в первую очередь, к поэтическому миру буколического жанра. Таким образом, уже у Вергилия, и это было подхвачено через него в более поздних пасторалях, сами имена превращаются в характерный признак пасторального жанра, в его устойчивые топосы. В дальнейшем подхватывается также традиция не только заимствовать имена из пасторальных произведений (древних и современных), но и создавать новые (ярчайший пример тому – знаменитый пасторальный роман начала XVII в. «Астрея» Оноре д'Юрфе), а также брать буколические псевдонимы по примеру Феокрита-Симихида и Вергилия-Титира[4]. Вкус к пасторальным псевдонимам проявлялся и в дальнейшем[5].

---

[1] *Баткин Л.М.* Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. – М.: Наука, 1983. – С. 249.

[2] Значение этого мифа в культуре позднейшей истории Европы было столь велико, что он находил воплощение не только собственно в произведениях искусства. Один из многих примеров – академия «Аркадия», центральное явление литературной жизни Италии конца XVII – начала XVIII вв. Открытая в 1690, через год после кончины Христины, отрёкшейся от престола шведской королевы, вокруг которой в период её пребывания в Риме уже сформировалось сообщество людей искусства, академия «Аркадия» вскоре завоевала широкую популярность, распространив своё влияние через филиалы на большинство городов Италии, ряд европейских центров и даже на латиноамериканский континент. В собраниях римской «Аркадии» принимали участие и композиторы: А. и Д.Скарлатти, А.Корелли, Б.Пасквини, Франчискелло, Б.Марчелло, Г.Ф.Гендель и др. (официальному принятию первых музыкантов в «Аркадию» в 1706 г. был даже посвящён специальный сонет). Эта академия существует и сегодня под названием «Accademia letteraria Italiana».

[3] Вергилий часть имён заимствует у Феокрита (это Дафнис, Тирсис, Титир, Коридон, Меналк, Аминт, Дамет, Ликид, Галатея, Амариллис), а часть вводит своих, тоже в греческом духе (такие как Филлида, Делия, Мопс и т. д.).

[4] Со времён комментария латинского грамматика Сервия, IV в., в вергилиевом Титире устойчиво распознавали фигуру самого поэта.

[5] Здесь вновь будет уместным вспомнить о примере римской «Аркадии». «Члены академии – интеллектуальная элита своего времени, – пишут по этому поводу П.В.Луцкер и И.П.Сусидко, – вступая в сообщество, брали себе вымышленные имена пастухов и пастушек, причём пользовались ими не только во время своих собраний, но и в обычной жизни, что

В античной буколике оформляется и особый *пасторальный хронотоп*, который у Вергилия воплощается с наибольшей законченностью. Это всегда ясный летний день или утро (вечер наступает только в конце первой и последней эклоги). Т.Розенмайер называет такое время «пасторальный полдень» и связывает с важной для пасторали категорией otium'a[1]. *Otium*, подчёркивает исследователь, – «это не сонливое потакание собственным слабостям <…>, но полное жизненной силы ощущение момента, который, как известно, будет кратким, но столь насыщенным, что исключит и будущее, и прошлое». В.Н.Ганин, цитирующий данное высказывание Розенмайера, добавляет: «otium – это особое состояние пасторального мира и особая связь героя с пространством и временем»[2].

Пасторальное время – это время природное мифологическое, но в нём чувствуется и соотнесённость с историческим мифологизированным временем в том его варианте, который был разработан ещё Гесиодом (в эпической поэме «Труды и дни») как смена пяти веков от Золотого к Железному. В эклогах Вергилия, по наблюдениям исследователей, отражается и сама идея Золотого века, и мысль о возможности его периодического возвращения, а в IV эклоге, выделенной из прочих христианскими экзегетами, впервые наступление Золотого века спроецировано в будущее.

По традиции, идущей ещё от ранних комментаторов Вергилия (Сервий), в пасторальном времени просматривают также некий задний план, вычитывая в тексте отклики на конкретные события реально-исторического времени и личной биографии поэта: надежда на восстановление мирной жизни в Италии после заключения Цезарем Октавианом триумвирата с Антонием и Лепидом (43 г. до н.э.), отторжение Октавианом родовых земель в пользу своих ветеранов и благодарность поэта Цезарю за возвращение отцовского имения (I и IX эклоги), обожествление в 42 г. убитого Гая Юлия Цезаря (V эклога) и т.д. Эта практика «подразумеваний», усматривания вто-

---

выдаёт искренность и серьёзность отношения к самой идее пасторали <…>» [*Луцкер П.В, Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – С. 21]. Практику пасторальных псевдонимов ещё раньше демонстрируют парижский поэтический кружок «Знаменитые пастухи» (начало XVII в.), салон маркизы де Рамбуйе (первая половина XVII в.), «Пегницкий орден пастухов и цветов» (основан в 1644) и другие элитарные сообщества.

[1] Лат. слово *otium* означает досуг, праздность, покой, но также: учёные занятия на досуге и написанные на досуге произведения (*otia mea* у Овидия) [*Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. – 3-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1986. – С. 545].

[2] *Ганин В.Н.* Поэтика пасторали, с. 17–18.

рых смысловых рядов надолго сохранится в европейских пасторалях, парадоксально оттеняя в жанре идею простоты «пастушеской песни». Петрарка, составивший обширный комментарий к I эклоге Вергилия и подробно растолковывавший в письмах собственные «Буколики», вообще считал, что «этот род сочинения невозможно понять без разъяснений самого сочинителя»[1].

Что касается *пространственной* стороны характерного пасторального хронотопа, то он закрепился в образе «идеального ландшафта», который присутствовал уже у Феокрита[2]. Однако у Феокрита, с его любовью к деталям, превалирует называние предметов – животных, птиц и насекомых, различных растений (подсчитано, например, что в буколиках Феокрита содержится 18 названий кустарников, 14 – цветов, 23 – трав[3]). Пейзаж Вергилия более описателен и менее конкретен. Поэтому именно в его эклогах окончательно оформляется отличительный пасторальный топос – *locus amoenus* (= приятное, очаровательное место, прелестный уголок).

Это выражение встречается ещё у Цицерона[4]. В качестве «общего места» при освоении латинской словесности *locus amoenus* присутствовал уже в первых поэтиках Средневековья; как устойчивый литературный топос его выделил и описал Э.Р.Курциус («Европейская литература и латинское средневековье», 1948). Данный топос – концентрированное выражение идеала опоэтизированной благодатной природы, в котором есть и свежая зелень трав, и тихое журчание ручья, прохлада в тени деревьев или кустарника, пение птиц и аромат цветов.

Песни в античной буколике

Песня в античной буколике является главным предметом и формой изображения. Сам эффект «изображённости» по принципу «песни в песне» привносит особое художественно-эстетическое наполнение в буколику. Интересно, что уже у Феокрита встречаются даже примеры двойного изображения, как в VII идиллии, где Симихид, alter ego поэта, поёт песню, в которой по её сюжету воспроизводится пение одного из её персонажей, Аристиса, о любви друга Симихида

---

[1] Из послания брату Герардо (от 02.12.1348 или 1349) [*Петрарка, Франческо* Книга писем о делах повседневных // Франческо Петрарка Эстетические фрагменты. – М.: Искусство, 1982. – С. 109].

[2] См. его описание у *М.Е. Грабарь-Пассек* [указ. изд., с. 209-210].

[3] Приводится по: *Грабарь-Пассек М.Е.* Указ. изд., с. 212.

[4] У Горация есть выражение *rus amoenus*.

Арата.

У Вергилия, по сравнению с предшественниками, словно увеличивается онтологическая и когнитивная ёмкость изображённых песен. Так, перепевая в V эклоге устами Мопса сказание о гибели Дафниса, изложенное Тирсисом в I идиллии Феокрита, Вергилий в ответной песне Меналка досочиняет гимническое продолжение о божественном воплощении Дафниса после смерти, сделавшем его равным самому Аполлону (Меналк поёт о двух алтарях для Феба и равно двух – для Дафниса: V эк., ст. 65–66). В VI эклоге разбуженный детьми хмельной Силен, представитель низшей мифологии, поёт весёлую песню, в такт которой дубы качают кронами, «пляшут фавны и звери» (ст. 27-28); но в этой песне, по контрасту с её игривой характеристикой, излагаются основы древней космогонии в соответствии с философской концепцией эпикурейцев, а также ряд мифологических сюжетов. Наконец, содержанием песни в IV эклоге сразу объявляются «важные предметы»: не «тамариск низкорослый» – «лес воспоём», что «консула будет достоин» (ст. 1–3). Как пишет М.Л.Гаспаров об этой прославленной эклоге, она «на две тысячи лет осталась самым загадочно-привлекательным произведением древней поэзии. Христианство не сомневалось, что Вергилий здесь предсказал рождение Христа; учёные Нового времени нашли здесь отголоски греко-иудейских “сивиллиных вещаний”, а сквозь них – библейских пророчеств»[1].

Изображения песни, пения нет только в первой, чисто диалогической эклоге. В остальных эклогах песни представлены весьма разнообразно, можно даже выявить целый ряд разновидностей – как песенных жанров, так и форм «подачи» песни. Среди них: песня-монолог (II, IV эклоги), песня-повествование (X) и рассказ о песне-повествовании (VI), обмен песнями (VIII) и цитирование песен (IX), но более всего сцен песенного соревнования пастухов по типу амебейного (поочерёдного) пения (III, V, VII эклоги).

В песнях вергилиевых пастухов раскрываются различные аспекты той буколической тематики, которая, типизировавшись, получила затем развитие в европейских пасторалях, а в отдельных случаях даже инициировала определённые *тематические разновидности* пас-

[1] *Гаспаров М.Л.* Вергилий – поэт будущего, с. 17. Христианская трактовка IV эклоги Вергилия была широко принята у Отцов Церкви, благодаря чему Вергилий был включён в ряд пророков и даже фигурировал в соответствующем разделе литургии Ordo Prophetarum (Шествие Пророков).

торального жанра. Некоторые из них перечисляет в первой главе своего исследования Е.П.Зыкова: эклога-панегирик (от I эклоги), рождественская эклога (от IV), пасторальная элегия (от плача по Дафнису в песне Мопса в V эклоге)[1]. К этому ряду, ссылаясь уже на феокритовы идиллии, Зыкова добавляет эротическую пастораль (от XXVII* идиллии) и такую разновидность лирической песни, которая получила название «приглашение к любви» (от XI)[2]. Данный ряд можно дополнить любовной песней-жалобой (Коридона во II, Дамона в VIII эклогах Вергилия), эклогой-посланием (X эклога является развёрнутым в форме буколики обращением к поэту Гаю Корнелию Галлу, основоположнику жанра римской элегии, стилистику которой воспроизводит здесь Вергилий) и песней-заклинанием[3] (Алфесибея в VIII эклоге, напоминающей о II идиллии Феокрита). Последняя, впрочем, не получила по понятным причинам (связь с языческой магией) особого распространения в европейских пасторалях позднейшего времени, хотя в них проникает (а на определённом этапе даже культивируется) сам мотив любовного безумия.

Среди эклог Вергилия обратим внимание на Девятую, где даётся как бы микроантология разножанровых пастушеских песен, что до сих пор, кажется, не было отмечено исследователями. Их фрагменты поочерёдно припоминают старый пастух Мерис и молодой Ликид: это шуточная любовная песня, панегирическая, серенада (явная реминисценция XI идиллии Феокрита), гимн.

Наблюдения за «изображённой песенностью» в античной буколике также влекут за собой вывод, что *музыкальный компонент* (пение, танец, игра на пастушеских инструментах[4]) является одним из основ-

---

[1] Последняя из названных разновидностей закрепилась также в особой форме поэтического некролога, начиная с «Плача о Бионе» Мосха. Примеры в новоевропеской поэзии многочисленны. Данный вид жанра получил воплощение и в музыке, примером чему «Пасторальная элегия на смерть мистера Джона Плейфорда» Генри Пёрселла (1687). Существование подобной разновидности буколики обусловило проникновение пасторальной топики в жанры траурной и мемориальной музыки (фр. *tombeau*, ит. *sepolcro* и т. п.).

[2] *Зыкова Е.П.* Пастораль в английской литературе XVIII века. – М.: ИМЛ РАН, «Наследие», 1999. – С. 17–19. Грабарь-Пассек к тематическим разновидностям лирической пасторальной песни причисляет также сценки «состязания в поцелуях» (от XII идиллии Феокрита) и серенаду (от песни Полифема в XI идиллии) [*Грабарь-Пассек М.Е.* Указ. изд., с. 211, 215].

[3] Интересно, что в латинском языке слово *carmen*, помимо уже перечисленного («песня», «стихи») означает также «заклинание», «магическая формула».

[4] Эти инструменты приобретают в буколике также аллегорическое значение, особенно свирель (сиринга), которая наряду с пастушеским посохом часто у Феокрита и Вергилия передаётся как буколический дар, что метафорически прочитывается как передача поэтической эстафеты, в том числе от умершего поэта-пастуха.

ных в её тематике, который и запечатлелся в самом обозначении жанра – *ode / carmen*.

Но с большой долей вероятности можно говорить, что столь разнообразно представленное пение было не только поэтическим образом и предметом изображения – музыкальный компонент предполагался практикой исполнения буколической поэзии.

Так, некоторые современные исследователи, музыковеды в первую очередь, обращают внимание на разнообразие проявлений музыкальности в античной буколике. Например, Виктор Пёшль пишет о музыкальности самого языка вергилиевой буколики – в частности, о «мелодических образованиях в нанизывании гласных звуков». Гюнтер Вилль выявляет в буколиках Вергилия указания на различные музыкальные черты; более того, он допускает в развёртывании эклог чередование вокальных и инструментальных разделов (данная глава его книги так и называется: «Пение и игра на флейте»). Кроме того, Г. Вилль обратил внимание на то место в латинских «Схолиях к Горацию», где говорится, что слово «мелос» употребляется специально для обозначения «пастушеской песни»: «MELOS specialiter dici volunt cantum pastoralem»[1].

Уточним в данном случае, что термин *cantus pastoralis* относится в приведённой цитате к поэзии и фигурирует как латинский аналог греческого термина, при этом слово μέλος означало у греков не только собственно «напев», но и лирическое стихотворение. Но само название «лирика» (у греков также «мелика») указывает на связь с музыкой, музыкальным сопровождением (лира, кифара и др.).

Таким образом, пение предполагалось не только жанровым содержанием, но и, очевидно, жанровой формой буколик: они предназначались как для чтения, так и для пения. Эту гипотезу подтверждает следующее свидетельство древнеримского писателя Гая Светония Транквилла в очерке о Вергилии: «“Буколики”, явившись в свет, имели такой успех, что даже певцы нередко исполняли их со сцены»[2].

Итак, обозначение античной буколики как «пастушеской песни» не может восприниматься однозначно. С одной стороны, если понимать под «пастушескими песнями» фольклор, то поэтический жанр

[1] Высказывания из работ Пёшля (*V. Pöschl* Die Hirtendichtung Virgils, 1964) и Вилля (*G. Wille* Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, 1967) приводятся по книге Германа Юнга [*Jung H.* Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. – Bern / München: Francke Verlag, 1980. – S. 26].

[2] *Гай Светоний Транквилл* Жизнь двенадцати цезарей. Перевод М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1993. – С. 234–238.

находится от него уже на значительном стилевом удалении. С другой стороны, если понятие «пастушеская песня» подразумевает метафорическое обозначение поэзии, не притязающей на величие и героизм больших тем (подобно эпосу), но предпочитающей «негромкие песни», то это характерно для жанровой сущности буколики и её самоопределения. Если же акцент делать собственно на слове «песня», то для буколики это, действительно, основной предмет и форма мимесиса – как виртуальная, так и реальная.

Анна Груцынова (Москва)

Древний мир на балетной сцене XVI – начала XX веков

История появления в балетах сюжетов, связанных с Древним миром[1] – это практически история хореографического искусства в целом. Причём, в каждой из эпох его развития Древний мир на сцене появлялся в том виде, в каком он был интересен авторам и зрителям, в той мере, в какой был известен[2], и в том визуальном обличии, какое допускала конкретная театральная традиция (а много позже – и фантазия постановщика).

Разумеется, долгое время воплощение на балетной сцене каких-либо образов Древнего мира чаще всего представляло собой не точное воссоздание исторических событий или обрядов (вернее, максимально прибли́женное к знаниям, бытовавшим в определённую эпоху), а нечто гораздо более подходящее искусству – миры античных мифов. Интерес к этой части древней истории сочетался с интересом к скульптуре, философии, высокому античному театру; искусство Античности представлялось идеалом, и мифологические сюжеты (или сюжеты, в которых действовали соответствующие персонажи даже вне рамок известных мифов) появлялись в чрезвычайно большом количестве.

Конечно, подлинные сюжеты, связанные с более ранними временами (например, древнеегипетские мотивы или история Месопотамии) использоваться в балетах не могли, прежде всего, потому что эти культуры были открыты археологами достаточно поздно. А изредка появлявшиеся постановки, связанные с историей (а, скорее, с *легендарной* историей) Древнего Египта также можно отнести скорее к традиции античных сюжетов, неужели к появлению на сцене реальной истории, так как были почерпнуты не из непосредственных зна-

[1] Традиционно Древний мир характеризуют как период, выделяемый между доисторическим временем и началом европейского Средневековья.

[2] Так как научные знания о временах, например, от XVII века, довольно долгое время практически отсутствовали, зачастую заменяясь мифологизированными сведениями.

ний об этой древней цивилизации, а опосредованно – из трудов древнегреческих историков (например, знаменитого Геродота).

Именно поэтому в течение довольно длительного периода своего сценического существования жанр балета пользовался сюжетами мифологическими, которые и «играли» роль Древнего мира в хореографических постановках.

Возникшее в эпоху Возрождения стремление к освоению культурного наследия далёкого прошлого естественным образом соединилось с развитием музыкально-театрального искусства. Что, в результате, в конце XVI века привело к первой «кульминации» в виде спектакля, по праву считающегося в истории первым балетом – «Комедийному балету королевы» (1581). Его сюжетом послужил широко известный и столь же широко использовавшийся в произведениях разных искусств миф о волшебнице Цирцее[1], известный, прежде всего, по гомеровской «Одиссее». Кроме того, что сценарий этого балета отчасти базировался на мотивах античной мифологии, для нас сейчас важно, что сам он (первым среди подобных постановок) был снабжён либретто, изданным в 1582 году[2] и представлявшим собой весьма интересный пример такого рода публикации. Так как у его автора[3] не было образца, на который можно было бы опереться, сочинение оказалось наполненным бесценной информацией: в него вошли не только собственно тексты (певшиеся и декламировавшиеся), но и нотные строки, и иллюстрации (включающие изображение общего вида зала, где происходило действие, зарисовки персонажей и отдельных элементов сценического оформления и даже вид памятных медалей, которые по окончании балета преподнесли своим кавалерам участвовавшие в нём дамы).

Впрочем, для нас сейчас наиболее важна не музыкальная составляющая и не собственно тексты, а то визуальное впечатление, которое должно было остаться у читателей либретто (а часть из них, вероятно, была удостоена чести быть годом раньше зрителем). И в данном случае следует отметить любопытную подробность. Часть пер-

[1] Возможно, поэтому в советском балетоведении авторы иногда называли эту постановку «Балет о Цирцее», несмотря на то что на титульном листе изданного в 1582 году либретто такого названия нет даже в виде пояснения.

[2] Таким образом, издание было предпринято не для лучшего понимания содержания грядущего балета, а для вспоминания и фиксации впечатлений от уже увиденного, что само по себе отличает его от бесчисленного количества более поздних опубликованных либретто.

[3] Им был итальянец Бальтазарини де Бельджойозо, ставший во Франции Бальтазаром де Божуайё.

сонажей, изображённых на иллюстрациях, представляли собой своего рода фантазийные образы, которые, вероятно, соответствовали *представлениям* об отдельных персонажах авторов балета и его зрителей (например, таковы сирены, которые исполняли в балете четырёхголосную «песню», или сатиры, певшие «песню» пятиголосную). Тогда как в других случаях (например, в изображении четырёх Добродетелей или в общем виде зала) мы видим гораздо более реалистичные, соответствовавшие времени постановки, костюмы.

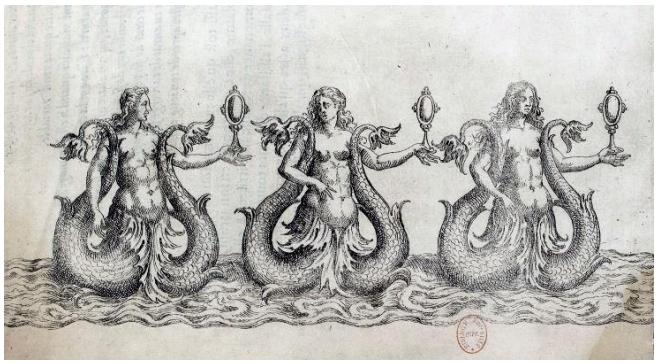


рис. 1
«Комедийный балет королевы», сирены

рис. 2
«Комедийный балет королевы», сатиры

рис. 3
«Комедийный балет королевы», четыре Добродетели

И подобная связь с бытовой модой была свойственна балетному костюму не только в XVI веке, но и в более поздние времена. Традиция эта имела вполне практическое объяснение: «балет поют и танцуют придворные, и никто в зале не забывает имен исполнителей – по тому, кто в какой роли выходит, судят о его положении и перспективах при дворе. <…> Кроме того, по окончании балета следует бал.

<…> Естественно, что сценический костюм – тот же придворный, но – более роскошный, более красивый, более совершенный»[1].

Однако следует заметить, что в любом случае подобное появление на балетной сцене Древнего мира было связано с сюжетом или с фигурировавшими в нём персонажами, прочие же стороны спектакля (костюмы, сценография, а тем паче – музыка или танец) никаким образом с ним связаны не были. И этому можно назвать само собой разумеющуюся причину – о практике музицирования, равно как и о танцевальной традиции, характерных для столь отдалённого времени, не было известно практически ничего.

Появившись на сцене вместе с первым балетом, сюжеты, так или иначе трактовавшие мифологические мотивы, продолжат появляться и в дальнейшем – например, составляя в XVII и в XVIII веках значительную долю постановок. Следует сказать, что сложившаяся в XVIII веке традиционная категоризация балетов как серьёзных, полухарактерных (демихарактерных или полукомических) и характерных (комических) изначально предполагала использование большого количества мифологических либретто. Серьёзные балеты обязательно строились на основе сюжетов мифологических или исторических (впрочем, эта тончайшая грань иногда исчезала, так как ныне трудно с определённостью сказать, являлся ли балет XVIII века, посвящённый, например, Александру Македонскому, *действительно* историческим в современном смысле этого слова или своими содержанием и трактовкой уже смыкался с фантазийностью мифологии), а полухарактерные предполагали пасторальные или анакреонтические сюжеты, в которых также зачастую действовали персонажи мифологические. Довольно долгое время в подобных сюжетах можно было встретить имена как греческих, так и римских божеств, появлявшихся на одной сцене (что не вызывало никаких вопросов или возражений[2]).

Если мы окинем взглядом визуальный ряд балетов на мифологические сюжеты, созданных до середины XVIII века, то сделаем вы-

[1] Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. С.36.

[2] Например, такое смешение можно наблюдать в балете «Свадьба Пелея и Фетиды», созданном Ж.-Б. Люлли для парижской постановки одноимённой оперы К. Капроли. См. об этом подробнее: Груцынова А.П. Из истории французского балета XVII века («Свадьба Пелея и Фетиды», 1654) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART III». Art-Barocco. 4 ноября 2020 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. С. 465–484.

вод, что балетный костюм, тесно связанный с бытовой модой, если и имел некоторые черты «греческой» или «римской» традиции, то лишь такие, какими их *представляли* себе авторы, нисколько не заботившиеся о действительной подлинности. Герои героических или мифологических балетов «появлялись на сцене украшенными шёлковыми чулкам и в штанах бледно-зелёного или нежно-розового цвета, в туниках, кирасах или котурнах, поддерживаемых лентами, с головой, покрытой огромным начёсанным париком с буклями, припудренным и украшенным четырьмя хвостами, которые распространяли вокруг себя облако белой пыли. <…> Парис исполнял пируэты и прыжки на горе Ида туго затянутым в корсет, зашнурованном лентами, в коротких штанах с розовой шелковой нижней юбкой, приподнятой и округленной эластичными панье»[1]. Женские же образы были ещё менее связаны с традицией древних эпох и, разумеется, пока и речи не шло, например, о появлении античных туник на сценах театров просто потому, что в то время они выглядели бы неприличными. Более того — даже «знаки Античности», хоть изредка, но появлявшиеся в мужском облике, в женском костюме не возникали вовсе, и он чаще всего следовал за бытовой модой. Весьма показательны в данном отношении облики героев мифологического балета «Сильвия» (Париж, 1766).

рис. 4
Мари Аллар и Жан Доберваль в балете «Сильвия»

[1] Jullien A. Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu’à nos jours. Paris: G. Charpentier, 1880. P. 188.

Чуть более «подлинный» Древний мир в мифологических балетах начал проявляться только в постановках Ж.-Ж. Новерра, бывшего реформатором хореографического театра XVIII века, причём, только в тех случаях, когда он мог творить, не оглядываясь на традиции, сложившиеся в конкретном театре. Известно, что в 1757 году в театре Лиона, который не был в то время ни крупным, ни известным[1], Новерр рискнул показать балет «Туалет Венеры», о котором позже не без гордости писал в своих «Письмах о танце и балетах»: «Фавны танцевали без тоннеле[2], Нимфы, Венера и Грации без панье[3]. Я запретил маски, которые помешали бы выразительности лиц. <…> Простая драпировка из тигровой шкуры частично покрывала их торс, все остальное казалось обнажённым»[4]. Впрочем, позже, когда честолюбивая мечта Новерра исполнилась, и он стал балетмейстером Королевской академии музыки, ему пришлось столкнуться с тем традиционным (а, скорее, даже традиционалистским) воплощением античного сюжета на балетной сцене, с которым он так стремился бороться. Не без горечи Новерр писал об одном из стилистических конфликтов: «Я не мог добиться изгнания серебра и золота при представлении балета “Горации”[5]. В силу глупого обычая Горации оказались обвешанными золотом, а Куриации – серебром! Камилла, эта гордая римлянка, была одета так же элегантно, как Клеопатра, выходящая из своей золоченой лодки, чтобы покорить сердце Антония, в то время как народ принимает ее за мать Амура [Венеру. — *А. Г.*]. Как ни невероятно, но я не мог добиться, чтобы на головы Горациев и Куриациев надели каски и заставили их убрать прическу. У них было по пяти буклей с каждой стороны, набело напудренных, и очень высокий тупей, носивший неподходящее название “греческого тупея”. Я напрасно убеждал их, что они не греки и не могут быть таковыми в представлении, сюжет которого извлечен, так сказать, из колыбели римской истории. Все мои мольбы и доводы потерпели крушение»[6].

---

[1] А потому не ставившим авторам строгих рамок норм, касающихся постановок

[2] Тоннеле́ (от фр. tonnelet – бочонок) – небольшой каркас, на который натягивалась короткая юбочка танцовщика (примечание моё. – *А. Г.*).

[3] Панье́ (от фр. panier – корзина; то же, что и фижмы) – каркас в виде небольших корзиночек, придававший женской юбке пышность и объём (примечание моё. – *А. Г.*).

[4] Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.–М.: «Искусство», 1965. С.267

[5] Речь идёт о балете Новерра «Горации и Куриации», впервые поставленном в Вене в 1772 году и в 1777 году показанном в Париже (примечание моё. – *А. Г.*).

[6] Новерр Ж.Ж. Письма о танце. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. С. 330–331.

рис. 5
Танцовщица в панье и танцовщик в тоннеле Луи-Рене Боке

Вослед за изменившейся бытовой модой, которой долгое время соответствовал балетный костюм (прежде всего – женский), в конце XVIII века мифологические балеты смогли, наконец, обрести некоторую визуальную «достоверность» благодаря введению подобия туники и сандалий, заменивших традиционные туфли на каблуках и с пряжками. Такие костюмы, поддерживавшие образ «древнего» сюжета, появились в балетах, которые принято называть преромантическими[1] (или предромантическими). Именно в это время на сцене можно было увидеть танцовщика в костюме, напоминающем тунику.

[1] Преромантизм (предромантизм) – определение, в отношении балетного искусства впервые применённое В.М.Красовской и относящееся к постановкам рубежа XVIII–XIX веков, в которых уже появляются отдельные признаки романтического балета, но в которых нет всех его черт в совокупности.

рис. 6
П. Гардель в роли Телемака («Телемак на острове Калипсо», 1790)

Однако более распространёнными такие свободные костюмы стали чуть позже, в первой трети XIX века, когда было изобретено трико, позволившее разнообразить и усложнить танец, введя в него «новые темпы, исполнение которых при прежнем покрое балетных костюмов было очень затруднительно»[1]. Историю его создания связывают с именем Ш.-Л.Дидло, который, как считается, в бытность свою в Париже, заказал себе у чулочного мастера по фамилии Трико костюм «из вязаной растяжимой материи»[2]. Вначале он использовал его для выходов в мифологических балетах, но вскоре «трико сделалось необходимою принадлежностью балетных костюмов как для мужского, так и для женского пола»[3].

Практически вплоть до начала XIX века Древний мир, появлявшийся на балетной сцене, заключался в эксплуатации в том или ином виде античной мифологии. Однако рубеж веков принёс явное изменение (вернее, дополнение) этой традиционной сюжетики, которое произошло, как это нередко случалось, под влиянием политических причин, не связанных напрямую с искусством. Состоявшийся в 1798–1801 годах знаменитый Египетский поход Наполеона в буквальном

[1] Худеков С.Н. История танцев (в 4-х т.). Т. 4. Пг.: Типография «Петроградской Газеты» С.Н.Худекова, 1918. С. 26.
[2] Там же.
[3] Там же.

смысле открыл *новый* мир, которым (по иронии судьбы) оказался мир *древнего* Египта, а в Европу было вывезено большое количество памятников искусства и истории. Подстёгнутый этими обстоятельствами интерес к Древнему миру вызвал и появление новых сюжетов балетов – «древнеегипетских». Это, например, героически-исторический балет «Цезарь в Египте»[1], поставленный в 1809 году в Неаполе балетмейстером Г.Джойя[2], или «Блудный сын» (1812) П.Гарделя.

В качестве наглядного примера появившегося на сцене «подлинного» Древнего Египта следует обратиться именно к последнему из названных балетов – «Блудному сыну». Благодаря упомянутому наполеоновскому Египетскому походу, его декорации (прежде всего – декорации второго акта), не просто демонстрировали некую отвлечённую экзотику, а оказались почти достоверной «репликой» с видов Луксорского храма. Для бóльшей части публики эти декорации были редкой возможностью познакомиться (пусть и в рамках театральной условности) с архитектурой и искусством этой древней цивилизации.

рис. 7
«Блудный сын», эскиз декорации

[1] Драмы и оперы на этот сюжет были известны и во второй половине XVII века.

[2] Возможно, поставленный в 1834 году в Петербурге балет Титюса «Цезарь в Египте» был вариантом именно этого спектакля.

Той же цели максимально возможной в театральной реальности XIX века исторической достоверности служили и костюмы, созданные для этого балета.

рис. 8
«Блудный сын», эскизы костюмов

Следует сказать, что подобная точность могла быть связана не только с желанием сделать балет ещё более привлекательным для зрителя, но и с широко распространённым в то время мнением, со-

гласно которому театральное искусство имело цель не только (и не столько) развлекательную, но и образовательную. В нашу эпоху она может показаться скорее идеалистической, нежели реально реализуемой и насущной, однако в XVIII или в XIX веках информация распространялась гораздо медленнее, была доступна далеко не всем, а потому в некотором смысле «образовательным» мог стать даже балетный спектакль. Подобный взгляд на театр подразумевался и самыми известными балетмейстерами того времени. Ж.-Ж.Новерр в уже цитированных нами выше «Письмах о танце и балетах» писал так: «Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа»[1].

Ему вторил и русский балетмейстер А.П.Глушковский, когда в своей статье «Мысли мои о значении театра» размышлял: «в нравственном отношении театр для молодых людей, не получивших хорошего образования, может принести большую пользу. Они могут видеть то, о чем из книги не могли бы иметь ясного понятия, как бы хорошо она ни была написана, потому что на сцене театра действуют живые люди, а в книгах – воображение и описание. Хорошая пьеса изощряет ум и вселяет возвышенные чувства; на сцене можно видеть разнородные древние костюмы, храмы языческих богов и прочие декорации, о которых по книгам нельзя получить ясного понятия, потому что не к каждой книге прилагаются рисунки костюмов, места действия, звуки музыки, движения танцев и прочих атрибутов, входящих в состав пьесы; одним словом, зритель, находясь в театре, лучше понимает и чувствует, потому что видит и слышит»[2].

Примерно о том же, но с точки зрения задач, которые перед автором ставит искусство, говорил и другой известнейший хореограф – Ш.-Л.Дидло: «Чтоб быть хорошим балетмейстером, надо употреблять большую часть своего времени на чтение исторических книг, извлекать из них сюжеты для будущих созданий и прилагать всевозможное старание об успехах своих учеников, чтобы они своими талантами могли украшать эти создания. Балетмейстер должен иметь также по-

[1] Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 60.
[2] Глушковский А.П. Мысли мои о значении театра // Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», Издательство «Лань», 2010. С. 303–304.

знания о нравах и обычаях разных народов и изучить их национальные наклонности и костюмы»[1].

Таким образом, подобное, пусть и несколько утопическое, стремление было характерно для авторов рубежа XVIII–XIX вне зависимости от национальной традиции. И не в первую очередь это касалось постановок, связанных с сюжетами, заимствованными из Древнего мира, так как реальные испанские или итальянские пейзажи [2]публике были вполне доступны, а вот картины отдалённого прошлого были почти неизвестны подавляющему большинству зрителей.

Практически все балеты XIX века, обращавшиеся к сюжетам, корреспондирующим с Древним миром, были спектаклями, связанными с продолжавшейся традицией использования античной мифологии или тех мотивов, которые уже были хорошо знакомы по более ранним примерам. Например, «Дочь фараона», поставленная М.И.Петипа в 1862 году, была вдохновлена романом Т.Готье «Роман мумии», в свою очередь, представлявшим собой романтическую историю, помещённую в рамки отдалённой исторической эпохи, а его же «Царь Кандавл» (1868), также базировавшийся на новелле Т.Готье, восходил к истории, изложенной Геродотом.

Как ни странно, но отчасти попыткой показать некое «древнее» общество начинался балет С.Вигано «Прометей»[3], поставленный в 1813 году. В начале первого действия балетмейстер поместил в буквальном смысле картину человеческого «стада», которое наблюдает титан: «Прометей созерцает человеческий род и, видя его грубым, слабым, беспомощным, лишённым изобретательности и разума и уступающим самим животным, он опечален, стонет»[4]. Впрочем, других примеров такого рода в XIX веке практически не было, так как балет того времени не предполагал изображений чего-либо, лишён-

[1] Глушковский А.П. Воспоминания о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве // Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», Издательство «Лань», 2010. С. 353.

[2] А некоторые видели их каждый день.

[3] Так называемый «большой Прометей». Первая постановка на ту же тему и с музыкой Л. ван Бетховена («Творения Прометея, или Власть музыки и танца», так называемый «малый Прометей)) была показана хореографом в 1801 году, однако, полностью не удовлетворила ни композитора, ни балетмейстера. Когда в 1813 году Вигано вновь обратится к этой теме, он расширит уже имевшуюся партитуру Бетховена вставными номерами и кардинально пересмотрит сюжет, поставив в его центр не изысканную идею воспитания человеческой души искусством в духе XVIII века, а идею героического самопожертвования, чрезвычайно характерную уже для начала XIX века.

[4] Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala da Salvatore Viganò. Milano: Dalla Società Tipografica de’Classici Italiani, 1813. P. 11.

ного изящества и чуждого прекрасному. Пожалуй, исключением из этого правила станет только балет Л.Манцотти «Любовь», первое действие которого также рисовало в буквальном смысле «начало времён» человечества: «При поднятии занавеса, перед зрителем предстает картина Хаоса. При рождении Вселенной все элементы борются друг с другом. Но эта борьба элементов становится менее ожесточенной с приближением *Любви – силы, упорядочивающей силы Вселенной*[1]. По её приказу – созидательному слову: *будь!*, элементы разделяются: Земля теряет свой огненный цвет и покрывается великолепным весенним покровом растений, дающих бескрайнюю тень. *Любовь* в изящном видении посылает человеку существо, которого тот жаждет своим сердцем, а затем толкает их в желанные объятия друг друга; самый пылкий поцелуй становится печатью союза, населившего своими потомками землю. Сцена меняется на *Великий лес земли*, по которому идёт бесконечный *поток первобытных семей*, неиссякаемый поток, пришедший с Нила вместе с южными народами Эфиопии. С этим потоком сливается другой, текущий через пролив Баб-эль-Мандеб и по перешейку, соединяющему Азию с Египтом. Это наши предки, бегущие с песчаных равнин Азии и уединённых африканских лесов в поисках края, где природные условия позволят им победить в борьбе за жизнь. И при виде новых земель, в надежде на более мягкий климат, они приходят в дикую радость, как обезьяны, ударяют кремнём о кремень, потрясают древесными ветвями и грубым оружием. Люди спрашивают ведущую их *Любовь*, кто она такая: – Меня к вам послал бог, – отвечает она, – чтобы научить вас осознать его существование. Исполнение этого возвышенного долга с помощью развития ваших способностей сделает вас высочайшими творениями, и вы сможете распространить свою власть на всё окружающее.

И, сказав это, она поднимает луки к небу, как будто ожидая от него ответа, и яркий луч озаряет её. Все, смиренные и смущённые, падают ниц. В свете заходящего солнца зажигаются костры наших предков, которые держат зверей в отдалении от их убогих постелей.

[1] В балете персонаж, именуемый «Любовь» («Amore») – мужского рода, как и соответствующее слово в итальянском языке. В нашем переводе мы будем пользоваться привычным в русском языке женском вариантом.

Пожелание Любви, которое обращает их к благородству существования, сопутствует их отдыху»[1].

В целом следует сказать, что и в XIX веке, как в предыдущее столетие, Древний мир в балетном театре появлялся в большинстве своём – как тема сюжетов, базировавшихся на мотивах античных мифов, тогда как более редкие примеры других либретто, как правило, варьировали историю Древнего Египта[2]. Редчайшие примеры «древних» картин[3] служили своего рода контрастным вступлением к дальнейшему повествованию.

Принципиальное изменение отношения к подобным сюжетам принёс XX век, когда в одной смысловой «точке» сомкнулось очень многое: влияние творчества А.Дункан (практиковавшей, как ею заявлялось, танцы в древнегреческом духе), развитие науки, исследовавшей разнообразные стороны существования древних цивилизаций, и приход в балетный театр хореографов-реформаторов. Всё это привело к новым примерам воплощения сюжетов, связанных с Древним миром.

Прежде всего, надо вспомнить о творчестве М.М.Фокина и его балете «Египетские ночи» (1908), во многом ставшем открытием[4]. К этому балету, готовившемуся к постановке ещё в 1900 году[5] Л.И.Ивановым, уже были созданы костюмы, однако, как известно, Фокин в своей постановке от них категорически отказался. «Я знал, что увижу очень мало египетского, – писал он позже в книге своих воспоминаний. – Но был поражён, когда костюмер старательно выложил кучи балетных коротких юбочек. Ничего общего с Египтом! Кое-где небольшой передничек с египетским орнаментом, кот[орый] надо надеть сверх тюников. Обручек для головы с небольшой змейкой – и это всё!»[6].

Именно из этого творческого недоумения Фокина родился новый визуальный облик спектакля, для создания которого он позаимствовал костюмы из опер и из гардеробов статистов и мимистов из других «египетских» балетов, которые создавались без оглядки на

[1] Amor. Poema coregrafico in due parti e nove quadri del coreografo Luigi Manzotti. Teatro Regio di Torino – Impresa Borioli; Carnevale e Quaresima 1888-1889. P. 7–8.

[2] Которая также зачастую выглядела как сюжет, позаимствованный из мифологии.

[3] Разумеется, к Древнему миру не относящиеся, но ему предшествовавшие.

[4] К этому следует добавить и новую волну интереса к Древнему Египту, отмечающую начало XX века.

[5] Балет, планировавшийся сначала для парадного спектакля в Петергофе, – для сцены Мариинского театра, потом – снова для Петергофа, так и не был поставлен.

[6] Фокин М.М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и. 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство. С. 111.

балетную традицию и потому были гораздо более приближены к своему историческому «первоисточнику». Чуть позже были созданы специальные костюмы для этого балета, по возможности отражающие облик жителей древнего Египта, которых Фокин мог видеть в изображениях знаменитой египетской коллекции Эрмитажа.

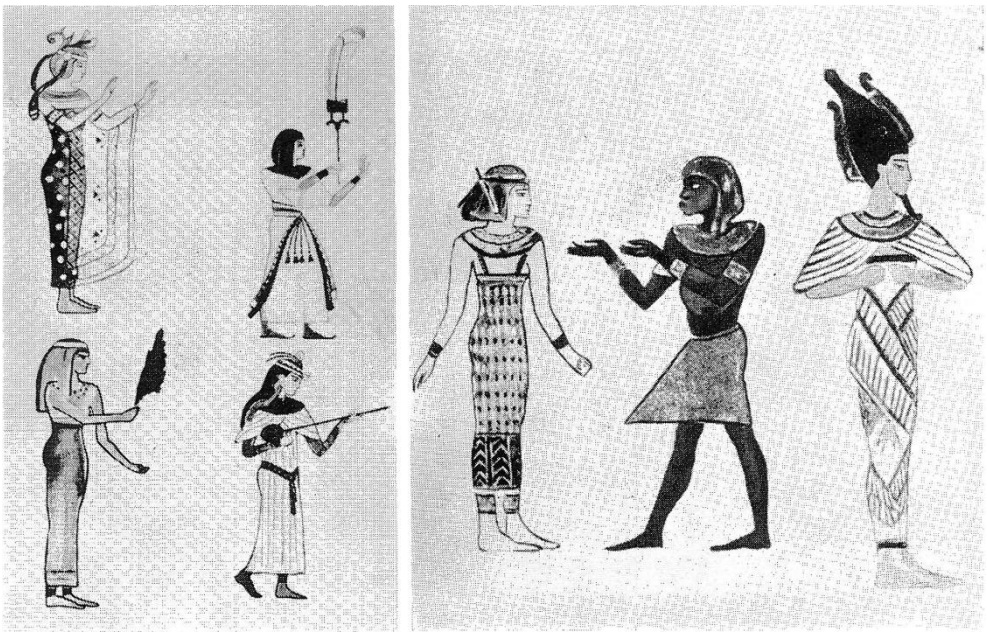


рис. 9
«Египетские ночи» (рисунки М.М. Фокина)

рис. 10
Вера и Михаил Фокины в балете «Египетские ночи»

Вместе с костюмом балетмейстер изменил и внешний вид танцовщиков, также желая соответствовать облику египтян: «Для спектакля я заставил всех танцовщиков и танцовщиц загримироваться тёмной краской. Сам делал всем удлинённые глаза и прямые чёрные брови. Рисовал им губы резко очерченного рисунка, как мы видим у сфинксов. Надел настоящие египетские парики»[1].

Следует отметить, что в «Египетских ночах», пожалуй, в первый раз в подобном сочинении композитор воспользовался возможностью придать ему подлинный национальный колорит. Один из критиков «Русской музыкальной газеты», создавая отзыв на постановку балета, состоявшуюся в 1909 году, в частности, писал: «Главное, за что ухватился автор в сюжете, это за возможность разработать несколько “египетских” и этнографически смежных мелодий. <…> Действие предваряется <…> цельной, формально законченной <…> увертюрой, в которой и для главной и для побочной партий автор пользуется египетскими мелодиями, записанными В.Лэном («An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians») и Жомаром»[2]. Действительно, А.С.Аренский использовал по крайней мере одну тему, заимствованную из книги В.-У.Лэна[3]. Говорить о внесении тем самым полной музыкальной подлинности чрезвычайно сложно, так как книга Лэна была посвящена *современному* ему Египту (то есть, Египту первой половины XIX века), а потому и сведения о музыке, помещённые в этой книге, практически не имели отношения к древней цивилизации. Однако даже при всех допущениях этот балет можно счесть редчайшей попыткой сделать балет максимально достоверным.

Примерно тому же желанию отвечала и осуществлённая московским балетмейстером А.А.Горским редакция балета М.Петипа «Дочь фараона» (1905). Либретто её было тщательным образом пересмотрено с целью достижения максимальной историчности, что подтверждают многочисленные научные источники, на которые ссылался в либретто балетмейстер[4]. Он дал точную датировку и указал конкретное место действия («1-я картина происходит в настоящее время,

[1] Там же.

[2] CXIX. Египетские ночи / С.-Петербург. Мариинский театр // Русская музыкальная газета. 1909. № 13–14. 29 марта – 5 апр. С. 370.

[3] Lane E.W. An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. Впервые изданное в 1836 году, это исследование регулярно переиздавалось.

[4] Прежде всего – на труд Г.-К. Бругша «История фараонов» (Бругш Г.-К. История фараонов. СПб.: тип. И.И. Глазунова, 1880. 922 с.), а, кроме этого, ещё пять книг, принадлежащих отечественным и иностранным авторам.

остальные 9 картин – приблизительно за 1300 лет до Р. Х., в праздничные дни 30-летия царствования фараона 19-й династии Рамзеса II Великого Миамуна I в городе Пи-Рамессу и его окрестностях на берегу Нила»[1]). С этой же целью он изменил и имена действующих лиц[2]. Описания персонажей, предметов, присутствовавших на сцене, или мест действия сопровождались ссылками на разнообразные научные источники. К сожалению, такое «литературно-историческое» переосмысление никаким образом не могло быть подкреплено музыкой, но зато было подтверждено визуальным обликом персонажей.

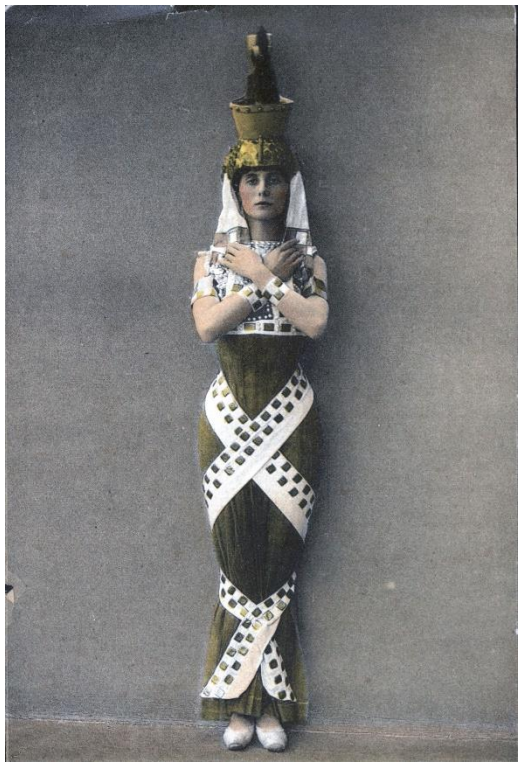


рис. 11
Анна Павлова в балете
«Дочь фараона»

рис. 12
Иван Сидоров в балете
«Дочь фараона»

Рассматривая историю воплощения Древнего мира на балетной сцене, следует, конечно, взглянуть и на знаменитую «Весну священную» (1913), которая (редчайший случай!) воплощала «доисторическую Русь». Здесь важно отметить, что, как и в случаях появления

[1] Горский А. Либретто балета «Дочь фараона» // Балетмейстер А.А.Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 100.

[2] *Нубийский король* получил имя *Хитариса*, *Аспичия* была заменена на *Бинт-Анту* (в либретто появились и другие дети фараона, также со своими именами), *Рамзея* трансформировалась в *Хиту*, тогда как традиционный лорд Вильсон и его слуга имена потеряли имена вообще, получив безличностное определение «Англичанин и его слуга».

сюжетов «из Древнего мира» в XIX веке, здесь над исторической правдой также главенствовало *представление* о том, как это *могло бы быть*. Даже в отличие от исторически «приблизительной» «Дочери фараона» в постановке А.А.Горского (тем не менее, опиравшейся, пусть и в тексте, на научную литературу), в «Весне священной» преобладала фантазия авторов на избранную тему, которую за несколько лет до постановки начал разрабатывать Н.К.Рёрих.

Весьма обобщённым и совершенно не связанным с конкретным временем было либретто[1], столь же «обобщённо-народными» были и костюмы, в которых обнаруживались многочисленные отголоски образов, уже знакомых даже парижской публике того времени. Можно вспомнить постановки «Бориса Годунова» и «Снегурочки»[2] в Париже 1908 года, где на сцене царствовали именно русские костюмы.

рис. 13
«Снегурочка», эскизы костюмов (1895)

рис. 14
«Снегурочка» в Париже (1908)

[1] *Первый акт*. «Поклонение земле (Поцелуй земли)». Весна. Земля покрыта цветами. Земля покрыта травами. Великая радость царствует на Земле. Люди предаются танцам и, согласно обычаю, вопрошают о будущем. Старейший-Мудрейший сам принимает участие в Прославлении Весны. Его приводят для союза с землею, обильной и пышной. Каждый в экстазе выплясывает землю. *Второй акт.* «Великая жертва». После дня; после полуночи. На холмах священные камни. Юноши и девушки заводят мистические игры и ищут Великий Путь. Восхваляют, закликают. Избрана та, которая должна быть посвящена Богу. Взывают к праотцам, почитаемых свидетелями. И старцы – человечьи праотцы созерцают Великую Жертву. Таким образом свершается священная жертва Яриле щедрому, Яриле пылающему (Весна священная // Балетные либретто: Россия, 1800–1917 годы. Том 1. Том 2. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 498).

[2] «Борис Годунов», как известно, был показан русской гастрольной труппой, которую привёз во Францию С.П.Дягилев, «Снегурочка» же была поставлена в Опера-Комик, будучи исполнена знаменитыми французскими певцами.

рис. 15
мужчина
(«Весна священная»)

рис. 16
девушки
(«Весна священная»)

Столько же «отвлечённой» была и музыка И.Ф.Стравинского, не ставившего себе целью создать произведение, основанное на народной мелодике. «Я опасаюсь, – говорил он в 1913 году, – что «Весна священная» <…>, где я иду к <…> обширной абстракции, может вызвать некоторое недоумение у тех, которые до сих пор проявляли дорогую мне симпатию»[1]. Единственной стороной, которая могла служить цели прямого иллюстрирования Древнего мира в этом балете, была хореография. Впрочем, так же, как и в других постановках, эта «иллюстрация» не была этнографически точной. Главным её принципом стало категорическое противопоставление давно сложившимся нормам традиционного классического танца, а не стремление воссоздать образ конкретной пластической народной культуры. Притоптывание – вместо бесшумных прыжков, позиции *en dedans* – вместо привычного *en dehors*, прямые ладони – вместо округлённых линий, нарочитая грубость – вместо изящества. Это была скорее обобщённая картина Древнего мира (или даже некого неопределяемого времени), понимаемая в данном случае как время до формирования чего-либо упорядоченного, как и появлявшийся у Л. Манцотти *Хаос*, из которого позже выкристаллизовывалась строгая структура искусства.

Продолжившийся после постановки «Весны священной» XX век и следующее столетие подарили (и ещё подарят) новые примеры отражения Древнего мира на балетной сцене. В наше время искусство

[1] Стравинский И.Ф. Что я хотел выразить в «Весне священной» // И.Стравинский – публицист и собеседник. М.: Сов. композитор, 1988. С. 14.

гораздо меньше связано определёнными принципами и закономерностями, чем в XIX веке и, тем более, в более ранние времена, а потому многочисленные и самые разнообразные постановки современности требуют отдельного, гораздо более продолжительного обзора. Тем не менее, и предшествовавшие века, пусть и в рамках сложившейся стилистики, по-своему осваивали притягательный, но и весьма сложный для воплощения, Древний мир.

Наталья Красикова (Петербург)

Возвращение к истокам: музыкальная проблематика романа Алехо Карпентьера «Потерянные следы»

После окончания Второй мировой войны кубинский писатель и музыковед Алехо Карпентьер отбыл в Венесуэлу, и здесь, во влажных экваториальных лесах, в сельве, рождается замысел романа «Потерянные следы», опубликованный в 1953 году – через шесть лет после «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, через десять лет после «Игры в бисер» Германа Гессе.

Роман «Потерянные следы» – один из самых музыкальных романов Карпентьера, чье внимание всегда привлекали музыкальные образы. Главный герой – профессиональный музыкант, композитор, который переживает творческий кризис: вынужденный сочинять музыку для радио и кино, он не имеет возможности и не видит смысла писать музыку серьезную. «Мир Девятой симфонии Бетховена» для него разрушен послевоенной реальностью; загнанный в тупик внутренними противоречиями, герой совершает путешествие в сельву, поводом служит поиск музыкальных инструментов индейцев для коллекции музея, и это меняет его жизнь. Девятая симфония Бетховена в романе упомянута множество раз, она служит завязкой сюжета и узлом конфликта. Карпентьер подобно искусному симфонисту экспонирует этот музыкальный образ в «партитуре романа», развивает, сплетает с контрапунктами, трансформирует, представляя в гротескном виде, и снова «воскрешает» в некой «динамической репризе».

Большое значение в романе приобретают рассуждения о музыке: о Бетховене и о додекафонии, о музыке для кино и о «музыке истоков» – той, которая звучит в сельве в ритуалах шаманов и повседневной жизни индейцев. Внимание героя привлекают и музыка современности – популярная, танцевальная, блюзовая – и архаика григорианского хорала; музыка известная, та, что «у всех на слуху», становящаяся звуковым символом своего времени и музыка еще ненаписанная – музыка будущего.

С «музыкой истоков» герой сначала знакомится теоретически, работая над диссертацией, обсуждая с хранителем музея музыкальные инструменты индейцев: «человек <…>, чувствуя потребность в более совершенной музыке, переходит от простой палки для отбивания ритма к барабану, которым служит ему деревянный цилиндр с выжженным на огне орнаментом; он создает первый орган, выдувая звуки из пустой тростниковой трубки, и оплакивает своих мертвых, заставляя рокотать глиняную амфору» [4, 277]. В ходе исследования у него сначала возникает особая теория о происхождении музыки, названная им *«теорией магического миметизма»*, что, конечно, сразу же напоминает читателю основную формулу латиноамериканской литературы XX века – *«магический реализм»*, к теоретическому обоснованию которого сам Карпентьер имел непосредственное отношение. «Взялся разрабатывать хитроумную теорию, которая должна была объяснить рождение первоначальной ритмики попыткой подражать движениям животных и пению птиц» [4, 130]. «Индейцы самого отсталого из всех племен на континенте подражали птичьему пению перед тем, как начать охоту на птицу, полагая, что поскольку им удалось стать властелинами над голосом этой птицы, то и охота будет удачной» [4, 128]. Путешествуя в сельве, он присутствует при обряде, который совершает шаман над телом умершего от укуса змеи, и впечатленный этим действом приходит к мысли, что стал свидетелем настоящего «рождения музыки»[1].

[1] «В соответствии с ритуалом воцаряется тишина, предваряющая начало обряда, и эта тишина до предела накаляет ожидание. И вот в середине сельвы, наполняющейся ночными страхами, возникает Слово. Слово, которое больше чем просто слово, Слово, подражающее голосу говорящего и голосу духа, который завладел безжизненным телом. Первое исходит из горла колдуна, второе – из его чрева. Первый голос грозен и неясен, как кипение лавы в недрах земли; второй, среднего тембра, – неистов и яростен. Они чередуются, отвечают друг другу. Один порицает, другой жалобно стонет. Голос из чрева звучит саркастически, а тот, что из горла, торопит его. Гортанные звуки, переходящие в вой, сменяются отдельными слогами, которые вдруг начинают быстро и долго повторяться, создавая определенный ритм; потом возникают трели, то и дело резко прерываемые четырьмя нотами: это и есть зародыш мелодии. Можно различить звуки, рожденные дрожанием языка между губ, всхрапы и сопение, перебивающее звуки мараки. Это уже гораздо больше, чем речь, и в то же время еще очень далеко от пения. Нечто, еще незнакомое с вокализацией, но уже большее, чем слово. Обряд длится недолго, но уже мороз по коже продирает, и наводят ужас эти крики над трупом, окруженным онемевшими собаками. Колдун – один на один с духом: он кричит во весь голос, топчет пятками землю и проклинает в безудержной ярости, передающей истинную глубину трагедии; это самая первая попытка бороться против сил уничтожения, которые извечно встают на пути человека. Я стараюсь не поддаваться, держаться в стороне. Но, вопреки всем усилиям, я подпадаю под действие этой церемонии <…> перед лицом смерти, упорно не желающей выпускать свою добычу, Слово слабеет и теряет силы. И вот из уст колдуна,

Особый пласт занимают описания музыкальных замыслов самого главного героя. В сельве к нему приходит вдохновение: «Я попытался выпрямить судьбу, искривленную моей собственной слабостью, и из меня струей вырвалась песня» [4, 266]. Герой пишет кантату «Плач» на тексты из поэмы «Прометей Освобожденный» Шелли и «Одиссеи» Гомера. Как в «Докторе Фаустусе» Манна здесь Карпентьер мастерски воссоздает в тексте романа, как могла бы звучать партитура сочинений героя, подробно воспроизводя последовательность вступления инструментов, динамические оттенки, указания темпа и характера, создавая иллюзию «звучащей прозы»: «Тема развивалась, и мелизмы переходили в оркестр, стремясь к гармоническим вариациям и противопоставлению чистых тонов, в то время как хор мог отдаться своего рода многоголосой инвенции, на фоне обогащенного контрапункта» [4, 311].

Образы Одиссея и Прометея, послужившие основой для музыкального замысла кантаты «Плач», которую герой сочиняет в сельве, дают ключ для раскрытия концепции романа в целом. Так, с «Одиссеей» Гомера роман связывает множество нитей. Например, эпизод о лотофагах[1] упоминается в тот момент, когда герой попадает в чудесный мир сельвы, заставляющий его забыть о возвращении к прежней жизни. Плач Одиссея из эпизода взывания к мертвым «Три возлияния делаю я мертвым… и вот вижу, как появляются тени тех, кто почивает в смерти» (именно этот отрывок используется в качестве словесного текста сочиняемой героем кантаты) сравнивается с плачем шамана над умершим от укуса змеи – свидетелем этого таинственного ритуала неожиданно становится герой. Встреченный героем в пути искатель алмазов, грезящий поисками легендарного королевства Маноа, в котором скрываются несметные сокровища, носит с собой, как талисман в своих путешествиях, том «Одиссеи» Гомера. Если отвлечься от сюжетных деталей, то на композиционном макроуровне роман Карпентьера «Потерянные следы» тоже является своего рода «Одиссеей» – историей о странствии и возвращении на родину. В этом смысле роман пересекается с «Улиссом» Джойса, а также с рассуждениями Борхеса, отраженными в знаменитом эссе «Четыре цикла»,

---

этого Орфея, словно предсмертный вздох, содрогаясь, вырывается короткий погребальный плач – ибо только так можно назвать это, – и я в изумлении осознаю, что присутствую при Рождении Музыки» [4, 282-283].

[1] Лотофаги («поедающие лотосы»), в IX песне «Одиссеи» Гомера повествуется о народе, питающемся плодами лотоса, дававшими забвение всем, кто их отведает.

содержащем описания четырех сюжетных универсалий мировой литературы. Согласно Борхесу, существует всего четыре магистрали нарратива: история об осажденном городе (Троя), о возвращении домой (Одиссея), о поиске (Ясон и золотое руно) и о самоубийстве бога.

Герой романа «Потерянные следы», подобно Улиссу, возвращается домой: в тексте присутствуют параллели даже с образом Пенелопы – это жена героя, актриса Рут, а также с образом Ментора в лице хранителя музея музыкальных инструментов. Однако герой не припадает в упоении к берегам «родной Итаки», его возвращение лишь вынужденное. В последних строках романа подчеркивается, что для человека искусства невозможно жить в «стране лотофагов», стране, не ведающей времени и хода истории. «Единственная порода людей, которой нельзя ускользнуть от времени, это люди, творящие искусство; они не только должны идти вперед к ближайшему завтра, оставляя осязаемые свидетельства своего творчества, но должны предугадывать формы и песни тех, кто придет после них создавать новые осязаемые свидетельства; и творить они должны с полным осознанием всего, что сделано до них». <…> «Я мог бы остаться там рядом с ними, если бы занимался чем-нибудь иным, а не сочинением музыки – профессией избранных» [4, 366].

Стеной между прекрасным миром сельвы, миром юности человечества с одной стороны и героем с другой становится вовсе не разница нравственных или религиозных убеждений, образования или социальных предрассудков, а стена «из бумаги и чернил», недостаток в которых так остро ощущался героем в новой жизни. Зная, что его музыка, вдохновленная сельвой, не предназначается для исполнения, он – композитор, все же не смог отказаться от сочинительства. Мир сельвы не знал, что такое партитура, так же как в «Одиссее» Гомера жители Аркадии не ведали весла и спрашивали у странника: «Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?». Так, женщина из сельвы, видя партитуру, которую герой сочиняет в порыве вдохновения, удивляется: кому он может писать здесь это странное письмо. Именно в этот момент происходит символическое освобождение странника, потому что и Одиссею было предсказано «Если доро́гой ты путника встретишь, и путник тот спросит: “Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?” – В землю весло водрузи – *ты окончил свое роковое, долгое странствие*». Подобно Одиссею, воткнувшему в землю свое весло, герой оставляет в сельве неоконченную

партитуру кантаты. Пожертвовав самым дорогим, он смог вернуться домой.

В диком мире сельвы можно присутствовать при рождении музыки в магическом ритуале над телом умершего, услышать симфонию, творимую самой природой, где даже дикие псы «поют свой гимн» согласно музыкальным законам и строгому порядку вступления голосов: «По приказу одного из псов, который всегда лает одинаково резким тоном в одном и том же рубленом ритме, псы всей округи заводят нечто вроде гимна, завывая каждый свое <…> Я слушаю этот гимн с величайшим вниманием» [4, 362]. Но в то же время этот мир не знает не только партитуры, но и, собственно, самой фигуры композитора – творческой личности. В этом отношении показательно, что еще одним источником для сочиняемой героем кантаты «Плач» помимо «Одиссеи» Гомера становится именно поэма «Прометей Освобожденный» Шелли. Образ Прометея связан с представлениями о зарождении искусств и ремесел, как находим в трагедии Эсхила: «Все искусства у людей от Прометея». Кроме того образ Прометея связан с понятием жертвенности. Те огонь и муки творчества, которые испытывает герой, чужды и непонятны людям сельвы, поэтому «родной Итакой», в которую возвращается герой, были для него не столько уютный дом и семья, не студия звукозаписи, где он работал, не музей музыки, где он встречается с хранителем, а уединение творчества.

Замысел романа «Потерянные следы» возник у Карпентьера в 1945 г. и отражает послевоенные настроения. Мир, в котором звучала Девятая симфония Бетховена с «Одой к радости», не был спасен от зверств войны. «Ужасы войны – дело рук человека, и каждая эпоха оставила память о своих ужасах <…> Новым, что придумали мы, еще нигде не запечатленным и самым совершенным были специально построенные фабрики ужаса, этот заповедник ужаса, который привелось нам узнать на нашей ступени цивилизации. Стены этого учреждения страха стали свидетелями пыток, массового уничтожения людей, сжигания; <…> они видели горы костей и человеческих челюстей, которые сгребали в угол лопатами <…> А в двух шагах от всего этого человечество, чувствительное и утонченное, не обращая внимания на зловещий дым, поднимавшийся из некоторых труб, откуда незадолго перед тем неслись душераздирающие завывания еврейских молитв, – человечество продолжало собирать марки, изучать

свою славную историю, играть изящные ноктюрны Моцарта и читать детишкам «Русалочку» Андерсена» [4, 199].

Герой романа разочарован в возможности великого искусства преображать человека, трагедией стала способность человека, приобщенного к великому гуманистическому наследию классиков, творить ужасающие дела. «Но страшнее всего было вот что: в ту самую ночь, когда мне привелось столкнуться с самым расчетливым варварством, какое только знала история, в ту самую ночь и палачи, и стража, и те, что выносили в ведрах пропитанную кровью вату, и те, что делали научные записи в своих тетрадках в черных клеенчатых переплетах, все они <…> запели <…>: “Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium”. Так, в конце концов, я встретился с ней, с Девятой симфонией». «Строфы Шиллера ранили меня сарказмом. Вот она, та кульминация, та вершина, к которой пришли после того, как долгие века, не останавливаясь, шли к терпимости, добру, взаимному пониманию» [4, 200–201].

До бегства в сельву герой испытывает одиночество и чувство отчужденности от окружающего его мира: описаны его рутинная повседневность, сочинительство коммерческой музыки для радио и кино, разочарование в возможности серьезных творческих замыслов, суета будней, тонущих в бессмысленных разговорах с друзьями из богемы: «Я не знаю только, не случится ли мне оглохнуть или потерять голос от грохота молота галерного надсмотрщика, который где-то уже поджидает меня» [4, 366]. В размышлениях героя сильна интонация возмущения, он – одиночка, осознающий свое поражение, человек, раздираемый внутренними противоречиями, прикованный как Прометей цепями к ставшему чужим миру. Критичен взгляд героя на современную ему музыку, на модные эксперименты в области звука. «Истинная музыка – это всего лишь построение, основанное на различных частотах», – сказал ассистент оператора и бросил на клавиатуру рояля фарфоровые фишки, намереваясь доказать, что из любых взятых наугад звуков может возникнуть музыкальная тема» [4, 138]. «Отупев окончательно от неумолчной трескотни вокруг, трескотни обо всем на свете, от Dasein (бытие) до бокса и от марксизма до попыток Уго видоизменить звучание рояля (для чего он клал под струны осколки стекла, карандаши, листы бумаги и лепестки цветов), я вышел на террасу» [4, 139].

Интонация монологическая становится главной в романе, не случайно, что произведение, замысел которого вдохновенно проры-

вается у героя в сельве, носит название «Плач» – это кантата, где ведущим становится голос корифея хора, где все внимание обращено к соло, к голосу одного: «Я даже представил себе тогда что-то вроде кантаты, в которой персонаж, исполняющий роль корифея, выходит к публике и в полной тишине – оркестр молчит, – жестом призвав аудиторию к вниманию, начинает говорить поэму» [4, 309]. Однако герой одинок не только в своей прежней жизни, но и во время путешествия – сближение с миром сельвы оказывается мнимым. Несмотря на то, что роман пронизан монологической интонацией и написан «от первого лица», имя главного героя автором так и не указывается, возможно, этим подчеркнуто особенно тесное сближение между автором и его героем.

Монологическая интонация является характерной чертой не только «Потерянных следов», но и написанного позже романа «Весна священная» (1978). Здесь повествование ведется попеременно от лица русской балерины Веры и кубинского архитектора Энрике. Энрике и героя романа «Потерянные следы» многое объединяет – оба они находятся в поисках собственного творческого стиля и бегут от привычного для них окружения: герой «Потерянных следов» в дикий мир сельвы, а Энрике – на войну. Встреченные ими испытания меняют их, приобщая не к миру эстетической эфемерности, а к миру из плоти и крови, практичному без излишеств, миру, в котором обесценивается множество предрассудков.

Герои второго плана в романе – это искатели, живущие мечтой найти легендарный город Маноа, в котором сокрыты несметные богатства. Мечта обманчива, и нашедший золото Аделантадо (от исп. «первопроходец») основывает собственный город посреди сельвы, и хоть он выглядит скромно (всего один большой дом в четыре окна и несколько индейских хижин), но рядом со строящимся храмом появляется и первая тюрьма. Сельва заманивает героев, но и обманывает, не случайно в описании местной природы так часто подчеркивается ее «двуличие», постоянная готовность к мимикрии: «Но что меня больше всего здесь поражало, так это не поддающаяся никакому воображению безграничная обманчивость девственной природы. Здесь все кажется не тем, что есть на самом деле, создавая мир видимостей, скрывающих реальность и ставящих под сомнение реально существующее. <…> Все здесь – маскировка, западня, подделка и метафора. Это мир ящериц-огурцов, ежей-каштанов, куколок-сороконожек,

личинок цвета моркови и электрических скатов, поражающих их своей засады в зарослях» [4, 262].

Еще одна из четырех магистралей сюжетов мировой литературы названа Борхесом «история о самоубийстве бога»: «Атис во Фригии калечит и убивает себя; Один жертвует собой Одину, самому себе, девять дней вися на дереве, пригвожденный копьем; Христа распинают римские легионеры» [1, 127]. В этот цикл вписывается и образ Прометея, столь важный в романе «Потерянные следы». Прометей жертвует собой, приходя в чуждый ему мир, не ведающий огня творчества, творческого горения, не представляющий фигуры творческой личности. Герой романа покидает сельву, храня ее образ «как перстень с осколком скалы» в своих сочинениях.

Архетип «истории о самоубийстве бога» может быть также представлен и в другом ракурсе. Вспомним снова о том значительном положении, которое в сюжете романа занимает образ Девятой симфонии Бетховена. Из описаний детства героя мы узнаем, что его отец был также музыкантом и обожал музыку Бетховена. Девятая симфония как «святыня» европейского гуманизма в романе приобретает черты апокалиптические. В этом отношении роман приближен к «Доктору Фаустусу» Т.Манна, где знаменитая симфония также обрастает мрачными «контрапунктами». «Оду к радости» пели фашисты, истязающие узников, ставящие опыты на живых пленниках. «Европа Бетховена» не спаслась от зверств и преступлений войны. Трепетание квинты начала симфонии вызывает досаду в душе героя, когда тот в начале романа случайно попадает в концертный зал, спасаясь от грозы и собственной бесприютности.

«Внезапно наступившую короткую тишину оборвал жест: валторны взяли легкую квинту, затрепетавшую в тремоло вторых скрипок и виолончелей, и на этом фоне родились нисходящие ноты, словно упав со смычков первых скрипок и альтов, две ноты, звучащие разочарованием, которое переходит в тоску, гнетущую тоску, подгоняемую страшной, неожиданно прорвавшейся силой. <…> Я поднялся, чувство досады овладело мною. Сегодня после такого перерыва как нельзя более кстати была эта музыка, которая разрасталась в crescendo сейчас у меня за спиной. Я должен был догадаться об этом, увидев поднимавшийся на сцену хор. Правда, можно было подумать также, что собираются исполнять классическую ораторию. Но если б я знал, что на пюпитрах лежит Девятая симфония, я бы прошел мимо даже под проливным дождем. И тем более не мог я слушать это

«Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium», что были у меня воспоминания, запавшие еще в далекие дни детства, воспоминания, которых я старался избегать, подобно тому, как отводят глаза от предметов, напоминающих о смерти близкого человека. Кроме того, как и многие люди моего поколения, я не выносил ничего “возвышенного”. “Ода” Шиллера претила мне, равно как и пир рыцарей Монсальвата или поклонение Граалю» [4, 125–126].

Во время остановки в отеле Каракаса герой замечает среди постояльцев-европейцев знаменитого австрийского дирижера. Описание Маэстро вызывает ассоциации с символическим появлением самого Бетховена – или скорее пародии на него. «Привлеченный громким спором на верхней площадке лестницы показался капельмейстер с дирижерской палочкой в руках. При виде его всклокоченной головы, его сурового взгляда из-под нахмуренных бровей все разом замолкли. Мы смотрели на него, втайне испытывая чувство надежды, словно он был посланцем каких-то высших сил, способным облегчить нашу тревогу» [4, 164]. Его образ величественно осенен «Реквиемом», который он мысленно репетирует, «в нужное время давая знать воображаемому хору, что ему пора вступать» [4, 161]. Однако случайно во время местной венесуэльской потасовки шальная пуля убивает дирижера – происходит жуткая и гротескная сцена символической «смерти божества» – и это совпадает с тем моментом, когда герой, наконец, решается на опасное путешествие в сельву.

Однако уже в следующей затем главе образ бетховенской музыки снова появляется, будто «воскресая», ее звуки призрачно доносятся через радиоприемник в заброшенном местечке, где герой находит временный ночлег перед отплытием. Она становится мостом к воскрешению и воспоминаний героя. Здесь музыка предстает почти в «прустовском» контексте, как толчок к поискам «утраченного времени». «Вдруг из этого дряхлого приемника зазвучала до крайности знакомая мне квинта, взятая валторнами: та самая, что прогнала меня из концертного зала всего несколько дней назад. Но сейчас около очага, в котором дрова рассыпались искрами, под стрекот сверчков, несшийся из темных балок потолка, эта далекая музыка приобретала таинственную силу. Я не видел лиц музыкантов, этих бесплотных исполнителей чужого творения. А музыка, летевшая неизвестно откуда, через горные вершины, догнала меня и опустилась здесь, у подножия гор, и мне показалось, что звуки ее рождены не нотами, а эхом, таившемся в глубине моего существа. Придвинувшись к приемнику я

слушал. Вот квинта разбилась на триоли вторых скрипок и виолончелей; вот вырисовались две ноты в нисходящем движении, словно нехотя упавшие со смычков первых скрипок и альтов, и вдруг все это обратилось в тоску, желание бежать, бежать прочь под натиском неожиданно прорвавшейся силы. И тут же в разрыве грозовых туч выросла главная тема Девятой симфонии. Мне захотелось вздохнуть с облегчением, когда она добралась до тоники, но в то же мгновение звуки замерли: таинственно воздвигнутое здание столь же таинственно рухнуло, а я опять с тревогой и беспокойством устремился вслед за едва зародившейся фразой» [4, 190].

Музыка Бетховена в европейском сознании стала незамутненным символом великой гуманистической культуры, а Девятая симфония с «Одой к радости» мифологизирована в контексте непреходящих чаяний общечеловеческого братства и любви. Именно эта символичность привлекала Карпентьера, выстраивающего свою концепцию на основе ясного, устойчивого *знака* – незамутненного, не подверженного сомнениям. Устойчивость и общепринятость значения здесь особенно важна, поскольку литературный текст оперирует *вербальными* единицами, другими словами, важна отсылка к музыке, чья интерпретация не относительна, а максимально определенна.

Литература Латинской Америки начала громко заявлять о себе лишь в XX веке, она молода по сравнению с европейской, и в ее текстах происходит «освоение» и «присвоение» культурного опыта европейского прошлого, который в ней перемешан и являет собой некий эклектический взрыв. У Карпентьера появление прозы, перенасыщенной подобными отсылками к известным музыкальным произведениям, связано также с «*пафосом нового адамизма*» (по выражению исследователя Д.Синицыной [7]).

Карпентьер называл подобную эклектичность новой латиноамериканской литературы «барочностью» и считал, что кубинской культуре она особенно свойственна, поскольку проявляется и в смешении национального состава населения, и даже сама природа на Кубе – «барочна» в своей пышности, причудливости орнамента, изобильности и избыточности. Жадность, с которой в литературе впитываются, скрещиваются, переплетаются культурные явления европейского прошлого, особенно пристрастна в *номинативности* – то есть к именам собственным и названиям.

Совмещение знакомого для взгляда европейского культуры образа и местного, специфически латиноамериканского, также стано-

вится важной чертой в этом процессе «нового адамизма». Так, разглядывая католический храм, вокруг которого местное население веселится на национальном празднике, герой замечает странную архитектурную деталь: «Ангел и марака сами по себе были не новы. Но ангел, играющий на мараке, который был вылеплен на арке сгоревшей церкви, – такого я не видел нигде» [4, 222].

Следует особо остановиться на музыкальном символизме, которым насыщен роман. Часто его главы очерчены особыми эпиграфами-камертонами, настраивающими восприятие читателя на ассоциации из мира звуков и ритмов. Так же и последние строки глав могут представлять собой подобные примеры. Например, первое пробуждение на латиноамериканском континенте, связано с осознанием героем изменения звукового пространства вокруг: детские голоса, шум улицы, интонации другого языка. «Не понимая, в чем дело, я долго смотрю сквозь жалюзи на площадь и только тогда догадываюсь, что в силу многолетней привычки, выработавшейся дома, принял колокольчик уличного торговца за звон будильника. Потом до меня донеслись звуки дудочки, в которую дул точильщик; и эти звуки странным образом сочетались с певучими выкриками негра огромного роста, проходившего по улице с корзиной морских каракатиц на голове». <…> «Где-то вдали звонили колокола приходской церкви, которые подвешивают на канатах; все это неизвестно у нас – в стране, где на башнях псевдоготических соборов бьют электрические куранты» [4, 151]. Конец этой главы выделен отдельным абзацем в одно предложение: «В тишине ночи я услышал, как где-то упал созревший плод» [4, 202].

Конечно, повторим, много ритмов и звуков присутствует в романе при описаниях природы сельвы, здесь Карпентьер предстает настоящим маэстро звуковых пейзажей: «А сельва наполняется кваканьем гигантских лягушек. Слышно, как в темноте что-то катится в страхе, что-то скользит и извивается. Откуда-то несутся страшные звуки, словно кто-то дует в фантастический гобой. В глубине ущелья что-то прогрохотало медным хохотом. Кажется, будто тысячи флейт перекликаются на двух нотах сквозь листву. И словно повсюду вокруг играют на металлических расческах, вгрызаются пилами в деревья и дуют в губные гармошки под аккомпанемент треска и щелканья сверчков. То вдруг чудится, что прокричал павлин, и тут же раздается бурчание, а через мгновение оно слышится совсем в другой стороне, и при этом не смолкает, лишь утихая на время, какой-то свист. Под нами, прижимаясь к земле, ползают невидимые существа. Какие-то

твари ныряют в воде, стучат, трещат, плачут как дети, ржут с верхушек деревьев и звенят колокольчиками со дна. Я оглушен и запуган, меня лихорадит» [4, 262].

В контраст к подобным «симфониям» из звуков природы выступает описание бездушного и суетливого города, который, конечно, тоже звучит и имеет собственный ритм: «С удивлением обнаруживал, что люди вокруг меня на этом широком тротуаре идут, уходят и проходят мимо, подчиняясь ритму, не свойственному их органическим потребностям. Они шли именно таким шагом, а не каким-нибудь другим потому, что должны были успеть дойти до угла в тот самый момент, когда зажжется зеленый свет, позволяющий им перейти улицу. Людской поток, который, клокоча, вырывался из отверстия подземки через одинаковые промежутки времени, регулярно, словно пульс, нарушал общий ритм, и тогда спешка возрастала еще больше» [4, 342].

Как уже отмечалось, яркий музыкальный образ в романе, помимо Девятой симфонии Бетховена, это свидетельство о плаче шамана над телом умершего от укуса змеи. Впечатление, произведенное на героя этим обрядом (здесь можно вспомнить о «магическом реализме», столь широко представленном в латиноамериканском искусстве), прямо влияет на его собственное сочинение – на кантату «Плач». Особая композиционная идея кантаты, заключенная в тесном отношении между ритмом слова и музыкой, подхвачена им от плача шамана: «Поэма должна быть очень простой, написанной обычными словами, где употреблялись бы такие, например, существительные, как человек, женщина, дом, вода, облако, дерево и другие, подобные им слова, которые благодаря своей первозданной красноречивости не нуждаются в определении. Это было бы своего рода зарождение слова. Мало-помалу само повторение этих слов, при котором бы они чередовались через определенные промежутки, как припев, и ударения в этих словах начнут формироваться в своеобразную интонацию. И возникнет мелодия, – во всяком случае, я этого хотел, – отличающаяся прямолинейной простотой; мелодия, рисунок которой сосредоточится на очень небольшом количестве звуков» [4, 309–310].

Плач шамана, плачи Одиссея и Прометея, плач самого героя, заклинающего духов прошлого, становится ключевым образом романа «Потерянные следы», его истоком и стремлением. Здесь романная композиция подобно мифологической змее Уроборос «кусает себя за

хвост». Возможно, эта змея – тот самый пернатый змей Кетцалькоатль, воспетый в мифологии ацтеков.

Литература

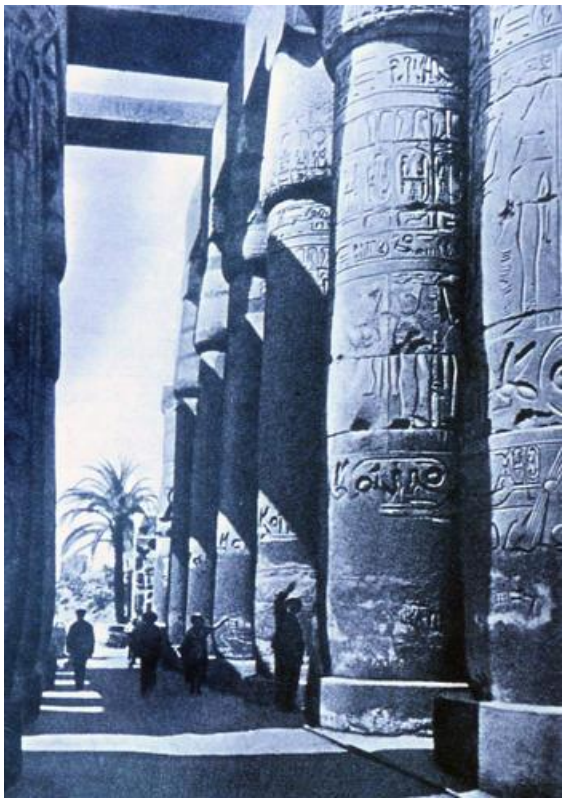
1. Борхес Хорхе Луис. Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. Сост., предисл. и примеч. Б.Дубина. – Т. 3. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора. 2005. – 703 с.
2. Зюкова Н. Алехо Карпентьер. Л.: Художественная литература, 1982. – 167 с.
3. История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы. Под ред. В.Б. Земскова. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 580 с.
4. Карпентьер, Алехо. Избранные произведения [Текст]: В 2-х т.: Пер. с исп. / Сост., предисл. и преамбулы к комментариям Н.Зюковой. – М.: Худ. лит., 1974. Т. 1: Царство земное: Повесть. Потерянные следы: Роман. Погоня: Повесть. – 1974. – 476 с.
5. Карпентьер Алехо. Избранные произведения [Текст]: В 2 т.: Пер. с исп. / Сост., предисл. и преамбулы к комментариям Н. Зюковой. – М.: Худ. лит., 1974. Т. 2: Век просвещения : Рассказы. – 1974. – 461 с.
6. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. – М.: Художественная литература, 1983. – 368 с.
7. Синицына Д. Творчество Гильермо Кабреры Инфанте и "новый" латиноамериканский роман: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. – Санкт-Петербург, 2011. – 236 с.

Александр Демченко (Саратов)

Контуры художественной культуры Древнего мира
Очерк четвёртый

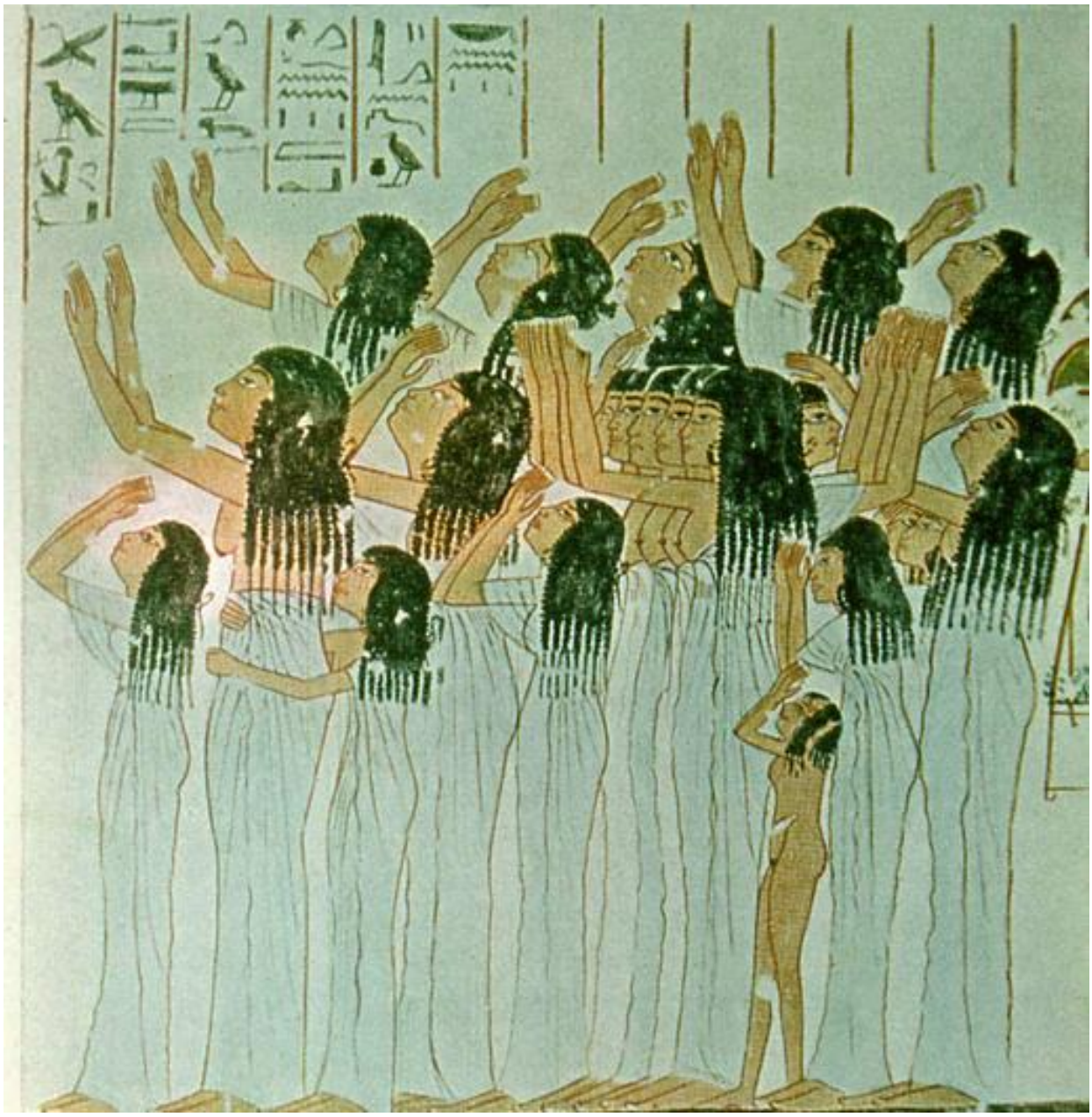
Из материалов предыдущих очерков становится ясным, что со временем определилась ведущая значимость египетского искусства, и, продолжая рассмотрение его образцов, нетрудно заметить, что в ходе своего развития (особенно на завершающей стадии Древнего мира), оно всё больше склонялось к пышности, детализации и утончённости. Вот несколько иллюстраций.

Храм Амона в Карнаке – монументальное, даже циклопическое сооружение с массивными, тяжёлыми колоннами, которые щедро украшены вырезанными в камне изображениями. Всё здесь выступает олицетворением могущества и пышности египетского государства.



Храм Амона. Конец XIV – начало XIII в. до н.э.
Карнак. Египет

В настенной росписи **«Плакальщицы»** поражает детализированная проработка большой группы женщин, отправляющих траурный ритуал. В выражениях лиц и жестах плакальщиц мастерски́ передано экстатическое голошение по уме́ршему.



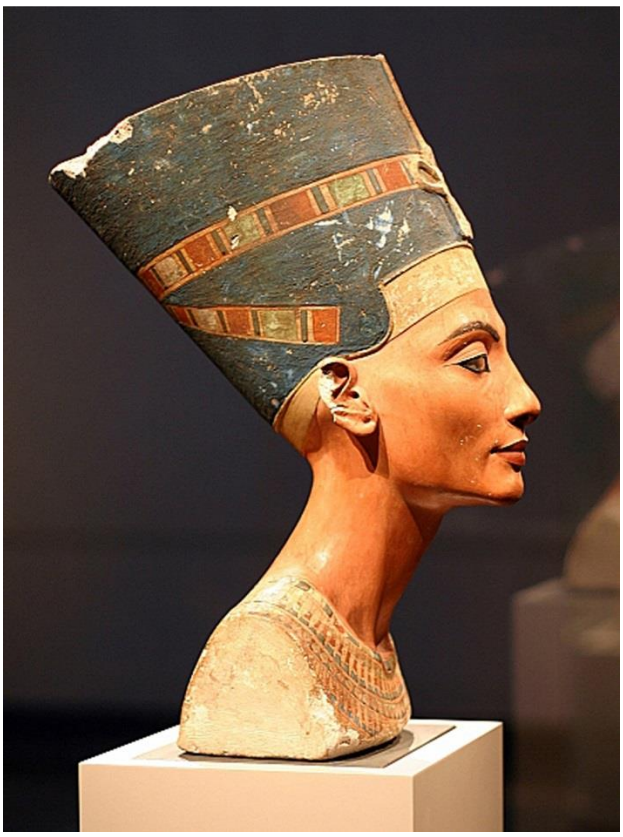
Плакальщицы. Гробница Рамосе. XIV в. до н.э. Фивы. Египет

Туалетная ложечка из слоновой кости и дерева в виде **плывущей девушки** с цветком лотоса в руках – это предмет обихода (ложечкой служит углубление в «лотосе»), то есть область *прикладного* искусства. Но как всё эстетизировано (неожиданный ракурс, вытянутые пропорции), какая достигнута тонкость и грациозность!

В том числе в детали, почти неприметной для нас: большому лотосу ложечки вторит ожерелье, украшающее шею девушки, сделанное в виде лепестков этого цветка.

Плывущая девушка. Конец XV в. до н.э.
ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва. Россия

В русле той же эстетизированности находятся утончённо-изысканные скульптурные портреты царицы Нефертúти, выполненные в первой половине XIV века до н.э. мастером ***Тутмесом***. Известнейшая **голова царицы Нефертити** создана как портрет с тиарой (высокий головной убор) в характерной для египетского искусства технике раскрашенного известняка: лицо окрашено в розовый цвет, губы – в красный, брови – в чёрный, что дополнено синей тиарой и разноцветным ожерельем, а глаза выполнены из горного хрусталя со зрачком из чёрного дерева. Обращает на себя внимание и сама по себе совершенно нестандартная модель: подчёркнуто удлинённая шея, общая одухотворённость облика. Очарование и обаяние подлинной женственности соответствует имени царицы (*Нефертити* на древнеегипетском означало *Красавица грядёт*).



Тутмес. Нефертити. Первая половина XIV в. до н.э.
Новый музей. Берлин. Германия

* * *

Просматривая подобные работы, можно сделать вывод о тех высотах, которых достигло искусство Древности на её завершающем этапе.

Ещё один важнейший момент, отмечающий жизнь развитой цивилизации, состоит в существовании *альтернатив* и того, что мы называем *плюрализмом.* Выражается это в множественности точек зрения, позиций, умонастроений, что раскрывает богатство и насыщенность духовной культуры. В атмосфере подобной раскованности человек осмеливался усомниться, казалось бы, в самых незыблемых устоях идеологии Древности, в том числе в существовании загробной жизни.

Вот какие «крамольные» рассуждения находим в музыкально-поэтическом опусе под названием **«Песнь арфиста»** (она исполнялась арфистами – отсюда название), где речь идёт о загробной жизни.

Никто ещё не приходил оттуда,
Чтоб рассказать, что там.
А потому утешь свою душу,

Пусть душа твоя позабудет
О приготовлениях к просветленью.

Следуй желаньям сердца,
Пока существуешь.
Причитанья никого не спасли от могилы,
Так празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя мыслью о смерти.

Видишь, никто не взял с собой своего достоянья.
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.

Да, «Песнь арфиста» утверждает, что всё на земле бренно, решительно всё обречено на исчезновение, надеяться на потустороннее существование не имеет смысла и потому надо наслаждаться «посюсторонней» жизнью. И подобные мысли звучали в Египте – стране, где столь многое было подчинено заботам о загробном мире!

Это свидетельство того, что на определённом этапе монолит миросозерцания Древности начинал расшатываться. Возникала оппозиция к господствующим представлениям. Такая оппозиционность могла выливаться на исходе Древнего мира в разуверенность и даже в открыто пессимистические настроения.

Вслушаемся в принадлежащий египетской литературе **«Спор разочарованного со своей душой»**. Герой поэмы чрезвычайно критично оценивает царящие в современности той эпохи нравы, жизнь для него – скопище зла и преступлений. Вот почему смерть представляется ему желанным избавлением от превратностей земного существования. Здесь превосходно использована заклинательная поэтика (многократный повтор начальной фразы), лексика предстаёт очень развитой, а поэтическое мышление свободно оперирует всякого рода метафорами.

Кому мне открыться сегодня?
Алчны сердца,
На чужое зарится каждый.

Кому мне открыться сегодня?
Над жертвой глумится наглец,
А людям потеха – и только!
Кому мне открыться сегодня?

Зло наводнило всю зе́млю,
Нет ему ни конца и ни края…

И дальше –

Мне смерть представляется ныне
Исцеленьем больного,
Исходом из плена страданья.

Мне смерть представляется ныне
Лотоса благоуханьем,
Безмятежностью на берегу опьяненья.

Мне смерть представляется ныне
Домом родным
После долгих лет заточенья.

На пессимистической волне времени трагедийные мотивы возникают и в греческой мифологии. Сильнейший из них получил выражение в преданиях о родовом проклятье, которое приводит к гибели нескольких поколений.

Наиболее известен **миф об Эдипе**. Отец главного героя, царь Лай, проклят за кражу чужого ребёнка и случайно погибает от руки собственного сына. Покончила с собой Иокаста (жена сначала Лая, а потом по неведению и Эдипа) – покончила, узнав, что Эдип её сын. Вступив в единоборство, убивают друг друга оба сына Эдипа, а позже погибают и их сыновья. Вот такая череда роковых злоключений.

* * *

Всё только что сказанное (появившиеся в искусстве черты пышности и утончённости, настроения разочарования и неверия, трагедийные мотивы) было свидетельством *заката* Древнего мира. С подобными фазами заката, исхода, исчерпания мы встретимся в будущем ещё не раз – именно на стадиях завершения больших исторических периодов.

Однако каждый такой закат отнюдь не означал «конца времени» и конца искусства. После «заката» обязательно следовал «восход». Восход новой исторической эпохи и соответственно – новый подъём искусства. Так было и после заката культуры древних цивилизаций, на смену которым пришло искусство Античности, когда передняя ли-

ния развития переместилась с Ближнего Востока (Месопотамия, Египет) на европейскую почву (Древняя Греция, Древний Рим).

Ростки этого великого будущего возникали на греческих территориях задолго до 1-го тысячелетия до н.э. (основное время Античности), как раз в период цветения древних цивилизаций. Это и греческая мифология, о которой говорилось уже не раз и которая стала базой расцвета античной литературы. Это и художественные достижения *эгейской цивилизации*. Она развивалась на островах и побережье Эгейского моря (отсюда название) почти одновременно с цивилизациями Месопотамии и Египта (то есть с 3-го тысячелетия до н.э.), но расцвет её приходится на более поздний период (с XVIII века до н.э.).

Самые значительные результаты дала художественная культура острова *Крит*. Здесь, как и в других греческих государствах того времени (очень небольших по территории и населению), централизующую роль играл дворец правителя (царя). Дворец стягивал к себе всё существенное, в том числе и в отношении искусства. На острове Крит таким центром являлся царский дворец в городе Кноссе.

Кносский дворец даёт представление о массивности построек подобного типа, об оригинальном типе колонн (они сужаются книзу), о специфике сооружений того времени (к примеру, наличие световых колодцев – больших отверстий в потолке, пропускающих свет и воздух). Этот огромный комплекс создавался несколько столетий (окончательно он сложился к XVI веку до н.э.). Размеры дворца (его площадь 120 х 120 м), запутанный план и великолепное внутреннее убранство, дополненное всякого рода живописными эффектами, производили сильнейшее впечатление на современников, что отразилось в мифах о загадочном Лабиринте и его хозяине, человеко-быке Минотавре.

Лестничный зал, Кносский дворец. XVI в. до н.э.
Крит. Греция

Говоря о живописных эффектах Кносского дворца, имеется в виду раскраска колонн и других деталей интерьера, а также то, что стены помещений покрывались штукатуркой и расписывались. Декоративная живопись (фрески на стена́х дворцов, общественных зданий, богатых домов) была разнообразной по сюжетике, яркой, красочной, смелой по рисунку и контрастности цветовых сопоставлений, что отражало свежесть восприятия, свойственную древним обитателям острова Крит.

Синяя птица. Кносский дворец. XVI в. до н.э.
Крит. Греция

Больших успехов достигло прикладное искусство. Помимо красоты форм, утварь отличалась разнообразием орнамента, основанного на всевозможных растительных и животных мотивах. Орнамент выполнялся очень тонко, изящно, изобретательно.

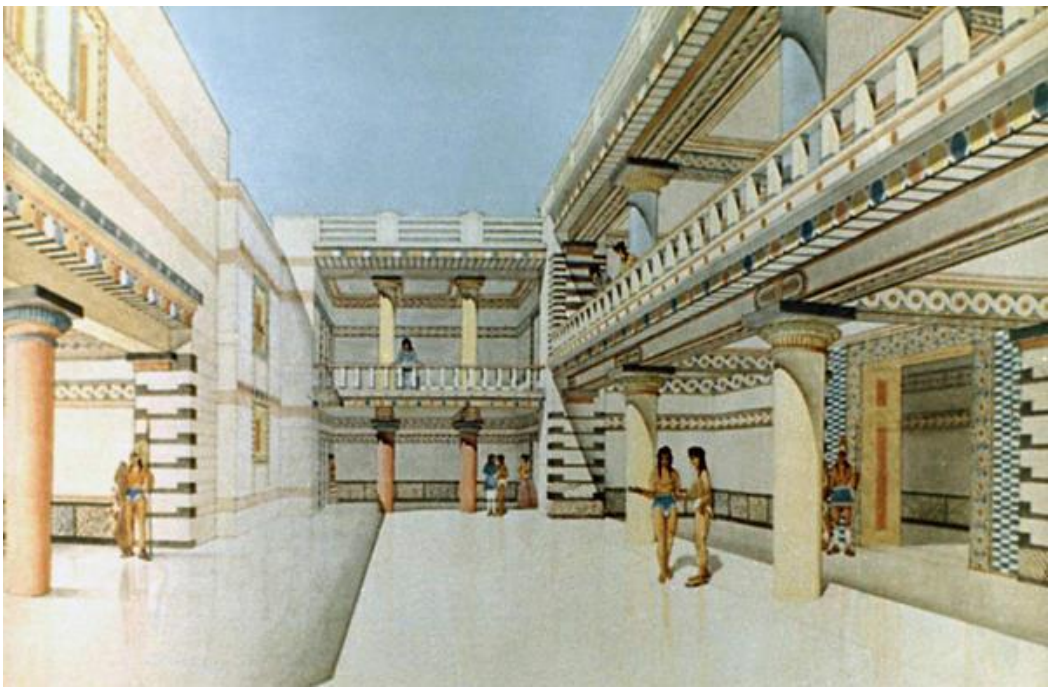
Серебряная чаша с инкрустацией. XIV в. до н.э.
Микены. Греция

Может быть, самое примечательное в эгейском искусстве – художественная керамика (обычно это вазы), украшенная росписью, что вылилось в отдельный вид искусства. Вазопись на Крите достигла высокого совершенства исполнения и отличалась исключительным богатством фантазии.

Один из шедевров критской керамики **– ваза с осьминогом**. Её расплывчатая, словно текучая форма всецело подчинена поразительно затейливой росписи, изображающей осьминога, его эластичные щупальца, мýскулистое тело и горящие глаза. Вокруг него – водоросли и кораллы.

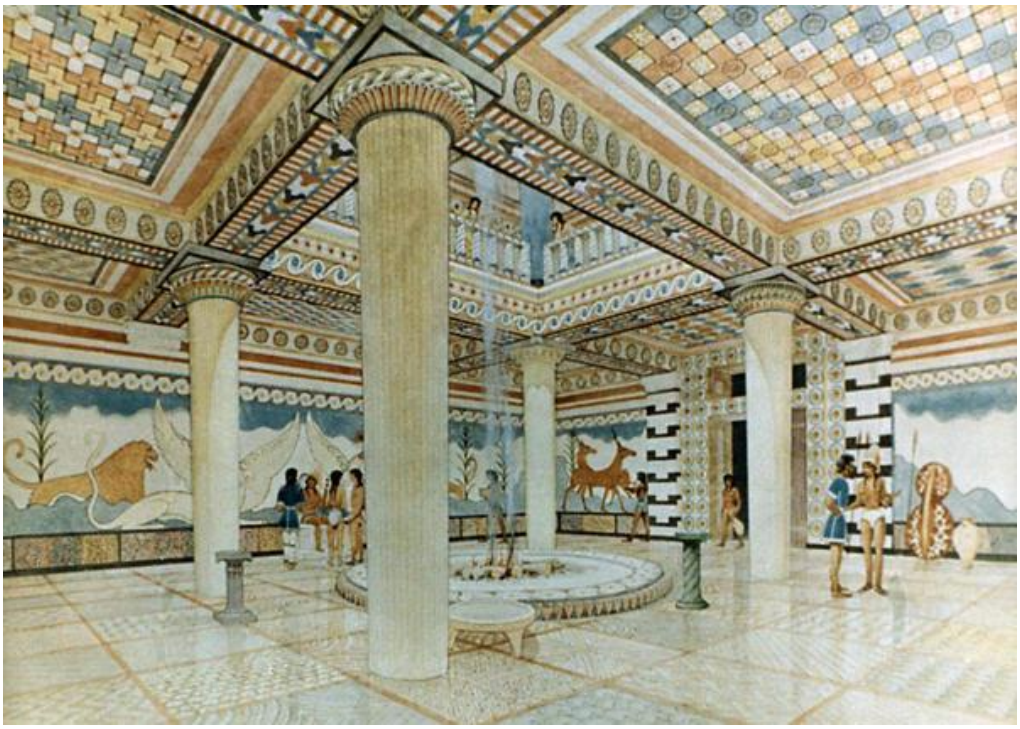
Ваза с осьминогом. Середина 2-го тыс. до н.э.
Ираклион. Крит

Разумеется, эгейская культура существовала не только на острове Крит, развивалась она и на других территориях Древней Греции. Археологические изыскания позволили реконструировать, например, архитектуру и декоративное убранство дворца Нестора, известного нам по «Илиаде» Гомера – он был мудрым советчиком греков, воевавших против Трои, царствовал в Пи́лосе, древнегреческом городе XVI–XIII веков до н.э. на западном побережье Пелопонесса (полуостров на юге Греции).



Дворец Нестора. Внутренний двор. XIV–XIII вв. до н.э.
Пилос. Греция

Особое внимание обращает на себя очень светлый, празднично-жизнелюбивый и гармоничный облик внутреннего пространства дворца, предвосхищающий эстетические устремления классической греческой архитектуры.



Дворец Нестора. Интерьер. XIV–XIII вв. до н.э.
Пилос. Греция

Эгейская цивилизация послужила своего рода мостиком от Древнего Востока к европейской Античности. Но при определённых связях с древневосточной культурой, направленность эгейского искусства во многом иная – в нём уже явно просматриваются черты будущей древнегреческой художественной классики, что сказывается в его динамичной природе, в светском характере и в ярко выраженном *художественном* акценте (свободная игра фантазии, артистизм выполнения), а также в самом облике персонажей.

Однако это будущее, а пока подведём некоторые итоги по искусству Древнего мира:

- то было время рождения мира, человека, цивилизации и самого́ художественного творчества;
- на протяжении трудноисчислимой временно́й дистанции искусство совершало свои первые шаги, закладывая тот фундамент, на котором выросла культура последующих тысячелетий;
- оно совершало свои первые шаги, но уже и тогда было создано немало подлинных шедевров, и в их художественной структуре высвечено то главное, что составляет суть человеческой натуры и окружающего её мира.

Мишель Фуко (Франция)

Фрагменты о Гомере

Готовя к изданию известную монографию «Археология знания» (1969), знаменитый французский философ и культуролог Мишель Фуко (1926–1984) оставил неопубликованными некоторые фрагменты, обнаруженные в его архиве современным философом и поэтом Мартеном Рюеффом, подготовившим их к печати в журнале «Нувель ревю франсэз[1]*. Публикуем перевод части этих фрагментов (с. 111–118), сделанный по данному изданию. Заглавие переведенной части принадлежит публикаторам.*

Наш текст-эпоним является рассказом. Рассказом, первое слово, которого, однако, не повествует, а взывает. Обращаясь к музам, к их ужасающе неисчерпаемой памяти, певец первых стихов «Илиады» просит их изложить через него старую историю об ахейцах под Троей. Вовсе не аэд заставляет (исключительно силой своего голоса) родиться длинному рассказу о ссоре героев, вовсе не из своих воспоминаний черпает он эпизоды, но из тех, гораздо более древних, более очевидно неизменных, которые вне него, над его головой сохраняют Музы. И, конечно, Музы в свою очередь вслушиваются в величественную Память, которая породила их самих, вдохновила их песнь, их музыку, их танцы и сохранила для них слова бесследно исчезнувших героев.

«Илиада» повествует о войне, соперничестве, битвах и мертвецах не прямо голосом певца, в нем слышатся другие, более далекие и более повелительные голоса. То, что поэма на самом деле рассказывает – не столько прошлое, сколько другой рассказ, воссоздание абсолютного, первого рассказа, еще не услышанного, но уже созданного в безмолвии – чистым голосом Невидимых. Этому ожидающему в тени рассказу подвластны все, кто вслед за ним собирается рассказать

[1] Foucault inédit. Homère, les récits, l'éducation, les discours // La nouvelle revue française. – Paris: Gallimard, 2016. – N 616. – P. 103–150.

ту же историю: таков неотменяемый закон всего, что может быть рассказано об Ахилле и Агамемноне, о Патрокле, Алкее или Приаме. Только сама «Илиада» хранит перед нашим взором все эти бесчисленные тени, в поэме следует распознавать не воспоминания выживших, но постоянное свечение не тронутого временем первого рассказа. Призыв, с которого начинается поэма, нельзя считать стандартной формулой: если, с одной стороны, этот призыв остается памятным остатком ритуальной молитвы, адресованной бессмертным богам, то с другой стороны, в нашей культуре, основы которой заложены в «Илиаде», он соответствует модели всякого произведения, сочиняемого для рассказа: в момент начала повествования, даже прежде, чем оно начинается, рассказ уже удвоен. Слово, его начинающее, участвует в его будущем присутствии, отбрасывает соткавшую и связавшую все нити память к чему-то вроде бессмертного прошлого, и открывает, словно бы повторяя, пространство, в котором будет продемонстрировано его сегодняшнее появление.

«Одиссея» содержит симметричную обратную фигуру. Она располагается не в начале поэмы, а в ее центре. Когда Улисс, безымянная жертва кораблекрушения, присутствует на пиру феакийцев, он видит приближение певца Демодока, слышит, как славят подвиги всех тех воинов, среди которых он был одним из самых отважных, узнает, какова была их участь после победы и во время возвращения домой. Из слов песни ему становится известно, что поется о нем самом среди жителей материка и островов; он узнает из уст слепого певца, сидящего в нескольких шагах от него, новость о своем собственном исчезновении: никто не знает, что с ним сталось, куда забросил его случай, какой шторм, возможно, поглотил его. Слушая рассказ, в котором он, живой, предстает мертвым, Улисс закрывает свое лицо подолом праздничного платья и плачет, словно женщины, когда они опознают тела своих мужей, павших в сражении. В свою очередь, Улисс подходит к Демодоку, берет кифару и поет о своих подлинных приключениях, о своей судьбе, о кораблекрушении, о слабых шансах на спасение; и мало-помалу из его долгой песни рождается герой, славный участник Троянской войны, попавший безымянным на берег феакийцев, пользующийся их гостеприимством, участвующий в пире и состязании, собравшийся петь для них то, что и вправду поет – «Одиссею», которая повествует о пребывании Улисса у феакийцев.

Песнь Демодока одновременно играет роль источника, из которого выходит вся поэма, и укрытия, внутри которого она прячется. Эпизод с Демодоком помещает рядом с «Одиссеей» другие возможные поэмы, близкие или противостоящие ей, где герою не удается счастливо возвратиться, такие «Одиссеи», в которых Улисс – отсутствующая фигура; он заставляет самого героя предстать в собственных глазах таким, каким он станет через много лет, когда лишь одна песнь будет воспевать его жизнь и судьбу под маской смерти (так же, как в момент, когда мы ее слушаем). Но с другой стороны, он порождает из рассказа о приключениях Улисса саму «Одиссею» таким образом, что внутри песни, в глубине рассказа героя, светится образ его самого. Это двойник редуцированных пропорций, которые повторяют рассказ и одновременно задают ему закон: отныне «Одиссея», которую будут петь поэты, будет всегда лишь повторением слов Улисса, каковым «Одиссея» отвела место и дала возможность существовать. Улисс, описывающий свои приключения – одновременно и герой, и создатель «Одиссеи». Первый персонаж и поэт-основатель песни.

Таким образом, рассказ гнездится в рассказе, множится, отталкиваясь от себя самого, и через некоторый промежуток находит в собственных словах место своего рождения, одновременно невидимое и очевидное. Тот, кто мог бы описать эти речи и высветить закон, по которому они существуют, не должен просто привязаться к этим, уже знакомым ему нитям: те, что привязывают их изнутри к тем, кто говорит, или те, что связывают их с другими рассказами, могли бы в реальности им предшествовать или следовать за ними. Нужно было бы также описать источник всех этих рассказов, спровоцированных этими речами, каковым они, тем не менее, подчиняются. Взятые как модели всех наших повествований, «Илиада» и «Одиссея» показывают нам, как рассказ, впервые появившийся, тут же дублируется, отбрасывает вокруг себя тени, похожие на него, вызывает аналогии и противоположности, порождает собственные копии, выходит наружу, чтобы ощутить, как вокруг изобретаются чудесные и величественные модели. Как если бы рассказу было невыносимо оставаться одному, наедине с тем, что он должен рассказывать, как если бы было невыносимо просто-напросто иметь исторические прецеденты и реальных последователей, но как если бы было необходимо по какой-то причине заставить слышать вдалеке весь гам родственных голосов: перешептывание до него, в которое он вслушивается, чтобы повторить и рассказать его сегодня; шепот, который говорит о нем, принимает

его за объект, рассказывает, как он родился, говорит, чем он станет для будущих слушателей. Рассказ состоит из рассказов – в том смысле, что он излагает бесчисленные рассказы о том, что было рассказано.

Конечно, вся эта цепь речей за кулисами рождается из самого рассказа и присущей ему игры: непогрешимая память муз существует только посредством песни поэтов, которые их упоминают. Где бы она могла блистать, как не в этой песни? Строфы Демодока, оплакивающего смерть Улисса, спрятавшегося в своей песни и появившегося в ней – это лишь эпизоды «Одиссеи». Но образованные этой поэмой фигуры вращаются вокруг самих себя, поворачиваются, ускользают при звуках голоса тех, кто заставил их родиться и внезапно стал господствовать над ними. Всесильное знание Муз задает свой закон рассказу в «Илиаде», без него поэт остался бы нем; и «Одиссея» в целом лишь следует песни, услышанной у царя, и воспроизводит ее.

Отныне мы не знаем, какой голос первичен, обладает абсолютно изначальным модусом, задающим закон другим. Или, скорее, тот голос, что как будто бы имеет привилегию – рассказывает о гневе Ахилла или несчастьях Улисса – смешивается с другими голосами, отделяющимися от него, и заглушается порожденным им же самим шумом, становится не более, чем эхом, верной копией, выслушиванием и оглашением этого шума. Этот глухой ропот пробивается сквозь речь, которую мы слышим, и, возвращаясь, получает от нее возможность быть услышанным. «Илиада» лишь предоставляет слова суверенной памяти вызываемых Муз; «Одиссея» начинается там, где заканчивается песнь Демодока, и создает продолжение точно там, где Улисс рассказал о своих собственных приключениях. Можно увидеть здесь знак того, что первого рассказа не существует, что ни один рассказ не обладает ни отвагой, ни наивностью, ни чрезвычайной силой или простейшей неподкупностью для того, чтобы одиноко и прямо соотноситься с тем, что он рассказывает. Слова не рождаются из битв, ран, стойкости или трусости; сама смерть не позволяет им звучать: война не говорит самопроизвольно и большие морские путешествия сами по себе немы. Ведь вещи никогда не имели силы превращаться в речи с помощью какой-либо таинственной химии, каковую они хранили бы в секрете. Самые древние из наших повествований, те, которые мы считаем наиболее ранними, даже они позволяют заметить сквозь отдельные фразы царство речей, что они учредили, поместили посредством необходимой складки на пороге их собственного

начала или посредством игры и вымысла в центре их развертывания, и к которым они сами присоединяются и подчиняются, как если бы речь шла о внутреннем законе. Между тем, что они рассказывают, и тем моментом постоянной актуальности, где они начинают говорить, проскальзывает неопределенное, но безусловно выполняющее функцию посредника время. Тогда-то и рождается непроизнесенная и неуслышанная речь, виртуальный дискурс – нечто, вроде правовой дискурсивности, которой они, в конечном счете, могут лишь предоставить слово. Рассказы не основывают слова для вещей или событий, они предлагают звучащие слова другим речам, заранее сформированным и в молчании хранимым до сегодняшней речи, которую мы артикулируем и выслушиваем.

Можно предположить, что высказывание вообще не существует иначе, как в двойном состоянии: оно бесконечно создает из себя самого фундамент предшествующего ему, основывающего его, делающего его возможным и легитимным высказывания, предписывающего ему эту возможность, закон и истину. Истолкуем же эти формы, изъятые из «Илиады» и «Одиссеи» – двух текстов, в которых наша культура, бесспорно, претендует на узнавание себя – как приказ: никогда не искать первое высказывание, которое изначально давало бы вещам их вербальное пространство, называло бы их, не имея прецедента, выводило бы их из каменной немоты для первого словесного крещения. Скорее следует пытаться ухватить все высказывания, которые перекрещиваются в одном дискурсе, чтобы поддержать его, предложить тему для разговора, предметы, которые можно назвать или описать, формы, по которым строится рассказ. Мы не говорим на фоне мира, не опираемся на какой-либо оригинальный опыт, то, что мы говорим, не рождается из потока наших жестов, в результате задуманных нами действий, в складках нашего тела или как следствие наших мучений. Наши высказывания всегда являются другими высказываниями, измененные, они строятся на безграничной игре дискурсов – дискурсов, которые мы собираем, чтобы уметь говорить, и которые мы возвращаем обратно, порождая их под тем и перед тем, что мы собираемся сказать.

Отсюда, безусловно, символическая позиция, которую занимает смерть в рассказах Гомера. Герои «Илиады» обречены на смерть и еще при жизни изменены ею. Если дискурс собирает героев, уделяет им место и воспевает их, то только потому, что гимном, сохраняющим память о них и дающим им бессмертие, они обязаны не долго-

терпению их жизни, а этой смерти, которой они с юности согласились оплатить долг. Единственно смерть дает героям силы выполнять их чрезмерные подвиги, только она вырывает их из угрожающей им темноты: в образованной ею бреши рождается песнь. Поскольку Улиссу приходится вынести все несчастья, его отношения со смертью особенно сложны. Единственный из всех героев он достаточно долго торжествует над смертью и может еще живым услышать, как поют о его приключениях. Ему доступно странное счастье иметь перед глазами аэда, который увековечивает его образ. Но ведь старый певец слеп, он не может знать о присутствии того, кого прославляет, и фигура, проступающая сквозь слова его поэмы – это исчезнувший Улисс. Герой, которого он называет, мертв, а тот, кто слушает его, безымянен. Между этими двумя – никакой связи, или скорее только древний жест, посредством которого живые отворачиваются от мертвых, лица мрачнеют перед трупами и вдовы склоняют головы, чтобы заплакать под вуалями. Между песнью и живущим идет опаснейшая схватка. Эпизод с Демодоком аналогичен эпизоду с сиренами: Улисс не может войти в великую песнь о своих приключениях, он не может присоединиться к поющим голосам иначе, как став трупом.

Эту несовместимость песни и жизни не следует понимать как изнанку того, что она хочет сказать. Она не противопоставляет чистую вспышку слов – возможно, иллюзорную – ничтожности, реальной и мрачной длительности жизни. Она не означает также, что поэма может воскресить лишь прошедшие существования или только те, что увенчались славной гибелью. На деле она дает понять, что между живыми телами, их жестами, их подвигами, их страданиями, их ранами, даже оружием, которое они считают своим – и речью, посредством которой они проявляют свое существование через тело слов, существует радикальный разрыв, тонкая темная линия, которую воображают обычно, представляя облик смерти. Это все еще только образ, ибо это не смерть, не кончина в ее анекдотическом облике, или не конец в его неизбежной фатальности, которые обеспечивают (sic!) трансмутацию вещей в слова, если необходимо, чтобы герои умерли для того, чтоб войти в поэму; если громкий крик, который они испускают, отправляясь к Гадесу, освобождает песнь, каковая будет их славить, то это потому, что необходимо дать имя, признать важность несоответствия существования и дискурса: несоответствия, которое рождается из самого дискурса и фигурирует в нем как необходимый аватар существования. Смерть всегда составляет часть рассказа, вовсе

не потому, что всякое существование обречено на смерть, но потому, что никакой рассказ никогда не может присоединиться к живому существованию.

Итак, начиная с греческой эпопеи, появляются два связанных друг с другом процесса: бесконечное размножение дискурсов и смертельный разрыв, отделяющий их от всякой жизни. Шум высказываний бесконечен, он усиливается, высказывания то и дело скрещиваются друг с другом; вещи кажутся в них достигшими ясной истины, очищенными от их земной оболочки; люди представляются всегда живущими в чистом эфире языка. Но это иллюзия: в дискурсе есть только дискурс, ничего, кроме дискурса. И если высказывание пытается выйти из самого себя, оно всегда встречается лишь с другими высказываниями, которые оно вызывает своими собственными силами. Сколь бы ни были очищены люди или вещи, они никак не входят в дискурс, даже в форме невидимой субстанции. И напротив, сколь бы ни был дискурс внимательным или настойчивым, он никогда не сможет прикоснуться к людям или вещам. Их разделяет непреодолимое.

Перевод Натальи Пахсарьян (Москва)

Лариса Лабинцева (ЛНР)

Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира

История развития музыкально-педагогического образования – это история развития системы общего музыкального образования и воспитания детей. Становление этой системы уходит в глубину веков и восходит к устным формам музыкальной деятельности.

Музыкальная культура античного мира обладает неповторимым обликом, несомненными достижениями. В эпоху Античности был достигнут высокий уровень культуры, распространившийся на многие сферы, в том числе на музыкальное образование и педагогику.

Художественная образованность в эпоху Античности была основой образования, а содержание составляли такие виды искусств, как музыка, литература, рисование, гимнастика. Софисты расширили программу образования за счет изучения грамматики, диалектики, обучения искусству дискуссии. К этим предметам со временем добавились еще четыре: арифметика, геометрия, астрономия и музыка, что в совокупности послужило предпосылкой программы «семи свободных искусств», которые впоследствии стали символом образованности вплоть до Нового времени.

Но отметим, что Платон и Аристотель высказывали сомнения о необходимости включения музыки как образовательного знания: «... предки включили музыку в воспитание не как обязательное знание, ибо она не имеет в себе ничего такого, не как полезное занятие, подобное грамматике, использующейся для любого общественного дела, для ведения хозяйства, науки и многих других нужд» [8]. Музыка используется в образовании как нечто «завлекающее» и согласно контексту данного текста, музыка в системе образования рассматривалась как необязательная дисциплина. Поэтому можно предположить, что музыка попала в систему античного образования не сразу. Скорее всего, по мнению Е.В.Герцмана, «это был непростой путь признания её способности содействовать формированию образа жизни человека и становлению его личности» [6, с. 130]. Проанализиро-

вав дальнейшие источники, ученый считает, что процитированное сообщение нужно рассматривать как отражение точки зрения, бытовавшей ещё в предклассическую эпоху, но не исчезнувшей во времена Аристотеля и поэтому сохранившейся в его сочинениях.

Одной из принципиальных особенностей античного образования являлось органическое единство нравственных норм и педагогики, приобретение знаний сочеталось с эстетическими принципами. В трудах древних философов «учебные программы» проникнуты мыслями о долге, морали человека-гражданина.

Таким образом, в центре педагогического мироздания находилось музыкальное образование, а синонимом понятия «образованный человек» стало понятие «уникальный», или, другими словами, тот, кто получил широкое интеллектуальное и эстетическое воспитание.

Изучение особенностей возникновения и развития музыкально-педагогического образования стало предметом исследований многих ученых. Так, В.М.Авдеев, Л.С.Синявер, В.Н.Брянцева, Е.В.Герцман, Г.Е.Жураковский, А.Ф.Лосев, Е.В.Николаева и др. достаточно подробно освещают подходы к пониманию музыки в эпоху Древнего мира и Античности.

В отличие от других видов искусства, музыка того периода не оставила в истории равноценного им творческого наследия. В то же время, ни об одном искусстве так много не писали и не рассуждали, как о музыке, о ее воспитательном назначении, о ее теоретических основах. С одной стороны, музыка занимала очень большое место в жизни человека и являлась средством воспитания гармоничного человека; с другой же – суждения о ней исходили из дидактического или научно-систематического понимания, где музыка рассматривалась как точная наука.

Кроме того, музыка в силу своей нравственной направленности считалась важным средством и целью общественного воспитания, а музыкальность человека рассматривалась как социально ценное и определяющее качество человека.

Исследователи В.Н.Брянцева, Е.В.Герцман, Г.Е.Жураковский, А.Ф.Лосев и др. отмечают, что величайшим завоеванием культуры и образования Древней Греции было учение о причинных связях между музыкой и духовным, эмоциональным миром человека, что составляет основу всей педагогической теории греков классической эпохи.

В свою очередь, под музыкой древнегреческие философы понимали триединство «мусических искусств»: танца как телесной кон-

кретики жеста, поэзии как смыслообразующего начала, собственно музыки (строя, ритма) и выделяли три направления влияния музыки на человека – на духовную сущность человека, на его интеллект, на его физическое совершенство. Здесь уместно будет вспомнить термин калокагати́я (др.-греч. – «прекрасный и хороший», «красивый и добрый»); в древнегреческой культуре – гармоничное сочетание физических (внешних) и нравственных (душевных, внутренних) достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека. Слово возникло в повседневном языке, но использовалось как термин в философии Платона и Аристотеля.

Платон считал, что ритмы и лады музыки, «достигая глубин души, воздействуют на мысль, делая её сообразной им самим» и музыка выступает главным способом воспитания гармоничной личности. Он рассматривал калокагатию как соответствие моральным, эстетическим, интеллектуальным и физическим силам. Философа интересовала социальная и воспитательная сущность искусства. Он считал, что «ритм и гармония больше всего проникают в глубину души». Поскольку воспитательное действие звуков должно быть регламентировано, Платон ограничивал использование ладов, ритмов и музыкальных инструментов.

Наивысшего развития калокагатия приобрела в трудах Аристотеля [4], в которых подчеркивается, что благо и прекрасное – одно и то же (первое проявляется в деяниях, прекрасное – в неподвижном). В этической концепции Аристотеля тщательно анализируются возможности искусства в воспитании добродетельности. Основным моральным достоинством искусства философ считает способность отражать благородные характеры и поступки, приучая к наслаждению от прекрасного и возвышенного в жизни.

Музыку Аристотель характеризовал как средство воспитания: «Как все безвредные развлечения, она не только соответствует высшей цели (человеческой жизни), но и дает еще вдохновение» [5, с.78]. Философ считал, что удовольствие, наслаждение необходимы для приобщения к искусству и выдвинул принцип активной практики как способа усвоения эстетико-художественных норм искусства.

Аристотель утверждал, что, поскольку «музыка способна оказывать воздействие на этическую сторону души, и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодёжи». То есть, идеал калокагатии повлиял на создание идеала гармонично развитой личности.

Пифагор основал традицию сравнивать общественную жизнь с музыкальным ладом и оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту, отведена своя роль. Философ разработал учение об эвритмии – способности человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях – не только в пении, танце и игре на музыкальных инструментах, но и в мыслях, поступках, вещах.

Всем известно, что Пифагор основал науку о гармонии сфер, утвердив музыку как точную науку. Известно, что пифагорейцы проводили занятия математики под музыку, так как заметили, что она благотворно влияет на интеллект. Это указывает на то, что музыка обладает не только воспитательной ролью и оздоровительным эффектом, но и играет очень важную роль для развития мыслительной деятельности.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что воспитание калокагатией обусловливало красоту личности, обеспечивалось путем гармоничного умственного, музыкального и физического развития, а программа образования в античном мире уравнивала в правах интеллектуальное, музыкальное и физическое воспитание.

Таким образом, образование не сводилось только к обучению наукам, а мудрость и знания приобретались в течение всей жизни.

Философами последовательно разрабатывалась проблема общего образования, которая была тесно связана с музыкальным. Ярким свидетельством этого были школы Сократа, Платона и Аристиппа, которые были настоящими философскими форумами или «духовными академиями», ученики и учителя которых отличались мудростью и красноречивостью.

Античные философы разрабатывали и вопросы музыкальной психологии. Они считали, что «музыка... поэтому близка психической жизни, что она передает движение, а движение есть внешнее выражение характера. Соответственно, меняя характер движения, что содержался в музыкальных звуках, используя различные мелодии, инструменты, ритмы и лады, можно создавать различную настроенность человеческой психики и таким образом влиять на воспитание человеческого характера» [6, с. 122].

Греческие философы занимались также и разработкой основ музыковедения. Именно в Античности были заложены основы теории музыки: учение о звуке, ритме, метре, инструментах, пении, сценическом исполнении, музыкальных формах. Античная теория музыки дала эстетическую оценку большинства музыкальных категорий:

строй, модуляция, мелодия, ритм и др. Античные философы детально разработали специфики ладового и ритмического мышления, что являются актуальными и сегодня.

Но, как замечает А.Ф.Лосев, «по сравнению с греческим, древнеримское искусство потеряло демократичность и приобрело развлекательно-зрелищный характер, хотя большинство римлян (свободных граждан) с детства получало систематическое музыкальное воспитание» [1].

Заслугой того периода можно назвать создание первых профессиональных конкурсов музыкантов. Например, император Доминициан в I ст. н.э. основал «капитолийские соревнования» поэтов, певцов и инструменталистов, а Нерон основал «греческие состязания» [7, с. 126].

В VI в. н.э. Квинтилиан выступает за школьную систему образования (в отличие от домашней) и изменения методов обучения в соответствии с детским возрастом (обучать, развлекая).

Исследователи античной музыкальной культуры (Е.В.Афонасин, Г.Е.Жураковский, Е.В.Николаева, А.И.Щетников) отмечают, что музыка, пение и танцы в Риме, как и в Греции, были триединой хореей, сопровождали праздники. Широкую популярность получило бытовое музицирование: до нас дошли тексты лирических песен и баллад [2]. Для восприятия музыкального искусства нужны были подготовленные слушатели, поэтому большинство римлян с детства получали систематическое музыкальное воспитание.

Вышеизложенное дает нам основания утверждать, что музыкально-педагогическое образование в культуре античного мира предусматривало вовлечение в нее значительного числа граждан. Полисы ставили и решали задачи обучения детей почти всего свободного населения. Великие мыслители (Сократ, Платон, Аристотель) обосновывали законы обучения и воспитания. Законодатели и управители (Салон, Перикл), наряду с решением государственных задач, занимались усовершенствованием школьного дела.

Музыкальные школы давали, в основном, литературное и музыкальное образование с элементами научных знаний. При этом «Илиада» и «Одиссея» Гомера были дидактическим материалом при обучении грамоте и музыке, их произносили певучим голосом в сопровождении струнных инструментов.

В истории музыкально-педагогического образования имело место существование двух основных методов: один основывался на

применении устных музыкальных традиций с опорой на пение, коллективные формы, импровизацию и шел от истоков народных музыкальных традиций. Другой метод, основанный на письменных музыкальных традициях, возник как результат появления нотного письма, развития инструментального искусства, которое постепенно приобрело статуса самостоятельного.

Античным системам музыкально-педагогического и музыкально-эстетического воспитания, по мнению Л.А.Безбородовой, свойственен эстетико-педагогический максимализм, проявившийся в преимущественном использовании искусства в воспитательных целях [3].

Первым на органическую связь этического и эстетического указал Сократ. В произведениях искусства, по Сократу, должен быть воплощен высокий нравственный идеал.

В свою очередь, Аристотель считал, что музыкальное развитие по своей сути является разносторонним эстетическим воспитанием, обусловленным специфическими возможностями музыки, ее влиянием на психику, эмоциональный мир человека. Философ подчеркивал, что музыкальное искусство может оптимизировать нравственность, т.к. способно изменить и очистить душу от внешних эффектов, которые негативно влияют на людей.

Морально-эстетическую природу искусства в античной музыкальной педагогике греки воплотили в категорию «катарсис» (очищение), где совпадают идентификация себя с героем и отстранение от него, чувство боли при переживании трагедии с радостью от этих переживаний. «Катарсис» является не только эстетическим, он касается морали, интеллекта, психологии – то есть, человека, в целом.

Древние греки внесли большой вклад в осмысление связи нравственного и эстетического в искусстве, которое они рассматривали как средство воспитания способности наслаждаться жизнью и быть благородным членом культурной элиты. Важнейшим средством искусства стала музыка. Цели и содержание музыкального воспитания начали определять ценностным отношением, заинтересованностью общества и личности в разностороннем развитии. Выдающиеся мыслители времен Античности неоднократно отмечали магическую силу воздействия музыки, ее способность пробуждать стремление к лучшему, из чего вытекала необходимость использования музыкального искусства как предмета воспитания.

Таким образом, влияние Античности на развитие музыкально-педагогического образования трудно переоценить: впервые были определены основные понятия музыкальной теории и содержание музыкальных произведений; пифагорейцами Платоном и Аристотелем создано учение о взаимосвязи музыкальных произведений и космических пропорций, исследован музыкальный эпос. Основой для дальнейшего развития музыкально-педагогической науки стало положение о том, что воспитание и обучение должны соотноситься с природой души ребенка. Задачей музыкально-педагогического образования того времени было личностное самоопределение, важным становилось осмысление факторов и движущих сил этого процесса, а также принципиальных методических вопросов (наглядность, последовательность в процессе обучения, концентрическое размещение материала и тому подобное).

Эпоха Античности явилась важной ступенью в социально-экономическом и духовном развитии человечества, а созданные духовные сокровища стали впоследствии основой европейской культуры.

Литература

1. Античная музыкальная эстетика / под ред. А.Ф.Лосева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://docplayer.com/68965545-Antichnaya-muzykalnaya-estetika.html (дата обращения 05.10.2021)

2. Афонасин Е.В. Очерки истории античной музыки / изд. подгот.: Е.В.Афонасин, А.С.Афонасина, А.И.Щетников; Ин-т философии права, Сибирского отд-ния РАН, Новосибирский гос. ун-т, Центр изучения древней философии и классической традиции. – СПб: Изд-во РХГА, 2015. – 247 с.

3. Безбородова Л.А. Теория и методика музыкального образования: учебное пособие / Л.А. Безбородова. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 235 с.

4. Брянцева В.Н. Мифы Древней Греции и музыка / В.Н. Брянцева. − М.: Музыка, 1974. − 48 с.

5. Веселова Е.В. Музыкальное воспитание в истории педагогической мысли древнего мира и Античности / Е.В.Веселова // Гуманитарные науки: научный журнал. – Ялта: ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», 2013. – №3. – С.76–80.

6. Герцман Е.В. Античное музыкальное образование в представлении современников / Е.В.Герцман // Музыкальное искусство и образование: научный журнал. – М., 2018. – №3. – С. 120–138.

7. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.П.Шестаков. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 350 с.

8. Aristotelis. Politica / Aristotelis Opera. Ed. Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. II. P. 1252–1342.

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Генезис древнерусской иконописи: вопросы и тенденции

Актуальность исследования заявленной темы обусловлена, на наш взгляд, двумя основными факторами. 1. Высокий художественный уровень древнерусской живописи раннего периода, определенный психологизмом, эмоциональностью, экспрессивной выразительностью образов, основанных на претворении наследия античного искусства, в том числе эллинистического портрета [9, с. 154], не обремененного поздними заимствованиями и влияниями различных традиций, в настоящее время изучен недостаточно. Именно тогда гармонично продолжалась незамутненная традиция древнейшей христианской живописи, том числе росписей римских катакомб, в которых «слагались и вырабатывались образы христианской веры…» [9, с. 18], когда были заложены и «основы христианской иконографии [9, с. 13]. Не менее значима в XI столетии и адаптация византийских традиций. 2. Такое искусство востребовано в наши дни в процессе развития современного православного творчества, а также при осуществлении выставочной, образовательной, научной деятельности.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые сделана попытка дать характеристику периоду генезиса иконописи на землях Древней Руси в XI в., собрав воедино разрозненные, фрагментарно сохранившиеся данные при использовании системного подхода, методов искусствоведческого, в том числе сравнительного анализа.

Цель статьи заключается в выявлении круга памятников и основных векторов художественных влияний, значимых в генезисе древнерусской иконописи в XI в., а, следовательно, в восприятии целостного духовно-художественного пространства христианской культуры.

Задачи определены целью исследования и необходимостью последовательного обозначения –

1. хронологических рамок генезиса иконописи на землях Древней Руси, обусловленного взаимодействием векторов влияний византийской и греческой традиции, адаптированных на русских землях;

2. памятников искусства иконописи и медного литья, значимых в генезисе древнерусской иконописи, вопросы их атрибуции;

3. множественности векторов художественных влияний и их взаимодействия;

4. основных проблем в изучении генезиса древнерусской иконописи и монументальной живописи в XI в.;

5. сложения художественного языка в генезисе древнерусской иконописи;

6. перспектив исследования и его практического значения.

Древнерусские иконы XI в., как и отечественное искусство этого времени в целом, изучено недостаточно, прежде всего, по причине фрагментарности сохранившихся данных – летописных свидетельств, артефактов, результатов археологических раскопок. Но тем более важно попытаться восполнить существующие лакуны.

Настоящая статья не претендует на полноту изложения материалов и представляет собой исследование дискуссионного характера, также полемичны и сделанные заключения. Однако, по нашему убеждению, необходимо продолжение изучение первой половины XI в. в сфере искусствоведения, а также истории, культурологии, теологии, философии искусства, эстетики как периода, когда в Древней Руси уже складывались традиции иконописания. Именно к указанной эпохе следует обращаться при изучении генезиса древнерусских икон. Отметим значимость проведения исследований в междисциплинарном ракурсе, что особенно актуально, учитывая недостаток фактических данных.

Хронологические рамки генезиса иконописи на землях Древней Руси

Обратимся к краткой ***характеристике исторической ситуации*** начала – первой половины XI столетия, которая определена важнейшим свершением в духовной, культурной, исторической, политической сферах – крещением Руси в 988 г. князем Владимиром Великим, что кардинальным образом повлияло и на развитие древнерусской культуры в целом и иконописи в частности. Исходя из обозначенного исторического фона, определяем вопрос, требующий освещения в статье – ***отсутствие данных о генезисе древнерусской иконописной традиции в период между 988 годом и датировкой наиболее ранних из бытовавших на русских землях икон – середи-***

ной XI в. Логично заключить, что вскоре после крещения Руси возникла потребность использовать в богослужении не только привозные иконы греческого и византийского письма, но и созданные на Руси. ***Художественный отклик на столь значимое историческое событие, на связанные с ним процессы духовной жизни мог последовать уже в течение первых десятилетий XI в.,*** как происходило в дальнейшем в отечественной культуре многократно. Подтверждением тому может служить распространение учения св. Сергия Радонежского на землях Русского Севера и его отражение в памятниках архитектуры и иконописи, раскол русской православной церкви вследствие реформ патриарха Никона и сложение старообрядческой традиции, что сказалось в иконописании и создании меднолитых икон, крестов, складней старообрядцами [3; 4], воздействие нововведений Петра I в иконописной традиции.

Полагаем, что ***период генезиса живописных икон на землях Древней Руси, обусловленного взаимодействием векторов влияний византийской и греческой традиций, адаптированных на русских землях, следует определить в хронологических рамках начала – первой половины XI в.***

Памятники искусства, значимые в генезисе древнерусской иконописи, вопросы их атрибуции

Памятники именно древнерусской иконописи этого времени неизвестны, но сохранились образцы сакрального меднолитого искусства обозначенного периода – кресты-тельники и энколпионы. Как замечает С.В.Гнутова, «древнейшие кресты X–XII веков, найденные на территории Киева, Херсонеса и других древнерусских городов, были четырехконечными с равными концами. Уже в XIX веке такой тип крестов в специальной литературе поучил название «корсунский». Нательные кресты-«корсунчики» изготовлялись из различных пород камня и дерева, из стекла, кости и даже из глины. Иногда они украшались металлическими наконечниками, соединенными спиралевидной проволокой» [3, с. 9].

Наиболее ранние из известных сохранившихся иконописных памятников, причисляемых к художественной общности[1] Древней

[1] Как художественную общность трактуем многообразие икон различных иконописных школ и художественных направлений, бытовавших на землях Древней Руси и повлиявших на генезис древнерусской иконописи.

Руси, датируются второй половиной XI столетия. Обратимся к атрибуциям нескольких ранних икон.

Э.С.Смирнова датирует серединой XI в. два образа, происходящие из Великого Новгорода: икона ***«Спас на престоле» (Спас Златая риза») из Софийского новгородского собора*** и двусторонняя икона ***«Богоматерь Одигитрия (лицевая сторона), Великомученик Георгий (оборотная сторона),*** ныне находящиеся в Успенском соборе Московского Кремля [5, с. 28–31]. Важно замечание исследователя, относящееся к вопросу о значительных утратах памятников изучаемой эпохи: «На обоих древнейших памятниках живопись имеет серьезные повреждения, причем на иконе Спасителя первоначальный красочный слой полностью заменен в 1699 году при поновлении, которое коснулось и многих других особо чтимых икон Успенского собора» [5, с. 29]. При этом касаемся той проблемы, которая столь часто сопутствует реставрации иконописных образцов – проблеме поздних записей, сложности их раскрытия, дискуссионности атрибуций часто весьма фрагментарно сохранившихся ранних живописных слоев.

Среди известных в настоящее время икон, бытовавших на Руси в XI в., наиболее точно датирован образ, происходящий из Великого Новгорода, ***«Апостолы Петр и Павел»,*** происходящий из местного ряда иконостаса Софийского собора в Великом Новгороде из собрания Новгородского государственного объединенного музея-заповедника [6, с. 13].[1] Он исполнен в традиционной для иконописи технике – в темперной живописи, известной еще в эпоху Древнего мира, прежде всего, в Древнем Египте. К древнерусской иконописи обозначенную икону можно отнести лишь условно. Исходя из стилистического анализа, характера ликов, специфики написания складок, предположительно можно атрибутировать данный образец как работу греческого мастера. Рисунок ликов святых близок особенностям трактовки лика Святого Николая на иконе «Св. Николай Мирликийский со святыми на полях» конца X в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай, относимой к периоду македонской династии 867–1056 гг. [7, с. 51]. Аналоги трактовки складок находим и в греческих иконах более позднего времени, как в решении одежд св. Николая на иконе «Св. Николай Чудотворец» мастера Андреаса Рицоса (вторая полови-

[1] Икона «Апостолы Петр и Павел». Середина XI в. дерево, темпера, 236 х 147, НГОМЗ, инв. № 11776. Оклад – Серебро, чеканка, резьба, чернь, золочение. 236 х 147, НГОМЗ, инв. № 11776/2.

на XV в. Крит. Монастырь Гониас на о. Крит) [7, с. 103]. Таким образом, делаем заключение о бытовании на Руси образца предположительно греческой работы. Вместе с тем, не подлежит сомнению, что данный памятник был создан именно для храма Святой Софии в Великом Новгороде. Как пишет В.В.Филатов, на Руси «уже в XI–XII вв… появляются иконы, высота которых иногда достигает двух метров и более. Размеры их обусловливались высотой церковных помещений» [15, с. 25].

В.Н.Лазарев определяет время создание памятника серединой XI в. [10, с. 137], Э.С.Смирнова заключает, что икона написана около 1050 – 1052 (?) г. (лики, кисти рук и ступни – XVI в., (около 1561–1572 гг.), оклад – середина XI в. с поздними чинками. В.В.Филатов датирует памятник XI–XII столетиями [15, с. 25].

Обозначенная икона впервые упоминается в XVI в. в летописи среди других образов иконостаса собора Св. Софии в Новгороде, созданных или помещенных здесь по повелению архиепископа Макария [5, с. 74]. Остальные иконы, за исключением «Спас на престоле» (Спас Златая риза»), остаются неизвестны. Но следует предположить, что они были написаны примерно единовременно, некоторые могли быть созданы в начале XI столетия и перенесены в Софийский собор из других молелен. Подчеркнем условность их причисления к новгородской иконописной школе, поскольку в летописи о них говорится как о «Цареградцких» памятниках [5, с. 74], но бытовавших на новгородской земле, следовательно, созданных предположительно выходцами из Греции для русского храма, но, в любом случае, причисляемых к ареалу древнерусской иконописи, к образцам ее генезиса, к примерам адаптации на Руси византийских традиций.

Множественность векторов художественных влияний в отечественном искусстве и их взаимодействие

Вопрос проявления множественности векторов художественных влияний в отечественном искусстве, формирования на их основе синтезированного художественного языка неоднозначен и недостаточно изучен [14, с. 273]. Условность атрибуции в отношении причисления памятника к тому или иному духовному и художественному ареалу достаточно широко известна и в отечественном, и в западноевропейском искусстве. Такова, например, принадлежность живописи Дионисия к художественным общностям и Москвы, и Русского Севера; бытование в северном крае московских «элитарных» икон [13, с. 312],

атрибуции в качестве образцов живописи России многочисленных произведений россики XVIII–XIX вв. Поэтому, на наш взгляд, очевидна условность причисления икон «Спас на престоле» («Спас Златая риза») и «Апостолы Петр и Павел» к новгородской художественной школе иконописи.

Обратимся к цитированию летописного фрагмента: «Тогда же боголюбивый архиепископ Макарии и иконы во святей Софеи повеле по чину поставити: самую чюдную икону святу Софию [не сохранилась до наших дней – Е.С.] выше воздвиг, и Цареградцки иконы всемилостивые Спас Господь наш Иисус Христос стоящи [«Спас на престоле» («Спас Златая риза») – Е.С.] и от злата и сребра вельми чюдноустроение, и святии апостоли Петр и Павел, тако же стоящи, от злата и сребра чюдно устроены, сии чюдные иконы противу своего святителева места постави, и пелены от паволоку устрои, вельми чюдно и лепо видети, и прочая иконы по чину повеле поставити» (Новгородская четвертая летопись по списку Дубровского; см. ПСРЛ. Т. 4, Ч. 1. С.545, цит. по [5, с. 74].

Приведенная цитата позволяет выдвинуть ряд вопросов. Перечисленные иконы отнесены к цареградской (византийской) традиции, но в храме могли находиться и другие образы, вероятно, принадлежащие к иным школам иконописания. Если иконы в софийском новгородском храме были «по чину поставлены» в обозначенное летописью время, то некоторые из них могли быть созданы и несколько ранее – в начале XI в. Подобные примеры известны в отношении и других древнерусских храмов, когда в церкви или монастыре находились и находятся ныне святые образы, написанные ранее даты строительства храма. Следовательно, подобная ситуация могла сложиться и при создании иконостаса собора Св. Софии в Великом Новгороде.

Отметим, что, по заключению ряда исследователей, например, Е.В.Игнашина, Ю.Б.Комарова [6, с. 13], обозначенные две древнейшие из сохранившихся древнерусских икон являлись важными композиционными и смысловыми доминантами в построении внутреннего пространства храма, построенного «в 1045–1050 гг.», что обусловливало «их особое значение» [6, с. 13]. По нашему убеждению, для такого расположения избирались только высокопрофессиональные образцы, созданию которых на Руси мог предшествовать ряд других памятников, остающихся неизвестными ныне, несохранившихся, исполненных на достаточно высоком уровне под влиянием и греческого, и византийского векторов художественных воздействий.

Основные проблемы в изучении генезиса древнерусской иконописи и монументальной живописи

Обозначим как основные следующие проблемы в изучении генезиса древнерусской иконописи:

1. крайне малое количество известных памятников искусства и упоминаний о них,
2. неточность датировок,
3. неопределенность превалирования тех или иных векторов художественных воздействий.

Сформулированные проблемы актуальны и в отношении ***образцов монументальной живописи Киевской Руси,*** известные образцы которой также довольно малочисленны. XI веком, без более точной конкретизации времени создания, датируются сохранившиеся мозаики и фрески в соборе Святой Софии Премудрости Божией в Киеве, в Михайловском (Дмитриевском) монастыре в Киеве [8, с. 16]. Они являют характерные образцы доминирования влияния византийского искусства. Таковы, по словам Ф.И.Буслаева, «в Киево-Софийском соборе, до 1037 г.: изображение Богородицы с воздетыми руками, согласное по позе с находящимися на фресках капеллы Св.Венанция в Риме… и в базилике Чефалу в Сицилии» [1, с. 102]. О.С.Попова склонна относить монументальный мозаику «Богоматерь Оранта» (конец 30-х – 40-е гг. XI в.), одну из центральных в соборе Св.Софии в Киеве, расположенную в апсиде храма, к образцам влияния искусства Византии [7, с. 52]. В настоящее время вопросы датировки строительства киевского Софийского собора и его убранства не являются однозначно решенными, наделены оттенком дискуссионности.[1]

Живописные росписи обозначенных памятников были созданы в X–XI вв., но сохранились лишь фрагментарно. Так, М.К.Каргер пишет: «Монументальная живопись древнейших киевских храмов X–XI веков представлена мозаичными и фресковыми росписями собора

[1] О возведении собора Св. Софии в 1017-1018 гг. упоминает Титмар Мерзебургский. В крайне полемичных текстах украинских авторов говорится, что Софийский храм в Киеве был заложен князем Владимиром в 1011 г., завершен Ярославом Мудрым в 1018 г. Таковы исследования: Никитенко Н.Н.София Киевская и ее создатели. Тайны истории. Каменец-Подольский: Медобори-2006, 2014. 248 с.; Никитенко Н.Н., Корниенко В.В. Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. Киев, Национальная академия наук Украины, 2012. 232 с. Указанные заключения подвергает критике П.П.Толочко, не принимают предлагаемые датировки и другие исследователи, как в России (о. Александр Салтыков и Е.А.Виноградова), так и в Украине (А.П.Толочко, Е.И.Архипова «Новая датировка» Софийского собора в Киеве: критика гипотезы // Российская археология, 2011, № 3. С. 120–129).

Софии и собора Михайловского (Дмитриевского) Златоверхого монастыря» [8, с. 4]. Следует заключить, что художественный язык бытовавших на Руси XI в. иконописных образцов, при всей его специфике, был эквивалентен языку монументальных живописных памятников обозначенного периода.

Важна ***проблема изучения векторов художественных влияний в генезисе иконописи Древней Руси*** – византийского, эллинистического, греческого, их синтезированных воздействий, влияния вектора тех же, но уже адаптированных традиций на Руси и распространение их по землям Древнерусского государства. Следовательно, выявляем перекрестные, взаимодополняемые влияния, векторы сложных траекторий, их сочетания, образование синтезированных векторных воздействий. Актуальны вопросы: насколько сочетание нескольких художественных традиций в одном памятнике позволяет причислить его к той или иной художественной школе, территориальной принадлежности; какова допустимая степень таких воздействий, чтобы памятник сохранил или, напротив, утратил свою национальную самобытность. На наш взгляд, однозначных ответов на обозначенные научные проблемы быть не может – нужен дифференцированный подход, анализ каждого памятника, конкретных образцов той или иной иконописной общности. Но, вместе с тем, в контексте обозначенной проблематики следует отметить актуальность вопроса принадлежности Древней Руси творений Феофана Грека, построек итальянцами соборов и башен Московского Кремля, ныне причисляемых к характерным образцами древнерусского искусства, за исключением элементов утраченного скульптурного декора.

Специфика сложения художественного языка в период генезиса древнерусской иконописи

Следует предположить, что ***несохранившиеся иконописные образцы начала – первой половины XI в. художественной общности Древней Руси были достаточно многочисленны*** на киевских и новгородских землях. Исходя из исторических реалий, следует констатировать, что они нередко должны были решаться ***синтезированным художественным языком***, что не исключает их принадлежности к ареалу иконописи Древней Руси.

Такие иконописные памятники не сохранились до наших дней, неизвестны и прямые исторические упоминания о них. Тем более важны ***косвенные исторические свидетельства***, позволяющие на

гипотетическом уровне изучать черты генезиса древнерусской иконописи в начале – первой половине XI столетия. Для обоснования обозначенных положений обратимся к исследованию:

1. исторических данных об иконах Десятинной церкви;
2. определения предположительного времени создания первых икон Григорием-иконописцем;
3. хронологических рамок работ мастеров, обучавших иконописанию Алипия (Алимпия) и написанных им ранних икон.

Исторические данные об иконах, как и о живописном убранстве Десятинной церкви в целом крайне скудны. «Мозаики и фрески Десятинной церкви, Успенского собора Киево-Печерского монастыря и некоторых других храмов XI в. сохранились лишь в виде незначительных фрагментов, найденных во время раскопок» [8, с. 4].

Обратимся к краткому изложению данных относительно времени создания первых икон Григорием-иконописцем, иноком Киево-Печерского монастыря [12]. Даты его жизни точно неизвестны, но предположительное время кончины определено 1074 или 1105 гг. [11, с. 535]. Он считается сподвижником преподобного Алипия (Алимпия). В «Сказании о святых иконописцах», составленном в XVIII в., сообщается о нем следующее: «Преподобный отец Григорий Печерский, иконописец киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в Российской земли обретаются, сопостник бе преподобному Алимпию…» [2, с. 378]. Если ранняя дата смерти верна, а ушел он из жизни предположительно в возрасте около 70–75 лет, то дату рождения условно определяем около 1000 г. В таком случае свои первые иконы преподобный мог создавать в первой четверти XI в.

Преподобный Алипий (?–1114), киевский мозаичист, иконописец, ювелир, работал в конце XI в., являлся учеником греческих мастеров. По одной из версий, он имел греческое происхождение, что позволяет предположить этимология его имени: Алипий – Алимпий – Олимпий (от «Олимп»). Гипотетическая дата рождения иконописца – 1050-е гг., вероятный период обучения в Киеве у греческих мастеров – середина 1060-х – 1070-е гг., отсюда предположительное время начала профессиональной работы – 1070–1080 гг. Таким образом, подтверждаются хронологические характеристики, позволяющие обосновать сподвижничество Алипия и Григория-иконописца. Однако период профессионального творчества преподобного Алипия относится уже к более позднему времени – к самостоятельному ста-

новлению древнерусского искусства, а не к генезису иконописи Древней Руси.

Заключение

В ходе проведенного исследования приходим к ряду выводов, которые носят гипотетический характер.

1. Датировка наиболее ранних из известных памятников, относящихся к периоду генезиса древнерусской иконописи, определена серединой XI в., точнее 1050-ми гг., о чем позволяет судить сравнительный анализ заключений ряда ученых.

2. Предполагаем существование более ранних иконописных образцов, повлиявших на генезис отечественного иконописания, не сохранившихся главным образом из-за разорения Древней Руси в эпоху нашествия монголо-татар.

3. Отсутствие данных об иконах конца X – первой половины XI в., бытовавших на Руси, не позволяет говорить о сложении в обозначенный период древнерусской иконописи как самостоятельной художественной общности. Однако логично предположить, что большеразмерным иконам XI столетия, происходящим из Софийского храма в Великом Новгороде, отличающимся профессионализмом художественных решений, должны были предшествовать иконописные образцы, созданные уже на русских землях, предположительно в Киеве и Великом Новгороде, византийскими и греческими художниками, подобные «пробе пера», неким «эскизам» масштабных произведений.

4. Заключаем, что хронологические рамки с конца X в. до середины XI столетия, 988–1050 гг., следует обозначить как период генезиса древнерусской иконописи, ее исток, в котором явно доминировал вектор православной духовной традиции, при превалировании художественного языка икон Византии и Греции.

5. Таким образом, обосновано определение 1000-летнего периода сложения и развития древнерусской иконописи, 1000-летия христианской культуры России, от генезиса до современности.

Перспективы исследования и его практическое значение

Изучение древнейших истоков древнерусской культуры, в частности иконописи, особенно значимо в связи с востребованностью такого искусства в наши дни в процессе развития современного православного творчества, когда многие профессиональные художники обращаются как к истоку именно к древнейшим образцам зодчества, живописи, декоративных произведений (Ирина Зарон в иконописи, Андрей Анисимов в храмовом зодчестве и декоративно-прикладной сфере).

Перспективы изучения данной темы определены и необходимостью ее более детального исследования. Его результаты могут быть внедрены в самой широкой сфере современных гуманитарных знаний и деятельности, а именно в практической деятельности музеев, галерей, образовательных учреждений. Кроме того, некоторые заключения данной статьи могут быть использованы в выставочной работе, в лекционных и экскурсионных курсах по истории искусства, культуры России и мировой культуры, в краеведческой, этнографической, публицистической, беллетристической работе, в качестве основы решений памятников архитектуры, произведений живописи (иконописи и стенописи), графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, обращенных к возрождению традиций отечественной культуры и ее духовных смыслов.

Практическое значение данного исследования определено также тем, что на основе его тематики, по благословлению Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, проводится подготовительная работа Центром развития и поддержки православного искусства «Русский Афон» по организации международного научно-практического форума «Свет миру» и в его рамках интерактивной выставки «1000 лет Русской Иконе. Истоки и История», которые должны состояться в 2022 г. в Москве.

Литература

1. Буслаев Ф.И. О русской иконе. М.: Благовест, 1997. – 206 с.
2. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. СПб., 1861. – 429 с.
3. Гнутова С.В. Кресты, иконы, складни / С.В.Гнутова, Е.Я.Зотова. М.: Интербук-бизнес, 2000. – 136 с.

4. Гнутова С.В. Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) // Русское медное литье. Под ред. С.В.Гнутовой. Выпуск 1. М.: Сол Систем, 1993. – 191 с.

5. Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б., Смирнова Э.С. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный паломник, 2008. – 550 с.

6. Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б. Русская икона XI–XIX веков в собрании Новгородского музея. М.: Северный паломник, 2008. – 163 с.

7. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. Научная монография коллектива авторов: Евсеева Л.М., Комашко Н.И., Красилин М.М., Игумен Лука (Головков), Осташенко Е.Я., Попова О.С., Смирнова Э.С., Языкова И.К., Яковлева А.И. и др. М.: АРТ-БМБ, 2002. – 287 с.

8. Каргер М.К. Древнерусская монументальная живопись. М.-Л.: Советский художник, 1963. – 136 с.

9. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. 1. СПб.: Типография императорской академии наук, 1914. – 387 с.

10. Лазарев В.Н. Русская иконопись. М.: Искусство, 1996. –403 с.

11. Лопухина Е.В., Чернышев И.Б. Григорий иконописец // Православная энциклопедия. Т. 12. М., 2006. – С. 535–536.

12. Преподобный Григорий, иконописец Печерский *[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www. Sobor-rf.ru›novosti…avgusta…grigoriya…ikonopisca./*

13. Пуцко В. Г. Элитарные иконы на Русском Севере // Троицкие чтения, 2007. Сборник материалов региональной научной конференции. М.: Большие Вяземы, 2007. – С. 312–320.

14. Скоробогачева Е.А. Роль векторов духовно-художественных влияний в стенописи М.В.Нестерова / Е.А.Скоробогачева // Международная научная конференция Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы. М., 2020. – С. 273–287.

15. Филатов В.В. Реставрация произведений русской иконописи. М.: ПРО–ПРЕСС, 2007. – 335 с.

Список сокращений

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей.

Валентина Редина (Оренбург)

Древнее искусство мозаики и его возрождение в XVIII веке трудами М.В.Ломоносова

Термин «мозаика» относится к латинскому слову «musivum» – посвящение музам. Самое точное определение мозаики на сегодня: вид декоративно-прикладного и монументального искусства, подразумевающий создание изображения путем компонования и закрепления однородных небольших частиц [3].

Искусство мозаики возникло как неотъемлемая часть общего развития любой из древних цивилизаций, создающей предметы пользования и облагораживающей среду обитания – свое жилище. Так еще в IV тыс. до н.э. в Междуречье при строительстве домов из кирпича-сырца лицевые фасады декорировались глиняными клиньями с цветными шляпками, которые вгонялись прямо в стены, образуя собой яркий орнаментальный рисунок. Это своеобразное мозаичное покрытие, расшивающее бисером цветных головок улицы городов Древней Месопотамии, можно считать примером первичного применения мозаики в городской среде [10]. Одним из наиболее впечатляющих артефактов этого времени является «Штандарт из Ура» – инкрустированное изображение войны и мира из морских раковин, перламутра и ляпис-лазури [3].

Традиционно считается, что мозаики из смальты пришли в культуру Древней Руси вместе с византийским влиянием после принятия христианства в X в. Однако искусство стеклоделия было известно многим славянским племенам, населявшим территорию Руси. Еще в IV в. именно стеклоделие и производство эмалей (легкоплавкого стекла) стали предшественниками древнерусской мозаичной живописи, основанной на применении цветных смальт, получившей широкое распространение в отделке храмов и светских архитектурных сооружений в X–XII веках. В этот период подобный декор на Руси достаточно часто использовался при оформлении княжеских гражданских сооружений.

В самом первом и одном из самых знаменитых на Руси христианском соборе – Софии Киевской – сохранилось несколько мозаичных панно. Самое узнаваемое из них – это мозаичное изображение Богоматери с воздетыми ввысь руками. Главный купол храма украшает панно «Господь Вседержитель». Он словно властвует над всем пространством. По краям древними мастерами были выложены изображения четырех архангелов, из которых до наших дней сохранился только одно [1].

Русские мастера выкладывали панно и декоры Софии Киевской с использованием цветной смальты более 150 оттенков. А в качестве основы для выполнения мозаик при этом был взят декор главного христианского храма Византии – Софии Константинопольской. Мозаика украшала и стены Успенского собора Киево-Печерской Лавры (1073–1078).

Причем это ремесло было широко распространено не только в Киеве, но и в Рязанском, Владимиро-Суздальском, Черниговском, Смоленском и Полоцком княжествах. Например, мозаикой были украшены Благовещенский (XII в.) и Спасский (XI в.) соборы в Чернигове. Однако смальтовые композиции этих церквей не сохранились [5].

С древности существуют два основных метода исполнения мозаики: прямой и обратный. При прямом наборе мозаичные частицы сразу укладывают и вдавливают в грунт (им может служить мастика, цемент, известка, воск и т.д.). При обратном наборе частицы мозаики сначала укладывают лицевой стороной вниз на бумагу, картон, сетку или иную подложку, а затем закрепляют. После затвердевания основы подложку удаляют. Мозаичные швы затирают клеем или иным скрепляющим раствором. Иногда уже сложенная мозаика шлифуется и полируется для получения более гладкого, блестящего и реалистичного изображения.

Вместе с гибелью Византийской империи в XV в. искусство мозаики было забыто. На Руси мозаика была предана забвению в результате Золотоордынского владычества. Не стало мастеров, утраченными оказались секреты изготовления смальты [9]. Мозаичное искусство было постепенно вытеснено более дешевой техникой – фресковой росписью.

Вплоть до XVIII в. до мозаики никому не было дело, пока в середине 1740-х гг. искусство составлять из цветных стеклянных спла-

вов (смальт) картины и портреты не привлекло внимание Михаила Васильевича Ломоносова.

В 1745 г. канцлер М.И.Воронцов привёз из Рима несколько мозаичных картин. Итальянцы хранили в тайне способы изготовления смальт, но Михаила Васильевича настолько поразило искусство мозаики, что он поставил перед собой задачу возродить в России эту забытую технику монументальной живописи.

В специальной пристройке к его дому на Васильевском острове в 1748 г. им была открыта мастерская для набора мозаичных картин. Это позволило Ломоносову начать большие исследования по химии и технологии силикатов, а также по теории цвета. Михаил Васильевич был выдающимся теоретиком в науке о цвете и называл три основных цвета в природе – красный, желтый и синий. «Живописцы, – писал он, – употребляют цвета главные, прочие через смешение составляют» [8].

В химической лаборатории, начиная с 1749 г., Ломоносов провел более четырех тысяч опытов и разработал технологию изготовления цветных прозрачных и непрозрачных смальт, о чём он писал Л.Эйлеру в 1754 г.: «В течение трёх лет я был весь погружен в физико-химические испытания, касающиеся учения о цветах. И труд мой оказался не бесплодным, так как почти три тысячи опытов, сделанных для воспроизведения разных цветов в стеклах, дали не только огромный материал для истинной теории цветов, но и привели к тому, что я принялся за изготовление мозаик» [8].

Одной из проблем, с которыми столкнулся Ломоносов в процессе своих опытов, была проблема красителей. Необходимо было изготовлять красители разных цветов и оттенков. До опытов Ломоносова по технологии производства стекла за границей и в России их существовало очень немного. Ломоносов расширил палитру, применив при этом строго научный метод. Таким образом, он сумел получить большую гамму цветов и оттенков окрашенных стёкол.

Спустя три года, в 1752 г. он уже представил свою первую мозаичную работу – образ Богоматери. Эта, сравнительно небольшая по размерам мозаика, оказалась чрезвычайно трудоёмка в изготовлении. Ломоносов писал: «Всех составленных кусков поставлено больше четырёх тысяч, все моими руками, а для изобретения составов делано две тысячи сто восемьдесят четыре опыта в стеклянной печи» [2].

Сохранилась и еще одна ранняя мозаика Ломоносова. Ею стал образ Спаса Нерукотворного, подаренный им супруге графа П.И.Шувалова – придворного покровителя Ломоносова.

Возродив в России утраченное древнерусское искусство мозаики, Ломоносов одновременно создал и собственную технику мозаичного набора. В отличие от западноевропейских мастеров, набиравших мозаики преимущественно тонкими пластинами смальты, Ломоносов разработал методику набора мозаичных картин четырехгранными брусками (палочками) различного сечения, длина которых в несколько раз превышала размер бруска. Это обеспечивало прочность набора [4]. Эту технологию он решил использовать для промышленного изготовления изделий из цветного стекла.

Широкая программа монументального искусства была намечена им в стихотворном тексте под названием «Письмо о пользе стекла», написанном в 1752 г. и обращенном «к Высокопревосходительному господину генерал-поручику, действительному ее императорского величества камергеру, московского университета куратору и орденов Белого орла святого Александра и святая Анны кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову» [1]. В этом стихотворении Михаил Васильевич, превознося разнообразные достоинства стекла, высказывал своё отношение к искусству мозаики, к её неограниченным возможностям.

…Искусство, коим был прославлен Апеллес
И коим ныне Рим главу свою вознес,
Коль пользы от Стекла приобрело велики,
Доказывают от Финифти, Мозаики,
Которы в век хранят Геройских бодрость лиц,
Приятность нежную и красоту девиц;
Чрез множество веков себе подобны зрятся
И ветхой древности грызенья не боятся…

В том же 1752 г. императрица Елизавета пожаловала Ломоносову обширный земельный надел в несколько деревень для строительства фабрики: «Для делания изобретённых им разноцветных стёкол и из них бисеру и всяких других галантерейных вещей и уборов». Год спустя – 6 мая 1753 г. – Ломоносов заложил в деревне Усть-Рудица фабрику по изготовлению цветного стекла и смальты. К 1754 г. фабрика начинает выпускать первую продукцию. В период с 1753 и до

1765 гг. (момента смерти Ломоносова) на фабрике мозаичных стекол было создано 27 портретов и картин [6].

Ломоносов стремился в первую очередь создать картины «геройских славных дел» Петра I. Он предполагал набрать мозаичные картины, отражающие мощь петровской регулярной армии и флота, взятие Азова, основание Петербурга, Полтавскую битву, победы при Гангуте, а так же погребение Петра I [6]. Однако выполнить он успел лишь одну из намеченных – панно «Полтавская баталия», которое дошло до наших дней и украшает Главное здание Академии наук в Санкт-Петербурге. Мозаика, превышающая 300 м³, выполнена в декоративном стиле. Она собрана из миллиона тридцати тысяч кубиков смальты, толщиной до 6 мм и длиной 5 см. Создавал ее Ломоносов с семью помощниками на протяжении почти двух лет.

Это мозаичное панно, будучи посвященным памяти Петра Великого, стало важным событием в развитии жанра исторической картины. На переднем плане изображён Пётр Великий на скачущей лошади, за государем бывшие знатные генералы: Шереметьев, Меншиков, Голицын. Вокруг императора солдаты. Они ведут ожесточенный бой – стреляют в противника, идут в штыковую атаку. В центре панно изображены поверженные неприятельские трупы, ещё далее представлен пленный шведский генерал. В отдалении изображён Карл XII в простой коляске. На горизонте – дымящаяся от пушечной пальбы Полтава [6; 7].

Мозаичное панно «Полтавская баталия» ярко выражало патриотические идеи, раскрывало огромную роль Петра I в победе над шведами [2]. В отличие от мастеров европейского батального жанра, Ломоносов не обособляет основных героев во главе с Петром. Они у него слиты с массой солдат и офицеров, они в гуще сражения, хотя масштабно и выделены художником.

Можно заметить сплочённость и преданность русских военачальников, их спокойные уверенные лица. Пётр I не сильно выделяется из общего боя, видно его активное участие в сражении, н видно, что он окружён со всех сторон своими солдатами, защищающими его не из страха, но из уважения.

Второй и третий планы представляют собой различные сцены боя, которые обогащают общую картину, создают у зрителя впечатление достоверности изображённого. Успешно удалось показать активные роли не только Петра I и его свиты, но и солдат, офицеров.

Общее впечатление поражает: вся страна, сплотившись, выступает за честь и имя своего Императора, за достоинство той России, которую он для них создал. Ломоносов ощущал это и сам, поэтому так ярко, а главное понятно, смог он передать атмосферу, отношение и общее настроение в среде того времени.

Без сомнения, многочисленные деяния Петра еще не раз становились бы предметом художественного воплощения М.В.Ломоносова, однако ранняя смерть прервала его творческий и научно-исследовательский путь. Весной 1765 г. – полгода спустя после момента завершения работы над мозаичным панно «Полтавская баталия» – М.В.Ломоносов покинул этот мир.

Изучая свойства и способы производства стекла, Михаил Васильевич Ломоносов создал новую науку – физическую химию в современном её понимании. Кроме того, им была разработана и успешно внедрена научная методика эксперимента со строгим постоянством условий проведения опытов. Он провёл уникальное для своего времени научное исследование влияния различных веществ на свойства стекла и внедрил методику варки цветных стёкол [8].

Таким образом, Ломоносов оставил после себя наследие, важность которого сложно переоценить. По его инициативе было возрождено древнее мозаичное искусство, которое по своей красоте, уникальности и трудоёмкости исполнения не может сравниться ни с каким другим.

Литература

1. Древнерусская мозаичная живопись // ЯПОС: [сайт]. – URL: https://япос.рф/o-pravoslavii-i-krasote/drevnerusskaya_mozaichnaya_zhivopis/ (дата обращения: 7.11.2021).

2. Макаров В.К. Художественное наследие М.В.Ломоносова. Мозаики. // В.К.Макаров. – Москва, Санкт-Петербург: «Академия наук СССР», 1950. – 312 с.

3. Мозаика // Артхив: [сайт]. – URL: https://artchive.ru/encyclopedia/3947~Mozaika (дата обращения: 9.11.2021).

4. Мозаики Ломоносова // Артмонумент: [сайт]. – URL: http://www.artmonument.ru/article/mozaiki-lomonosova/ (дата обращения 8.11.2021).

5. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / Н.В.Покровский. – Труды VII Археологического съезда в Ярославле, 1887. – т. I. – Москва, 1890. – с. 135–305.

6. Полтавская баталия. Мозаика М.В.Ломоносова//А.Л.Каганович; под. ред. Г.И.Чугунова; фотосъёмка В.А.Стукалова. – Санкт-Петербург: «Художники РСФСР», 1976. – 20 с.

7. Русская историческая живопись до октября 1917 года / под. ред. С.Иодловича. – Москва: «Государственное издательство изобразительного искусства», 1962.

8. Создание стекольного производства и воссоздание технологии производства цветного стекла в России М.В.Ломоносовым // Русская Дарпа: [сайт]. – URL: https://rusdarpa.ru/?p=1649 (дата обращения 8.11.2021).

9. Сотни квадратных метров мозаики и теория цветов «универсального человека» Михаила Ломоносова» // Культурология.рф: [сайт]. – 2019. – URL: https://kulturologia.ru/blogs/060219/42162/ (дата обращения 7.11.2021).

10. Экскурс в историю мозаики // Артмонумент: [сайт]. – URL: https://artmonument.ru/article/ekskurs-v-istoriyu-mozaiki/ (дата обращения: 9.11.2021).

Анна Болтышева, Валентина Ищенко (Саратов)

Интерпретация образа Афины-Минервы в живописи рококо

Современная западноевропейская культура базируется на фундаменте, заложенном древними греками более двух с половиной тысячелетий тому назад. Огромное место в античной культуре занимает мифология, определяющая содержание древнегреческой поэзии, драмы, эпоса, скульптуры и живописи.

Связь античного искусства с мифом была очень глубокой. Мифологические темы занимают господствующее положение во всех областях искусства. Главные действующие лица мифов – прекрасные олимпийские боги:

- грозный и могущественный верховный бог Зевс;
- его жена Гера, покровительница семьи и семейного очага;
- богиня вечной молодости и красоты Афродита;
- Гефест, бог кузнечного ремесла;
- кровожадный бог войны Арес;
- дева-воительница Афина;
- божественные близнецы – богиня охоты Артемида и лучезарный Аполлон;
- бог вдохновения и прорицания, посланник богов Гермес;
- Посейдон, владыка морской стихии;
- Аид, бог подземного царства мертвых;
- богиня плодородия и земледелия великая Деметра.

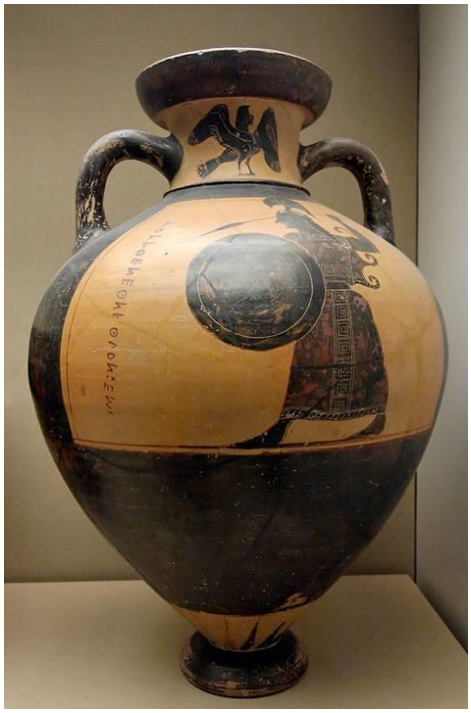
Боги как члены одной семьи были все статного роста, вечно молодые, радостные и беспечные, властные и прекрасные, благородные и чувственные. Их образы вдохновляли художников всех времен и народов на создание многочисленных шедевров.

Одно из ключевых мест в древнегреческой мифологии принадлежит богине Афине, входившей в число двенадцати олимпийских богов. Происходящая от двух могущественнейших богов (Зевса и Метиды), на раннем архаичном этапе она имеет две основных разноли-

ких ипостаси: богини войны, разрушений и покровительницы городов, наук и ремесел, искусств и великой матери всего живого. Афина имела богатую атрибутику и символику. К числу основных характеристик богини относится пленительная своей красотой внешность с одной стороны, и грозное, суровое боевое облачение – с другой. Главными атрибутами богини выступают шлем, щит, копье, эгида, змея, сова, олива [10].

Развитие образа Афины-Минервы происходило совместно с развитием изобразительного искусства. Иконографический образ Афины сформировался в эпоху Античности, став ярчайшим примером, отражающим представления о прекрасном физическом и духовном началах образа. В медальерном искусстве и греческой вазописи были представлены основные атрибуты и символы Афины, получили воплощение многочисленные мифы с ее участием, показаны все основные ипостаси Афины. Наиболее любима и востребована вазописцами Афина-Паллада (дева-воительница), которая покровительствует только исключительно справедливым войнам.

Серебряная тетрадрахма
из царства Фракии,
царствование Лисимаха.
305–281 до н.э.



Бургонская ваза.
Ок. 560 г. до н.э.

На почве римской культуры впервые появились и стали развиваться категории научного мышления. Велик вклад римлян в развитие астрономии, теоретической математики. Поэтому древние римляне чтили великую Афину-Минерву как богиню мудрости, покровительницу искусств и порядка. Ее часто изображали согласно греческой канонической традиции – сидящей на золотом троне в полном боевом облачении и держащей крылатую богиню Победы Викторию. Характерно, что древнеримские художники изображают эгиду не на груди богини, а на щите. В этом – принципиальное отличие от греческой традиции [2, с. 204].

Беллерофонт, укрощающий Пегаса,
и покровительствующая ему Минерва.
Фреска. Помпеи

Раннехристианское искусство не сразу отказалось от мифологических образов. Образуя низовое течение средневековой культуры, греческая мифология сохранилась вплоть до эпохи Возрождения и стала одним из источников расцветшего гуманизма. В эпоху Итальянского Возрождения сложились два образа Минервы: Минерва Армата (итал. *armata* – «вооруженная» или Минерва (Афина) Энхеспалос («потрясающая копьем»), и Минерва Пацифика (лат. *pacifica* – «умиротворенная, мирная»).

Франс Флорис «Афина и музы». 1560 г.

В эту эпоху Афина-Минерва в образе «Армата» или «Энхеспалос» зачастую приобретает идеализированные черты христианской святой девы-воительницы.

А. Мантенья «Победа добродетели над грехом»
(«Паллада, изгоняющая пороки из сада добродетелей»).
1499–1502 гг.

В многочисленных произведениях, отражающих разные стороны жизни богини, художники постепенно отходят от канонов Античности, обнажают богиню, добавляют куртуазности. В искусстве Позднего Ренессанса прослеживается явный эффект театральности, свойственный маньеризму [3, с.112].

Бартоломеус Спрангер «Минерва побеждает Невежество». Ок.1591 г.

В искусстве Нового времени в интерпретации образа богини на начальном этапе художники достаточно строго придерживались античных традиций, однако в последующие периоды мифологические сюжеты трактовались в духе художественного кода каждой эпохи. Образ Афины-Минервы претерпел большие изменения, постепенно теряя свою мифологичность и приобретая черты светскости.

В эпоху Барокко особенно востребованной становится ипостась Афины-Минервы как покровительницы науки и искусства. Становятся популярными как одиночные, так и групповые аллегорические портреты с участием Минервы, направленные на демонстрацию статуса, престижа и культурного уровня заказчика. Высшее сословие ча-

сто поклоняется Минерве как богине-покровительнице или христианской святой, приносит ей богатые дары. В сюжетах этого типа Минерва выступает как мать, мудрая наставница и телохранитель в одном лице [7].

Адриен Бэкер «Энтони де Борд оставляет сына Антония на попечение Минервы». 1679 г.

Для искусства стиля барокко характерны стремление к разнообразию, к суммированию знаний о мире, всеохватность, энциклопедизм, который иногда оборачивается хаотичностью и коллекционированием курьёзов, стремление к исследованию бытия в его контрастах (дух и плоть, мрак и свет, время и вечность). Этика барокко отмечена тягой к символике ночи, теме бренности и непостоянства, жизни-сновидения [11]. Такова картина-аллегория Франса Франкена

II «Человек выбирает между добродетелями и пороками» (около 1633–1635), которая имеет аналогию с картинами И.Босха.

Франс Франкен II «Человек выбирает
между добродетелями и пороками».
Около 1633–1635 гг.

В эпоху рококо, более утонченного и интимного аналога барокко, все остальные божества затмевает Венера. Но образ Афины-Минервы среди заказчиков все также популярен. Рококо характеризует грациозность, легкость и игривость. При этом театральность, стилизация и неестественность, присущие барокко, достигают своего пика. Однако рококо не свойственны серьёзность и подлинная страсть. Если барокко – искусство в своем истоке религиозное, то рококо – сугубо светское. Именно эти черты эпохи прослеживаются в интерпретации образа богини.

Главные виды рокайльного искусства, в которых наиболее часто присутствует образ Афины-Минервы – это настенные плафоны и панно, а также живописные композиции над проемами окон и дверей. Живопись и скульптура сохранили тесную связь с архитектурным оформлением интерьера. Искусство рококо строилось на асимметрии.

Каждый предмет выглядит нарядно, покрывается гирляндами завитков, узорами, инкрустациями [12]. Такова фреска «Минерва» Джованни Антонио Гварди, где богиня изображена на фоне облаков и в окружении амуров. Это – дань барочной традиции. Минерва восседает на облаке, держит в левой руке копье. Правой рукой она указывает на крылатого мужчину. Возможно, это один из ангелов или же подросший Амур. Рядом маленький Амур преподносит ей щит. Фреска имеет типично рокайльное обрамление с традиционными завитками и птицами, украшающими раму.

Джованни Антонио Гварди «Минерва».
Ок.1751–1753 гг.

Характерная особенность стиля – отсутствие ощущения течения времени, его отношения к возрасту [4, с.489]. В искусстве рококо впервые в истории старость перестаёт ассоциироваться с мудростью и почётом. Стареть теперь нежелательно и даже постыдно. Минерва в эту эпоху изображается молодой девушкой или женщиной, ибо главной установкой эпохи было царство молодости. Амуры, обнаженные нимфы, сатиры вместе с другими богами образуют веселый хоровод в интерьерной рокайльной живописи.

В интерьере рококо широко использовались зеркала, в которых многократно отражалось убранство помещений. Зеркала помогали создать иллюзию бесконечного, театрально-зыбкого пространства. Их помещали над каминами и в многочисленных простенках между ок-

нами. Мотив зеркала, как символа прозрачности, игры, соединения иллюзии и реальности в художественном стиле рококо приобрел ведущее значение. Вполне естественно, что становятся популярными картины овальных или неправильных форм, содержащие в себе некий таинственный флер. Чаще всего это были портреты или картины на какие-либо мифологические сюжеты. Картины по своей форме чем-то отдаленно напоминали зеркало, и, отражаясь в развешанных по помещению зеркалах, создавали дополнительный эффект иллюзорности пространства, намекая на иную реальность, к которой так стремилось общество эпохи рококо. Это очень сильно прослеживается в изображениях Минервы того времени [12].

К примеру, Жан Оноре Фрагонар смело применяет формат вертикального эллипса в картине «Минерва» и показывает нам именно такой облик богини.

Жан Оноре Фрагонар «Минерва. Ок.1772 г.

Минерва на его картине – кокетливая молодая женщина, более похожая на Венеру, чем на канонично-грозную олимпийскую богиню. На ее голове – золотой шлем с пышным плюмажем из перьев, больше напоминающий одновременно шапочку и высокую прическу

того времени. В левой руке богиня держит щит. Но держит она его по-особому: если щит заменить на веер, то получится игривый пасторальный образ модницы-селянки. Фрагонар с любовью прописывает небесно-голубое одеяние Минервы, которое перекликается по цвету с таким же небесно-голубым фоном, написанным чистыми прозрачными, словно акварельными красками. Небо на картине, чем-то напоминая зеркало, вносит дополнительное ощущение зыбкости пространства и создает иллюзорный образ богини. Минерва, изображенная на картине – словно современница Фрагонара, отраженная в зеркале и надевшая карнавальный костюм [6, с.116].

Встречаются изображения богини и на гравюрах. Паллада, из серии «Парис и три Богини» показана Робертом Боннартом сидящей на колеснице. Сама поза богини располагает к светской беседе. Она расслаблена, изящно подняла кисть левой руки вверх. Одета Афина в платье эпохи рококо. На картине присутствуют только три ее атрибута: спрятавшиеся за колесницей две совы, щит, который покоится у ног Афины, и копье, которое она придерживает театральным жестом. Традиционный шлем на голове отсутствует. Художник заменяет его на высокую прическу, популярную в эту эпоху.

Роберт Боннарт «Паллада», из серии «Парис и три богини». Ок.1729 г.

Традиция изображения Минервы с королевами или аллегорические картины правительниц в образе Минервы имеют глубокие барочные корни. Но, в отличие от барочных сюжетов, на которых Минерва предстает поистине богиней войны в аллегорическом ракурсе, в рокайльной тематике Минерва – утонченно-изнеженное существо, более походящее на богиню любви Венеру. Принципиальным отличием также является и то, что в эпоху Барокко правящие слои поклоняются Минерве как богине-покровительнице или христианской святой, приносят ей богатые дары. В сюжетах рокайля члены королевских семей, по примеру Людовика XIV («Короля-Солнца») теперь являются практически равными богам. Поэтому Минерва всегда преподносит дары королям и королевам.

Таков сюжет картины Антонио Белуччи «Минерва, Меркурий и Плутон вручают дары Анне-Марии-Луизе Медичи». Главное действующее лицо полотна – королева, которая готовится принять все атрибуты королевской власти от богов [5].

Антонио Белуччи «Минерва, Меркурий и Плутон
вручают дары Анне-Марии-Луизе Медичи»

Минерва изображена здесь на втором плане, за спиной королевы. Художник отводит ей роль фрейлины, которая готовится отдать

свой щит правящей особе. Позы богов-мужчин на картине типично рокайльные и соответствуют «галантному веку». Боги показаны в полупоклонах, словно кавалеры, приглашающие даму на танец.

В эпоху рококо новая аристократия и представители третьего сословия, в подражание правящей верхушке и элите, заказывали художникам декоративные картины для своих гостиных, на которых богиня изображалась в ипостаси покровительницы наук. Свидетельство сказанному – популярная картина Антуана Пэна «Жан-Филипп Баратье и Минерва» (1735). Богиня, словно терпеливый учитель, указывает пальцем на лист бумаги с записями, от которого отвлекся позирующий и смотрящий на нас юноша.

Минерва ласково и не без кокетства смотрит на молодого господина. На переднем плане картины показаны атрибуты наук: глобус, подзорная труба, циркуль. Скорее всего, это проходит обучение будущий капитан корабля. Из других атрибутов, присущих Минерве, показаны только два: шлем на ее голове, больше напоминающий шапочку, и эгида на груди, обрамляющая декольтированное по моде XVIII века платье [1].

Антуан Пэн «Жан-Филипп Баратье и Минерва». 1735 г.

Шарль-Жозеф Натуар на картине «Аллегория истории, написанная под руководством Минервы» показывает поистине идиллическую картину с рассказчицей в образе Минервы и музы, записывающей ее слова на холст. Купидон, что-то пишущий на звериной шкуре, явно обучается искусству письма. Показательно, что два другие купидона тоже заняты делом: один из них поддерживает холст, другой – несет венок в руке и трубит в горн.

Натуар Шарль-Жозеф
«Аллегория истории, написанная под руководством Минервы»

Философия рококо – неоэпикурейство. Только наслаждение составляет суть человеческой жизни. Идеальное времяпровождение – беззаботный флирт на лоне природы. Любовь и праздник становятся синонимами рококо. Для живописи рококо характерен уход в мир идиллической и иллюзорной театральной игры, гедонистические настроения, пристрастие к чувственно-эротической и идиллически-пасторальной сюжетике. Люди «галантного века» обожали аллегории на мифологические темы [6, с.21]. Себастьяно Риччи пишет «Аллегорию Франции в образе Минервы» (1718), словно руководствуясь фра-

зой, которая будет произнесена чуть позже мадам де Помпадур: «После нас – хоть потоп».

Франция, которую символизирует Минерва, изображена достаточно фривольно: она сидит, попирая ногой тело лежащего мужчины, символизирующего народ Франции. При этом богиня кокетливо держит в руке гроздь винограда и беседует с Венерой, полулежащей у ее ног, поправляя прическу последней. Венера держит копье богини. Возле ног двух богинь разбросаны атрибуты наук и искусств: палитра с кистями, книги, скульптура. На картине в разнообразных позах изображены маленькие дети, амуры. Даже Время на картине остановилось. Оно показано здесь в образе Кроноса-старца с косой, который в позе отдыхающего лежит на облаках.

Себастьяно Риччи «Аллегория Франции в образе Минервы». 1718 г.

В рассматриваемую эпоху появился новый жанр живописи – пастораль, изображавший жизнь пастухов и пастушек на лоне природы. В своей картине Жан Рау «Портрет неизвестной в образе Минервы» (1730 г.) придал данному жанру мифологические черты.

Жан Рау «Портрет неизвестной в образе Минервы». 1730 г.

Богиня изображена на фоне идиллического пейзажа, словно пастушка-простолюдинка: полулежа, раскинув руки в приглашающем к объятиям жесте. В правой руке она держит венок из листьев оливы. На голове богини – шлем с плюмажем из перьев, которые держит на своих крыльях Сфинкс (греческий вариант его образа), на груди – эгида. Сама Минерва одета в золотисто-голубое платье XVIII века. Художник намеренно экспериментирует с неправильной формой картины, делая намек, что это вроде бы и не картина, а прототип зеркальной формы [6, с.131]. Картину обрамляет такая же неправильная по своей форме позолоченная рама с дополнительными украшениями-акцентами в форме цветов. Этот прием создает дополнительный эффект ирреальности пространства полотна и указывает на то, что на картине изображена не реальная женщина, а богиня.

Узнаваемым элементом стиля является традиционный картуш. В архитектуре и декоративном искусстве – художественный мотив в виде обрамлённого завитками щита или «полуразвернутого, часто с надорванными либо надрезанными краями рулона бумаги, свитка», на котором может помещаться герб, эмблема или надпись. «Вступая в фазу рококо, эмблематика все больше утрачивает самостоятельное значение и становится частью общего декоративного убранства, наряду с нимфами, наядами, рогами изобилия, дельфинами и тритонами. Амуры «божества любви» превращаются в *putti* рококо» [8].

Художники эпохи рококо с удовольствием выполняют эскизы для картушей знати. Так, Франсуа Буше в эскизе для картуша: «Аллегория Минервы, Славы, Истории и Веры, преодолевающей невежество и время» (1727) показывает фривольно сидящую богиню в окружении Славы, Истории и Веры. Все они располагаются вокруг щита, на котором, очевидно, предполагается разместить герб его владельца. Минерва явно покровительствует заказчику картины, указывая на щит рукой с зажатым в ней оливковым венком. Правой рукой она опирается на свой щит. На голове богини – шлем с плюмажем, больше напоминающий шапку-шляпу.

Франсуа Буше Эскиз для картуша «Аллегория Минервы, Славы, Истории и Веры, преодолевающей невежество и время». 1727 г.

Питер Танже продолжает тему покровительства на эскизе к картушу «Аполлон, Минерва, Справедливость и Геркулес вокруг герба». Богиня мило беседует со златокудрым богом, левой рукой указывая на герб. На картине присутствуют разнообразные атрибуты Минервы: глобус, раскрытая книга, свиток, циркуль, музыкальные инструменты. Геркулес стоит, опираясь на дубину, Справедливость отвлеченно смотрит куда-то в сторону, указывая рукой на Минерву, маленькие пути держат над всей композицией корону. Все персонажи расположены вокруг герба.

Питер Танже «Аполлон, Минерва, Справедливость
и Геркулес вокруг герба». XVIII в.

Знать очень любила аллегорические образы в искусстве, и Франсуа Буше, дабы угодить утонченному вкусу заказчиков, выполняет эскиз для фронтона «Аллегория войны и мира», где показывает нам спокойно лежащую на диване богиню. Поза ее умиротворена, расслаблена. Тем не менее, живописец напоминает зрителю, что это грозная богиня. Об этом свидетельствует атрибутика Афины: шлем с

плюмажем на голове, щит с изображенной эгидой. Грозное копье Буше помещает позади богини, как бы намекая на то, что в данный момент Афина не настроена на боевые действия. Аллегория мира, держащая в руках атрибут наук – книгу, ведет светский диалог с отдыхающей богиней [9].

Франсуа Буше Эскиз для фронтона
«Аллегория войны и мира»

Сюжеты на тему войны были непопулярны в эпоху рококо. Однако Жан Оноре Фрагонар на одной из своих картин, акцентирует ипостась Минервы как богини справедливой войны. Сюжет картины «Минерва и Марс» (1797) – бой Марса и Минервы. Марс повержен, его стремится защитить Венера, придерживая Минерву за руку. Картина выполнена небрежным размытым мазком, который будет позже популярен у импрессионистов и романтиков [6, с. 65]. Но манеру исполнения живописи отличают типично рокайльные черты, касающиеся положения всех персонажей на картине. Они очень театральны, галантны: Минерва царственно стоит, Венера жеманно касается богини, а истекающий кровью Марс напоминает отдыхающего на земле кавалера.

Жан Оноре Фрагонар «Минерва и Марс». 1797 г.

Ключевой сюжет рококо – соблазнение как процесс. Отсюда – соблазнительность как главная характеристика персонажа. Гедонистические настроения были у высшего класса практически смыслом жизни, поэтому особый статус в эту эпоху придается сюжету о Суде Париса. Жанс Франсуа де Труа на одноименной картине показывает богинь на фоне идиллического пейзажа.

Жанс Франсуа де Труа «Суд Париса». 1734 г.

Афина у де Труа узнаваема. Художник изображает ее в духе времени с некоторой толикой кокетства: богиня игриво снимает с себя шлем, ее платье и эгида на груди слегка приспущены. Позы персонажей жеманны, абсолютно всем героям, включая Париса, на картине присущи женские черты. Придание женственных черт мужчинам, изображение изнеженного кукольного облика, как мужчин, так и женщин, было характерным в эпоху рококо.

Таким образом, художники рококо кардинально изменили статус Афины-Минервы, соотнеся его с гедонистическим настроем общества и трактуя ее образ в духе художественного кода своей эпохи. В рокайльной тематике богиня изображается кокетливой молодой женщиной. Художники широко используют игривый пасторальный образ модницы-селянки либо современницы эпохи, отраженной в зеркале и надевшей карнавальный костюм, что создавало дополнительный эффект ирреальности пространства, к которой так стремилось общество эпохи рококо.

Литература

1. Афина Паллада // Арт Планета Smoll Bay. Художественно-исторический музей. Проект Виртуальный музей живописи [Электронный ресурс]. - URL: http://smallbay.ru/artreness/botticelli09.html/ (дата обращения 4.08.2021)
2. Болтышева А.П., Ищенко В.А. Образ Афины в античном изобразительном искусстве // «Педагогическое образование: развитие личности средствами искусства»: Меж. сб. научных студ. и магист. Статей / Под ред. Ю.Ю.Андреевой и И.Э. Рахимбаевой. Саратов: ИЦ «Наука», 2016. С. 201–210.
3. Болтышева А.П., Ищенко В.А. Интерпретация образа Афины в изобразительном искусстве Возрождения // Fundamental andappliedsciencestoday XVI: Proceedingsofthe Conference. North Charleston, 17-18.09.2018, Vol. 1—North Charleston, SC, USA: CreateSpace, 2018, p.112, 1-7 p.
4. Вёрман К. История искусства всех времен и народов. В 3 т. Т. 3. Искусство XVI–XIX столетий / К. Вёрман.- М.: «Астрель», АСТ, 2001. 944 с.: ил.
5. Галерея Медичи в Лувре // Академик: словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. - URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1370680 (дата обращения 01.08.2021).
6. Даниэль, С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. – СПб.: «Азбука-Классика», 2007. 336 с.
7. Ищенко В.А., Болтышева А.П. Интерпретация образа Афины (Минервы) в живописи Барокко // Гуманитарный научный вестник. 2020. № 11. С.111–118. [Электронный ресурс]. – URL: http://naukavestnik.ru/doc/2020/11/IshchenkoBoltysheva.pdf (дата обращения 06.05.2021).
8. Картуш // Академик: словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/239893 (дата обращения 10.09.2021).
9. Майкапар А. «Персонажи, сюжеты, эмблемы, символы и исторические реалии в западноевропейском искусстве. Минерва» / А.Майкапар // Энциклопедиум. Издательство «Директ-Медиа» [Электронный ресурс]. – URL: http://enc.biblioclub.ru/Termin/1093468 (дата обращения 09.06.2021).

10. Менар Р. Мифы Древней Греции в искусстве. Глава 27 / Р.Менар // Просветительский проект «Zaumnik.ru» [Электронный ресурс]. – URL: http://zaumnik.ru/mifologija/afina-pallada.html (дата обращения 02.10.2021).

11. Миронова Л. Эволюция стилей в живописи европейских стран. Барокко / Л. Миронова [Электронный ресурс]. – URL: http://mironovacolor.org/articles/style_evolution/barocco.html (дата обращения 05.08.2021).

12. Рококо. Глянец XVIII столетия / А.Вчерашняя // Энциклопеция «Артхив» [Электронный ресурс]. – URL: https://artchive.ru/encyclopedia/1092~Rokoko (дата обращения 10.09.2021).

Нина Свиридовская (Москва)

Об одном неизвестном обертоне Античности в культуре Серебряного века

Отзвуки Античности отчетливо слышны в культуре разных эпох, в числе которых Серебряный век. Поиски утраченного равновесия, проблемы мифологизма мышления, дихотомии «аполлонизма» и «дионисийства» – предмет особой рефлексии художников и философов. Присутствие элементов античной культуры в разных сферах духовной жизни, заимствование образов и мотивов, желание воссоздать отдельные формы (прежде всего, театральные) свидетельствует о том, что Античность становится стержневым историко-культурным коррелятом данного периода[1]. Собственно, об одном неизвестном античном обертоне и пойдет речь в данной статье.

Мюнхен начала XX века – подлинная культурная Мекка предвоенной Европы, колыбель немецкого модерна, город с великолепными театрами, уникальными музейными собраниями, множеством художественных школ (от Королевской академии художеств, где в это время преподает Ф.Штук, до частных мастерских, среди которых особой популярностью пользуется студия А.Ажбе). Сюда устремляются известные отечественные художники, в числе которых «повитуха абстракции» Марианна Верёвкина[2]. Квартира художницы и ее гражданского супруга Алексея Явленского на Гизелаштрассе 23, в знаменитом квартале Швабинг, становится центром притяжения художественно-артистической элиты разных стран. Здесь бывают живописцы В.Серов, И.Грабарь, Д.Кардовский, В.Борисов-Мусатов, князь С.Щербатов, братья Бурлюки, В.Кандинский, В.Бехтеев, А.Могилевский, А.Зальцман. К ним охотно присоединяются Ф.Марк, П. Клее, Г.Мюнтер, А.Ажбе, А.Кубин, А.Эрбслё, А.Канольдт. Интел-

[1] Иванова О. Античность как энтелехия культуры серебряного века. Дис. … канд. культ. наук. М., 1999. Фрагменты работы представлены: http://www.dissercat.com/content/antichnost-kak-entelekhiya-kultury-serebryanogo-veka (дата посл. обращ.: 10.07.2021).

[2] Толстая Н. Марианна Веревкина. Женщина и художник. http://www.tg-m.ru/img/mag/2010/098-109.pdf (дата посл. обр. 10.07.2021).

лектуальный салон привлекает импресарио С.Дягилева, писателя Т.Манна, танцовщиков В.Нижинского и А.Павлову, актрису Э.Дузе, владельца галереи «Штурм» Х.Вальдена и многих других. Ведутся острые полемические споры о путях развития искусства, роли художника в обществе, свободе творческого ви́дения. Горячо обсуждаются вопросы, связанные с современной философией, эстетикой, психологией и литературой.

В «розовый салон» Верёвкиной попадает и молодой отечественный композитор, пианист, дирижер Фома Александрович Гартман (1885–1956). Ученик С.И.Танеева и А.С.Аренского, воспитанник Петербургской консерватории по классу А.Н.Есиповой, после удачной премьеры балета «Аленький цветочек» на сцене Мариинского театра он с царского дозволения отправляется на стажировку к Ф.Моттлю, ученику Р.Вагнера, главному дирижеру мюнхенского оперного театра.

Интересуясь современными течениями в искусстве, Гартман пытается нащупать свой путь, причем обращается не только к в музыке, но и к живописи. Знакомство с Василием Кандинским — художником, теоретиком изобразительного искусства, одним из основоположников беспредметной живописи, становится для него судьбоносным. Почти 20-летняя разница в возрасте ничуть не мешает дружбе, продлившейся долгие годы вплоть до смерти живописца: «Это одна из тех дружб, которая не увядает», – впоследствии отмечает В.Кандинский[1]. В сложнейшее время разлома – отмирания старых и зарождения новых техник письма в живописи и в музыке, глобальных изменений в мире театра – Гартман не только обретает единомышленника, но и оказывается рядом с человеком, во многом предопределяющим стилеобразование искусства XX столетия.

Там же, в салоне Верёвкиной, Кандинский и Гартман встречают только приехавшего из Парижа Александра Сахарова (наст. фамилия Цуккерман, 1886–1963) – истинного «художника танцев», как образно отзывается о нем Кандинский. Сахаров тоже находится на распутье – с одной стороны, обучается в прославленной художественной студии Ажбе, с другой, испытывая непреодолимую тягу к танцу, посещает классические балетные классы и берет уроки акробатики в цирке Шумана. Еще в Париже он дни напролет пропадает в Лувре, копируя

[1] Подр. о дружбе Ф.Гартмана и В.Кандинского см.: Автономова Н. В.Кандинский и Ф.Гартман: к истории взаимоотношений // За занавесом века: Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобр. искусств; ред.-сост. А.Дехтерева, Е.Костина. М.: Русское слово, 2004. С. 128–150.

древнегреческую скульптуру и аттическую роспись ваз, в Мюнхене к этому увлечению добавляется любовь к мастерам эпохи Возрождения, особенно к Луке делла Робиа, флорентийскому скульптору кватроченто. Подобно А.Дункан – «Шлиман античной хореографии» (В.Светлов) – Сахаров стремится «реставрировать» танец, передать формы различных эпох и стран: фигуры, заимствованные из древнегреческой вазописи, движения эпохи Барокко, позы японского театра и др.

Вместе художники много экспериментируют, причем их поиски находятся в плоскости пересечения новаций разных видов искусства – хореографии, живописи, музыки и театра. Кандинского волнует вопрос синестезии, как и многие представители авангарда, он убежден в родстве языков искусства, единстве управляющих ими законов. Гартман, обладающий опытом работы в балетном жанре, и Сахаров, увлекающийся поиском новых форм движения, понимают его с полуслова.

Идея погружения в прошлое, в особенности в идеальную эпоху Античности, воспринятую сквозь призму символистских образов, приводит триумвират к композиции «Дафнис и Хлоя» по роману Лонга. В век урбанистической экспансии буколическая тематика с ее ностальгическим тяготением к природной идиллии и желанием восстановить некогда утраченную гармонию между человеком и окружающим его миром кажется особенно актуальной. Пастушечьи истории, романтика сельской жизни, нимфы, дриады в изобилии проникают в искусство. Достаточно вспомнить, с каким восторгом Бенуа отзывается об интермедии «Искренность пастушки» из оперы Чайковского «Пиковая дама», сколь упоительны иллюстрации Сомова к роману Лонга «Дафнис и Хлоя», как важен пасторальный топос для Мережковского, Судейкина, Борисова-Мусатова, Фокина, Стравинского, Дебюсси, Равеля, сценических экспериментов Старинного театра, театров-кабаре «Привал комедиантов» и «Бродячая собака», Троицкого театра, Интимного театра. Прославление Ницше чувственности древнегреческих дионисийских культов вдохновляет Мережковского на перевод романа Лонга и написание развернутой вступительной статьи «О символизме Дафниса и Хлои».

Кандинский работает над пьесой «Дафнис и Хлоя» в 1909 году. Состоящая из семи картин, она близка оригиналу, но включает поэтические вставки, написанные гекзаметром. Также художник создает

декорации первой сцены – тирему с воинами, которая должна стать не просто реалистичной картиной, но передать «поразительно сильное впечатление от силы Дафниса»[1].

Символистские замыслы требуют новаторских художественных решений. Сохранившаяся тетрадь черновых набросков и комментарии Гартмана позволяют хотя бы отдаленно представить себе, в каком направлении движется работа[2]. В частности, композитор отмечает, что для передачи движения «смутного черного силуэта», одного из персонажей пьесы, а также ряда других технически сложных мизансцен необходима бесшумная смена декораций. Авторы планируют привлечь Мариано Фортуни (Фортунь-и-Марсадо) – гениального испанского дизайнера, художника, инженера-изобретателя, реформатора театральной сценографии, известного, прежде всего, благодаря плиссированному шелковому платью Дельфос, совершившему подлинный переворот в представлениях о женской моде. Дизайнер не просто переосмысливает Античность, обращаясь к стилистике древнегреческих хитонов, он создает совершенно новый артистический образ, которому суждено стать символом культуры начала XX века. Достаточно взглянуть на внушительный список заказчиц мастера, среди которых А.Дункан, С.Бернар, А.Павлова, Н.Рамбова, Л.Гиш, Э.Дузе и др.

Подобно Кандинскому и Гартману, Фортуни – огромный почитатель таланта Вагнера и идеи синтеза искусств. Посетив театр в Байройте, он пишет цикл живописных полотен, начинает экспериментировать со сценографией и световым оформлением спектакля. Изучив свойства отражения света от разных поверхностей, в том числе цветных, он создает панорамный купол (Fortuny cyclorama doma) – округлый задник, охватывающий сцену и заменяющий традиционные плоские декорации. С помощью зеркал и особой системы освещения на белую поверхность проецируются движущиеся картины, декорации преобразуются в соответствии с музыкой, что производит на зрителей сильное психологическое воздействие.

В связи с бесшумной сменой декораций, позволяющей сохранить таинственность атмосферы, Гартман также упоминает Мориса Метерлинка: «Сценические перемены должны происходить во время

[1] Цит. по: Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Кандинский: Путь художника. Художник и время. М.: Галларт, 1994. С. 119.

[2] Thomas de Hartmann, Unpublished notes in Russian towards, Daphnis und Chloé, black school book, 20.8 x 17 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 415.

музыкально связанных интерлюдий, как в Пелеасе. Так что все происходит как во сне и ничто не нарушает настроения»[1].

Постановка прозаической драмы Метерлинка «Пелеас и Мелизанда» состоялась в Парижском комическом театре (Théâtre Bouffes-Parisiens) в 1893 году. Судя по сохранившимся рецензиям, сцена была погружена в сумрак, огни рампы погашены, свет проступал сквозь натянутую вуаль, что создавало особый мистический колорит. Эстетика «театра молчания», перенесение акцента с внешнего действия на внутреннее развитие, разрушение таких традиционных компонентов театральной драматургии как конфликт, диалог, интрига, переосмысление понятия «актерская игра», широкое применение пауз, многоточий, смысловая неоднозначность («мерцание смыслов»), а иногда и совершенный алогизм символистского спектакля оказались близки концепции Кандинского. Он разделял идею бельгийского поэта о том, что искусство «не должно воссоздавать фотографическую репродукцию реальности, а должно передавать более глубокую правду отношений человека с миром»[2]. Волновал Кандинского и принцип обращения Метерлинка со словом, наполненным не столько обыденным, сколько трансцендентным смыслом: «Слово есть внутренний звук. Этот внутренний звук частью (а может быть, и преимущественно) порождается предметом, которому слово служит именем. Но когда предмет сам не находится перед глазами слушающего, только имя его, тогда в голове слушателя рождается абстрактное представление, дематериализованный предмет, немедленно вызывающий в “сердце” некоторую вибрацию» [3].

И несмотря на разительные отличия концепции «Пелеаса и Мелизанды» Метерлинка от замысла «Дафниса и Хлои» Кандинского, их объединял *вне*временной характер, позволяющий не погружаться в реалии окружающей действительности, а существовать в ином измерении, где важна, прежде всего, субъективность восприятия и полнота чувств. Античный сюжет, избранный Кандинским, лишь усиливал ощущение приобщения к вечности и желание физической дематерилизации, перехода к «духовному», о котором он активно рассуждал в те годы.

---

[1] Thomas de Hartmann, Unpublished notes in Russian towards, Daphnis und Chloé. GMS 415, p. 1.
[2] Сафиуллина Л. Морис Метерлинк и проблема творческих соотношений. Дис. … канд. филолог. наук. Казань, 1998. Фрагменты исслед.: www.dissercat.com/content/moris-meterlink-i-problema-tvorcheskikh-sootnoshenii (дата посл. обращ.: 29.07.2021).
[3] Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 185.

К сожалению, работа над «Дафнисом и Хлоей» была прервана. Как объяснял Гартман, «мы не обратили внимание на то, что в это время Фокин и Дягилев выбрали тот же самый сюжет. И хотя наши представления, наши идеи не имели абсолютно ничего общего с тем, что было позднее поставлено Фокиным, мы прекратили работать на эту тему»[1]. Однако античная ориентированность авторов сохранилась.

Спустя год, в 1910 году, состоялся дебют Сахарова в Мюнхене, вызвавший широкий резонанс общественности. Он исполнил «Хореографическую сюиту», музыку к которой написал Гартман. Это был революционный прорыв в области балетного искусства. Впервые сольную композицию представила не женщина (знаменитый образ фавна Нижинский создал лишь два года спустя!) Таким образом, по мнению П. Вероли, свет увидел современный европейский мужской танец[2].

Реакция публики оказалась неоднозначной. Отказ от классического балетного костюма и традиционных «половых ролей» привели к обвинению в излишнем эротизме, движения Сахарова сочли женоподобными. Критики писали, что он попирает нормы морали, «открывая шлюзы анархии»[3]. Однако подобный облик имел принципиальную значимость. Полагая, что в Древней Греции танец поручался преимущественно мужчинам (женщинам отводились «вакхические необузданные движения», хороводы и эротические пляски), подлинными исполнителями Сахаров считал лишь юношей, находящихся между двумя полами и способных объединить их возможности[4].

Проблема взаимного уподобления полов, андрогинизма, присутствовавшая в разных традициях с незапамятных времен, на рубеже XIX–XX веков зазвучала с новой силой. В русском символизме она актуализировалась, прежде всего, благодаря работам В.Соловьева. Часто образ андрогина появлялся и в художественной практике. По-

---

[1] Отметим, что первое появление античных образов в балетах дягилевской антрепризы связано с «Павильоном Армиды» Черепнина (1903–1907), далее были поставлены «Нарцисс и Эхо» Черепнина (1911), «Дафнис и Хлоя» Равеля и «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси (1912). Цит. по: Сарабьянов Д.В., Автономова Н. Б. Кандинский: Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. С. 119.

[2] Clotilde e Alexander Sakharoff / I Sakharoff. Un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche. Testi di John E. Bowlt, Eugenia Casini Ropa, Giorgio Di Genova, Jelena Hahl Fontaine, José Sasportes, Alberto Testa, Elisa Vaccarino, P. Veroli. Comune di Argenta / Edizioni Bora, Bologna 1991. 197 p.

[3] Huebner F. M. Alexander Sacharoff // Phöbus. 1914. no. 3. vol. 1. S. 103–104.

[4] Сахаров А. Замечания о танце (1910). http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html (дата посл. обращ. 25.07.2021).

казательна, к примеру, обложка поэмы «Прометей» А.Скрябина, выполненная убежденным теософом Ж.Дельвилем. Композитор в беседах с Л.Сабанеевым подчеркивал, что этот «древний люциферический символ» ему очень нравился[1].

Андрогинность Сахарова подмечали многие современники, достаточно взглянуть на портреты, написанные М. Верёвкиной и А.Явленским[2], – женские платья, цветы, утонченная изломанность рельефа, роковой взгляд… «Он [Сахаров – Н.С.], безусловно, одарен к танцам: но талант его пессимистичен, какой-то ядовито болезненный, испорчено извращенный, женственный», – писал критик[3].

Облик Сахарова, подобно Дункан выходившего на сцену в короткой, не стесняющей движений греческой тунике, безусловно, вызывал смешанные чувства. Нарушало традиционные представления о мужском танце и его поведение. Отвергая все современные достижения, Сахаров предлагал искать основания для рождения нового типа хореографии в древнегреческом танце и богатстве человеческих движений, причем не тех, которые специально создавались для танца, а тех, которые существовали в жизни[4]. Именно поэтому ему был чужд как знаменитый дунковский «вакхический прыжок», так и все виды танцевальных форм, использующиеся в балете.

Судя по воспоминаниям современников и сохранившимся зарисовкам отдельных поз, античные искания танцовщика отличались размеренностью, отсутствием технической виртуозности, подчеркнутой рельефностью и живописной картинностью пластики, заставляющей вспомнить изображения на древнегреческих амфорах. Сравнивая танец Сахарова с достижениями Дункан, один из рецензентов отмечал: «Этот танец представлял собой более калейдоскоп картин, нежели движение <…> Вместо интеллектуального дилетантизма Дункан, здесь присутствовала продуманная и доведенная до судо-

---

[1] Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика – XXI. 2000. С. 79.

[2] У Явленского серия портретов Сахарова: выполненный маслом (Stadtische Galerie im Lenbachhaus), утраченная картина маслом «Красные губы», этюд «Портрет в женской одежде», картина «Белое перо» (Staatsgalerie), «Испанка» (Stadtische Galerie im Lenbachhaus). У Веревкиной тетрадь эскизов и набросков, а также знаменитый портрет «Танцор Александр Сахаров» (Fondazione Marianne Werefkin (далее FMW), Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona). Сахарова писали также В. Бехтеев, Г. Мюнтер и А. Могилевский.

[3] Из отзыва Б. Терновца на одно из выступлений 1912 года. Цит. по: Мислер Н. Все дальше и дальше ростирается по земле тень Саломеи. http://www.vesnart.ru/vse_dal_she_i_dal_she_rost_thitaem_pro_hudozhnikov.html (дата посл. обращ.: 25.07.2021).

[4] Сахаров А. Замечания о танце.

рожного (болезненного) тщеславия техника. Каждая поза в деталях проработана. Движения не являли нечто целостное – никакой импровизации, никакой законченной темы, никакой строящейся мелодики. Танец распадался на отдельные движения, содержащие сами по себе много игры мускул <…>. Разучивание танца без музыки превращало все время повторяющееся зримое напряжение и расслабление мышц, доведенное до сказочного совершенства, взмахи и некую декоративность растопыренных пальцев в самоцель. Задачей данной работы не могла быть передача чисто субъективных впечатлений»[1]. При этом «внутреннюю атмосферу танца» составляла музыка[2]. И хотя Сахаров опасался, чтобы танец оказался лишь ее «телесным выражением», он подчеркивал важность ритмического компонента и ратовал за его синтез с новым типом движения[3]. Риторика танцовщика выдавала верного ученика В.Кандинского, для которого «принцип внутренней необходимости» определял выбор целей, задач и используемых средств.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) представлен черновой автограф Сюиты на античные темы для струнного квартета и двух арф, принадлежащий Фоме Гартману. Время создания (датировано апрелем-маем 1910 года)[4], названия частей позволяют высказать предположение о том, что сочинение писалось специально для хореографического дебюта Сахарова. Подтверждением служат и сохранившиеся рецензии, свидетельствующие о яркости созданных танцовщиком образов древнегреческих богов и героев.

Сюита состоит из пяти частей, имеющих программные подзаголовки: Богослужение, Нарцисс, Вакхический танец, Дафнис и Орфей. Третья часть (Вакхический танец) адресована Марианне Верёвкиной, с которой оба автора поддерживали дружеские отношения.

Данное посвящение носит глубинный смысл. Танец, столь популярный в европейском изобразительном искусстве той поры[5], вос-

[1] Brandenburg H. Alexander Sacharoff // Der moderne Tanz, München 1913, S. 121–130. Цит. по: http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_3.html (дата посл. обращ.: 24.07.2021).
[2] Сахаров А. О духовном начале. Цит. по: Баранова М. Жизнь неистовых звезд. Клотильда и Александр Сахаровы // Иные берега. 2013. 1 (29). С. 95.
[3] Сахаров А. Замечания о танце.
[4] В конце Четвертой части стоит дата 16 апреля 1910 года, после Пятой – 10 мая 1910 года. РГАЛИ. Ф. 995. Оп. 2, ед. хр. 57. Л. 95, 124.
[5] Показательны «Танец» Матиса и «Танец» Кирхнера, помещенные в качестве иллюстраций к знаменитому альманаху Кандинского «Синий всадник».

принимался художницей как один из божественный символов, выражение иного мира. По мнению Д.Э.Боулта, многие ее полотна не просто воспроизводили отдельные элементы хореографии, но и напоминали «пульсирующий ритм некоего доисторического состояния, космического, докалендарного времени»[1]. В эскизах и рисунках Верёвкина неоднократно стремилась запечатлеть работу Сахарова, способного, как ей казалось, переводить «движения наших душ в движения тела»[2].

Трудно представить более знаковые для культуры образы, чем те, что присутствуют в сюите. С толкованием каждого сопряжена многомерная семантическая традиция. Нарцисс ассоциируется, с одной стороны, с культом красоты («панэстетизма»), с другой, затрагивает идею самопознания (не случайно мотив отражения столь важен для иконографии эпохи модерна), Дафнис «отвечает» за пантеистическую идею единения с природой и любовные переживания, присутствие Вакхического танца заставляет задуматься об актуальной оппозиции «аполлонического» и «дионисийского», а Орфей — символизирует искусство, художника и избранность его пути.

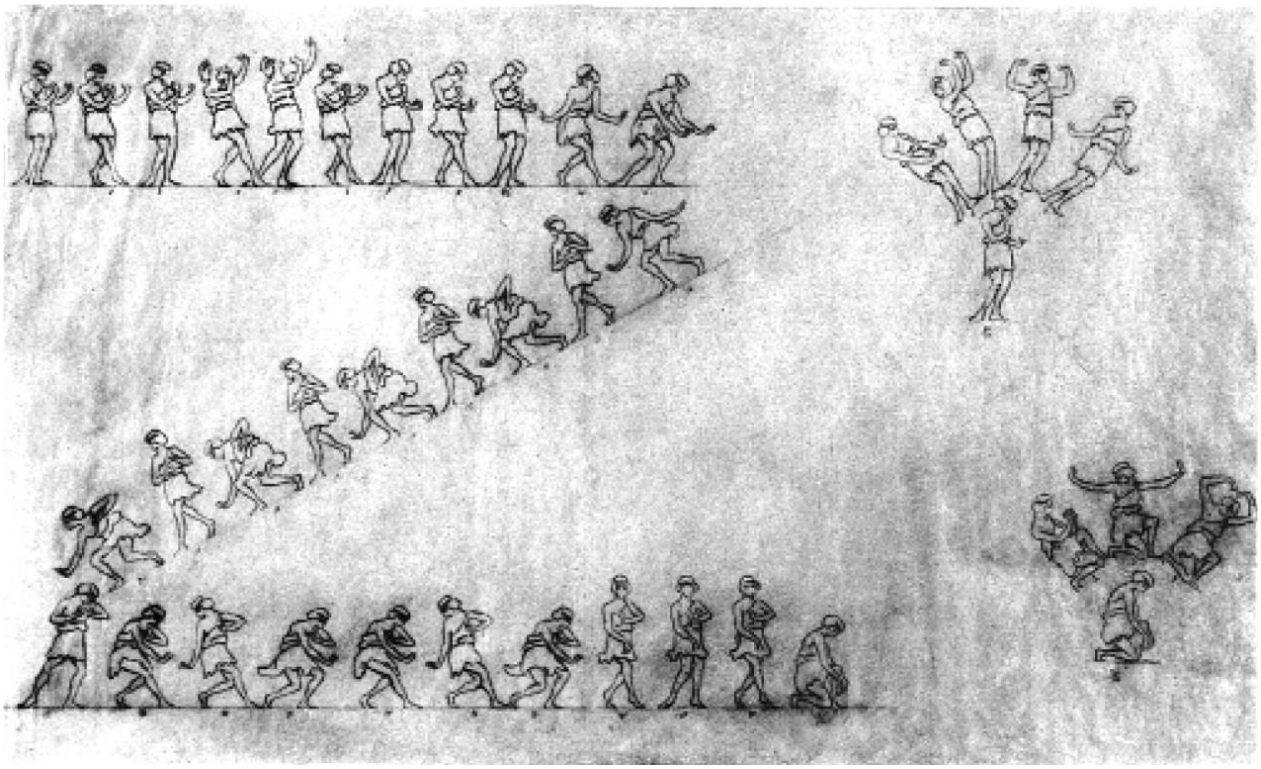
Сюита невелика по объему, ее камерность созвучна тенденции к «сжатию» музыкального времени, столь характерной для начала столетия, особенно для балета. Пять разнохарактерных новелл в весьма эстетизированном виде претворяют античную тематику. Гартман выступает как великолепный мастер стилизации, причем поражает «разноязычие» моделей, к которым он обращается: это и прозрачный венско-классический стиль, и аллюзии на риторические фигуры эпохи Барокко, и романтическое экспрессивное звучание, и близость к 12-тоновой технике. В третьей части сюиты использована тема, известная как Ода Пиндара[3]. Тембры струнного квартета и двух арф, с одной стороны, придают письму изысканную утонченность и воздушность, а с другой – позволяют добиться ярких колористических эффектов, к примеру, имитации колокольного звона (I часть).

Данная сюита – далеко не единственный образец обращения композитора к Античности. Чуть позднее он начинает работать над хо-

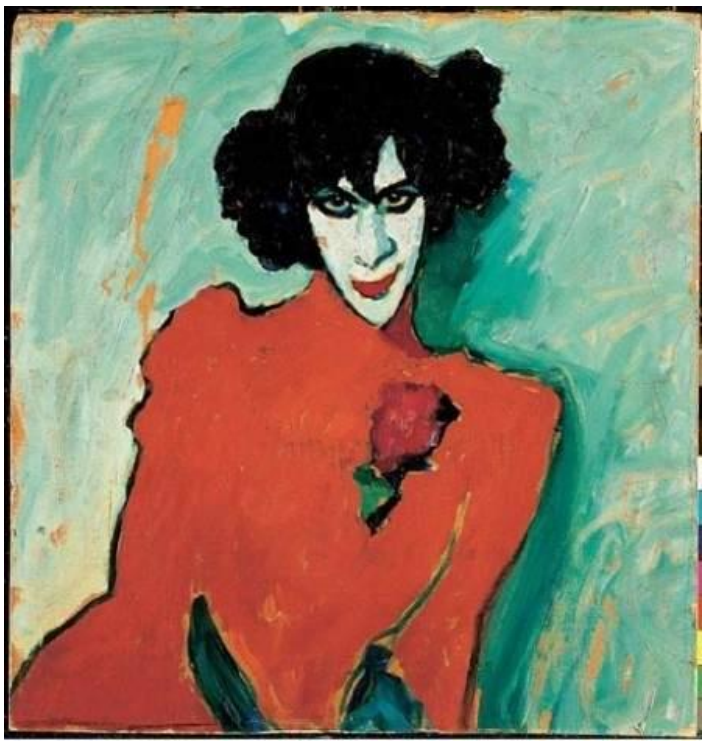
[1] Особенно четко данные тенденции отражены, по мнению Д.Э. Боулта, в следующих полотнах: «Ритмы» (1910, част. собр.), «Катающиеся на коньках, полная луна и освещен-ный павильон» (1911, частн. собр.), Feux Sacres (ок. 1919, FMW). Боулт Д.Э. «Воскресный день»: Марианна Веревкина и русский Серебряный век // Амазонки авангарда: Антология / сост. Г. Коваленко. М.: Наука, 2004. С. 79-80.
[2] Clotilde e Alexander Sakharoff. P. 39.
[3] РГАЛИ. Ф. 995. Оп. 2, ед. хр. 57. Л. 26.

реографической картиной «Фра Мино» по рассказу А.Франса «Святой сатир», вдохновившего М.Врубеля на создание знаменитого «Пана». После знакомства на одном из заседаний «Общества свободной эстетики» с переводами древнеримского поэта и ритора Магна Децима Авсония, выполненными В.Брюсовым, он пишет вокальную сюиту, а загоревшись идей создания профессионального кукольного театра, создает музыку к галантной пасторали «Силы любви и волшебства». Однако в этих проектах Кандинский и Сахаров уже не участвуют…

К сожалению, ни один из многочисленных совместных замыслов триумвирата так и не обрел законченного облика. Исключением не стала знаменитая композиция «Желтый звук». Как это часто бывало в истории авангардного искусства, теоретическая значимость концепции оказалась гораздо выше, чем практические попытки ее осуществления. Театр Кандинского, Гартмана и Сахарова в конечном счете оказался «бумажным театром», «театром в текстах и проектах» (В.Турчин), не увидевшим света рампы при жизни авторов.



Эскизы из записной книжки Сахарова



А.Явленский. Портрет танцора Александра Сахарова. 1909

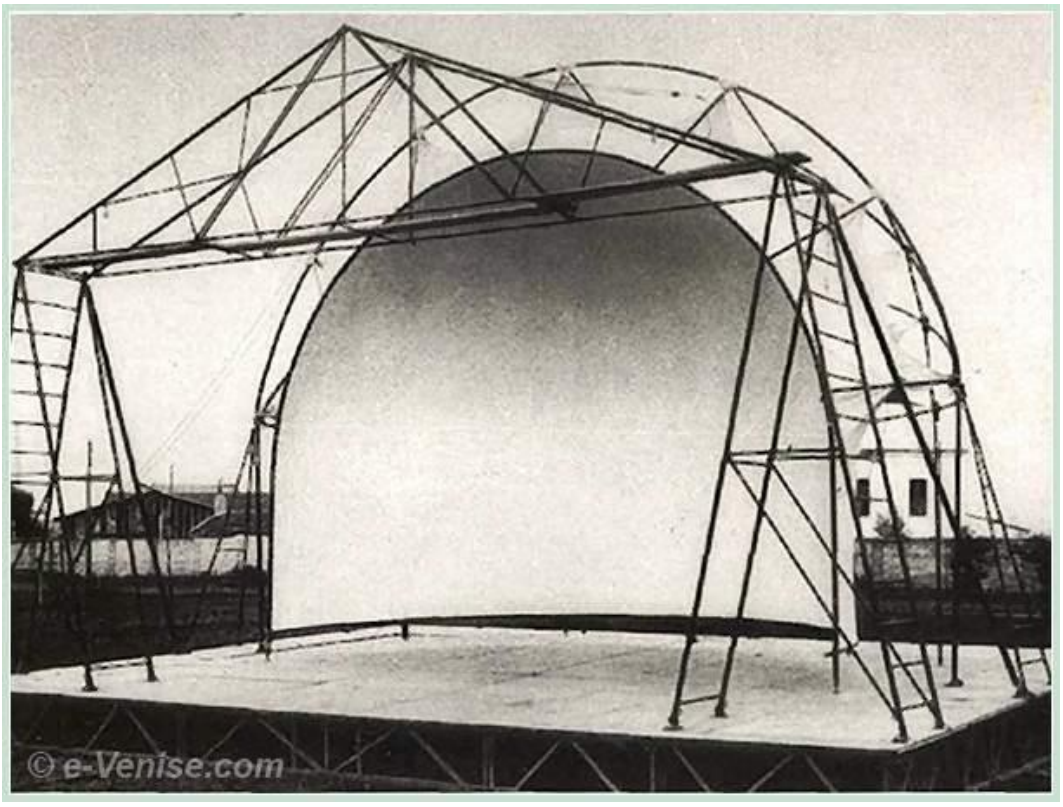
М.Веревкина. Танцовщик Александр Сахаров. 1909

ABOVE: Taneieff and de Hartmann. *RIGHT:* An autograph musical canon by Taneieff which was written for Mr. and Mrs. de Hartmann.

Сергей Танеев и Фома Гартман. 1900-е

Мария и Франц Марк, Бернхард Келер, Генрих Кампедонк, Фома Гартман, Василий Кандинский. 1911–1912

Анна Павлова в платье от Мариано Фортуни. 1900-е



Панорамный купол Фортуни

Программка выступления Сахарова.
24 марта 1911

Анна Степанова (Москва)

Древние духовные смыслы реалистической картины в современной религиозной живописи на примере дипломных полотен РАЖВиЗ Ильи Глазунова

В настоящее время распространено мнение, что религиозный сюжет в искусстве может быть передан только абстрактными и отвлеченно символическими методами, что православная религиозная картина не должна быть реалистической. Однако более чем тридцатилетний опыт Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (РАЖВиЗ) доказывает обратное – именно реализм в его высоком, классическом понимании, в его академическом уровне исполнения является не только возможным для передачи библейских сюжетов, но важнейшим средством художественного воплощения. Более того, само развитие современного классического реализма в изобразительном искусстве – направления все более востребованного в России и за рубежом – невозможно без освоения высот религиозной живописи. Обсуждению этой проблемы посвящена предлагаемая статья.

Вспомним, что проблематика религиозного сюжета в живописи разрабатывалась еще в прошлые столетия Императорской академией художеств. Вспомним «выпускные» дипломные картины Репина, Семирадского, Поленова и др. В учебном процессе той академии всегда «присутствовала» библейская тема. Это лишь отчасти объяснялось идеологией того времени, а главное – давало возможность двигаться к высотам художественного мастерства.

Традицию продолжила современная Академия Глазунова, созданная в 1987 г. в Москве. Педагоги и студенты приложили огромные усилия по восстановлению религиозно-исторического направления, была создана историческая кафедра живописи, с 2003 г. переименованная в историко-религиозную. Усилия дали плоды, и сегодня уже идет речь не о возрождении, а о развитии классического реализма в живописном искусстве (о международном успехе зрительской аудитории см.: [25; 2; 12; 21] и др.). Созданные в Академии Глазунова полот-

на, по своему качеству, размерам и разнообразию могут быть отнесены к культурному достоянию России. Многие произведения экспонируются на международных и отечественных выставках, их репродукции публикуются в энциклопедиях и художественной литературе. Многие выпускники академии, защитив диплом на историко-религиозные сюжеты, продолжили данное творческое направление, они нередко совмещают работу над станковыми произведениями и монументальным искусством в храмах и соборах России и за рубежом.

Однако картины Академии Глазунова еще мало изучены и зачастую даже не введены искусствоведами и историками искусства в фонд мировой художественной культуры. Отечественную современную реалистическую живопись, как вобравшую в себя достижения русского классицизма XVIII в., академизма и реализма XIX в., оценивает А.И.Рожин. При этом он описывает творчество некоторых выпускников и преподавателей РАЖВиЗ [20]. Отдельным живописным работам вуза посвящены книги Т.А.Троицкой [23; 24], В.С.Погодина [9]. Важно указать на издания под редакцией И.С. Глазунова, основателя и первого ректора РАЖВиЗ. В них обсуждаются современные живописные полотна реалистического направления, включая полотна на библейскую тему. Е.А.Скоробогачева описывает картину «Брат Ослябя», триптих «Куликовская битва» художника Ю.М.Арсенюка [19; 14; 15; 17; 18], Н.Бертельс анализирует дипломное полотно «Несение креста» художника В.А.Штейна [7] и др.

Сложной и мало разработанной остается терминологическая проблема классификации современных живописных направлений и стилей. Что такое «современный классический реализм», «современный русский реализм»? Остается открытым вопрос, являются ли эти термины синонимом «современного высокого реализма» (по И.С.Глазунову). С нашей точки зрения, да, являются. Но вопрос требует обсуждения. Существует и термин «православный реализм». Как он соотносится с более общими понятиями? В своей статье О.И.Резникова использует данный термин для определения направления современного искусства [13, сс. 155–157] и причисляет к нему творчество выпускников РАЖВиЗ. Для нашего исследования это важно, поскольку в предлагаемой статье речь пойдет именно о художниках Академии Глазунова.

* * *

Важнейшим направлением современного классического реализма является монументальная храмовая живопись. Но нет ли противоречия в самом сочетании слов изобразительный реализм и храмовая живопись? Не кажется ли такое совмещение парадоксальным и даже недостижимым? Да, так можно думать, если под реализмом понимается лишь техника достоверной изобразительности, т.е. когда с академической аккуратностью переданы сюжеты видимого мира. При таком понимании классический реализм приравнивается к реалистичному живописанию материальных объектов, бытовых и жанровых сцен. Подобные произведения, особенно, если выполнены профессионально («натуралистично»), нравятся зрителю, радуют глаз, передают эмоции, но лишены исконных духовных смыслов. По нашему мнению, их следует относить не к высокому реализму, а к произведениям, исполненным в реалистичной манере. Высокий или классический реализм достигает вершин именно в религиозной картине. Его слагаемые – академическое качество исполнения, высокий эстетический стандарт, духовная, этическая и нравственная глубина произведения. Это понимание содержания высокого реализма поясним далее на примере конкретных живописных полотен.

Задачей школы современного классического реализма является поиск и установление органичного соответствия академически точной живописи задачам религиозной и храмовой картины. Обратимся к творчеству художника Владимира Чёрного, выпускника, а ныне преподавателя РАЖВиЗ. По завершении учебы, он создал одиннадцать икон для иконостаса придела во имя Святого Благоверного князя Александра Невского в восстановленном Храме Христа Спасителя в Москве [16, с. 104]. В XIX в. автором икон был известный мастер религиозной живописи профессор Т.А.Нефф, но из-за полной утраты его произведений перед современным художником стояла сложная задача воссоздания всего иконописного ряда [2]. Что-то удалось почерпнуть из старинных снимков [8], но работа над новыми произведениями требовала множества поисковых усилий – в запасниках Государственного музея истории религий, Государственном Русском музее, музее Академии художеств, Александро-Невской лавре, Исаакиевском соборе [1]. Как высокохудожественные и аутентичные, труды Владимира Чёрного были высоко оценены Комиссией по художественному убранству храма Христа Спасителя [2]. Для изобразитель-

ных работ уровня классического реализма достижение исторической и традиционно-культурной достоверности является важнейшим условием.

Для этого придела Владимиром Чёрным создано впечатляющее полотно «Тайная вечеря» (х.м., 140х110 см, 1999–2000). О полотне, как выдающемся примере современной живописной классики, поведем речь дальше. Оно исполнено в отечественной академической традиции XIX в., разработанной и применявшейся для росписи православных храмов. В том столетии единый универсальный язык классицизма использовался для религиозных сюжетов и в станковой картине, и в храмовой живописи. Современное полотно наследует этот язык. Оно одновременно является и частью иконостаса, и станковой картиной, выполненной на холсте масляными красками. В нем гармоничные и одухотворенные образы сочетаются с высоким техническим мастерством [2], что, по признанию специалистов, ныне стало редким явлением в искусстве.

Дадим слово художнику. «Идея живописного полотна, – говорит Владимир Чёрный, – в том, чтобы создать у зрителя ощущение чуда» [11]. Но как этого добиться в неподвижном изображении? Используются разные приемы. Нужную атмосферу создает изображение портьеры, приоткрывающей кусочек бесконечности – звездного неба. Другая портьера открывает доступ самому зрителю. «Сложность состояла в том, – рассказывает художник, – что формат работы продиктован архитектурой храма, вытянут по вертикали. Но тема Тайной вечери обычно представляется нам в протяженном формате по горизонтали. Я решил эту проблему, оставив над головами апостолов и Христа (это верхняя часть композиции) часть стены и шторы. Одна штора, расположенная позади группы, как раз и закрывает проем с ночным небом, вторая расположена на переднем плане и отодвинута в сторону, открывая зрителю тайну свершающейся Евхаристии» [11].

Еще одна техническая проблема, связанная с храмовым местоположением картины, объясняет особенность ее композиционного построения. «Центр композиции переднего плана как бы пустует, это сделано с учетом того, – поясняет художник, – что в храме в этом месте расположено большое кадило, которое бы перегораживало апостолов. Некоторые замечают, что плоскость стола раскрывается больше на зрителя, как бы выворачивается из правильной перспективы. Но это сделано намеренно, ведь полотно располагается высоко, и

в таком положении зритель начинает видеть правильную перспективу» [11].

Изображение апостолов на полотне такое, как принято в отечественной традиции. При этом каноническая преемственность – не самоцель. «Они [апостолы] с всепоглощающим интересом созерцают преломление Хлеба, – комментирует художник. – Вот Фома. Он приложив руку к подбородку, возможно, пытается понять происходящее умом. Понимали ли они в тот момент в полной мере, что видят чудо, что видят явление не физического, но духовного порядка! Для них Христос все еще был учителем земным. Но в те мгновенья среди них был Бог...» [11].

Высокий реализм не ограничен академической манерой изображения, не сводится к тщательной прорисовке деталей. Хотя технические требования композиционного построения – такие, как наличие планов, соотношение объемов и света – здесь являются непреложными, эти требования целиком подчинены образности и символизму. В этом пространстве не находится места случайным предметам, даже качественно изображенным. «На переднем плане моего полотна, – уточняет художник, – помещены кувшины. Ведь Евхаристии предшествовало одно из важных событий – омовение ног, символ равенства всех перед Богом» [11].

Классический реализм по своей императивной логике использует образный язык высшего порядка. Для данного художественного направления является нормой возведение сюжетного героя, а вместе с ним и зрителя, к барьеру нравственного выбора. Так и на данном полотне: «Тайная Вечеря» – это выбор, атмосфера которого присутствует не в какой-то части или фигуре, а во всей картине целиком. Некоторые апостолы сложили руки крестом на груди, так делают причащающиеся. Юный Иоанн изображен ближе всех ко Христу – его вера прямая и беззаветная. Фигура Иуды погружена в тень, на лице мятущиеся отсветы.

«Мне хотелось, – вспоминает художник, – чтобы сверху, откуда-то слева в композицию вливался холодный серебристый лунный свет. В большей степени, конечно, свет здесь условный. Так как это полотно помещено в храме, здесь реалистический язык имеет специфику, требует некоторого соединения с декоративностью» [11]. И это еще один важнейший прием классического реализма – его соединение в религиозной картине с декоративной традицией и духовным символизмом. В искусствоведческой оценке читаем: «Классическая школа

европейского классицизма представлена умением красиво задрапировать фигуру. Им в совершенстве владели художники эпохи Возрождения, а затем представители классицизма и академического направления. Мастерски владеет этой техникой и Владимир Чёрный» [2]. Но только ли академическое умение драпировать фигуры открывает в работе особую духовную эстетику? Присматриваемся и видим: здесь присутствует и русская традиционная изобразительность. Лик иконографически направляет наши чувства к Спасу Нерукотворному новгородской иконы XII в. с ее проработкой деталей личнóго письма. Современная религиозная картина адресует нас и к образу Спаса из «Звенигородского чина», написанного Андреем Рублевым в XIV в. [4, с.102].

Смысловым и колористическим центром композиции является Христос. Его фигура выделяется не только освещением, но и цветовой чистотой и яркостью. Эти цвета как бы отзвуком повторяются в высветленных или затемненных вариантах одежда апостолов. Цвет гиматия Христа, исполненный насыщенным голубым лазуритом, повторяется в бледно-голубых, притененно-синих, оттенках морской волны и зеленого в облачении апостолов. Интенсивно красному изображению хитона Иисуса вторят менее интенсивные розовые, кирпично-красные, темно-вишневые оттенки одежды апостолов, исполненные в ряде случаев также красной охрой, охрой и вплоть до золотисто-желтых оттенков. Тем самым на полотне воплощена гармония многообразной палитры и усилено зрительское внимание к центральной фигуре. Использование принципа равновесия дополнительных тонов, разнообразие оттенков одного цвета, поддерживающих основной цветовой центр и гармонирующих с живописным пространством, свидетельствует о применении современным художником колористических достижений древнерусской иконописи.

Применение для храмового полотна техники многослойной живописи, письма через гризайль (тоновое изображение нижнего красочного слоя), теплые коричневые прозрачные тени и корпусность мазка в светах, тепло-холодность личнóго письма, работа лессировками и единая гладкая поверхность всей живописной плоскости – эти приемы представляют академическую технику классической школы живописи.

Вместе тем, реалистичное исполнение лиц, рук, фигур, их свободное расположение в пространстве (некоторые апостолы сидят к зрителю спиной, некоторые находятся выше фигуры Христа, некото-

рые «уходят» за край холста) – такая подача евангельских событий приближает полотно к сегодняшнему человеку.

Технически композиция Тайной вечери создана так, что на холсте голова Спасителя изображена в пространстве золотого сечения (пропорции). Это дает зрителю не только представление о живописной гармонии, но и внутреннее осознание, что существует два пути. Это чувство подчеркнуто и освещением пространства – свет охватывает только одну половину изображенного стола, другая же погружена в тень.

Но еще важнее взор Христа. Изобразительное решение пришло художнику не сразу. «Христос, находящийся в центре композиции, преломляя хлеб, смотрит прямо на зрителя, глаза в глаза, – говорит художник. – Сперва Спаситель был у меня изображен с опущенным взором, смотрел на преломление хлеба, но затем, на просмотре в РАЖВиЗ И. Глазунова мне было предложено изобразить взор Спасителя, обращенный прямо к зрителю. Так я и сделал. И вот получился не просто диалог с нами, и здесь звучит даже не идея выбора как такового. Получилось нечто более значительное – приглашение к выбору» [11].

Можно ли этот взор приравнять к исполнению требования рисовальной техники – поиску композиционного центра? Конечно, нет. Здесь вложено большее, то, что создает движение к зрителю, общение с ним. О своем чувстве художник говорит так: «Прямой взгляд Спасителя, скорее, ласковый и простой, чем суровый. Но для нас, для тех, кто по эту сторону, существует великая трудность. Нельзя выбрать что-то посередине, и каждый решает сам – либо тень, либо свет. Всё дано человеку. Выбор – за ним» [11].

Духовное участие зрителя – это крайне важное свойство классического реализма в религиозной картине. С точки зрения техники изображение это достигается и таким приемом, как отсутствие на полотне «эффекта стоп-кадра», «сиюминутности», «застылости движения», избегание «музейности». По искусствоведческой оценке, на своем полотне, как и во всех работах иконостаса, Владимир Чёрный передает чувства созерцательного спокойствия и ясности, они надежно перекрывают бурю скрытых эмоций и волнений. Через плавность линий, четкость силуэтов и тонкую прорисовку деталей, через отказ от излишней патетики и преувеличенной жестикуляции, через избегание драматической напряженности художник подводит зрителя к идеальной возвышенности образов [2]. В таком изобразительном

подходе, видимо, и заключена русская живописная традиция. Композиция передает не момент, не ситуацию, даже не рассказ, а полноценно выполняет функцию повествования. Такое повествование сопряжено с зрительским слушанием, вдумчивым восприятием и душевным исканием.

Картина в то же время не лишена статичности. Этот изобразительный прием художник использует целенаправленно. Статичность – не то же, что мгновенно остановленное изображение. В религиозной картине она является важным средством передачи внешней и внутренней монументальности, идеи вечного существования, преемственного движения из прошлого в будущее.

* * *

Решение вопроса о мере привнесения в живописное изображение статики и монументальности является одним из ключевых для развития и, быть может, судеб современного классического реализма. Нынешний мир, наполненный электронными средствами и техникой, буквально помешан на скорости и движении. Повсюду, в том числе в современном искусстве, в особой чести калейдоскопичность и отрывистость. В таких условиях трудно и, как многие полагают, невозможно уловить зрительское внимание, если не прибегать к искусственным средствам эпатажа, вычурности, нарочитости. Но эпатаж и сходные приемы не входят в арсенал отечественной духовно ориентированной живописи. Современный живописец ищет иные пути выразительности и … вновь их находит в изобразительных приемах классического прошлого.

Обратимся к творчеству художника Олега Николаевича Суперко, выпускника РАЖВиЗ. О его огромном полотне «Буря. Апостолы в лодке» (х.м., 420х340 см, 1999, фонд РАЖВиЗ), выполненном в качестве дипломной работы, впоследствии напишут: «Виртуозностью рисовальщика выделяется картина О.Супереко, написанная на евангельский сюжет о плавании Христа с учениками по озеру во время застигшей их бури. Эта монументальная работа, вызвавшая оживленную дискуссию, являет собой дерзкую попытку художника создать произведение в традициях мастеров Возрождения» [6].

Что же в ней «дерзкого»? И возможно ли вообще что-то дерзкое вне рамок современного поп-арта! Если да, не усматривается ли в такой религиозной картине нарушение отечественной классической традиции? На это дает ответ основатель РАЖВиЗ, выдающийся рус-

ский художник Илья Сергеевич Глазунов: «Существует только одно учебное заведение, которое, по мнению многих деятелей культуры как у нас, так и за рубежом, сохраняет традиции европейской и русской школы высокого реализма» [5, с. 8]. При обучении молодых живописцев Илья Сергеевич настаивал на всемерном сохранении в стенах Академии итальянской живописной традиции времен Ренессанса. И сегодня это выражается в непреложном обучении технике академического мастерства. Однако молодой художник не перенимает навыки механически. На основе полученных знаний он создает свой почерк реалистического классического метода. Только так, по мнению И.С.Глазунова, можно удержать высокую планку русского реализма и вдохновить молодое поколение живописцев на дальнейшее развитие.

Этапом такого развития и является живописное полотно Олега Супереко. На создание монументального произведения ушел год. Не менее длительными были подготовительные действия. Трудности поиска в целях изобразительной точности запечатлены в серии графических и живописных эскизов. Лишь часть из них представлена в альбоме автора [26], но и из этого любознательный зритель может получить представление, что на самом деле стоит за крупным живописным произведением.

Чтобы изобразить лодку, подброшенную волной, для более драматичного ракурса первоначально был испробован вертикальный формат [10]. Но комиссия РАЖВиЗ с этим не согласилась, и был утвержден формат горизонтальный. Является ли подобный шаг посягательством на право автора? В какой-то мере – да, но только в том случае, если забыть о необходимости всемерно сохранять классическую живописную традицию. Суть этой традиции состоит в том, чтобы не увлекаться формальной стороной композиции в ущерб содержанию, гармонии и идее. Ну, а выбор темы дипломного произведения никак не регламентирован, хотя так было в XIX веке в Императорской академии художеств.

Сегодня для своего программного полотна молодые живописцы самостоятельно и личным трудом ведут поиски темы и сюжета. Олег Супереко вспоминает: «Академия, конечно, оказала на меня огромное влияние, но более всего – сам Илья Сергеевич Глазунов, его авторитет, его фигура. Диплом послужил мне хорошей школой. Это было очень важно. Большой формат, сложная композиция, изучение анатомии, создание образа – все это стало основой моего будущего твор-

чества. Потом, в Италии, я работал над большим проектом – росписью купола и парусов в кафедральном соборе города Ното на Сицилии» [10].

Размышляя над будущей дипломной работой, молодой художник осознал основу сюжета через евангельские строки. По его словам, он пришел к композиционному решению не диплома, но того, чем жила страна в смутные 1990-е годы. «Это было время человеческого хаоса», – вспоминает Олег Супереко. И у него родилась идея – изобразить и бурю, и лодку, и спящего в ней Христа, и находящихся в смятении апостолов. «Мне страстно хотелось отразить переживание о происходящем вокруг, показать надежду, сказать, что это когда-нибудь закончится. Когда я перечитывал Евангелие, мне сразу пришла идея изобразить все именно так. <…> Лодка мне тогда виделась, как мир, блуждающий в океане. Мир – не только отдельные люди, не только государства. Церковь в том числе. Здесь, в композиции, много разных смыслов. Это может быть и судьба отдельного человека, судьба страны, церкви и вообще всего мира» [10]. В своей монументальной работе художник уделил внимание только одному моменту, а создал целый образ веры.

«За сюжетом всегда стоит более широкое понятие, его лишь условно можно назвать темой, – поясняет Олег Супереко. – На самом деле это то, чем художник живет. Если “тема” не найдена, если художник к ней не пришел, его картина останется иллюстрацией отдельного сюжета» [10]. Приход к теме связан с формированием личности художника [22, с. 33]. По его словам, идея, которую выражает художник на полотне, должна быть «прочувствована зрителем». Для этого она должна захватывать самого художника. Ему не хотелось «превращать картину в хорошо исполненную документальную живопись», ему требовалось выразить свое личное душевное состояние [10]. Видимо, при движении к творческим горизонтам классического реализма непреложным условием являются высокие моральные качества и зрелая личность живописца.

Как и другие студенты, Олег Супереко обучался в Академии классическому мастерству ведения живописи через гризайль. По его словам, к своей итоговой работе, он подошел творчески и первую пропись делал полугризайлью, подсвеченную цветом, использовал не только теплые цвета, но и ультрамарин (что не характерно для этой стадии работы). Аналогию такого подхода можно наблюдать в произведениях К.Брюллова, созданных в XIX веке. Вот и сегодня, обладая

навыками классического художественного образования, художник не применяет их механически, многое определяется творческой задачей. Тем самым метод классического реализма поддерживается живой, а не косной традицией.

Свое произведение автор исполнил на крупнозернистом холсте, загрунтованном и покрытом охристой имприматурой. Уже на начальной стадии картины это было нужно для нахождения правильных тоновых отношений. Немаловажно и то, что данный технологический прием унаследован от классической европейской и русской художественной школы. Классическим способом был подготовлен и исходный «картон», с которого рисунок переводился на огромный холст фресковым методом.

С первого взгляда рисунок на полотне Олега Супереко удивляет экспрессией и динамизмом. Это может казаться непривычным для изображения евангельского сюжета. Ракурс плывущей по бурным волнам лодки напряженно раскрыт на зрителя, находящиеся в ней апостолы отличаются атлетическим телосложением. Лодка максимально приближена к краю картинной плоскости, и внимание зрителя концентрируется на сложных и разнообразных фигурах, на чередовании тонов и теней, мерцающем свете на телах... Силуэт паруса и взвившихся плащей перекрывает всю верхнюю часть композиции. Автор объясняет это так: несмотря на свою физическую силу, люди находятся в смятении, они бессильны против водной стихии. Но волны и буря изображены на картине условно, и зритель понимает, что смятение людей порождают внутренние страхи. Драма происходит не вне, а в пределах этого малого суденышка, в сердцах самих людей. Живописно-пластические приемы сконцентрированы на людях в лодке, группируя их в единый замкнутый силуэт. Такое обобщение превращает сцену, по замыслу автора, в образ человечества [10].

По его признанию, художник был вдохновлен итальянской культурой эпохи Высокого Возрождения, особенно венецианской живописью XVI века, творчеством Якопо Тинторетто. Живописные полотна того времени и сегодня поражают своей мощью, экспрессией, неординарными композиционными и колористическими решениями. В них есть и уместная светотеневая моделировка и трагизм. Но отсутствует излишняя экзальтация. Как добиться того же в современной картине? По мнению Супереко, – «театральностью», столь удачно некогда найденной Тинторетто. Творчество этого венецианца, хотя и строилось «на последнем нерве» (и потому созвучно дню сего-

дняшнему), было лишено фальшивой нарочитости. «Душевная неспокойность, как у Тинторетто», вот что Олег Супереко стремился передать в своем произведении [10].

В композиционном решении полотна молодой художник хотел как можно дальше отойти от иллюстративности. Изобразить не «ситуацию», не бурю и не людей в лодке, но идею Веры и противопоставить ее безверию. Художник даже не связывал образы апостолов с конкретной традиционной иконографией, а наделил их личностными характеристиками обычных людей.

Наибольше внимание живописца адресовано Христу, находящемуся в композиционном центре. Художник деликатно подает идею божественного свечения – вокруг головы Христа различается нимб, который не каждый зритель может заметить. В этом проявлено и стилистическое наследие Тинторетто, в этом и сообщение апостолам и всему миру, что свет распространяется от Спасителя.

Свет сосредоточен на двух апостолах. Но чем дальше расположены фигуры от света, тем больше страха в их глазах и позах. По словам автора картины, он изобразил некую шкалу веры. Самый близкий к вере – апостол Иоанн. Он не борется со стихией, не впадает в панику, главное спасение он видит только во Христе. Также апостол Петр, он находится близко к Спасителю, взывает к Нему. В то же время поза Петра выражает страх. Иоанн выделен ясным светлым силуэтом. Фигура Петра виднеется сквозь мятущиеся тени не столь четко – так автор изобразил композиционно-пластически нетвердую веру, которую апостол проявит в будущем. Последняя степень безверия, и отдаление от Бога выражена в фигуре Иуды. На нем почти нет света, его фигура проглядывает темным силуэтом на фоне грозного неба. Он самый имперсональный, но … узнаваемый. В нечеловеческом ужасе закрывает голову рукой. Его расположение абсолютно противоположно фигуре Христа [10].

Композиционный центр картины – спящий в лодке Христос. Самый близкий ко Христу апостол Иоанн, он прикасается к Господу. За ним у мачты находится Петр, он взывает к Спасителю. При всей мощи и трагизме момента, большой размер полотна не подавляет зрителя. Ведь ближе всего к Христу расположен зритель, то есть все мы. Художник концентрирует наше внимание на безмятежном Лике, излучающем свет [10]. Не отступая от принципов реализма, не впадая в натурализм, автор полотна изобразил состояние человеческой души, которой трудно находиться в безверии.

* * *

Мы завершаем анализ двух живописных полотен. Оба художника при создании своих произведений столкнулись с проблемой выбора формата. В одном случае для исполнения замысла художник желал бы горизонтальную ориентацию холста, но обстоятельства (конструктивные особенности храма) определили его вертикальное расположение. Другой автор, наоборот, желал исполнить композицию в вертикальном развитии, однако обстоятельства (решение комиссии) требовали перейти к горизонтальному изображению. Несмотря на диаметрально противоположные требования, обе религиозные картины были исполнены художниками блестяще и без утраты живописной традиции, обе работы являют собой образец высокого реализма в его современном воплощении.

Даже из краткого в рамках данной статьи разбора обоих полотен, из бесед с их создателями складывается целостное представление о сути и основных составляющих современного классического реализма. На отечественной почве он не ограничен академической манерой изображения, не сводится к тщательной прорисовке деталей, в нем исполнительское мастерство целиком подчинено образности, символизму и духовности.

Для уровня классического реализма важнейшим условием является достижение исторической и традиционно-культурной достоверности изображаемых сюжетов. С этой целью в уместном объеме применяются отечественные изобразительные традиции, в том числе те, что разработаны в прошлые столетия для храмовой росписи. Важный художественный прием состоит в уместном соединении академически точного реалистического исполнения и декоративности.

Будучи наполнен идеями духовности, классический реализм достигает особых вершин в религиозной картине. Для этого художественного направления является культурной нормой обращение художника к зрителю с вопросом о нравственном выборе. Духовное участие зрителя в религиозной картине представляется в этом случае критически важным. При этом непреложным условием создания картины является наличие моральных качеств и сформированной личности самого живописца.

Полагаем, что к главным слагаемым современного классического реализма в живописи следует отнести: профессиональное академическое качество исполнения художественной работы; ее

высокий эстетический образ; этическую и нравственную глубину содержания, эквивалентную древним духовным смыслам отечественного искусства.

Литература

1. Григорьева О. Храм Христа Спасителя расписывал павлодарец. – Звезда Прииртышья, №38 (16650), 5 апреля 2001.

2. Доронина Л.Н. Владимир Чёрный. – М.: Белый город, 2005.

3. Каталог выставки студентов Российской академии живопи-си, ваяния и зодчества /Под редакцией Глазунова И.С. – М.: Манеж, 2007.

4. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М.: Искусство, 2000.

5. Лебедянский М.С. Деятельность РАЖВиЗ – продолжение реалистического искусства в XXI веке //Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. К юбилею основателя и ректора. Илья Сергеевич Глазунов. Научно-практическая конференция, посвященная 80-летию И.С. Глазунова. – М.: 2010.

6. Новиков В.С. С учебной скамьи – в мир большого искусства //Парламентская газета, №97 (227), 1999.

7. Новые имена русского реализма. Владимир Штейн. Серия основана и осуществлена под редакцией основателя и ректора Российской академии живописи, ваяния и зодчества И.С. Глазунова. – М.: Изобразительное искусство, 1996.

8. Плещунов Ф. Владимир Чёрный. Монография в 3-х томах. – М.: 2012.

9. Погодин В.С. Русская историческая картина: Павел Попов, Виктор Моторин: альбом. – М.: Белый горд, 2006.

10. Полевые материалы автора (ПМА), интервью Супереко О.Н., 2018 г.

11. Полевые материалы автора (ПМА), интервью Чёрного В.А., 2018 г.

12. Притяжение реализма. Живопись, скульптура, графи-ка //Каталог выставки. – М.: Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2017.

13. Резникова О.И. Православный реализм в современной живописи России //Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, № 6 (44), часть II, 2014.

14. Скоробогачева Е.А. Интерпретация мотивов Русского Севера в станковой реалистической живописи России конца XX – начала XXI века //Проблемы Науки, №5 (87), 2017.

15. Скоробогачева Е.А. Интерпретация театральной тематики в дипломных картинах Академии Ильи Глазунова //Манускрипт, №10, 2019.

16. Скоробогачева Е.А. От Древней Руси до современной России. – Русская история, №1 (28), 2014.

17. Скоробогачева Е.А. Пирамидальное теоретическое построение развития искусства. К вопросу сохранения и эволюции традиций //Вестник МГУКИ, №6 (92), 2019.

18. Скоробогачева Е.А. Роль духовно-художественных традиций Русского Севера в эволюции национального искусства России: к вопросу иерархии ценностей российской цивилизации //Культурологический журнал, №2 (32), 2018.

19. Скоробогачева Е.А. Юрий Арсенюк. – М.: Белый го-род, 2006.

20. Современный русский реализм: альбом /сост. М. Афанасьев; ред., авт. вступ. ст. А. Рожин, т. 1. – М.: Скан-Рус, 2001.

21. Ступени мастерства. Каталог выставки. Центральный выставочный зал «Манеж». – М.: 2014.

22. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы компози-ции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001.

23. Троицкая Т.А. Владимир Штейн. – М.: Белый город, 2005.

24. Троицкая Т.А. История русской живописи. Вторая половина XX века. Евгений Демаков. – М.: Белый город, 2007.

25. «Haec est civitas mea» «Это мой міръ» Произведения молодых художников Академии И.С. Глазунова //Каталог выставки, Рим, 2018.

26. Oleg Supereco. Italia, Vianello srl / VianelloLibri, 2008.

Александр Ряпосов (Петербург)

Аристофан, Чехов и Марк Захаров: классика в разговоре о современности

14 апреля 2013 года на сцене Московского театра Ленком состоялась премьера спектакля «Небесные странники». В основу постановки была положена сценическая фантазия Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) на темы комедии Аристофана «Птицы» и рассказов А.П.Чехова «Попрыгунья», «Хористка», «Черный монах» и др. Со-постановщиком спектакля в афише был обозначен балетмейстер С.Грицай, художником-постановщиком выступил А.Кондратьев, композитором постановки стал С.Рудницкий.

Сценический сюжет спектакля был составлен из двух *сюжетных линий*, связанных друг с другом на основе режиссёрского *контрапункта*. Первая линия была основана на сюжете аристофановской комедии. К царю птиц Удоду (С.Дьячковский) обращались афинские граждане с просьбой превратить их в небесных странников – в особую касту высших существ, оторванных от земной повседневности и от забот земных обывателей. Платой за такую привилегию стала задача отправиться на землю, где небесные странники должны были вербовать новых сторонников. Здесь волей постановщика эти новые избранные были превращены в завсегдатаев «богемной тусовки» – модного художника Рябовского (В.Раков) и окружавших его учеников и прихлебателей. Вторая сюжетная линия была представлена героями чеховской «Попрыгуньи» – Ольгой Ивановной (А.Захарова), ее мужем Дымовым (А.Балуев), персонажами других рассказов: Песоцким (С.Степанченко), Татьяной (А.Сапегина), телеграфистом Чикильдеевым (И.Агапов) и Черным монахом (Д.Гизбрехт). *Сопоставление* двух сюжетных линий построено на их *притяжении-отталкивании*: Ольга Ивановна хотела бы приобщиться к окружению Рябовского, ее муж – был чужд праздности и пустопорожнему трёпу «тусовки».

В прологе спектакля афиняне, чей облик и костюмы (схваченные в талии туники, остроконечные шапки; художник по костюмам –

И.Белоусова) были стилизованы то ли в духе древнеегипетских фресок, то ли в манере древнеассирийских барельефов, обращались с прошением к царю Удоду, заявляя: «Нам *не нравится* в Афинах *всё*! За что ни ухватись, *всё* сделано *не так, как надо*. При том, что *как надо, никто сообразить не может*. Подумаешь о Греции сегодня, и *плакать хочется* (курсив мой. – А.Р.)». Так, посредством вполне очевидной аллюзии, Захаров вводил в постановку мотивы общественно-политической сатиры.

Композиционно «Небесные странники» Захарова представляли собой *многоэпизодный* спектакль, его фрагменты отделялись друг от друга *игрой света* и *тьмы* (художник по свету – Е.Виноградов), *трансформациями* пространства, оформленного как единая сценическая установка, *музыкальными отбивками* и *танцами* хора-кордебалета. Музыка и танец использовались режиссёром в качестве *аттракционов*, которые служили для управления ритмом постановки. Е.Губайдуллина отметила: «<…> композиция представления выстроена безупречно. В нужный момент танцующие птицы ловко превращаются в кавалеров, закруживших Ольгу Ивановну <…>. В нужный момент вырастает из-под земли волшебный столб с властной головой Удода <…>. Вовремя рассказывается житейский анекдот, вовремя отыгрывается почти цирковая реприза. И музыка – то резкая, то задушевно мягкая – вступает в точном соответствии с партитурой действия» [3]. Птичий хор-кордебалет, по свидетельству П.Виноградовой, исполнял танцы в стиле хип-хоп и джаз-модерн (см.: [1]).

Е.Губайдуллина зафиксировала одно важное свойство декорационного решения спектакля: «Пространство сцены расчерчено деревянными зигзагами. Сценограф Алексей Кондратьев сложил из досок *лабиринт*, в котором жить нельзя. Выход ищут бесконечно, но что ни поворот – то новый тупик. В каждой попытке взлететь таится угроза падения (курсив мой. – А.Р.)» [3]. Лидер Ленкома тут возвращался к исканиям своей режиссёрской молодости, а именно – к принципу *лабиринта*, реализованному художником В.Левенталем в сценографии легендарного захаровского «Доходного места» (Театр Сатиры, 1967).

Объектом «вербовки» небесных странников служила Ольга Ивановна. О.Фукс заметила: «Их птичьи ценности кружат голову Ольги Ивановны <…>, постаревшей, но не поумневшей чеховской попрыгунье: у Чехова молодость совершает роковые ошибки, у Захарова зрелость упорно топчется на своих же излюбленных граблях и

вновь готова увлечься крикливым непостоянством птичьих химер» [9]. Ольга Ивановна воспринимала небесных странников музами, которые ее окружали. И ей хотелось попасть в круг людей искусства, она видела в них своих настоящих друзей, в отличие от Дымова, который совсем не интересовался ни живописными этюдами Ольги Ивановны, ни ее поэтическими опытами.

Явившегося в дом к Ольге Ивановне с визитом Рябовского встречала Никитична (Н.Заякина; Л.Чикурова; введенный Захаровым персонаж. – А.Р.) следующей *репризой*:

Никитична. Вы и есть тот самый Рябовский? Ольга Ивановна о вас каждый день повествует. Вы у нас *одна* осталась.

Рябовский. *Одна*?

Никитична. *Одна* надежда России, единственная, и больше сейчас никого нет (курсив мой. – А.Р.).

Тем самым ироническое отношение к Рябовскому было заявлено с первого его появления на сцене. Художник привел с собой телеграфиста Чикильдеева, который виделся Рябовскому натурщиком для его исторических полотен. В обществе животрепещущей стала тема пересмотра истории, и телеграфист был подходящей моделью, чтобы писать с него варягов и прочих, как выражался Рябовский, половцев, хазар и печенегов. Е.Губайдуллина предположила: «<…> телеграфист без всякого образования и с диковатыми замашками, назойливо возникающий на сцене по поводу и без повода, — не иначе как олицетворение темных, варварских проявлений России-матушки, мучимой сразу несколькими психическими недугами» [3]. Чикильдеев в захаровском спектакле – это *пародийный двойник* Рябовского, наглядная иллюстрация того, как идея делается разрушительной, когда она становится достоянием улицы и площади. Фраза «Пусть сильнее грянет буря!» и другие цитаты из «Песни о буревестнике» были отданы режиссёром именно телеграфисту, которого из гимназии исключили уже в первом классе. Не лучше оказались и другие представители из круга героя В.Ракова. О.Фукс констатировала: «Спускаясь на землю, птицы превращаются в массовку псевдохудожников, эрзац-поэтов, хищных пустозвонов – “богему”, окружившую своего лидера художника Рябовского» [9].

Центральной фигурой спектакля стал доктор Дымов, представляя которого своим «тусовочным» гостям Ольга Ивановна, как будто бы извиняясь, называла человеком *простым*.

А.Иванова отметила: «<…> главным притяжением сценической жизни неожиданно стал актёр приглашенный, неленкомовский. Более того, уже давно *не театральный*, Александр Балуев. Его доктор Дымов, которому досталась жена-“попрыгунья”, говорит мало, к активным действиям тоже не склонен, но именно его спокойная, неподвижная фигура и приковывает внимание. Надежностью веет и от *кинематографических созданий* Балуева, но здесь, на театральных подмостках к надежности и спокойной мужской силе добавилась еще и детская беззащитность, а также мягкая доброта (курсив мой. – А.Р.)» [6]. Важная мысль была высказана А. Шевелёвой: «*Брутальный* Александр Балуев предстает в спектакле в необычном *амплуа* – актёр играет слабого, тихого и очень мягкого человека. Отказывается даже от своего красивого низкого тембра, на октаву повышая голос (курсив мой. – А.Р.)» [10]. Парадоксальность режиссёрского решения точно подметила П.Виноградова: «Популярный актёр, наверное, впервые предстал перед нами слабым и беззащитным. Но в этой *слабости – внутренняя сила* (курсив мой. – А.Р.)» [1].

Прием, который был использован Захаровым, В.Э. Мейерхольд называл «парадоксальной композицией», когда актёр назначался на роль, которая не соответствовала его артистическим данным.

Александр Балуев – выпускник Школы-студии МХАТ, состоял в труппе Театра Советской армии (ЦАТСА) с 1980 года и с 1986 года – в труппе Московского театра им. Ермоловой, но в спектаклях занят был мало. В контексте данной работы стоит упомянуть роль Армана Дюваля в постановке «Дама с камелиями» по роману А.Дюма-сына (ЦАТСА, 1984, реж. А.Бурдонский). Актёр не утратил данных для амплуа героя-любовника и спустя три десятка лет артистической карьеры, в 2014 году состоялся режиссёрский дебют Балуева – он поставил на сцене Театра Эстрады музыкально-драматический спектакль «Территория любви» по мотивам романа «Опасные связи» Шодерло де Лакло, в котором исполнил роль виконта де Вальмона. Назначение актёра с данными героя-любовника на роль обманутого мужа – одно из проявлений *парадоксальной композиции*, к которой прибегнул постановщик «Небесных странников».

В 1990-е и в 2000-е годы Балуев прекратил сотрудничество с репертуарным театром, лишь изредка выступая в качестве приглашенного актёра, работал в антрепризах, снимался в кино и в телесериалах. В телепередаче «Мой серебряный шар» (ВГТРК, 2009), посвященной Балуеву, Виталий Вульф сказал: «*Необыкновенная обыкно-*

венность – вот что составляет суть этого, по-моему, замечательного человека (курсив мой. – А.Р.)». Данная характеристика в полной мере была присуща и доктору Дымову, воплощенному актёром на сцене Ленкома.

Сериал «Идеальная пара» (2001; реж. А.Сурикова) показал, что Балуеву не чужд и комедийный талант. Авантюрист Жорж в силу специфики избранной им социальной роли должен был обладать склонностью к лицедейству, и Балуев показал себя актёром, виртуозно владеющим техникой *характерности* и приемами *игрового театра*. И одновременно в лирических сценах со своей партнершей по аферам Балуев продемонстрировал способность к подлинному *переживанию* и *проживанию роли*, поскольку балуевский Жорж с удивлением обнаружил, что его по-настоящему влечет к своей «идеальной паре», роль которой исполнила актриса Алла Клюка.

Но для массового зрителя Балуев – это прежде всего исполнитель ролей военных и агентов спецслужб в телесериалах и в кинокартинах полного метра. Именно благодаря социальным ролям военных актёр сыграл в Голливуде русского генерала (1997, «Миротворец», реж. М.Ледер), русского космонавта (1998, «Столкновение с бездной», реж. М.Ледер) и русского полковника (2000, «Доказательство жизни», реж. Т.Хэкфорд).

Парадоксальное использование закрепившегося в зрительском восприятии образа актёра для воплощения роли Дымова позволило режиссёру добиться неочевидного художественного результата. Доктор Балуева обожает Ольгу Ивановну, влюблён в нее «до самозабвения» [6] и поэтому актёр в роли Дымова «играет слабого, тихого и очень мягкого человека» [10] лишь сценах с женой. В иных ситуациях Дымов Балуева проявляет качества, свойственные военным персонажам актёра, а именно: это личностная сила, физическая и духовная; самообладание, сдержанность, немногословность, решительность и уверенность в себе человека дела, совершающего поступки; надежность и верность долгу; и пр.

Захаров не только никогда не препятствовал актёрам Московского театра имени Ленинского комсомола – Ленкома сниматься в кино, но всячески поощрял их участие в кинопроизводстве, а в 1970-е – 1980-е годы сам снимал их в собственных экранных работах. Режиссёр так обосновывал значение для актёра опыта участия в кинопроцессе: «Я заметил, что истинно большим артистом становится сегодня только тот театральный артист, которого снимают в кино. Я го-

ворю об актёре, которому перевалило за тридцать. В этом возрасте и старше снимают, как правило, только тех, кто обрел неповторимую человеческую индивидуальность. И если тебя приглашают сниматься на центральные роли после тридцати лет, значит, ты обрёл таковую» [5; с. 81–82].

И, как следствие, это благотворно сказывается на театральном артисте: «С появлением физиономии актёра на большом экране Дома кино и рекламных стендах к нему приходит уверенность в себе, <…> улетучиваются разного рода комплексы, он выходит на сцену уверенно, спокойно, по-хозяйски, и это мгновенно передаётся зрителям. Зритель начинает верить, что перед ним лидер, первый артист, украшение спектакля» [5; с. 82].

Но есть и еще один важный для Захарова фактор значения для актёра киноопыта. Режиссёр постоянно подчеркивал, что театральную публику необходимо держать на голодном информационном пайке, театральный зритель не должен понимать все, что он видит на сцене, в противном случае он скучает, а для Захарова-режиссёра не было ничего страшнее, чем скука в зрительном зале. Сказанное имело прямое отношение и манере актёрской игры, Захаров высоко ценил в артисте умение играть *скупо*, *сдержанно*, а научить такой манере игры может только камера – телевизионная или кинокамера. Исполнитель роли Дымова вполне соответствовал выдвинутым лидером Ленкома требованиям, Р.Должанский свидетельствовал: «Александр Балуев, приглашенный <…> в “Ленком”, играет необычно *сдержанно* и сосредоточенно (курсив мой. – А. Р.)» [4].

О. Галахова зафиксировала следующее: «Доктора Дымова Александр Балуев играет мощно, строго и сердечно. Чего стоит первое его появление в салоне имитаторов от искусства. Его пластику корректирует жена, складывает то так, то эдак руки, но Дымов в результате этих манипуляций чувствует себя еще большим медведем и хочет сбежать, держит неловкие паузы и умоляющим взором смотрит на жену» [2]. Но при этом замечает и смешную сторону происходящего ритуала своего представления гостям жены:

Ольга Ивановна. Я тебе потом подробнее расскажу о каждом (госте. – А. Р.).

Дымов. Может не надо, а?..

Ольга Ивановна. Надо, надо, надо… Ну, давай, покажи, какой ты обыкновенный, давай.

Дымов. Мам, в другой раз, у меня работа.

Ольга Ивановна. Сейчас, сейчас, давай, ну давай, дуся!..

Наблюдая за публичной исповедью «варяга» Чикильдеева, который в спектакле Захарова скорее напоминал «человека из подполья» Ф.М.Достоевского, чем персонаж А.П.Чехова, доктор был возмущен:

Дымов. Они (Рябовский и другие гости. – А.Р.) же над ним издеваются!

Ольга Ивановна. Нет-нет, сейчас я просто объясню. Это психопатологические экзерсисы, они моделируют процессы, не понимаешь? С ним работают ради искусства.

Дымов. Я не могу понять, может быть, потому, что я никогда не видел варягов.

Ольга Ивановна. Успокойся, их вообще никто не видел, тем более – живых. Они вообще не сохранились, понимаешь? Здесь необходимо художественное воображение, постарайся вообразить.

Дымов. Я стараюсь изо всех сил…

Ольга Ивановна. Запомни, запомни все, дуся. И постарайся понять, какие у нас были варяги.

Дымов (*осторожно поглядывая на гостей жены*). Страшные!.. Но телеграфиста, господа, жалко. Опасные игры.

А.Шевелёва отметила: «Доктор Дымов <…> становится <…> *изгоем* в собственном доме. Он не понимает современное искусство, служит чиновником и модные революционные разговоры не поддерживает (курсив мой. – А.Р.)» [10]. И еще: «Общий тон светских бесед до боли знаком постоянным читателям Facebook – есть только одна общепринятая точка зрения, каждый инакомыслящий подвергается осуждению и осмеянию» [10]. Вот и на реплику Дымова о том, что ему жалко Чикильдеева, следовало заявление одного из гостей жены, что в России отдельных людей любить бессмысленно, речь должна идти о судьбах империи в целом, а не о конкретных телеграфистах. Однако доктор стоял на своем и говорил спокойно и решительно.

Дымов. Вы упрощаете сложную проблему, я служу доктором много лет и имею чин титулярного советника…

Один из гостей. То, что вы чиновник, мы догадались сразу. Мне кажется, что из-за вас, титулярных советников, и вообще советников-чиновников в Российской империи покатилось все в тартарары <…>.

Другой гость. Это неправда. Мы покатились туда совсем недавно. Ну, то есть, катились мы давно, несколько веков подряд, но окончательно покатились совсем недавно.

Дымов. Означает ли это, что изначально чиновник не может бороться за счастье российских граждан?

Первый гость. Чиновник никогда не перейдет на сторону просвещенного сословия. А русский человек чиновника может только ненавидеть, даже если он сам чиновник, ну как Салтыков-Щедрин, к примеру.

Другой гость. Стало быть, вы и есть тот самый чиновник, от которого пока что один вред.

Ольга Ивановна. Ты понимаешь, как нам повезло, какие они все умные?!

Дымов. Да, да, но, господа, я не могу с этим согласиться. Я думаю, что все мы отчасти заблуждаемся. Я уж не знаю, кто виноват, может быть, отчасти, наша великая литература постаралась, и само слово «чиновник» в современной России вызывает сознательное, а порой и неосознанное неприятие. Да, ведь мы почти все к своему начальству относимся с недоверием, но страшно представить, что с нами будет, если не будет никакой власти.

Другой гость. А я именно этого как раз и добиваюсь. Я ненавижу власть и не один год. Я ее постоянно дискредитирую.

Дымов. Жаль, что она этого не замечает. Вы что же, хотите ликвидировать все властные учреждения?

Первый гость. Да, ликвидировать все властные учреждения нам хотелось бы.

Другой гость. Дайте мне попробовать, и вы увидите, что получится.

Дымов. Боюсь, тогда смотреть будет некому.

Дымов в захаровской постановке выступил как alter ego режиссёра. Захаров прожил длинную жизнь, менялся с течением времени и в разные периоды своей жизни исповедовал различные общественно-политические взгляды. Совершенно очевидно, что на 80-м году жизни лидер Ленкома выступил с позиций убежденного государственника.

П.Виноградова утверждала: «Дымов единственный из “небесных странников”, которому совершенно чуждо тщеславие. Он вершит великие дела *незаметно*, лишь изредка сообщая равнодушной жене о своих профессиональных успехах (курсив мой. – А.Р.)» [1]. Это не так, Ольга Ивановна любила мужа по-настоящему, только совсем его не понимала. Дымов не принадлежал к художественной среде, и робкую попытку рассказать, чем заняты его мысли, какую большую ра-

боту он затеял, жена рассеянно пропускала мимо ушей. О.Галахова написала: «Ольга Ивановна Саши Захаровой <…> попадает в эту среду, желая вести светскую жизнь, вообразив себя человеком искусства, но на самом деле спутав образ жизни с жизнью. Она смешна в своих потугах быть человеком искусства. Захарова пользуется легкими штрихами иронии, ее Попрыгунья не характерная героиня, красок маслом тут нет и в помине» [2]. В голове Ольги Ивановны не укладывалось, как Дымов может не трепетать перед Рябовским, как может ее мужа не интересовать, с кем живет некая Марфа Тимофеевна… Доктор обещал приобщиться к ценностям «тусовки», но от общения с Рябовским и его окружением Дымова тошнит. А еще герой Балуева поражен известием, что Ольга Ивановна собралась ехать в поездку по Волге на пароходе с Рябовским и его компанией.

В сценах на пароходе режиссёр превратил модного художника и Чикильдеева в соперников – ухаживая за Ольгой Ивановной, они пользовались одними и теми же приемами, одними и теми же речами, которые произносились в одних и тех же пластических позах. Обмен репликами в этом «любовном треугольнике» выстраивался по принципу *контрапункта*.

Рябовский. Я чувствую, что из вас выйдет настоящая художница. Вас ждут успех, слава и любовь народа. Я уверен, что народ вас полюбит!

Ольга Ивановна. <…> Господи, помоги мне! Неужели рядом со мной великий <…> человек? Учитель, гений, он совесть нации <…>.

Рябовский. Я чувствую себя в вашей власти. Ольга Ивановна, зачем вы сегодня так обворожительны? Я люблю вас, я безумно люблю вас.

Чикильдеев (*стоя в стороне*). Любезный друг, желанный друг, приди-приди, я твой супруг.

Ольга Ивановна. Нет!

Рябовский. Только не говорите мне «нет»!

Ольга Ивановна. Это я не вам.

Рябовский. А кому? Кто здесь?

Чикильдеев (*подходя ближе*). Я сказал Ольге Ивановне, что Кинешму будем проходить левым бортом.

<…>

Рябовский. Полюбите меня, полюбите!

Ольга Ивановна. Не говорите таких слов, это страшно. А Дымов?

Рябовский. Дымов? Какой Дымов? <…> Нам не надо прошлого, пусть будет одно настоящее и его сладостный миг.

Ольга Ивановна. В самом деле, <…> Дымов, Дымов, что Дымов? Ну, пусть они меня презирают, ну, пусть они меня осуждают, а я возьму назло всем и погибну в руках гения. Господи, как хорошо, как жутко.

Чикильдеев (*появляясь слева, из глубины сцены*). Ольга Ивановна, я ошибся.

Ольга Ивановна. Да что вы?

Чикильдеев. Кинешму будем проходить не левым бортом, правым…

<…>

Рябовский. <…> Пойдем в мою каюту, отбрось все сомнения. Дымов никчемный государственный чиновник, Дымов не птица и никогда ею не будет.

Ольга Ивановна. А мы кто?

Рябовский. Мы птицы. Иди, птица.

Пока Ольга Ивановна путешествовала по Волге, Дымов отправился к своему другу Песоцкому, в его дивный сад. О.Фукс написала, что Балуев «<…> играет не просто драму человека непонятого, не оценённого и не любимого собственной женой, но поистине *космическое одиночество*, когда в охваченном безумием мире не осталось надежды встретить родственную душу (курсив мой. – А.Р.)» [9]. Это не так. В гостях у Песоцкого доктор услышал признание в любви его дочери Татьяны, но ответить на это чувство он не мог. И потом одиночество – удел не только Дымова. На вопрос В.Э.Мейерхольда о том, кто такой Иоганнес Фокерат в пьесе Г.Гауптмана «Одинокие» и как его надо играть (см.: [7]), А.П.Чехов написал, что в этой роли не надо играть болезнь, патологию; что любой интеллигентный человек одинок, приговорен к одиночеству, особенно в семье (см.: [8]).

П.Виноградова написала: «В момент встречи двух друзей в дивном саду Песоцкого <…> возникает тема *обыкновенного человека*, который вопреки желанию становится *божьим избранником*. Здесь прочитывается отсылка к библейскому сюжету – когда в Гефсиманском саду в ночь с четверга на пятницу был предан и взят под стражу Иисус. Решение принести себя в жертву Спаситель принял самостоя-

тельно – это был его выбор, его судьба (курсив мой. – А.Р.)» [1]. Многие авторы отзывов на спектакль писали о том, что Дымов сознательно приносил себя в жертву, спасая больного. Конечно, библейские мотивы были не чужды Захарову, к религии он уже давно относился исключительно серьезно. Но суть дела, как представляется, в ином. У А.П.Чехова Ольга Ивановна только после смерти Дымова узнавала, кем на самом деле был этот человек, как и почему он умер. В «Небесных странниках» Захаров решил зримо показать, каковы были мотивировки и сам механизм принятия Дымовым опасного решения попытаться спасти практически безнадежного больного.

Ранее уже было сказано, что Песоцкий в захаровской постановке выступал двойником Дымова, таким же, как и он, *тружеником, человеком дела*. Песоцкий, которого волновала судьба его сада, говорил герою Балуева: «Что будет с этим садом, когда я умру? <…> Работать-то кто будет вместо меня? Я тебе скажу, друг любезный, самый первый враг в нашем деле – это чужой человек. <…> Птицы могут ласкать небо, странствуя под облаками. Но могут обернуться злобными дикими тварями. <…> Чудится мне, Дымов, что эти хищные дикие твари прилетят в мой сад, топоры возьмут и вырубят все плодовые деревья под корень. А потом другие, новые люди придут, станут земли делить. Еще у меня есть одно противное предчувствие: земля, на которой мы стоим, кровью пропитается». Дымова преследовали другие страхи: «Сегодня привезли парня с дифтеритом, случай, похоже, безнадежный. Я вдруг подумал, что должен уйти вместе с ним. Думать об этом не хотел, но мысль помимо моей воли откуда-то залетела». Дымов был убежден, что чужую жизнь необходимо ценить не меньше, чем свою. П. Виноградова утверждала: «Призрак Черного монаха <…> являет себя только избранным, каковыми оказались Дымов, его друг Песоцкий» [1]. Однако при встрече доктора с Черным монахом, которого Дымов воспринимал как теневую сторону самого себя, герой Балуева не поддался искушению возомнить себя божьим избранником, он хотел оставаться обыкновенным человеком, ценящим жизнь в настоящем – сегодня, здесь, сейчас.

О.Галахова утверждала: «Черный монах является как собеседник к Песоцкому и Дымову, потому что только они надрываются в честном труде в пространстве, где не нужен труд. Захаров словами монаха постулирует простые истины: “Брать боль на себя и не бояться непоправимостей”. Разделить боль с ближним, помочь переплыть трудные минуты жизни родному существу, уметь сострадать, и тогда

мир станет сердечнее, – ведь это так просто, но вот не живем ведь в радости, и не готовы к опыту боли ни своей, ни чужой» [2]. Дымов в воображаемой сцене встречи с женой, которая разыгрывалась так, словно она проходила в реальности, дарил прощение Ольге Ивановне, рассказывая о последних своих достижениях – о защите диссертации, о предложении занять место приват-доцента. Доктор не мог не попытаться спасти больного дифтеритом, вполне отдавая себе отчет, какой опасности он подвергает себя, но герой Балуева поступал по принципу «делай, что должно, и будь что будет».

Захаров даровал Ольге Ивановне посмертную встречу с Дымовым. На протяжении всей постановки доктор неизменно был одет в черное, а в финале герой Балуева весь в белом, поскольку он пребывает уже в иной реальности. Муж и жена в танцевальных движениях, словно в замедленной съемке, исполняли пластический этюд, который должен был символизировать единение их душ. Таков был традиционный для Захарова открытый финал. Спектакль «Небесные странники» стал постановкой и *сатирической*, но одновременно и *лирической, исповедальной*. И спектакль в момент его выхода в 2013 году воспринимался как *итоговый*, как и другие предшествующие сценические работы Захарова – «Вишневый сад» (2009) или «Пер Гюнт» (2011). По счастью, «Небесные странники» не стали последней работой лидера Ленкома, но спектакль с течением времени лишь подтвердил свой итоговый характер.

Литература

1. Виноградова Полина. Где твои крылья? // Невский Театралъ. 2014. Апрель. № 4 (07). С. 24.

2. Галахова Ольга. Птицы приземлились в «Ленкоме». «Небесные странники» в постановке Марка Захарова // Новая газета. 2013. 22 апр.

3. Губайдуллина Елена. Аристофан на улице Чехова. Премьера «Небесных странников» Марка Захарова состоялась в «Ленкоме» // Газета.Ru. 2013. 15 апр.

4. Должанский Роман. Птицы зловещего полета. «Небесные странники» в театре «Ленком» // Коммерсант. 2013. 17 апр.

5. Захаров Марк. Кино и театр – пути взаимодействия // Искусство кино. 1982. №6. С. 81–82.

6. Иванова Ася. Сложный рассказ о самом простом. Новая премьера Марка Захарова прошла в «Ленкоме» // Вечерняя Москва. 2013. 15 апр.

7. В. Э. Мейерхольд – А. П. Чехову. 29 сентября 1899 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 – 1939. М.: Искусство, 1976. С. 22.

8. Неизданное письмо А. П. Чехова В. Э. Мейерхольду // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 10–11.

9. Фукс Ольга. «Небесные странники». Сценическая фантазия М. Захарова по мотивам Аристофана и Чехова // Театральная афиша. 2013. №6 (Июнь). С. 14.

10. Шевелёва Алла. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции. В «Небесных странниках» о современном искусстве и политике говорят на птичьем языке // Известия. 2013. 15 апр.

Анна Ковальчук, Франциска Фуртай (Петербург)

Античная костюмерия Льва Бакста

Балетные костюмы, созданные в конце XIX – начале XX века, как справедливо замечает В.Светлов, стали наиболее практичными и давали свободу движений танцору: *«Эволюция, превратившая бронированный костюм танцовщиц эпохи Людовика XIII в тарлатановые туники нашего времени, которые стремятся уступить место античной тунике, и, наконец, обнажению»* [5, с. 18]. В тесной связи с эволюцией костюма находится и эволюция танца. Укоротились юбки, ноги стали свободнее, и движения ног стали более лёгкими и воздушными.

Итак, с изменением костюма изменился и танец. Постановка обрела целостность и завершённость, единство стиля проявлялось во всём – в декорациях, музыке, хореографии, костюме.

Л.С.Бакст не просто выдающийся художник своего времени, он первооткрыватель и умелый стилизатор. *«Стилизм Бакста,* – пишет М.В.Давыдова, *— был особого свойства. В ушедших эпохах он отыскивал те черты, которые ему были нужны для его декоративных задач. На сцене Бакст стилизовал изысканно, "смело и вольно. Ему важнее всего было передать музыку изображаемого, освободившись от пут археологии, хронологии и быта"»* [2, с. 150].

Одной из первых работ Льва Бакста на античную тему стала постановка «Ипполит», осуществлённая по мотивам трагедии Эврипида. Воссозданную трагедию «Ипполит» в переводе Д.С.Мережковского впервые показали на сцене Александринского театра в 1902 году. Как известно, положенный в основу пьесы миф повествует о гордом и своенравном греческом герое Ипполите, который презирал любовь и славился как охотник и почитатель богини-девы Артемиды, за что богиня Афродита разгневалась на него и внушила его мачехе Федре преступную любовь к пасынку.

Для античного театра было важно единство времени, места и фабулы – на этот драматургический принцип и ориентировался Лев Бакст в своих работах. Для более точной передачи духа эпохи он со-

здаёт ряд зарисовок античных произведений искусства, находящихся в Эрмитаже, а также знакомится с материалами раскопок Г. Шлимана и Э.Эванса [1, с. 28].

В спектакле «Ипполит» воссозданы архаические архитектурные пейзажи. На эскизе декораций изображены коры (от греческого *kore* – «девушка») – характерные для искусства древнегреческой архаики статуи женщин, тела которых задрапированы в длинные сорочки, а поверх надеты плащи (гиматии), доходящие до колен. Архитектура отражает эпоху того времени, дорический портик – символ мужества и строгости. Статуи кор статичны, их лица выражают спокойствие и безмятежность.

Яркие цвета костюмов, выполненных для спектакля «Ипполит», – красно-оранжевые, золотые, красные – подчеркивают трагедийность и страстность произведения. *«Полотно полностью декорировано орнаментом с использованием волнистых линий, зубчиков с острыми верхами, фестонов. Этот костюм наиболее ярко выражает стиль художника, сохраняя при этом цельный художественный ансамбль»,* – отмечает М.Н.Пожарская [2, с. 252].

Костюм Федры Лев Бакст проработал весьма тщательно, в образе царицы передана её чувственная натура, при этом основной акцент сделан именно на колорит костюма и пластику тела. *«Казалось,* – пишет Е.Н.Байгузина, – *художника её лицо вовсе не занимало – половина его была скрыта вуалью, над которой ярко выделялись восточного типа огромные глаза. О страстном, чувственном характере героини художник сумел сказать такой откровенной деталью, как частично обнаженная грудь»* [1, с. 31].

Художественные работы, созданные Леоном Бакстом, сразу выдают источник вдохновения – античную вазопись, тогда как архитектура на декорациях изображена условно. На костюме Федры используется приём классической вазописи – черный рисунок на красном фоне. Как точно заметила М.В.Давыдова, Бакст *«очень любил в костюмах звучание красного и всех его оттенков, розово-пионовых, пылающих пурпурных, тёмно-гранатовых»* [3, с. 137].

Тонко стилизованные орнаменты напоминают узоры меандра, акантовый лист, а круги, подобные завиткам и витым узорам, схожи с теми, что использовались в античной архитектуре и вазописи. Лев Самойлович Бакст в своих работах не пытается придать особое значение орнаменту, но, тем не менее, в его эскизах прослеживаются традиционные греческие элементы. Так, в эскизе костюма Федры и

Ипполита выделяются точечные розетты, крестики, круги, завитки, овалы, шашечки.

В эскизе костюма для Ипполита узор туники напоминает античную мозаику, а тога украшена теми же кругами, что и туника Федры.

Для Льва Самойловича античная культура служила прекрасным поводом для стилизации. Он умело сочетал архаические мотивы с восточными.

Хотелось бы отметить еще одну работу для спектакля «Ипполит» – это эскиз костюма Военачальника: внимание приковывает шлем с высоким гребнем, который, *«видимо, полюбился самому Баксту и был неоднократно повторен в драматических постановках на античную тему»* [1, с. 30]. Узор гребня дублируется в тунике костюма, её орнамент напоминает шахматную доску. Интересен рисунок щита, на котором художник изобразил красную змею, олицетворявшую в Древней Греции мудрость, обновление жизни, воскресение, исцеление, а также защиту и охрану.

Важным для Льва Бакста было понимание основ формообразования античной одежды, принципов драпировки, так как в начале XX века ещё носили корсеты, тогда как античная мода отличалась свободой. Лев Самойлович умело перерабатывал античную моду, отталкиваясь от первоисточников и творчески перерабатывая античные формы в соответствии с задачами оформления драматической постановки. *«Его женские одежды лишь имитировали традиционные туники из тонких тканей, поверх которых надевался уложенный складками богато декорированный хитон. В края античной одежды, дабы складки хитона лежали строго вертикально и не разлетались от движения, вшивались специальные небольшие грузы из металла»* [1, с. 31].

В 1911 году Лев Самойлович оформлял балет на античную тему «Нарцисс и Эхо» (автор музыки Н.Черепнин). Вспомним известный миф, рассказывающий о прекрасном, но гордом Нарциссе, отвергшем любовь нимфы Эхо. Златая Афродита узнав, что Нарцисс пренебрегает её дарами, разгневалась и наказала его. Однажды на охоте он решил испить студеной воды из ручья. Когда Нарцисс наклонился к прозрачной, словно зеркало, воде, то был покорён красотой своего отражения и влюбился в него. Долго сидел Нарцисс у ручья и так долго любовался своим отражением, что сердце его не выдержало: *«Склонилась голова Нарцисса на зеленую прибрежную траву, и мрак смерти покрыл его очи. Умер Нарцисс. Плакали в лесу младые ним-*

фы, и плакала Эхо» (Легенды и мифы Древней Греции). Вскоре на том месте, где склонилась голова прекрасного Нарцисса, вырос белый цветок. Прекрасный миф, который показывал людям давней эпохи нежность, любовь и преданность, столь чуждые миру начала XX века, когда человек был устремлен не к природе, а к технологическому развитию.

Нельзя не согласиться с мнением М.Н.Пожарской о том, что ряд костюмов, созданных для данного балета, *«принадлежат к подлинным шедеврам художника»*. Например, костюм нимфы Эхо, построен *«на сочетании тёмно-фиолетового с золотыми пятнами плаща и бледно-лилового цвета туники с орнаментом из серебряных листьев»* [4, с. 231]. Левинсон называет эти одежды траурными. Движения Эхо медлительны, она застывает, превращаясь в холодную статую. Декорации, изображавшие *«скалы, осененные изумрудной, струящейся листвой»*, являли собой *«ярко-декоративный фон»*, в который смело вписывались яркие пятна костюмов [Там же, с. 257].

В 1912 году Лев Самойлович создаёт ещё ряд костюмов на античную тему для балетов «Дафнис и Хлоя» и «Полуденный отдых Фавна», во многом близких к эскизам «Нарцисс и Эхо», в которых прослеживается своеобразный архаизм, воскрешающий сюжеты искусства Греции в стилизованных формах модерна.

Л.С.Бакст был художником восточной темы – так считала публика «Русских сезонов», так считают и современники, но бесспорно и то, что работы, созданные на античные темы, ничем не уступают Востоку.

В книге «Лев Бакст» Н.А.Борисовская называет момент создания ряда костюмов к балету «Послеполуденный отдых Фавна» (музыка К. Дебюсси) этапом, открывшим Баксту путь к новому экспрессионистическому балету и позволявшим художнику *«перейти к новому пониманию архаики и классики, присущему уже началу XX века. <…> При работе над этим балетом Лев Бакст был увлечён созданием не просто стилизации, но оригинального пластического языка, присущего именно балету»* [2, с. 94]. В качестве одного из аргументов исследователь приводит мнение И.Ф.Стравинского, который отмечал следующее: *«Для постановки балета “Послеполуденный отдых фавна” Бакст сделал особенно много. Он не ограничился декоративным оформлением и созданием великолепных костюмов. Он указывал мельчайшие движения танцев»* [6, с. 78].

В эскизах костюмов прослеживаются основные пластические мотивы постановки. Рисунок построен на характерном для модерна *«растекании пятен по поверхности листа, организации листа сопоставлением пятен»* [2, с. 95]. Синяя драпировка, изображённая на эскизе Фавна, повторяет его движения, его изгибы тела, но в тоже время словно живет своей жизнью. Цепочка из листьев винограда на костюме Фавна становится орнаментом, обрамляющим обтягивающее трико танцовщика.

Сценическое пространство было ограничено и сведено к просцениуму (передняя, ближайшая к зрителям часть сцены): *«Такая неглубокая сцена способствовала созданию впечатления рельефа и подчеркивала значение линии»* [2, с. 94].

Сюжет одноактного балета незамысловат: отдыхающий на скале Фавн, проснувшись, любуется виноградом, играет на флейте, тут перед ним являются нимфы, сначала выходит одна группа, а за ней вторая, сопровождающая главную нимфу. Они предаются танцам, их замечает Фавн, который сначала любуется ими, а после присоединяется к танцующим. Нимфы разбегаются, увидев его, и только самая главная остается с ним. После танца и она убегает, уронив свой шарф, который поднимает Фавн, а после поднимается на гору и, расположившись на прозрачной ткани, предаётся любовному томлению. Костюм, созданный для Нижинского–Фавна, – это пятнистое обтягивающее трико, переходящее в смуглое обнаженное тело, золотисто-курчавый парик с маленькими рожками – изумил публику своей откровенностью. На эскизе Фавн изображен с шарфом интенсивного синего цвета с зелёно-золотым узором.

И в наше время балет «Послеполуденный отдых фавна», реконструированный фондом Мариса Лиепы, очаровывает декорациями и костюмами Льва Бакста, а танец в исполнении Николая Максимовича Цискаридзе восхищает своей пластичностью и чувственностью. По мнению В.Светлова, в движениях Фавна угадывается традиционный греческий танец: *«Руки, судя по фресковым и вазовым рисункам, были всегда во взаимодействии с ногами танцовщицы, чувствовалась общая связь между отдельными частями всей фигуры, и получалась пластическая гармония танца»* [5, с. 26].

Итак, эскизы костюмов и декораций Льва Самойловича Бакста бесспорно представляют собой законченные произведения искусства, а творческий стиль, в котором художник интерпретирует наследие Античности при оформлении балетов, и сегодня воспринимается как

уникальное по смелости и одновременно утончённо изысканное явление русской художественной культуры начала XX века.

Литература

1. Байгузина Е.Н. Особенности интерпретации античного наследия Л. С. Бакстом в оформлении трагедии Еврипида «Ипполит» (1902) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена, Т. 22, № 53, 2007. – С. 27–34.

2. Борисовская Н.А. Лев Бакст. М.: Искусство. 1979. – 120 с.

3. Давыдова М.В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. – 150 с.

4. Пожарская М.Н. Русское театрально-декоративное искусство конца XIX начала XX века. М.: Искусство, 1970. – 412 с.

5. Светлов В. Современный балет / издано при непосредственном участии Л.С. Бакста. – издание товарищества Р.Голике и А.Вильборг, 1911. – 133 с.

6. Стравинский И. Хроника моей жизни [пер. с фр. Л.В.Яковлевой-Шапориной]. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 271 с.

Галина Домбраускене,
Дмитрий Болотин (Владивосток)

Античная мифологема космоса в музыке Э.Артемьева к кинофильму А.Тарковского «Солярис»

Космическая тема никогда не перестанет быть актуальной, в том числе и в искусстве, поскольку космос – это «астрономическая реальность» [6], в которой существует человек. Со времен глубокой древности люди стремились понять: какое место они занимают в окружающем их мире, как космические силы влияют на их жизнь, что позволяет им взаимодействовать и какие возможности открывает космос перед человеком. Поиски ответов на эти вопросы привели к формированию мифологемы космоса и комплексу средств трансляции ее смыслов в различных видах искусства, в том числе и в музыкальном. Как известно, «мифологема» – термин, используемый для обозначения различных образов, характеризующихся универсальностью и имеющих широкое распространение в ряде культур народов мира.

Впервые данное понятие было введено К.Юнгом и К.Кереньи в монографии «Введение в сущность мифологии» (1941) и представляет собой, по их мнению, «лучшее древнегреческое слово для обозначения повествований, содержащих мифический материал» [Цит. по: 7, с. 13]. Примерами мифологем являются так же мифологема мирового древа, прачеловека, мирового потопа и другие. Но именно мифологема космоса, вероятно в силу своей всеохватности, оказалась одной из самых распространенных и востребованных. Она повлияла на формирование религий, философий, развитие науки и искусства. На протяжении многих веков (начиная от Античности и до наших дней) складывались разнообразные формы ее воплощения на основе существующих в тот или иной исторический период мировоззренческих парадигм – мифологической, религиозной, сциентистской, космистской, астрологической и астрономической. На ее основе сформировался ассоциативный комплекс отождествления объектов вселенной с рядом явлений в философии, религии, науке и искусстве.

Еще в рамках античного мировоззрения мифологема космоса обрела характерные черты, образовав своего рода семиотический комплекс, который можно рассматривать как совокупность разного рода символов, связанных с *первостихиями*, *первоформами* и *числом*. Эти символы отражают представление античных мыслителей о космосе как о *materia prima* (от лат. «первоматерия», т.е. основа всего существующего), указывая на бесконечность[1] космоса, его непрерывность, цикличность, а также упорядоченность и гармоничность. Эта мифологема нашла свое претворение в различных видах искусств, в том числе и в музыке. Постепенно начинает складываться комплекс художественно-смысловых структур – паттернов космоса. В искусстве, в том числе и музыкальном, космические паттерны присутствуют в виде натурфилософской, геометрической и числовой символики. Также к паттернам можно отнести определенные художественные символы, выражающие такие экзистенциальные идеи, как бессмертие, перерождение, бесконечность, совершенство консонанса и гармонии как идеальное воплощение космического, божественного, высшего блага и т.п. Все это заложено в античной скульптуре, архитектуре, а также античной теории музыки.

В последующие исторические периоды в рамках иных мировоззренческих парадигм мифологема космоса продолжает функционировать, приобретая новое осмысление и новые формы воплощения в искусстве. В музыке Средневековья, Нового и Новейшего времени накапливаются устойчивые музыкально-смысловые структуры эквивалентные образу космоса, выражаемые через вербальные, визуальные и физические паттерны. К вербальным паттернам можно отнести концепты[2], отражающие вечность, бесконечность, бессмертие, перерождение и т.п. К визуальным паттернам – первоформы (круг, треугольник, квадрат), а также, симметричность, структурность, пространственность, рациональность. Физические паттерны связаны с физическими явлениями – такими, как свет, акустика, пульсация, вибрация и т. д. Каждый приведенный паттерн находит свое воплощение в музыкальном выражении: квинтоктава средневековой музыки в пространстве готического храма, символизирующего Святой град [5, с. 132], «Небесная капелла» музыки Нового времени [8, с. 168], творческие «полеты» космистов рубежа XIX–XX вв. и, наконец, опыты композиторов-авангардистов второй половины XX в., опирающиеся на современные научные открытия и технические достижения в области астрофизики.

Основные цели статьи – выявить мифологему космоса в музыка Э.Артемьева к кинофильму «Солярис» (1972) и определить ее смысловое значение в драматургии фильма. Для этого авторами были применены специальные методы: семиотический, герменевтический, хронотопический и компьютерный – с их помощью удалось установить глубокую взаимосвязь современных представлений о вселенной со всем исторически сложившимся комплексом паттернов космоса, отражающих в музыкальном искусстве глубинную природу человеческого сознания.

Опираясь на литературный первоисточник С.Лема и философскую концепцию А.Тарковского, Э.Артемьев привносит в традиционный комплекс много новых «космических» звучаний, отражающих собственно астрономическое представление человека XX в. о физическом (не мифологическом, астрологическом) космосе, о технике, работающей в космосе, о звуках, которые эта техника издает и пр. Этих звучаний Э.Артемьев достигает с помощью смешанных типов композиторской техники, включающих конкретную, электронную, сонорную музыку, создавая в фильме «Солярис» колоритный полистилистический текст.

Как известно, к моменту создания фильма, Э.Артемьев уже имел достаточно богатый опыт работы над «космической» тематикой. Примером служат его пьесы «В космосе», «Звездный ноктюрн» (1961); работа в картине режиссера М.Карюкова «Мечте навстречу» (1961), в документальном фильме режиссера В.Капитановского «Планета Океан» (1969) и др. Также Э.Артемьев работал над электронно-музыкальным дизайном для выставки «Советская космическая техника» в Лондоне (1962). По праву Э.Артемьева называют основоположником отечественной электронной музыки [3].

Для электронного творчества Э.Артемьева характерно использование сонорных, пространственных и темброгармонических средств, что нашло воплощение в музыке к «Солярису». «Астрономический» характер образа космоса осуществляется за счет протяженного звучания отдельных разделов произведения, характерной ритмической пульсации, сонорных структур (звуковых пятен, пучков[3], кластеров[4] и т.д.), использования одновременно отдаленных друг от друга регистров, применения реальных звуковых эквивалентов космоса (звуки пульсаров[5], квазаров[6] и т.д.), использования различных волновых форм[7] (синусоида[8], треугольник[9], квадрат[10], пила[11] и импульс[12]), включения различных звуковых эффектов рассеивания

звуковой волны (реверберация[13], дилей[14], хорус[15] и т.д.), синтезирования технических звуков окружающей среды (шум, сирена, щелчки и т.д.).

Авторами статьи были поставлены следующие задачи: во-первых, выявить на основе хронотопического и семиотического анализа кинофильма «Солярис» связь созданного Э.Артемьевым образа космоса с традициями античной натурфилософской теории макро- и микрокосма, а также исторически сложившимся комплексом паттернов космоса; во-вторых, определить принципы композиторской работы и средства музыкальной выразительности для воплощения астрономических и философских характеристик в созданном Э.Артемьевым образе космоса. Также для анализа музыкального материала, выполненного в сонорной технике, была применена методика компьютерного анализа А.Харуто, М.Катунян и С.Снигиревой [11, с. 52–57]. Компьютерный анализ музыкальных произведений Э.Артемьева в совокупности с визуальной составляющей, представленной в виде сонограмм, позволил обнаружить наличие лейттем у главных героев, а также выявить воплощение космических концептов путем применения устоявшихся музыкальных паттернов космоса.

Опираясь на концепцию «хронотопа» М.М.Бахтина, авторами статьи была разработана в виде таблицы модель хронотопического анализа (Г.Н.Домбраускене), которая позволяет представить фильм в рамках векторного пространства, где основные векторы – это два базовых направления измерения: хронометраж и хронотоп.

Хронометраж фильма – это метод изучения затрат времени с помощью фиксации и замеров продолжительности эпизодов. В нашем случае это эпизоды, связанные с образами космоса, которые с одной стороны создают художественный фон, с другой – выступают носителями философских идей, заложенных А.Тарковским в драматургию фильма. Хронотопом М.М.Бахтин называл «…изображение времени и пространства в художественном произведении в их единстве, взаимосвязи и взаимовлиянии» [2, с. 234–407]. Буквально это означает то, что хронотоп организует пространственно-временну́ю картину произведения, а также его композицию в отличие от хронометража, который показывает реальную по времени продолжительность сцены или эпизода.

Табличный формат наглядно демонстрирует смысловые моменты, связанные с космосом, возникающие на пересечении трех основных параметров кинофильма – вербальном, визуальном и музыкаль-

ном. Полный хронотопический, семиотический и компьютерный анализ со снятием сонограмм музыкальных примеров (выполнен Д.Н.Болотиным), позволяет на каждом «космическом» участке фильма, выявить музыкальные и художественные средства выражения его философских и астрономических характеристик. Поскольку вся таблица с хронотопическим анализом не может быть размещена в рамках настоящей статьи из-за весьма внушительного размера (напомним, что фильм длиться более 2,5 ч), приведем ее фрагмент, который представляет саму структуру и суть этого анализа. В таблице вектор «хронометраж» представлен индикатором времени (*далее* ИВ), вектор «хронотоп» включает вербальный ряд, визуальный ряд и музыкальный ряд. Снятие сонограмм музыкальных примеров осуществлялось с помощью программы Adobe Audition CC 2017, которая позволяет получить частотный спектр музыкального произведения (все представленные в статье сонограммы сняты Д.Н.Болотиным).

Фрагмент таблицы хронометрического анализа к/ф «Солярис»

		ХРОНОТОП →		
ХРОНОМЕТРАЖ ↓	**Индикатор времени**	**Вербальный ряд**	**Визуальный ряд**	**Музыкальный ряд**
	41:17	«Готов Кельвин, готов Манор. Счастливого пути, уже летишь».	Ночное звездное небо. Глаза Криса, сфера, он вращается.	Part II (АНС, тема космоса, гул в низком регистре, металлический призвук)
	42:21	«Станция Солярис, станция Солярис» – Крис	Крису мерещится, световые блики, тряска камеры, дым.	Part II (АНС, всплески пучков на слова «Теряю стабилизацию»)
	42:48	-	Круглая станция, желтые световые сигналы	Part II
	43:37	-	Два круга иллюминатора и ярко-желтый свет	Part II (АНС, звук стыковки со станцией)
	44:27	«Где вы все» – Крис	Открываются ворота, сигнальный свет	Part III (АНС, тема станции)

Индикатор времени служит для измерения и выражения промежутков времени, занятого интересующим нас эпизодом. Для фиксации используются основные единицы измерения – «час», «минута» и «секунда» (00:00:00).

Вербальный ряд позволяет выявить присутствие в тексте сценария вербальных паттернов космоса (концептов) по смыслу близких космической тематике и заключающих в себе, как отмечалось ранее, экзистенциальные идеи бесконечности, пространства, бессмертия, которые обсуждаются и осмысляются главными героями на протяжении всего фильма.

Визуальный ряд помогает выделить особенности в композиции построения кадров, а также сцен в фильме, которые напрямую или косвенно тождественны паттернам космоса. В данный раздел входят геометрические паттерны (первоформы) – прежде всего круг, а также нестандартные цветовые решения, использование общих световых фильтров для отдельных сцен, особые движения камеры, ее центрирование на определенном объекте и т.д.

Рассмотрим подробнее каждый из основных уровней киноленты и связь музыки Э.Артемьева с исторически сложившимся комплексом паттернов космоса. Так важную роль, как уже было сказано, в семиотике фильма играет геометрическая фигура круга, которая неоднократно в разных видах применяется в визуальном плане для отображения философской концепции космоса. Его присутствие в кадре можно интерпретировать как символ бесконечности, непрерывности, безграничности, воскрешения, перерождения, духовных поисков человека и т.д. Например, сцена ранения Хари о дверь, в которой визуальный кадр центрируется на главной героине фильма: в этот момент, за ее спиной находится иллюминатор создавая подобие нимба вокруг головы. Данная сцена также подкрепляется вербальной составляющей кинокартины. Один из ученых, Сарториус, обсуждает с Крисом появление его жены, Хари, а также ее способности к регенерации. В момент их диалога, Сарториус произносит следующую фразу: «В сущности, бессмертие». Данный вербальный уровень еще больше подкрепляет идею об использовании фигуры круга, как символа для показа непрерывности и безграничности, что в свою очередь может рассматриваться с точки зрения индикатора паттерна космоса. (ИВ 1:33:28).

Подобное происходит и в следующем примере. В эпизоде празднования дня рождения Снаута, Сарториус говорит следующее:

«Бесконечное движение к истине. Человек обречен на познание». В момент произнесения данной фразы, кадр центрируется на отвалившейся круглой линзе очков Сарториуса (ИВ 1:56:00). Из вышеприведенных примеров наблюдается удивительный факт: герой второго плана, Сарториус появляется в моменты возникновения паттерна космоса – бесконечность на вербальном уровне, однако музыкальная характеристика этого героя в киноленте отсутствует. Можно предположить, что Сарториус относится к идейному комплексу бессмертия, не раз появляющегося в фильме. Такое утверждение следует из следующих слов Снаута, произнесенных им в одном из фрагментов фильма: «Я пойду к Фаусту. Наш Фауст Сарториус ищет в лаборатории эликсир бессмертия». Сопровождается данная фраза часовым боем, что еще больше подтверждает предположение о принадлежности данного героя к вышеупомянутому комплексу (ИВ 2:02:01).

Фигура круга находит свое воплощение и в определенном движении камеры, особом перемещении героев, а также в моментах показа океана Солярис. Такими примерами очерчивания камерой круга в совокупности с характерным передвижением героев являются: сцена с воскрешением Хари, где кадр очерчивает круг против часовой стрелки, следуя за персонажем Снаута, который бежит по коридору космической станции (ИВ 2:15:12), а также момент сцены невесомости, где Крис и Хари, обнявшись, кружат по часовой стрелке при противоположном движении камеры (ИВ 2:06:36–2:08:03).

Немаловажными являются примеры океана Солярис, в которых также наблюдается закономерность в перемещении. Так, в первом примере движение волн планеты-океана закольцовывается в воронку против часовой стрелки (ИВ 2:15:27). Данный эпизод возникает следом за сценой воскрешения жены Криса, что еще раз подтверждает предположение о принадлежности фигуры круга к сакральному обозначению образа непрерывности времени и пространства.

Для анализа музыкального ряда кинокартины А.Тарковского «Солярис», были выбраны два сборника композиций 1978 и 1995 гг. [1]. Сами сборники, как и фильм, условно разбиты на три сферы, представленные в данной киноленте. В первой сфере – земной, показан образ природы, она занимает почти треть первой части кинофильма до событий на околоорбитальной станции. Передача земного образа осуществляется путем применения визуального, а также музыкального ряда. Визуальный ряд выражается через показ загородного пейзажа (озеро, лес, лошадь, собака и т.д.), а музыкальный – по-

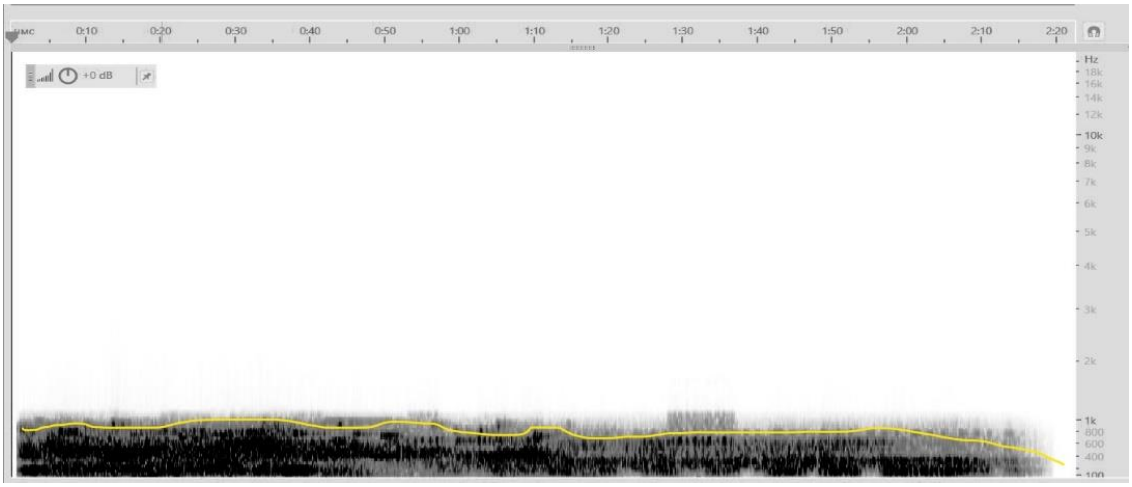
средством использования реальных звуков природы (конкретной музыки), а также через цитирование органной хоральной прелюдии f-moll И.С.Баха [14].

Следует заметить, что философский контекст фильма объединяет космическую и земную темы, что также традиционно для мифологического и религиозного мировоззрений, где в природе человека заложено стремление к гармоничной взаимосвязи со вселенной, с Богом. Именно в космосе главные герои смогли разрешить мучившие их на земле морально-нравственные проблемы. Как говорил в своем финальном монологе герой фильма Снаут: «Мы вовсе не хотим завоёвывать никакой космос, мы хотим расширить Землю до его границ» (ИВ 1:58:55).

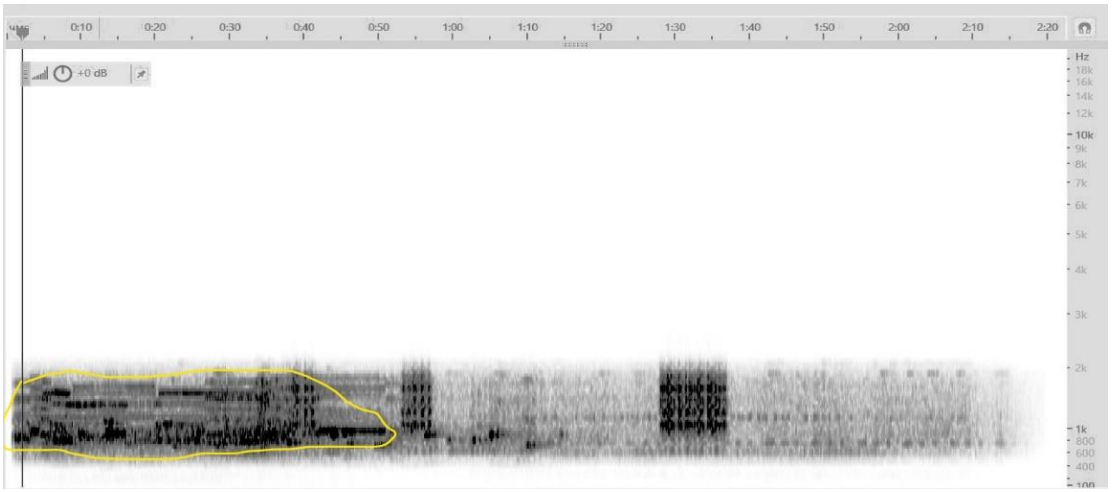
Для изображения космоса, Э.Артемьев прибегает к использованию средств АНС, синтезируя звуки электронного оборудования, сигналы сирены и т.д. Данные звуки сопровождаются применением сонорной педали в форме синусоидального колебания звуковой волны, которое можно разделить на несколько звуковых пластов. Первый начинается с восходящего хода «D–A–Gis» в диапазоне до 1 кГц и является педалью всего произведения (Пример 1).

На данный частотный уровень наслаивается второй пласт с восходящим интервалом большой секунды «As–B» в диапазоне от 600 Гц до 2 кГц, выраженный металлическим синтезаторным призвуком (Пример 2).

Пример 1. Композиция «Part III», восходящих ход «D –A–Gis» в сонорной педали. Применение формы синусоидального колебания звуковой волны

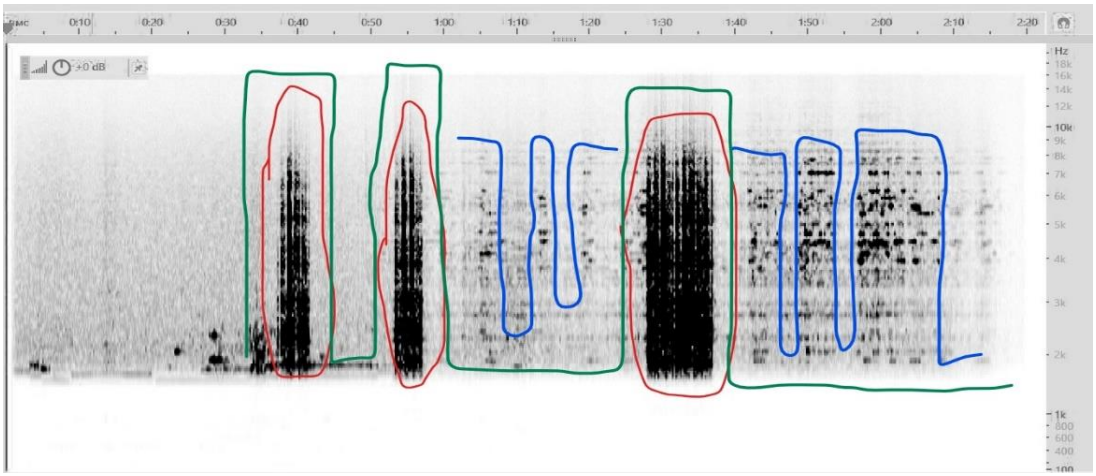


Пример 2. Композиция «Part III», интервал большой секунды «As–B» металлическим синтезаторным призвуком



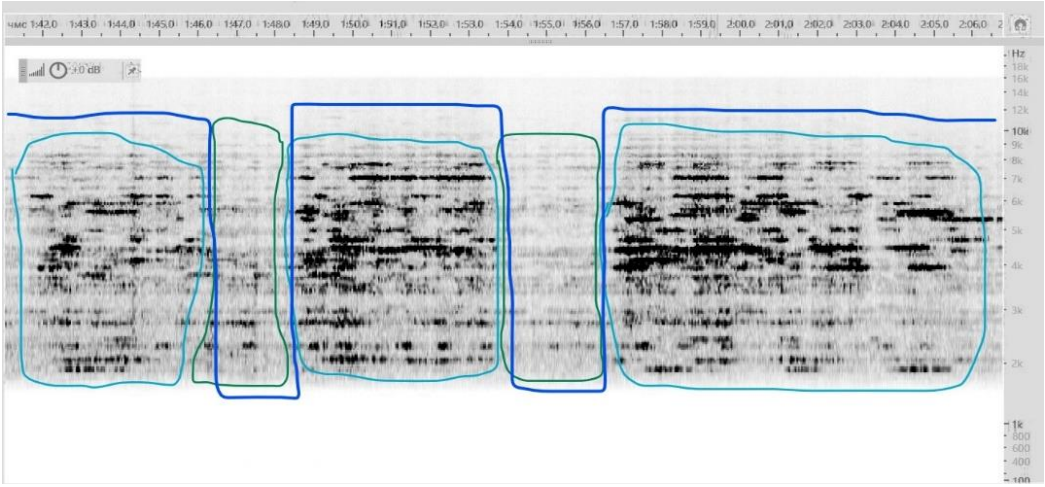
Также в определенные моменты происходит внедрение вышеупомянутых звуков подражания электронике с применением формы импульсного колебания звуковой волны в виде предупредительной сирены в диапазоне от 1,5 кГц до 10 кГц (Пример 3. ИВ 0:37–0:42; 0:53–0:57; 1:28–1:37).

Пример 3. Композиция «Part III», моменты подражания электронике при помощи АНС. Применение формы импульсного колебания звуковой волны



Стоит отметить также звуковой пласт, который возникает во второй части композиции «Part III» в промежутке от 2 кГц до 12 кГц. Данный частотный уровень является звуковым воплощением паттерна бесконечности, что наглядно демонстрирует Пример 4.

Пример 4. Композиция «Part III», тема Снаута с чередованием динамического усиления и ослабления. Применение импульсного колебания звуковой волны



В приведенной сонограмме видно применение формы импульсного колебания звуковой волны, которое выражено чередованием более насыщенных вертикалей с менее насыщенными, что в звуковом плане создает эффект непрерывного вращения (Примеры 2 и 4. ИВ 1:42–2:14). При дальнейшем развитии кинофильма «Солярис» данный звуковой уровень будет не раз возникать в моменты появления одного из героев киноленты, Снаута – ученого, занимающегося кибернетикой.

Схожие музыкальные приемы, воплощающие в музыке идею бесконечности вселенной, можно встретить также в первой части фильма. Например, сцена, демонстрирующая непрерывное движение машин по многоуровневой эстакаде города будущего (ИВ 32:05–36:38). В данной сцене также используется визуальный и музыкальный ряд, которые взаимодействуют друг с другом. Это видно на примере композиции «Шоссе» Э.Артемьева к данному эпизоду.

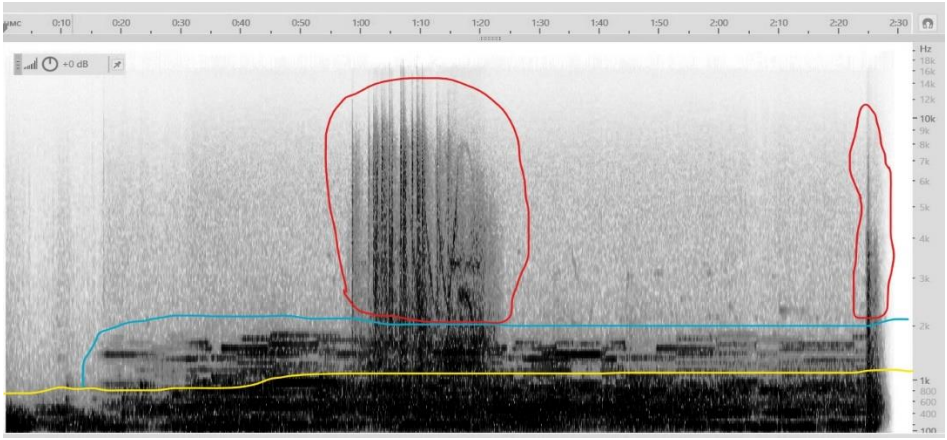
Так, в моменты появления проезжающих машин мимо автомобиля героя второго плана Бертона, в музыкальном ряду возникают глиссандирующие пассажи, описывающие данное явление. Подобное происходит и в период, когда на экране машина Бертона въезжает и выезжает из тоннелей. На музыкальном уровне это выражается в виде затемнения и осветления ткани произведения путем добавления сонорных конструкций сначала в низкий регистр, делая произведение более гулким, а затем в высокий. Такая непрерывность, применение

методов сонорики, как первоосновы для данного произведения вызывает ассоциации с непрерывностью движения, т.е. с бесконечностью.

Также в пользу теории о бесконечности, как философской основы всего кинофильма может служить пример эпизода научной конференции ученых в первой части фильма, где происходит объединение вербального и музыкального ряда. В момент фразы одного из ученых: «безграничность мышления» (ИВ 20:35), звучит нисходящий мелодический интервал чистой октавы, воспроизведенный на АНС. Такой интервал графически изображается восьмеркой, что в совокупности с вышеприведенной фразой свидетельствует о взаимосвязи двух пластов киноленты, имеющих в своей основе паттерн космоса, выраженный в виде понятия бесконечность[16].

Показ океана планеты Солярис воплощается через визуальный и музыкальный ряд преимущественно во второй части фильма: например, когда главный герой Крис Кельвин совершает полет к околоорбитальной станции (ИВ 41:17 – 43:37), при этом, визуальный ряд концентрируется на показе поведения главного героя в невесомости, а также на космическом корабле, который представлен в виде вращающейся сферы. Интересно воплощение данного эпизода на музыкальном уровне. Э.Артемьев задействует комплекс средств АНС, используя приемы сонорики, подчеркивая конкретные моменты и усиливая визуальные эффекты данной сцены. Во время показа ночного неба (ИВ 41:17) музыкальный ряд представляется в виде композиции «Part II» из второго сборника к кинофильму «Солярис» (Пример 5).

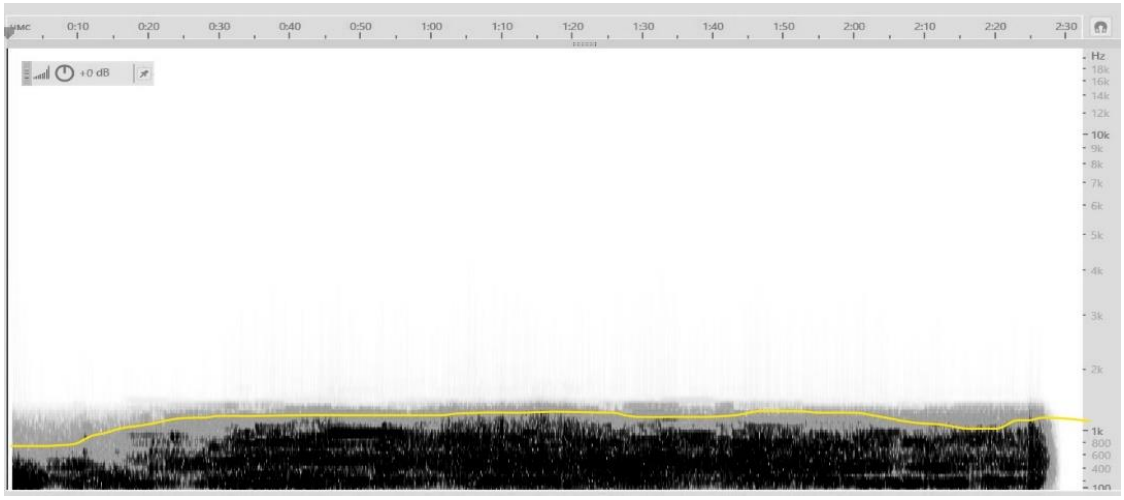
Пример 5. Композиция «Part II», объединение сонорной педали с синтезатором, а также звуковыми всплесками. Применение формы синусоидального колебания звуковой волны и импульсного всплеска



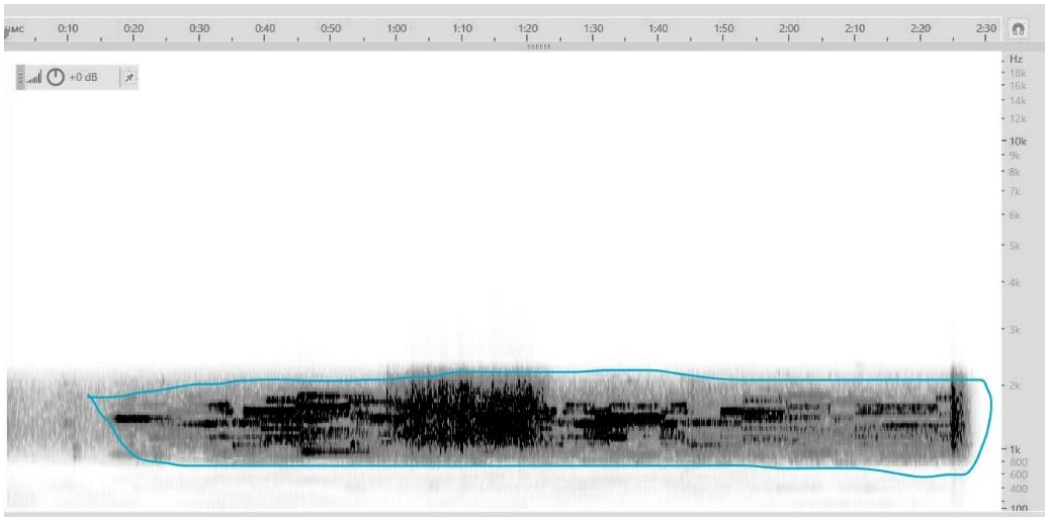
Основой данного произведения является комплекс, состоящий из звуковой волны в форме синусоидального колебания, которая воплощается при помощи сонорной педали в нижнем регистре, а также импульсного всплеска ряда звуковых пучков в высоком регистре, при этом средний регистр практически отсутствует, создавая тем самым ощущение объема и необъятности космоса, показанной в данной сцене. Тем самым, структура произведения «Part II» состоит из трех уровней. Первым уровнем является сонорная педаль, которая звучит в низком регистре в диапазоне от 100 Гц до 1,3 кГц и начинается со звука h, далее обогащаясь обертонами (Пример 6).

Второй пласт передается при помощи мелодии начинающейся с хода нисходящей малой секунды f–e третьей октавы, воспроизведенной на синтезаторе. Данная мелодия звучит в диапазоне от 800 Гц до 2,2 кГц имеет ярко выраженное металлическое звучание, что в совокупности со схожим частотным диапазоном в композиции «Part III» может являться признаком принадлежности данного звукового уровня к технологической сфере и передает в данной композиции «Part II» образ космического корабля, на котором летит Крис к космической станции Солярис (Пример 7. ИВ 0:15).

Пример 6. Композиция «Part II», сонорная педаль. Применение формы синусоидального колебания звуковой волны



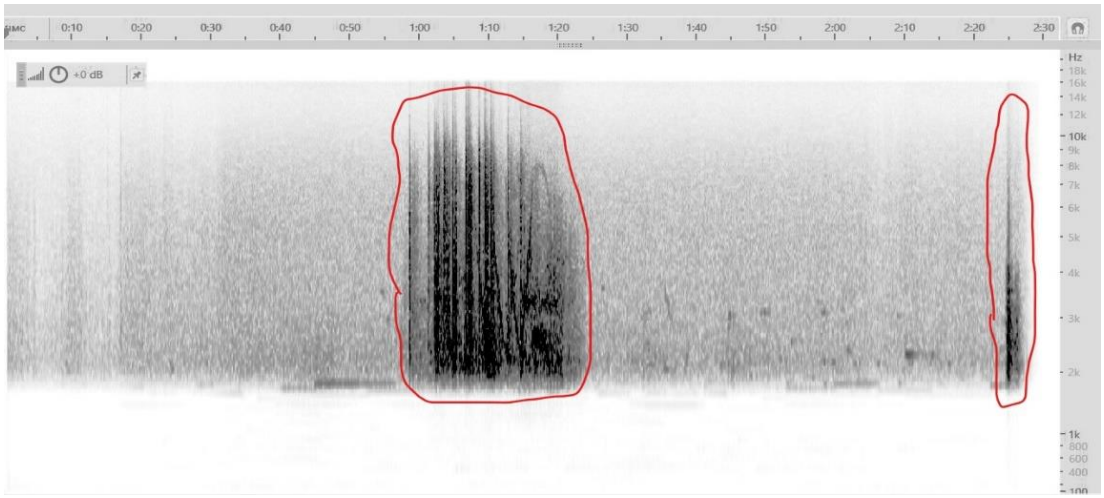
Пример 7. Композиция «Part II», музыкальный образ космического корабля Криса



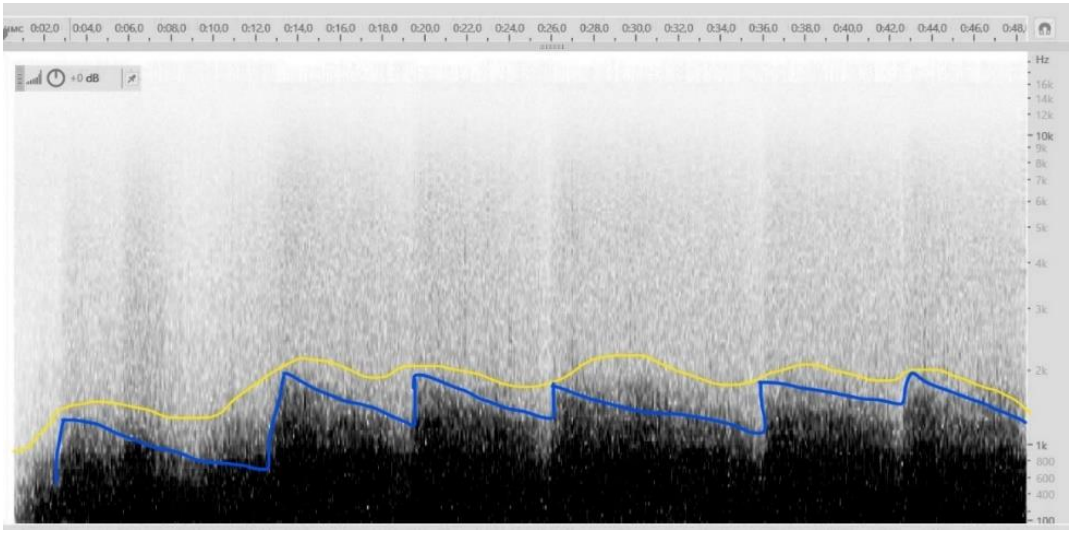
Также в композиции присутствуют и звуковые пучки с всплесками, иллюстрирующие блики света, которые возникают на визуальном уровне в момент тряски камеры (ИВ 42:21). При этом на вербальном уровне все действия подчеркиваются фразой Криса: «Теряю стабилизацию». Данные вышеупомянутые звуковые пучки и всплески звучат в диапазоне от 2 кГц до 18 кГц и их можно отнести к третьему уровню рассматриваемого музыкального произведения (Пример 8).

Музыкальный комплекс сферы космоса, а в частности Соляриса, возникает также в ряде других сцен киноленты и воплощается в последующих музыкальных композициях («Part IV», «Part V», «Part VI», «Part VII», «Part XI», «Part XIII», «Part XIV», «Part XV») [1]. Например, в момент, связанный с появлением неизвестной девушки на станции, которую впервые видит Крис возникает вышерассмотренная сонорная педаль в форме пилообразного колебания звуковой волны (Пример 9. ИВ 59:20–1:00:18; 0:25–1:05; 1:50–3:07), в сцене с просмотром посмертного видеообращения персонажа Гибаряна вновь появляется сонорный пласт (ИВ 1:05:01–1:06:20; 0:25–1:05; 1:50–3:07), а также сонорная основа возникает во всех эпизодах, связанных с гостями и визуальным показом океана Солярис (ИВ 1:23:45–1:27:02; 2:03:50–2:06:12; 2:15:27; 2:16:21–2:22:35).

Пример 8. Композиция «Part II», звуковые пучки и всплески. Применение импульсного всплеска



Пример 9. Композиция «Part V», паттерн бесконечности в сонорной педали. Применение формы пилообразного колебания звуковой волны



Таким образом, проведенные хронотопический, семиотический и компьютерный анализы позволяют заключить, что музыка Э.Артемьева к кинофильму А.Тарковского «Солярис» органично связана с драматургией кинокартины: она является не только звуковой иллюстрацией, создающей космические и земные пейзажи, но и важным художественным средством, углубляющим психологические портреты героев фильма – главных носителей экзистенциальной философии режиссера. Диахронический анализ позволил установить

связь философско-астрономического образа космоса, смоделированного Э.Артемьевым на основе античной натурфилософской теории макро- и микрокосма, а также христианскими представлениями о Вселенной, распространенными в периоды Средневековья, Возрождения и Нового времени. Э.Артемьев дополняет исторически сложившийся комплекс музыкально-выразительных средств, связанных с мифологемой космоса, привнеся в него современные астрономические характеристики, вызывая у зрителей определенные ассоциации с физическими свойствами космоса, его пространственностью, бесконечностью, пульсацией и пр., а также работой космических технических устройств. Средствами сонорики и электронной музыки Э.Артемьев имитирует работу космических аппаратов, создавая выразительные музыкальные техногенные иллюстрации философскому образу А.Тарковского.

Примечания

[1] «С философской точки зрения бесконечность следует понимать как процесс, отрицающий границы конечного, переходящий через эти границы. Конечное же, выходя за свои пределы, отрицая свое отрицание, становится бесконечным. Познание конечного невозможно в отрыве от бесконечного. Конечное является формой или способом существования бесконечного; в этом диалектика» [9, с. 18].

[2] «Концепт – это мысленное образование, замещающее нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода, не подлежащая изменениям в семантике словесного знака единица, направляющая мысль говорящих на данном языке, при этом определяя их выбор и создавая потенциальные возможности языка-речи, а также являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, которая обладает относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющей собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущей комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [13].

[3] Направленный звук или кратковременный частотный всплеск.

[4] Группа звуков, тесно расположенных по малым или большим секундам, иногда по микроинтервалам [12, с. 239].

[5] Космический источник ряда излучений (гамма-, радио-, рентген- и т. д.). Физически пульсары представляют собой нейтронною звезду с сильным магнитным полем, которая при вращении вокруг своей оси, создает всплески вышеупомянутых излучений. Часть излучений улавливается в радиодиапазоне и декодируется в воспринимаемый для человека диапазон частот.

[6] Класс небесных объектов из области астрономии, которые отличаются повышенной яркостью и свечением. Физически квазары представляют собой активные ядра галактик, которые находятся в начале своего формирования.

[7] В синтезаторах в качестве исходных сигналов используются колебания различной формы: синусоидальные (гармонические), квадратные, пилообразные, треугольные и импульсные. Использование именно таких колебаний обусловлено возможностями осцилляторов — первые ламповые осцилляторы могли генерировать только синусоидальные колебания, позже появилась возможность получать и другие (особенно с появлением транзисторов в 1960-е гг.) [10].

[8] Синусоидальное колебание иногда называют «простым», потому что из таких колебаний, как из элементов, складываются все более сложные виды колебаний (согласно физиологической теории слуха Гельмгольца и математической теореме Фурье, любое звуковое колебание является результатом сложения синусоидальных колебаний) [Там же].

[9] Треугольная волна содержит только нечетные гармоники, однако крутизна спада амплитуды гармоник здесь больше [Там же].

[10] Звучание «квадратной» волны обычно описывается как «пустое». Такие тембры используются для имитации басовых звуков и акустических духовых инструментов. Спектр такой волны содержит только нечетные гармоники [Там же].

[11] На основе таких волн обычно построены тембры струнных смычковых акустических инструментов. Струна колеблется довольно сложным образом, создавая многочисленные гармоники и в результате колебание приобретает пилообразный характер [Там же].

[12] Импульсная волна отличается от квадратной неравенством положительного и отрицательного полупериодов. Колебание такого типа характеризуется скважностью т.е. неравным отношением периода следования (повторения) импульсов к длительности импульса [Там же].

[13] Это процесс продолжения звучания после окончания звукового импульса или колебания благодаря отражениям звуковых волн от поверхностей. Реверберация имеет место только в закрытых помещениях, хотя в особых условиях некоторые ее виды могут иметь место и на открытом пространстве (например, узкое горное ущелье, стадион, городская площадь и т.п.) [4].

[14] Буквально означает – эхо, эффект задержки и репетиции воспроизведенного звука.

[15] Звуковой эффект, при котором неоднократно дублируется исходный сигнал с микрозадержкой, создавая ощущение хора.

[16] Цифра 8 в нумерологии Античности и Средневековья означает бесконечность.

Литература

1. Артемьев Э. Музыка к фильму «Солярис». Оригинальная запись музыки Эдуарда Артемьева к фильму «Солярис». Записано непосредственно с оригинальных магнитных лент, без ремастеринга. Toei Music Publishing Co., Ltd. (Japan). [Электронный ресурс]. URL: www.tarkovskiy.su/audio/solaris-j.html (дата обращения 14.08.2020).
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Буршанова А. Эдуард Артемьев – композитор электронной музыки. [Электронный ресурс]. – URL: https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2017/12/23/tvorcheskiy-proekt-eduardartemev-kompozitor-elektronnoy-muzyki (дата обращения: 23.03.2020).
4. Вейценфельд А., Лукин А. Реверберaторы и процессоры эффектов// Звукорежиссер, 2007. – №3 – [Электронный ресурс]. – URL: http://audio.rightmark.org/lukin/articles/reverb.htm (Дата посещения 19.05.2020).
5. Исторический атлас средневековой музыки / пер. с итал. и ред. С.Н. Лебедев. – М.: Арт Волхонка, 2016. – 288 с.
6. Ковригин В. Восприятие астрономической реальности. - М.: МАКС Пресс, 2001. – 102 с.
7. Круталевич А. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологи / Круталевич А. // Культура и цивилизация. – 2016. – №1 – С. 10–21.

8. Рыбинцева Г. Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII-начала XIX столетий // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – №3. – С.164–170.

9. Савельева И. Идеи космизма в музыкальной культуре серебряного века: монография. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. унта, 2009. – 127 с.

10. Формы волны. [Электронный ресурс]. URL: http://digitalmusicacademy.ru/lesson-wave-shapes (дата обращения 19.05.2020).

11. Харуто А., Катунян М., Снигиревой С. Музыка Э. Артемьева к фильму Солярис: Компьютерные методы анализа / Музыкальная академия, 2011. – №3. – С. 52–57.

12. Холопов Ю. Кластер / Большая Российская Энциклопедия. Т.14. – М.: БРЭ, 2009. – 751 с.

13. Шулятиков И. Термин «концепт» в современной лингвистике / Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/terminkontsept-v-sovremennoy-lingvistike-1/viewer (дата обращения: 06.05.2020).

14. Bach J.S. Choralvorspiel – Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ f-moll BWV 639 / Kempff W. 10 Pieces Transcribed for Piano. – Ber.: Bote and Bock, 1982. – S. 22–23.

Александр Демченко (Саратов)

Языческая Русь «Весны священной»

По показаниям музыкального искусства, XX столетие вошло в череду времён с отчётливо выраженным комплексом агрессивности. Под комплексом здесь подразумевается как совокупность соответствующих качеств, так и психологическая фиксированность на них.

В начале столетия в русском музыкальном искусстве этот феномен нередко выступал в сопряжении с таким специфическим явлением, как скифски-варваристская образность. Поэтому вполне закономерно, что, являясь ведущим представителем художественного «язычества», **Игорь Стравинский** стал и главным выразителем комплекса агрессивности.

Основные вехи развёртывания негативной сферы в его творчестве 1910-х годов таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа), тотальное извержение в «Весне священной» и его весьма ощутимые отзвуки в симфонической поэме «Песнь соловья».

У других отечественных композиторов аналогичная настроенность заявляла о себе, как правило, в рассредоточенном виде. Но о том, что это было знамением времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций. Даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был Сергей Прокофьев, оказалось подвержено наплывам тёмной, зловещей стихии.

Ещё одно доказательство отмеченной закономерности: резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого выхода Модерна, то есть в 1900-е годы. Причем происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства – с наибольшей планомерностью в творчестве Н.Римского-Корсакова (оперы «Кащей», «Китеж», «Золотой петушок») и А.Лядова («Баба Яга», «Кикимора»).

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жиз-

ненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века. Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А.Скрябина. Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному, то есть всё то, что нашло себя в таких разноплановых явлениях, как «макро» и «микро», сверхэнергия и конструктивизм, архаика, «варварство» и т.д. Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

На подступах к агрессивности находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышенно активных волевых преодолений, как представлено это в ряде произведений Прокофьева. Допустим, в его Первом фортепианном концерте, во Второй и Третьей сонатах находим массу эпизодов воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубающими «ударами кулака». В подобных случаях с достаточной определённостью являло себя такое качество, как экспансивность с присущими ей резкостью и жёсткостью.

Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противополагании, столкновении. Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Если вновь обратиться к творчеству Прокофьева, то, например, в некоторых из «Мимолётностей» (№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервозно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим у него приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных явлений музыки Шостаковича будет квалифицироваться как *«злое скерцо»*.

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке.

Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера (Марш из Четырёх пьес *op*. *3*, Аллеманда из Десяти пьес *op*. *12*).

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация сращивания агрессивных побуждений с жёстким прессом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Более чем за год до её начала Стравинский зафиксировал в балете «Весна священная» (1913) готовность определённой части человечества к глобальной кровавой бойне. Сразу же после окончания войны он отразил в «Истории солдата» (1918) её губительные последствия (нравственное опустошение, безверие, цинизм).

Прокофьев во Втором фортепианном концерте (1913) предвещает приближение фатальных событий, а в фортепианном цикле «Сарказмы» (1914) и в «Скифской сюите» (1915) даёт различные образцы опосредованного претворения батальной стихии.

* * *

Теперь, когда общая картина намечена, можно всецело обратиться к балету **«Весна священная»**, в музыке которого черты рассматриваемого феномена получили самое радикальное и художественно яркое претворение. И поскольку проявления агрессивности немыслимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полушумового характера, в кото-

рых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще (см. тематизм струнных и валторн в начальном разделе «Весенних гаданий») – в таких случаях перестает быть метафорой суждение *«Стравинский низвел музыку до голого ритма»* [5, *143*].

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетактной сменой размеров, причем размеров неквадратных или размеров заведомо неравной стоимости (к примеру, в «Величании избранной» $^{9}/_{8}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{3}/_{8}$ или $^{7}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{8}$, $^{7}/_{4}$). И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения.

Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщающим звучанию особую упругость, пружинящий характер.

Кроме того, включаются полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой массы. Так складывается апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета – по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий ак-

цент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры – максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда же предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti*. Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на композицию в целом – она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хороводов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский по крайней мере интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов.

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представилась ему *«в крепкой и жёсткой манере»*, и это явилось импульсом *«создания музыки в таком же стиле»* [11, *30*]. Фраза *«в крепкой и жёсткой манере»* очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, а также отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки *«до голого ритма»* явно имело под собой и подоплеку восприятия ряда эпизодов «Весны священной» как «производственных», неодухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения на этот счёт в своё время высказывал Б.Асафьев: *«В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины»* [2, *165*].

И действительно, в отдельных сценах с полной наглядностью претворена работа различных механизмов:

- через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки;
- через всевозможные остинатно-репетиционные формулы и различные токкатно-моторные звукоизобразительные фигуры;

• через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В.Каратыгина говорить о *«монотонных, долбящих ритмах»* [8, *161*].

Самую насыщенную репрезентацию подобных качеств даёт сцена «Весенние гадания». Она организована на основе взаимодействия массы мотивов, имитирующих работу всякого рода механизмов. Ведущий из этих мотивов можно обозначить словом *перестук*, так как построен он из четырёх восьмых на трёх нотах *(re ♭ – si ♭ – mi ♭ – si ♭)* — его состав сохраняется неизменным, незначительно варьируется регистр, тембровое облачение (он звучит преимущественно в сдержанно-деловитой краске английского рожка).

Этот мотив является для данной сцены инвариантом, программирующим едва ли не весь остальной материал. Поэтому неудивительно, что многое здесь так или иначе напоминает механичный перестук. В сравнении с базисным мотивом, последующие образования основаны либо на развертывании и усложнении, либо на свертывании и примитивизации его контура.

Кроме различных модификаций перестука, представлены чисто фоновые звукоизобразительные детали: гудение, жужжание и бурчание (однотонные трели фаготов и скрипок с цифры 22), гудки и свистки (синкопированная педаль октавы гобоев в цифре 16), в сумме своей образующие гармонически нестройную, «загрязнённую», шумовую среду (см. в цифрах 16 и 25 совмещение нескольких разнотональных опор, создающих расплывчатое пятно с охватом почти всей хроматической гаммы).

Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б.Асафьев: *«Стрекот, шелест, скрип, постукивание… Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси… Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики»* [2, *46*]. В приведённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое.

Нет спору, «производственный» процесс воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсаль-

ный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века. Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остинатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных – *staccato, pizzicato, spiccato, col legno).*

Нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания – во всём подобном таится направленность против человека. И предпосылка эта в полной мере реализуется в ходе развёртывания урбанистического потенциала.

Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путём нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности. И в данном отношении всё типичное даёт сцена «Весенние гадания». Рассмотрим её, присоединяя в целях полноты обобщений необходимые примеры из других эпизодов балета.

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым – неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны (такт 3 в цифре 12; в цифрах 18, 22, 30), вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания».

Другой вариант прессинга – через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остинатностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев ─ человечьих пра́отцев».

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в

воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений. Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям» (с такта 4 в цифре 12), когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si ♭ – re ♭ – mi ♭* накладывается в резком перечень на трель кларнета *do – re*.

Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в первом такте от цифры 15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлаги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссонирования (с учётом форшлагов по две кварты в малосекундовом смещении *do ♭ + fa ♭* и *do + fa*, затем *la ♭ + re ♭* и *sol + do).*

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массированным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса (см. завершение «Игры умыкания» и крайние разделы «Выплясывания земли»).

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлёстывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно ввиду высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь). Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик (комплект образцов резкой жестикуля-

ции и волевых возглашений – два такта до цифры 22 и два такта после неё).

Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут батальной образности, как маршевость, – её заменяет тяжело топочущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинает свою родословную характерная для музыки XX века батальная токкатность.

Чтобы конкретизировать два последних момента, обратимся к эмблематическому тематизму «Весенних гаданий» («мотив натиска») и к среднему разделу «Выплясывания земли».

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние гадания», несмотря на относительно краткую зону действия (в цифрах 13–15, 18–21), с полным основанием воспринимается как эмблема произведения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выраженной урбанистической характерности, а также по причине яркого выявления жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей партитуры, о чём свидетельствовал сам композитор [216, *30*].

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска военного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться поразному. С формальной точки зрения это просто полигармония *Fes* + *квинтсекстаккорд Es* (то есть два мажорных аккорда на расстоянии большой септимы), с точки зрения интонационно-ладовых тяготений такое сочетание может быть истолковано как соединение *t* + *секундаккорд VII* либо *VI* + *квинтсекстаккорд* доминанты в *as* (то есть как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику).

В любом случае создаётся высочайшее конфликтное напряжение и чрезвычайная жёсткость, так как подобная вертикаль представляет собой образование кластерного типа, охватывая весь диатонический звукоряд. Помимо всего прочего, эта усложнённая диссонантно-кластерная структура обеспечивает исключительную плотность, которая усиливается сплошным заполнением нижнего регистра, динамикой *ff* и движением смычка вниз у струнных на каждой ноте. Так формируется густая, спрессованная, монолитная и «ощетинившаяся» звуковая масса, своего рода аккорд-броня.

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчёркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры – ровно восемь тактов). Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топочущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер.

Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века – ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токкатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». По существу его тематизм пронизывает всю сцену, хотя во вступительном эпизоде и в репризе-коде (от цифры 78) он является только подпочвой происходящего, а на поверхность вырывается с цифры 75.

Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический мотор, собранный из «разнокалиберных» *ostinati*:

- ход ровных четвертей у бас-кларнетов;
- репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр;
- гетерофонное наложение фигурационных рисунков шестнадцатыми у контрабасов и виолончелей.

Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов *fa# – sol# – si ♭* и *do – re – mi,* в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору внеличную, отчуждённую окраску. При этом опорным мотивом служит тритон *do – fa#,* не просто подчёркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На данный динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками».

Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки.

Данный материал разрабатывается с исключительной интенсивностью, в формах совершенно свободного, непредсказуемого контрапункта, порождая пространственный эффект лихорадочной ружейной перестрелки, идущей из разных точек, и трассирующих пулеметных очередей в различных направлениях. Острые сигнальные реплики труб делают батальную картину законченной. Несмотря на осколочность тематизма, целое оказывается единым потоком, стремительно разрастающимся в ураганную лавину воинственной сверхэнергии.

* * *

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего направленность «Весны священной».

Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифски-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива. Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: *«Сочиняя “Весну священную” я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров»* [13, *92*]. В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по остроумному замечанию В.Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [9, *178*]. Происходит это не только по причине общего громогласия и форсированной артикуляции, но и ввиду

того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры – как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжелые.

Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топочущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

Представленная в таком качестве выразительность оказывается уже в области натурализма, а временами и откровенного физиологизма. Именно к физиологическому воздействию зачастую тяготеет ритм – в силу своей самоценности и оголённости, о чём говорилось выше. В том же амплуа нередко предстаёт и гармоническая вертикаль, которая лишается ясной функциональной определённости и приобретает скорее шумовой характер.

С наибольшей отчётливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур – особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания). Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хороводов» (в цифре 53), где на основе битональных напластований и режущей диссонантности создаётся впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, приправленное «воющими» *glissandi* тромбонов).

Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего-Мудрейшего» (цифры 64–70). Тематическим остовом этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato*: тяжеловесное, невероятно грубое звучание четырёх туб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент с его резким, специфическим тембром впервые был введён в симфонический оркестр именно в данной партитуре).

Интонационное выражение варварства состоит здесь в ладотональной скудости и неосмысленности: при опорном тоне *sol#* вращение в рамках четырехзвучной «азиатской» ангемитоники *fa# – sol# – la# – do#.* Причём начальная и завершающая точки мотива сцеплены так, что его вращение напоминает соскоки на заигранной пластинке,

усиливая впечатление тупости и механичности по-животному дремучего рёва. К тому же, помимо второстепенных разновысотных повторяющихся фигур, композитор вводит два остинатных мотива валторн и труб с опорным тоном *re,* которые благодаря тритоновому диссонированию со стержневым *ostinato* (с центром *sol#*) дают кричаще-режущий эффект кликов-завываний.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов, жизни тёмной, слепой, и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К.Дебюсси восклицал: *«Это дикая музыка!»* [15, *37*]. Б.Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как *«мир диких звучаний»* [3, *57*]. В критических и исследовательских работах говорится не только о *«впечатлении первобытной дикости»* [14, *179*], но даже о *«выпячивании и смаковании первобытно-дикого»* [15, *70*].

Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал *«дикой пляской»* [16, *284*] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г.Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось *«слишком отшлифованным»* и перед слушателем предстаёт *«скорее приученный дикарь, чем настоящий»* [12, *91*, *92*].

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер *«властный, кряжистый»* [2, *49*], *«черты могучей, но варварски грубой силы»*, которой соответствует *«буйная ритмика, динамическая вздыбленность»* [7, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест.

Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускуль-

ная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс. В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты – причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность – совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний. Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт тембровых и регистровых ресурсов (разумеется, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение ─ *si пронзительный*).

Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с использованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды» – различные образцы представлены в «Величании избранной».

Естественно, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты – к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера. В первую очередь он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

В своё время американского композитора А.Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и рас-

терянности говорил о *«новых и неслыханных звуковых нагромождениях»*, верно подметив *«намеренный выбор резких, диссонантных созвучий»* [5, *166*]. Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

Каждый из этих максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но в конечном счёте устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия. Таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа.

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» – принципа переченья, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть переченья состоит в создании нарочитого противоречия, когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперёк.

Типичные примеры простейшего рода находим в начале «Игры умыкания»:

- в цифре 37 – педалирующая полигармония *C* + *квинтсекстаккорд Es* валторн и труб уже сама по себе обеспечивает высокое напряжение, однако к ней добавляются синкопированные толчки *fa#* литавр, усиленных большим барабаном, и этот чуждый тон (тритон к *C* и малая секунда к терции *Es*) сообщает дух взрывчатой воинственности;
- в цифре 40 – акцентированные реплики валторн на квинтовом остове *la – re* прорываются сквозь «враждебный» *квинтсекстаккорд Es* остальных инструментов, что даёт впечатление резко выраженного противополагания.

Как видим, в подобных случаях едва ли не всё основано на отработке упоминавшихся выше лейтдиссонансов (малая секунда, тритон, большая септима). К аналогичным интервальным соотношениям тяготеют и более сложные формы переченья, связанные с полиладовостью и политональностью.

Очень любопытен с точки зрения откровенной авторской «тенденциозности» один из фрагментов первого Вступления (в цифре 5), где подголосок валторны упрямо и словно нарочно выступает в противоречии к опорной терции мелодической линии гобоя: если у него *mi*, то у неё *mi#*, и наоборот, что даёт непрерывное диссонирование (попеременно большая септима и малая нона), – в результате возникает въедливая, дребезжащая краска-раздражитель.

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченья с плакатной обнажённостью предстаёт в многочисленных случаях применения политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже. Второй двухтакт – тематическое ядро сцены. Один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах *(F* и *fis)*, и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы. И поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонаккорда *do + fa# + do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподобие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

Третий двухтакт – отвечающий ведущему импульсу декорированный парафраз гобоев, английских рожков, трубы и высоких струнных (декорированность состоит в облачении основного тематизма пассажами параллельных трезвучий у флейт и кларнетов). Главное здесь состоит в том, что под мотив, заимствованный из предыдущего двухтакта и изложенный в совершенно диатоническом *F* лидийском, подкладывается «великанский» оборот с обрушивающимся шагом на большую нону вниз (тяжёлый, зычный тембр тромбонов и туб, поддержанных бас-кларнетом, контрафаготами, литаврами и низкими струнными).

Этот оборот по причине совершенно чуждого звукового строя (*sol# – fa#* против *F*) вколачивается в основную тональность с невероятным скрежетом, как циклопический гвоздь.

Переченье по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется переченьем по горизонтали – мелодическим и метроритмическим. Мелодическое переченье, как правило, связано с акцентированным, «вызывающим» интонированием тритонов и больших септим. Именно с их соединённым действием

встречаемся в начале сцены, только что рассмотренной как образец политонального переченья. Её вступительный двухтакт – своего рода «артподготовка» к введению основного материала: гулкие толчки тритоновых ходов вниз (к тому же в опоре на тритонаккорд) и синкопированное биение большесептимовых бросков вверх – то и другое воспринимается как гигантские шипы.

Рассуждать о метроритмическом переченьи даже не приходится – в «Весне священной» оно встречается буквально на каждом шагу и представлено в полиритмических наложениях, во взаимодействии регулярной и нерегулярной ритмики, а также во всякого рода сбоях и перебивах, создающих впечатление взрывчатости и по-особому угловатой воинственности.

Необходимо оговорить, что все перечисленные средства создают ясно выраженную скифскую окраску только при определённых условиях, а именно:

- мощное, форсированное по динамике звучание;
- фактурная плотность с тяготением к тяжёлым *tutti*;
- господство духовых инструментов при решающей роли медных;
- резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой;
- соответствующая жанрово-семантическая система.

Последний из названных компонентов в силу своей особой роли требует отдельного рассмотрения.

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. И отмеченные выше свойства окончательно переводятся в данное русло ввиду активного действия весьма определённой жанрово-семантической системы, чем и определяется её особая роль.

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы. Это и воинственное игрище, по-своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более – настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»). Это и кровожадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к пра́отцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (такты 1–2 в цифре 57, такт 79 в цифре 58 и т.д.). Это и тяжело

топочущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев – человечьих пра́отцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающего хода-надвигания, психологическое восприятие которого рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

Бесспорное достижение автора «Весны священной» состоит в том, что он сумел обрисовать не только подступы к скифской агрессивности, но и её непосредственные проявления, причём посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры.

Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях: брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развёртывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка самой неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злобных диалогов, замешанных на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цифры 149–166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств. Злорадно-воинственные потрясания, дикие угрозы, исступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непременным мелодическим упором в диссонанс (*si* ♭ или *sol* ♭ к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Вульгарно-циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до визгливости острых трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) – это поистине и скрежет зубовный, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представать и в достаточно привычных очертаниях – через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении – обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб. Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своенравная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массированными *tutti*, а неистово

тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двутакт в цифре 43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз – мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжёлой фактурной массы.

Яростное растаптывание – пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выплясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленой, отрывистой, сверхрезкой, секущей) – в результате возникает эффект втаптывания.

Всё типичное в данном отношении сосредоточено в «Величании избранной»:

- в основном тематизме – резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *sff*, во многих партиях *staccato*);
- в дополняющем тематизме (с такта 2 в цифре 106) – физиологически обнажённое топочущее переступание грузных, нарочито диссонирующих аккордов, выстроенных прежде всего на тритонах и больших септимах.

За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения.

* * *

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счёт, что всё сказанное о скифски-варваристском начале относится к некой мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, являлось отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплеку агрессивности XX века.

Свидетельства принадлежности Модерну представлены в данной партитуре в обилии:

- взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экстатичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада;

• совмещение эстетического примитива с изощрённо интеллектуальной проработкой материала;

• господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома;

• наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века.

Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причём в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который можно обозначить как *mechanicus neobarbarus (механический неоварвар)*. Поэтому о «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака – см. размеренно-методичное «вытаптывание» на тяжёлом полиаккорде в такте 1 от цифры 13 и в такте 2 от цифры 103.

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (в цифрах 64−70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действом. В самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту в цифре 70 в пяти фактурных пластах:

• первый – репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов в полиметрическом сочетании с биением ударных;

• второй – мерное движение четвертей в комплементарном сочленении и переплетающемся рисунке, искусно расписанном между тремя *piccoli* (флейта, кларнет *D*, труба *D*), тремя первыми трубами *C* и тромбонами;

• третий – острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, двух валторн (V и VI) и четвёртой трубы *C*;

• четвёртый – разнообразно выстроенные терассообразные фигурации кларнетов, бас-кларнетов, первых скрипок и виолончелей с контрабасами;

• пятый – ступенчато скользящие трели флейт и вторых скрипок с альтами.

Наиболее важны первые три слоя, семантическая характеристика которых видится следующей:

- первый – неотступный, метрономически ровный перестук механизма;
- второй – грузное перешагивание, напоминающее перемалывающее движение гигантских жерновов;
- третий порождает многоликие ассоциации – с пронзительным звучанием свистков или клаксонов, со свербящим повизгиванием механической пилы, но более всего с режущим лязгом.

Все отмеченные пласты основаны на остинатных формулах и тритоновой краске (как интонации или как созвучия), что даёт жёсткий, холодный, отчуждающий характер и вместе с регистрово-динамическим «раскручиванием» изображает нарастающий рёв множества двигателей. Этот рёв и общая атмосфера урбанистически шумового хаоса сливается с главенствующим здесь тупым звериным мычанием мотива туб, подкреплённого «завыванием» четырёх первых валторн. Так возникает феномен модернизированного варварства, а в случае подключения агрессивных устремлений – своего рода машинизированный вандализм.

Только что говорилось, что за скифски-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить – речь должна идти не столько о Модерне вообще, сколько о его истоках. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций. Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты:

- выдвижение ритма, который нёс в себе не только динамические функции, но и способствовал определённому физиологическому обнажению выразительности (не случайно в отношении к данной партитуре получила хождение перефразировка библейского выражения *«В начале был ритм»*);
- варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей – мужского и женского начала (о первой говорилось, о второй будет сказано позже).

Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений изначального, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извержением «ядра» эпохи.

Можно говорить об определённой закономерности выявления *микропроцессов* в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов этого времени, особенно в сфере фольклоризма (Барток). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» – открытие атомного ядра (1911, Э.Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н.Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б.Асафьев удачно сравнивал с *«клетками»* [2, *63*], и значение которых столь велико, что они превращаются *«в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского»* [5, *200*].

Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изощрённости работы над исходной попевкой: непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа (в качестве одного из самых характерных фрагментов можно привести в цифре 43).

Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень (см. цифры 142–148, затем 167–173). Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайшую иллюстрацию находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения: эпизоды внутри отдельной сцены и целые сцены.

Примером первого рода может послужить раздел в цифрах 72–74, где от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с ц.75. Образцом целой сцены является реприза первого Вступления: она построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям».

Принцип прорастания явно ведёт свое происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же – подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги.

Ещё одна ассоциация – жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении). Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счёт включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное – их взаимоперетекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлёстывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания. То еть обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «нутра», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажоро-минорной терции у засурдиненных труб).

Переходя к рассмотрению *стихийности*, заметим, что она принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Являет она себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto*!). По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до сопря-

жения множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причем многие из них даны в трёх-четырех вариантах одновременно).

«Многогласие» – это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая компонуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырехтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица возникает в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их разноречия до открытого переченья, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность, и всё это под эгидой ещё одного *poli* – полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линеарных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв.

И если в результате возникает шумный, разношёрстный, неописуемо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности семнадцать (!) линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения.

В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия,

однако они либо срастаются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подкреплена разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

* * *

Мысленному взору Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н.Рёрих, С.Дягилев, В.Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б.Асафьев настойчиво отмечал *«стихийные проявления первобытных инстинктов»*, *«впечатление первобытной силы»*, *«языческое действо»* [2, *47, 49, 71*].

Всё это справедливо, однако с учетом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века. Эти черты связывали современника с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, поскольку она находилась у истоков, только начинала свой путь и как бы проходила стадию язычества.

Важнейшей частью в комплекс *«язычества»* входит скифски-варваристское начало. Оно уже было рассмотрено, поэтому обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность обрядовости к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд – значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является

настолько значимым для «Весны священной», что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд.

Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развернута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения «Весны священной» – балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического, с одной стороны, и воинственно-агрессивного – с другой.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий. И в этой сфере своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка» – в цифрах 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» ─ сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхвования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство.

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонений производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остинатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз).

По-своему кудесничают странные, «чудны́е» форшлаги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации. Так, в эпизоде в цифрах 5–6 у гобоя, а затем английского рожка вводятся сразу четыре вида форшлагов: помимо секундовых, скачка́ми на терцию и кварту, а также двойной *do# – fa# – mi* или *fa – si ♭ – sol*.

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода – одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы»:

- попевки с форшлагами у английского рожка;
- тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции;
- репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*;
- мерцающее колыхание сложных квартовых структур;
- всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные арпеджиато, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов;
- при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами.

Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности. Отчётливее всего они заявляют о себе в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов представлен в характере шествия. С наибольшей полнотой и впечатляющей силой он развёрнут в «Действе старцев – человечьих пра́отцев».

Здесь на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) происходит неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в цифре 133 до «обезумевших» трелей вопления в цифре 134).

Другой составной частью «язычества» является *пантеизм*, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: *«На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землей»* [12, *470*].

Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится

жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. Так, В.Каратыгину казалось, что музыка этого балета *«хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов»* [6, *159*].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью», чему служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (цифры 48 и 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в цифе 56 – флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы – благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее по замыслу композитора, как *«рой дудок весенних»* [4, *470*] – настоящее царство «дерева», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (пронзительный рожок).

Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность – прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота. Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении).

Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности – это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейта во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлаги и морденты, причудливые фиоритуры, фигура-

тивные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой натуре, находящейся у истоков новой эпохи.

Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи. В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т.д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через *«грубые, неотёсанные массивы звучаний»* [1, *49*], через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и инотональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

* * *

На время создания балета (1910–1913) приходилась начальная фаза мощного прорыва Модерна, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова *выброс сгустка-ядра*, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу. Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии – и в её урбанистическом аспекте, и в варваристском обличье, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной

эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа).

Изначальная сверхэнергия – наиболее очевидная форма репрезентации столь характерной для «Весны священной» избыточности проявлений. Из других, внешне менее приметных, моментов – доведённая до мыслимого предела вариантность как способность бесконечно множить исходную попевку, мотив, тему с их непрерывным, неистощимо изобретательным видоизменением, в чём проявилась и поразительная щедрость, и особого рода жажда неповторяемости.

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления. Важнейшее из них – фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества, в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика – модерн».

Есть здесь и множество открытий в области музыкальной технологии: выдвижение на передний план метроритмических факторов (регулярность, иррегулярность и их взаимодействие, раскрепощение размера, остинатная техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разрежённой фактуры и т.д. Воздействие данной партитуры не ограничилось ближайшими десятилетиями, в ней намечались и существенные черты авангардного мышления второй половины XX века: кластерные образования (см., к примеру, вертикаль в цифрах 42 и 201), сонорно-шумовые эффекты (ц.38), предвосхищение алеаторики (цц.10–11).

Эвристический потенциал, заявленный на заре современной эпохи в «Весне священной», был настолько велик и настолько многое определил в дальнейшем прогрессе искусства, что партитуру этого балета с полным основанием можно считать манифестом и катехизисом музыки Модерна. Здесь программировалось (хотя бы в виде эскиза) практически всё существенное из того, что стало характерным для современного композиторского мышления. Среди «взрывов» новой музыки начала XX столетия (произведения Ч.Айвза, Б.Бартока, А.Веберна, С.Прокофьева, А.Шёнберга) то был самый крупный и

мощный, более чем что-либо другое открывший шлюзы художественного радикализма.

О чём же возвещал этот, по выражению Б.Асафьева, *«гениальный бросок в будущее»* [2, *254*]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос. В неменьшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В.Каратыгин справедливо отмечал в данном произведении *«вулканический темперамент»* [8, *159*].

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это остриём своим было нацелено на выявление комплекса агрессивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX века. На поверхность существования вырвался джинн темных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового экстремизма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова: лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (характерные фрагменты – в цифрах 60, 93). Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии.

Следует упомянуть и о характерной метаморфозе, которую обычно претерпевает в «Весне священной» игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развёртывания она эволюционирует только в од-

ном направлении – наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

Необходимо признать, что отмеченный процесс вытеснения является в контексте «Весны священной» совершенно закономерным. Основные свидетельства тому – срастание дополняющих типов образности (лироэпической, игровой, патриархальной) с главенствующими (урбанистика и агрессивность), выведение всего из природной среды, дающей исходный импульс происходящему в человеческом мире, и общая объективно-внеличная настроенность.

Весь ход предшествующего анализа подводит к итоговой мысли о парадоксальной двойственности рассмотренного произведения.

С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно – диктата силы, права сильного. Причём кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возвестив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» – художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой глобальной проблематики начала XX века – славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов.

Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного

развития ─ именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открыла для себя новую эру.

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её *«яростные варваризмы»* [10, *173*] – подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского).

Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением художественного порядка (это эстетика), но вряд ли мыслимо с восторгом отнестись к действительности, запечатлённой в балете (это этика).

Однако как бы там ни было, свою историческую задачу Стравинский выполнил блистательно, поведав жестокую, но глубинную правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик. Таким, по свидетельству «Весны священной», был грозный исток Модерна.

Литература

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. – Л.: Музыка, 1969. – 232 с.

2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.

3. Асафьев Б. О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 295 с.

4. Белый А. На перевале. – Берлин−Пг.−М.: Изд-во З.И. Грошбин, 1923. – 199 с.

5. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. − 221 с.

6. Друскин М. Исследования, воспоминания. – М.−Л.: Сов. композитор, 1977. − 270 с.

7. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1971. − 333 с.

8. Каратыгин В. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: Academia, 1927. − 264 с.

9. Каратыгин В. Избранные статьи. – М.−Л.: Музыка, 1965. − 351 с.
10. Музыка и современность. Вып 4. – М.: Музыка, 1965. – 382 с.
11. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. − 501 с.
12. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. − 528 с.
13. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. − 272 с.
14. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. − 284 с.
15. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. − 397 с.
16. Ярустовский *Б*. Избранное. – М.: Музыка, 1989. − 316 с.

Галина Демченко (Саратов)

Свод артефактов Древнего мира (О–Я)
(начало данного указателя в предыдущем томе)

В датировке арабскими цифрами указываются годы и тысячелетия (с добавлением *тыс.*), римскими – века.

~ – данный значок вводится в датировке вместо слов *около, приблизительно, примерно.*

Прописные буквы используются только для имён собственных

Полужирным курсивом обозначены имена авторов произведений искусства (например, ***Хемиун, Кабтилани-Мардук*** и т.д.)

«О всё видавшем» – см.: **«Сказание о Гильгамеше»**

«О двух братьях», повесть

«О двух братьях», сказка

«О Карату», поэма

«О лисице», сказка

«О потерпевшем кораблекрушение» – см.: **«Сказка потерпевшего кораблекрушение»**

о победе Утухегаля, надпись-поэма

«О победе царя Утухенгаля», надпись

о постройке храма, надпись-поэма

«О постройке храма царём Гудеа», надпись

«О потерпевшем кораблекрушение» – см.: **«Сказка потерпевшего кораблекрушение»**

«О походе Саргона II», текст

«О Правде и Кривде», сказка (Египет)

«О рапаитах», поэма – Угарит (Финикия)

«О сотворении мира», поэма

ОАЭ – см.: **Объединённые Арабские Эмираты**

«Об Акхите», поэма, Угарит (Финикия)

Обалуфаон, маска

Обба – см.: **царь Бенина**

обезьяна, фигура (начало 3 тыс. до н.э.) Сузы (Элам)

обезьяна, играющая на флейте, остракон (XI век до н.э.)
Обейд, период (Шумер)
обейдская культура, археологическая
обелиск (IV век н.э.) Аксум (Эфиопия)
обелиск Маништушу Сузы (Месопотамия)
обелиск Салманасара III – Кальху, Ассирия (Месопотамия)
обелиск Сенусерта I
обелиск Тутмоса I
обелиски (Египет)
обелискт-столы Аксум (Эфиопия)
обивка горита для лука и стрел
обнажённая девушка, статуэтка (конец XV века до н.э.) Египет
обнажённая девушка, торс (XIV век до н.э.) Ахетатон/Амарна (Египет)
обожествление правителя
оборотень, миф
обрядовая поэзия
«**обсерватория**» (XV–XVI века н.э.) Мачу-Пикчу (Перу)
обсерватория Караколь – см.: **Эль-Караколь**
Объединённые Арабские Эмираты (ОАЭ)
Овальный дом (2 тыс. до н.э.) Хамаиси, Крит (Греция)
Овальный храм (начало 3 тыс. – XXII век до н.э.//2 тыс. до н.э.) Хараджа (Хафаджа?), Шумер (Месопотамия)
Одежда
одомашнивание животных
одухотворение
ожерелье (голубое) Египет
ожерелье, пектораль (~1334–1328 до н.э.) Египет
ожерелье (скифы)
ожерелье с изображением жуков-скарабеев – см.: **гробница Тутанхамона**
озаны (Азербайджан)
Озирис – см.: **Осирис**
ойнохоя (VIII век до н.э.) Кумы
ойнохоя с морским декором (1500 до н.э.) Египет
«О Карату», поэма (Угарит)
о́квикская культура, археологическая
Океан, миф
океаниды

Океания

Окльо, храм

Окса, храм

оксывская культура

окуневская культура, археологическая

Окуневские стелы

окуневское искусство

олдованская культура

олдувайская культура, археологическая

олдуванская культура, археологическая

Оленеостровский могильник (4–3 тыс. до н.э.): **лось**, голова

олени (Лимейль)

олени, переплывающие реку, рельеф – пещера Лорте́, департамент Верхние Пиренеи (Франция)

«оленные камни»

Оленный камень

олень (Алтай), фигурка (V век до н.э.//III век до н.э.) Алтай (Россия) **с.11**

олень (золотой олень), украшение щита (600 до н.э.//конец VII века до н.э.//VI век до н.э.//начало VI века до н.э.//первая треть VI века до н.э.) Костромской курган, Ставропольский край (Россия) **с.11**

олень (Исабель), голова – Исабель (Гватемала)

олень (скифы)

«оленьи камни»

Олокун, голова – Ифе (Нигерия)

«Олонхо»

ольгинская культура, археологическая

ольмеки

ольмеки (головы) (XV–X века до н.э.) Ла-Венте, Сан-Лоренсо, Трес Сапотес (Мексика)

ольмеки (Америка)

ольмеки (Мексика)

ольмекская культура, археологическая

ольчи (ульчи)

«Ольянтай», драма

Ольянтайтамбо. Город (инки)

Оман

«Он покинул своё стойло…» – см.: **«Плач о разрушении города Ура»**

О́ни. Скульптура (Ифе)

оплакивание покойника, роспись – гробница Рамоса (Египет)

орга́н

орёл

орёл, обивка сосуда (VII– II века до н.э.) – скифы

орёл, топчущий змею, фигурка

Оринья́к, петроглифы (35–25 тыс. до н.э.) пещера Ориньяк, департамент Верхняя Гаронна (Франция)

Ориньяко-солютрейское время

ориньякская культура, археологическая (33–19 тыс. до н.э.// 30–24 тыс. до н.э.)

оркестр

Оркнейские острова (Великобритания)

орлиноголовое божество у «древа жизни»

орнамент (стены Вавилона)

орнамент стены Мардука – см.: **стена Мардука**

орнаме́нтика

орнаментированные сосуды Триполье

орнаментированные сосуды Южная Туркмения

орнаментированный сосуд Самара (Передняя Азия)

орнаментированный сосуд Телль Арпачийа (Передняя Азия)

ороки

орочи

орочаны (негидальцы)

ортоироидная культура, археологическая

орудия, украшенные рельефами – пещера Истюри́ц, департамент Нижние Пиренеи (Франция)

осада Лахиша, рельеф (701 до н.э.) дворец царя, Ниневия (Ассирия)

Оса-Нарва, археологическая культура

освещение городов

освоение – Америка

освоение мира

Осентиван – см.: **Винча**

Осетия, осетины

осинская культура, археологическая

Осирийон (Осирион) – см.: **храм Сети I**

Осирис, миф

Осирис, статуя (Египет)

Осирис – см.: **загробный мир**

Осирис и Исида, миф

основная колонна палаты для аудиенций (~510 до н.э.) дворец Дария, Сузы (Персия/Иран)

остракон, изображения (Египет)

остраконы, рисунки

остраконы

остраконы (Египет)

острова Сент-Килда (Великобритания)

осьминог, ваза

«От начала начал…» – см.: **«Сказание об Энки»**

Отряд вооружённых воинов, статуэтка (Египет)

«Отчёт Уну-Амона» – см.: **«История Уну-Амона»**

оформительское искусство – см.: **декоративное искусство**

охота

охота, петроглиф – Брандберг (Юго-Западная Африка)

охота, рельеф (Египет)

охота, рельеф (Тхутихотеп)

охота Ашшурбанипала, рельеф, (VIII век до н.э.//VII век до н.э.//середина VII века до н.э.//669 до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

охота в зарослях папируса

охота в нильских зарослях, роспись (XV–XIV века н.э.) гробница, Фивы (Египет)

охота в пустыне (Сенби)

охота в тростниках

охота на берегах Нила (XX век до н.э.) гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет)

охота на водоплавающих птиц (Нахт), роспись – гробница Нахта, Абд эль-Курна (Египет)

охота на водоплавающих птиц (Небамон), роспись – гробница Небамона (Египет)

охота на водяных птиц, роспись (3 тыс. до н.э.//конец XV века до н.э.//рубеж XIV века до н.э.//1425–1379 до н.э.) гробница, Фивы (Египет)

охота на гиппопотамов/ охота на гиппопотама, рельеф (2 тыс. до .э.//XXV–XXIV века до н.э.//IX до н.э.) гробница Ти, Саккара (Египет)

охота на гусей, роспись

охота на кабана/ охота на кабанов, поясные пластины (V–IV века до н.э.)

охота на кабана, роспись (XIII век до н.э.) дворец, Тиринф (Греция)

охота на кабана, фреска, Тиринф (Греция)

охота на кабанов, петроглиф (Испания)

охота на львов (Кальху), рельеф (IX век до н.э.//VIII век до н.э.) дворец Ашшурнасирапала II, Кальху, Ассирия (Месопотамия) **с.14**

охота на львов (Тутанхамон) – см.: **гробница Тутанхамона**

охота на львов (Шумер), рельеф (середина 4 тыс. до н.э.).) Шумер (Месопотамия)

охота на Ниле, роспись (Египет)

охота на оленей, петроглиф (Испания) **с.15**

охота на оленя, петроглиф, Вальторта (Испания)

охота фараона – см.: **охота на водяных птиц**

охота фараона, роспись, гробница, Фивы (Египет)

охотник с луком, рельеф – Бенин (Нигерия)

охотник с собакой, скульптурная группа (Бенин)

охотники, петроглиф (Южная Родезия)

охотники, несущие убитого льва, рельеф (Ассирия)

охотницы, фреска, Тиринф (Греция)

Оцелот Теотиуакан (Мксика)

Оциери, археологическая культура

павиан, фигура

«Павлины летят на юго-восток», поэма (Китай)

павловская культура, археологическая

Пазырыкские курганы – Алтай (Россия)

«палама», голова – тотонаки (Мексика)

Пале́нке, город (III–VIII века н.э.) штат Чьяпас (Мексика)

палеоантропы

палеография – см.: **искусствознание**

палеозой

палеолит – обзор

палеолит – см.: **каменный век**

палеолит (Казахстан)

палеолитические Венеры

палеолитические Венеры – см.: **Венеры** (палеолит)

палеолитические статуэтки – см.: **статуэтки** (палеолит)

палеоцивилизации
Палестина
палетка Нармера – см.: **стела Нармера**
палетка с шакалами (Египет)
палетка Ур-Наншe
палетки (Египет)
палехская миниатюра – см.: **народное творчество**
палица – Маркизские острова (Океания)
пальма в виде головы человека
Пальмира, город
Пальмирская стела Абхи – см.: **стела Абхи**
Пальпа – см.: **геоглифы** (Наска, Пальпа)
памятники
Панагю́риште, клад (IV век до н.э.) близ г. Панагюриште (Болгария)
Панагюриштский клад (Болгария)
Панама
Пангея, суперконтинент
панегирическая литература – см.: **литература**
панно с рельефами (Ахемениды)
Панталика, некрополь
пантеон (Египет)
пантеон (Индия)
пантеон богов (Египет)
пантеон богов, мифология
пантеон богов, мифы (Египет)
пантера, рельеф (Бенин)
пантера (скифы), украшение (застёжка) (VII век до н.э.//конец VII века до н.э.//VI век до н.э.//начало VI века до н.э.) Келермесский курган, Ставропольский край (Россия) **с.10**
пантера и лошадь, украшение (IV–III века до н.э.) Сибирь (Россия)
Паола, гипогей (~XXX до н.э.) Мальта
папирус – см.: **Литература** (Египет)
«Папирус Анастази I », текст (**~**XIII до н.э.) Египет
«Папирус Ани», текст (Египет)
«Папирус Бремнер-Ринд» – см.: **«Папирус Несмина»**
«Папирус Весткар», текст (XXVIII–XXVI до н.э.//XX до н.э.//1640–1558 до н.э.) Египет

«Папирус Инсингер», текст (Египет)

«Папирус Инувера» – см.: **«Речения Инусера»**

«Папирус Кенна», текст (между 1500 и 1400 до н.э.) Египет

«Папирус Небкед», текст (Египет)

«Папирус Несмина» («Папирус Бремнер-Ринд») (~IV век до н.э.) близ Фив (Египет)

«Папирус Присса», текст (Египет)

«Папирус Райланд IX», текст (VIII–III до н.э.) Египет

«Папирус Ун-Амуна», текст (середина XI века до н.э.) Египет

«Папирус Упуверу» – см.: **«Речения Упуверу»**

«Папирус Харриса 500», текст (Египет)

«Папирус Хунефера», текст (Египет)

Папуа

пара лошадиных голов, украшение – Тагистан, Приаралье (саки)

Парагвай

парадный выезд, роспись (III век до н.э. – III век н.э.) Ляоан, провинция Ляодун (Китай)

парадный трон Тутанхамона – см.: **гробница Тутанхамона**

Паракас, археологическая культура (Перу)

«парижанка», роспись (середина 2 тыс. до н.э.//XVI–XV века до н.э.//XV век до н.э.) дворец, Кнос, Крит (Греция)

Парфия

парфянская царица (I век до н.э.) Передняя Азия

Пасаргады, город (Иран)

Пасемах, мегалитический комплекс

пастель – см.: **изобразительное искусство**

пастель – см.: **графика**

пастель

пастухи гонят стадо на водопой, роспись – Западный дом, Акротири, остров Фера (Греция)

Пастырское городище – у села Пастырское, Черкасская обл. (Украина)

пасущийся олень, петроглиф (15–11 тыс. до н.э.) пещера Фон-де-Гом, Ле-Эзи-де-Таяк-Сирёй, Дордонь (Франция) **с.9**

Патеси. пластика (XXIII век до н.э.) Лагаш (Месопотамия)

патриархат

пахарь (Египет), статуэтка (XXI век до н.э.) Египет

пахарь (Сеннеджем), роспись – гробница Сеннеджема (Египет)

пахарь с быками, статуэтка (XXI век до н.э.) Египет
пахота, рельеф
певец с лирой
певица, статуэтка (вторая половина XVI века до н.э.) Египет
пейзаж
пейзажный парк (английский парк)
пекторали (священый жук-скарабей)
пектораль (богиня неба Нут)
пектораль (божеств.птица-сокол)
пектораль (крылатый скарабей и богини)
пектораль (скарабей)
пектораль (скифы) (IV век до н.э.) курган «Толстая могила» (скифы)
пектораль Аменемхета III (Египет)
пектораль в виде сокола (Египет)
пектораль Меререт (~1840 до н.э.) Египет
пектораль с богинями-сёстрами (Египет)
Пела
пение – см.: **вокальная музыка, вокальное искусство**
пентатоника
Пены
Перберноφрет, статуя (Египет)
Первобытная эра (обзор)
Первобытная эра (Америка)
Первобытная эра (Африка)
Первобытная эра (Белорусь)
Первобытная эра (Индия)
Первобытная эра (Иран)
Первобытная эра (ирокезы) – см.: **Первобытная эра** (Америка)
Первобытная эра (Италия)
Первобытная эра (ительмены) – см.: **Первобытная эра** (Россия)
Первобытная эра (Китай)
Первобытная эра (Корея)
Первобытная эра (Россия)
Первобытная эра (сарматы)
Первобытная эра (Япония)
первобытное (Пакистан)
первобытное искусство – обзор

Первобытность
Первобытность (Америка)
Первобытность (Башкирия)
Первобытность (Белорусь)
Первобытность (Ближний Восток)
Первобытность (Европа)
первые века человечества
Передняя Азия – см.: **Западная Азия**
Передняя Азия – см.: **Ближний Восток**
Передняя Азия
Передняя Азия и Ближний Восток
переправа оленей через реку, гравировка (Франция)
перигордьен, арехологическая культура
перигорская культура, археологичская
период
пермский звериный стиль
Пернатый Змей, статуи (X век н.э.//X–XI века н.э.//X–XII века н.э.) Тула (Мексика)
Персе́поль, город, рельефы (VI до н.э.//~520 до н.э.//518 до н.э.) Персия/Иран
персидские воины, орнаментация
персидский лучник, рельеф (486–465 до н.э.) Персия/Иран
Персия
Персия – см.: **Иран**
перстень с изображением бога Себиумекера
Перу
Перы́нь, святилище
песни о героях Урука, цикл (первая половина 3 тыс. до н.э.) – Месопотамия
песни о золотом веке, цикл (Месопотамия)
песни о золотом веке – см.: **«золотой век»**
песни о Нармере, Аккад (Месопотамия)
песни о происхождении культурных изобретений, цикл (Месопотамия)
песни о Саргоне, Аккад (Месопотамия)
«Песни об Исиде и Нефтиде», текст (VI до н.э.) Египет
песни Харпера, текст (~XII век до н.э.) Египет
песнь – см.: **песня**
«Песнь арфиста» (Египет) **с.34-35**

«Песнь Деборы» («Победная песнь Дборы»)
«Песнь о невинном страдальце», текст – Вавилония
«Песнь семи Хатхор», текст – Египет
песня
Песседжик-Тепе, поселение (Туркмения)
Пе́тра, город (2 тыс. до н.э.//конец 2 тыс. до н.э. – XV век н.э.) долина Вади-Муса (Иордания)
петроглифы – обзор
петроглифы (Австралия)
петроглифы (Агца)
петроглифы (Аддора)
петроглифы (Адрар)
петроглифы (Азербайджан) (8–5 тыс. до н.э.)
петроглифы (Азия)
петроглифы (Аир)
петроглифы (Айерс)
петроглифы (Акакус)
петроглифы (Акбаур)
петроглифы (Алжир)
петроглифы (Алта)
петроглифы (Алтай)
петроглифы (Альпера)
петроглифы (Альта)
петроглифы (Альтамира) пещера Альтамира (Испания) **с.9**
петроглифы (Америка)
петроглифы (Амур)
петроглифы (Ангара)
петроглифы (Ангола)
петроглифы (Аравия)
петроглифы (Ардéш)
петроглифы (Арктика)
петроглифы (Армения) 6 тыс. до н.э.
петроглифы (Арнемленд) – полуостров Арнемленд (Австралия)
петроглифы (Арнхемленд)
петроглифы (Аршан)
петроглифы (Астувансалми)
петроглифы (Африка)
петроглифы (Ахенет)
петроглифы (Бага)

петроглифы (Байкал)
петроглифы (Бамако)
петроглифы (Бамбата)
петроглифы (Бандиагар)
петроглифы (Бандиагара)
петроглифы (Бардаи)
петроглифы (Башкызылсай)
петроглифы (Белая)
петроглифы (Беломорск)
петроглифы (Беломорье)
петроглифы (Белый) – берег реки Белый Июс, Кузнецкий Алатау
петроглифы (Бельдерсай)
петроглифы (Бесов Нос)
петроглифы (Беюкдаш)
петроглифы (Бичикту)
петроглифы (Болгария)
петроглифы (Борнахольм)
петроглифы (Бохуслен)
петроглифы (Брандберг)
петроглифы (Бурятия)
петроглифы (бушмены)
петроглифы (Бхимбетка)
петроглифы (Валь) (от 6 тыс. до н.э.) долина Валь-Камонике (Италия)
петроглифы (Вальтора) (8–3 тыс. до н.э.) ущелье Вальтора (Испания)
петроглифы (Везер)
петроглифы (Венесуэла)
петроглифы (Восточная) Восточная Испания
петроглифы (Выбист)
петроглифы (Выгостров)
петроглифы (Гаргас)
петроглифы (Гасулья)
петроглифы (Гат)
петроглифы (Гемигая)
петроглифы (Гобустан) – см.: **петроглифы** (Кобустан)
петроглифы (Гобустан)
петроглифы (Гогул) пещера Гогул, Пиренеи

петроглифы (горы Хуа)
петроглифы (Гранада) Гранада (Испания)
петроглифы (Гямигай) Гямигай, Дагестан (Россия)
петроглифы (Дагестан)
петроглифы (Дангола)
петроглифы (Дель)
петроглифы (Джаббарен)
петроглифы (Джадо)
петроглифы (Джанет)
петроглифы (Джасыбай)
петроглифы (Джебель-Авенат) Джебель-Авенат, (Ливан)
петроглифы (Джебель-Амур)
петроглифы (Джебель-Бен) Джебель-Бен-Гнема, (Ливия)
петроглифы (Долина) (не ранее XXXV века до н.э.) Долина чудес, Франция
петроглифы (Драконовы)
петроглифы (Египет)
петроглифы (Еловый) мыс Еловый (Россия)
петроглифы (Енисей)
петроглифы (Забайкалье)
петроглифы (Зала́вруга)
петроглифы (Замбия)
петроглифы (Западная Сибирь)
петроглифы (Зараут) грот Зараут-Камар, Гиссарский хребет, ущелье Зараут-Сай (Узбекистан)
петроглифы (Зараут-Камар)
петроглифы (Зараут-сай)
петроглифы (Зимба́бве) Зимбабве
петроглифы (Игиди)
петроглифы (Игнатьевская)
петроглифы (Идрисова)
петроглифы (Инанке)
петроглифы (Индия)
петроглифы (Индонезия)
петроглифы (Ин-Салах)
петроглифы (Ин-Фри)
петроглифы (Ин-Хабетер)
петроглифы (Ириан) Ириан-Джая, Западный Ириан (Индонезия)

петроглифы (Испания)

петроглифы (Истюриц) пещера Истюриц, департамент Нижние Пиренеи (Франция)

петроглифы (Италия)

петроглифы (Ихархар)

петроглифы (Какаду) (40 тыс. до н.э.//не ранее 18 тыс. до н.э.) национальный парк Какаду (Австралия)

петроглифы (Калбак)

петроглифы (Каледония) острова Новой Каледонии (Океания)

петроглифы (Камбарель)

петроглифы (Каменная)

петроглифы (Канозеро)

петроглифы (Кантабрия) Кантабрия (Испания)

петроглифы (Капова) Капова пещера (Шульган-Таш) (~18 тыс. до н.э.//15–8 тыс. до н.э.//XV–XIII века до н.э.) река Белая, Башкортостан (Россия)

петроглифы (Каракиясай)

петроглифы (Каракол)

петроглифы (Каракола) (4–3 тыс. до н.э.) Каракола, Алтай (Россия)

петроглифы (Каратау)

петроглифы (Карелия) (4–3 тыс. до н.э.// 3–2 тыс. до н.э.) восточное побережье Онежского озера, Карелия (Россия)

петроглифы (Карецкий Нос)

петроглифы (Карнарвон)

петроглифы (Карпентарий)

петроглифы (Кару)

петроглифы (Кастильо) (27 тыс. до н.э.) пещера Кастильо, Пуэнте-Вьесго, Кантабрия (Испания)

петроглифы (Квинсленд)

петроглифы (Кейптаун) – близ Кейптауна (Южная Африка)

петроглифы (Кесслерлок)

петроглифы (Кильва)

петроглифы (Кимберли) – плато Кимберли (Австралия)

петроглифы (Коа)

петроглифы (Кобустан/Кобыстан), (ранее 6 тыс. до н.э.) равнина Кобустан (Кобыстан) Азербайджан

петроглифы (Кобыстан) – см.: **петроглифы** (Кобустан)

петроглифы (Кольский)

петроглифы (Комбарель) (20–10 тыс. до н.э.) пещера Комбарель, близ Лез-Ази́, департамент Дордонь (Франция)

петроглифы (Коске́) пещера Коске (Франция)

петроглифы (Костёнки)

петроглифы (Кот)

петроглифы (Кочков)

петроглифы (Ксур)

петроглифы (Куссак)

петроглифы (Куэва) (13–9 тыс. до н.э.//11–7 тыс. до н.э.) пещера Куэва-де-лас-Манос (Аргентина)

петроглифы (Кызылоу)

петроглифы (Кьянтапо)

петроглифы (Лаас)

петроглифы (Ла-Мадлен) (15–8 тыс. до н.э.) пещера Ла-Мадлен (Франция)

петроглифы (Ла-Мут)

петроглифы (Ла-Феррасси́) – пещеры Ла-Феррасси́ (Франция)

петроглифы (Лаас) (9–8 тыс. до н.э.) пещеры Лаас-Галь (Сомалиленд)

петроглифы (Ласко́), (19 тыс. до н.э.//18–15 тыс. до н.э.//17 тыс. до н.э.//15 тыс. до н.э.//15–7 тыс. до н.э.//) пещера Ласко́ (Ляско), близ г.Перигё//близ г.Монтиньяк, департамент Дордонь (Франция)

петроглифы (Ла-Ферраси)

петроглифы (Левант)

петроглифы (Леванцо)

петроглифы (Лесото)

петроглифы (Ливия)

петроглифы (Лимейль) (35–10 тыс. до н.э.//4–2 тыс. до н.э.) Лимейль (Франция)

петроглифы (Ложери́)

петроглифы (Лортэ) (25–10 тыс. до н.э.) грот Лортэ (Франция)

петроглифы (Лоссе́ль)

петроглифы (Лянгар)

петроглифы (Ля-Пилета) – см.: **петроглифы** (Пилета)

петроглифы (Маак) (4 тыс. до н.э.// середина 2 тыс. до н.э.) пещера Маак, близ г.Брандберг (Намибия)

петроглифы (Магура) (13–9 тыс. до н.э.//7 тыс. до н.э.) пещера Магура, близ г.Видин (Болгария)

петроглифы (Мадлен)

петроглифы (Мальян)
петроглифы (Марокко)
петроглифы (Марсула)
петроглифы (Мас) пещера Мас д’Азúль (Франция)
петроглифы (Матобо) – см.: **петроглифы (**Силозване)
петроглифы (Матопос)
петроглифы (Мах)
петроглифы (Махтандуш)
петроглифы (Мгвивени)
петроглифы (мезолит)
петроглифы (Меланезия)
петроглифы (Мертутек)
петроглифы (Мёллерстуфоссен) (рубеж 4 тыс. до н.э.) Мёллерстуфоссен, коммуна Нурре-Ланн, Нур-Синни, фюльке Оппланн (Норвегия)
петроглифы (Могор)
петроглифы (Монголия)
петроглифы (Монте) Монте Титон
петроглифы (Монтеспáн) (35–30 тыс. до н.э.//10 тыс. до н.э.) пещера Монтеспан (Франция)
петроглифы (Монте) Монте-Титон
петроглифы (Монтинья́к) пещера Монтиньяк (Франция)
петроглифы (Мурзук)
петроглифы (Муруджуга)
петроглифы (Мут)
петроглифы (Намибия)
петроглифы (Нарвик) Нарвик (Норвегия)
петроглифы (Наса)
петроглифы//геоглифы (Наска) (~100 до н.э.–500 н.э.//III–V века н.э.//VI–X века н.э.) плато Наска (Перу)
петроглифы (Неватуги)
петроглифы (Нерха) (43–40 тыс. до н.э.) пещеры Нерха, Испания
петроглифы (Ниах)
петроглифы (Нио́) (11–10 тыс. до н.э.) пещера Нио́, департамент Арьеж, Франция
петроглифы (Новая)
петроглифы (Новая Каледония)
петроглифы (Новый)

петроглифы (Норвегия)
петроглифы (Нсалу)
петроглифы (Нсалу-Адриво)
петроглифы (Нуратин)
петроглифы (Ньюспейпер) (VIII век н.э.?) Ньюспейпер-Рок Юта (США)
петроглифы (Онега)
петроглифы (Онежское)
петроглифы (Орзубад)
петроглифы (Ориньяк)
петроглифы (Орнос)
петроглифы (Отранто) район Отранто (Италия)
петроглифы (палеолит)
петроглифы (Палермо) Палермо (Италия)
петроглифы (Памиро)
петроглифы (Парпальо)
петроглифы (Пер)
петроглифы (Пери)
петроглифы (Пеш) (VII–VI века до н.э.) пещера Пеш-Мерль, Кабрере, департамент Ло (Франция)
петроглифы (Пещера)
петроглифы (Пещеры) – см.: **петроглифы** (Эдаккал)
петроглифы (Пилета)
петроглифы (Пиндаль)
петроглифы (Пловцы) (~8 тыс. до н.э.) пещера Пловцов Ливийская пустыня (Африка)
петроглифы (Приамурье)
петроглифы (Пэрнон)
петроглифы (Рентерия)
петроглифы (Рим) окрестности Рима (Италия)
петроглифы (Руфинья́к) (15 тыс. до н.э.//12–11 тыс. до н.э.//XV век?? до н.э.) пещеры Руфиньяк, Перигор (Франция)
петроглифы (Саймалы)
петроглифы (Сантиан)
петроглифы (Сармыш)
петроглифы (Сахара) – пустыня Сахара (Африка)
петроглифы (Северная Америка)
петроглифы (Северная Африка)
петроглифы (Серра)

петроглифы (Сефар)
петроглифы (Сибирь)
петроглифы (Сидней)
петроглифы (Сикачи́)
петроглифы (Силозване)
петроглифы (Сингапур) пещеры, Сингапур, штат Мадхья-Прадеш (Индия)
петроглифы (Скандинавия)
петроглифы (Средиземноморье) (~6 тыс. до н.э.//~500 до н.э.) Средиземноморское побережье Испании (Арагон, Валенсия, Кастилия – Ла Манча, Мурсия) Испания
петроглифы (Средняя Азия)
петроглифы (Сулавеси)
петроглифы (Сьега) (12 тыс. до н.э.//XII век до н.э.) Сьега-Верде, Саламанка (Испания)
петроглифы (Сьерра) горы Сьерра-Морена (Испания)
петроглифы (Тагант)
петроглифы (Тадрарт) (12 тыс. до н.э. – I век н.э.) горный массив Тадрарт-Акакус (Ливия)
петроглифы (Тамажерт)
петроглифы (Тамгалы)
петроглифы (Танзания)
петроглифы (Танум) (1800–600 до н.э.) Танум, Швеция
петроглифы (Тассилин) (8–1 тыс. до н.э.//4 тыс. до н.э. – первые века н.э.// 3 тыс. до н.э.) горное плато Тассилин-Аджер, Сахара (Алжир)
петроглифы (Тассилин-Ахаггар)
петроглифы (Таш)
петроглифы (Твифелтфонтейн) долина Твифелтфонтейн (Набимия)
петроглифы (Тейжа)
петроглифы (Тель)
петроглифы (Теннес)
петроглифы (Терексай)
петроглифы (Тибести)
петроглифы (Томская)
петроглифы (Томь)
петроглифы (Трансвааль)
петроглифы (Три)

петроглифы (Три брата)

петроглифы (Труа) **(**13 тыс. до н.э.) пещера Труа-Фрер (пещера Трёх братьев), Монтескьё-Авантé, Арьеж (Франция): **«колдун» с.13**

петроглифы (Труа-Фрер)

петроглифы (Тува)

петроглифы (Тэйжа) (25–10 тыс. до н.э.) Тэйжа (Франция): **стадо оленей**

петроглифы (Тюк) (23–20 тыс. до н.э.) пещера Тюк д'Одубер (Франция)

петроглифы (Узбекистан)

петроглифы (Узунсай)

петроглифы (Укок)

петроглифы (Улуру) Улуру

петроглифы (Урал) Урал (Россия)

петроглифы (Уэйнат)

петроглифы (Феззан)

петроглифы (Фенолс)

петроглифы (Феррасѝ)

петроглифы (Феццан)

петроглифы (феццане)

петроглифы (Финихаг) Финихаг

петроглифы (Финляндия) Финляндия

петроглифы (Финнмарк) Финнмарк

петроглифы (Фон) (15–11 тыс. до н.э.) пещера Фон-де-Гом, Ле-Эзи-де-Таяк-Сирёй, Дордонь (Франция): **Пасущийся олень с.9**

петроглифы (Франция) Франция

петроглифы (Хантау)

петроглифы (Хегра)

петроглифы (Хойт) (конец 2-го – начало 1 тыс. до н.э.//3–2 тыс. до н.э.) пещера Хойт-Ценкер-Агуй (Монголия)

петроглифы (Хорнос) пещера Хорнос де ла Пенья (Испания)

петроглифы (Хуа) горы Хуа, Гуанси (Китай)

петроглифы (Цодило)

петроглифы (Чатал)

петроглифы (Чаткал)

петроглифы (Чимчан)

петроглифы (Чукотка)

петроглифы (Чулут) берег реки Чулут (Монголия)

петроглифы (Шаба)

петроглифы (Шабо)

петроглифы (Шаввазсай)

петроглифы (Шассо)

петроглифы (Шахты)

петроглифы (Швеция) (вторая половина 2 тыс. до н.э.) Швеция

петроглифы (Шереметьевские) Шереметьевские скалы Хабаровский край (Россия)

петроглифы (Шишкино)

петроглифы (Шове́) (38–35 тыс. до н.э.//34–32 тыс. до н.э.//28–25 тыс. до н.э.//24–22 тыс. до н.э.) пещера Шове́, близ г.Вальон-Пон-д'Арк (Франция)

петроглифы (Эдаккал)

петроглифы (Эко) Эко Парк Монте Титон близ деревни Тебра, область Томино, Галисия (Испания)

петроглифы (Эль)

петроглифы (Эннеди)

петроглифы (Эфиопия)

петроглифы (ЮАР)

петроглифы (Южная Африка)

петроглифы (Южная Родезия)

петроглифы (Ява)

петроглифы и живопись на коре

петрографика

петрушка

Пецель, археологическая культура

печальный индеец, голова (ацтеки)

печати (Индия)

печати (Урук) (рубеж 3 тыс. до н.э.) Урук (Месопотамия)

печати (хетты)

печати (Шумер) (первая половина 3 тыс. до н.э.) Шумер (Месопотамия)

печати-амулеты (3–2 тыс. до н.э.) Мохенджо-Даро (Пакистан)

печати-цилиндры (Месопотамия)

печать

печать из Мохенджо-Даро

печельская культура – см.: **баденская культура**

пещера Трёх братьев – см.: **Труа-Фрер**

пещеры

пё-ришар, археологическая культура

[Пианхи (стела Пианхи), надпись
Пиктография
Пилета – см.: **петроглифы** (Пилета)
Пилко Кайма, святилище
пилон (III век до н.э. – III век н.э) провинция Сычуань (Китай)
Пиндаль, петроглифы (Испания)
Пинеджем I Карнак (Египет)
пир (Джесер)
пир (Нахт) (середина 2 тыс. до н.э.) – гробница Нахт (Египет)
пир (Рехмир) (XV век до н.э.) – гробница Рехмира, Фивы (Египет)
пир (Фивы) (XV век до н.э.) – гробница Джесеркарасенеба, Фивы (Египет)
Пирак, город (Индия)
пирамида
пирамида (Куикуилько)
пирамида (Медум) – Египет
пирамида (Сейла) – Египет
пирамида (структура I) – см.: **структура I**
пирамида (структура I, Калакмуль) (V век н.э.) Калакмуль (Мексика)
пирамида (структура I, Кампече) (V век н.э.) Кампече (Мексика)
пирамида (структура II) – см.: **структура II**
пирамида (структура II, Калакмуль) (между II и VII веками н.э.) (Мексика)
пирамида (Тахин)
пирамида (Тенаюк) – Тенаюк (Мексика)
пирамида (Теотиуакан) (VI век н.э.) Теотиуакан (Мексика)
пирамида (Чолула) – Чолула (Мексика)
пирамида (Эль-Тахин) (II век н.э.?) – Поса-Рика-де-Идальго, Эль-Тахин, штат Веракрус (Мексика)
пирамида Акапана – Тиауанако (Боливия)
пирамида Аменемхета I (~1991–1962 до н.э.) Эль-Лишт (Египет)
пирамида Аменемхета III (Дашур) Дашур (Египет)
пирамида Аменемхета III (Тёмная)
пирамида Аменемхета III (Хавара) («Тёмная пирамида») (XVIII век до н.э.//~1861–1814 до н.э.) Хавара (Египет)

пирамида в Медуме – см.: **пирамида Хуни**

пирамида волшебника – см.: **Дом карлика**

пирамида Дашхур? Дашур (Ломаная)

пирамида Дашур – см.: **пирамиды Снофру**

пирамида Джедефра (~2566–2558 до н.э.) Абу Раваш (Египет)

пирамида Джосера (начало 3 тыс. до н.э.// XXVIII век до н.э.//XXVII век до н.э.//2780–2760 до н.э.//2650 до н. э.//2650–2620 до н.э.//~2630–2612 до н.э.) Саккара (Египет) **Имхотеп с.18**

пирамида Кампече

пирамида Кастильо

пирамида Кецалькоатля (VI век н.э.) Теотиуакан (Мексика)

пирамида Кукулька́на (VII век до н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

пирамида Луны (VII–V века до н.э.//VI век до н.э.//~150 до н.э.) Теотиуакан (Мексика)

пирамида Менкаура́ – см.: **пирамида Микерина**

пирамида Микерина (пирамида Менкаура́) (XXIX–XXVIII века до н.э.//середина XXVI века до н.э.//~2532–2504 до н.э.) Гиза (Египет) ***Хемиун***

пирамида Нефериркара Какаи (~2477–2467 до н.э.) Абусир (Египет)

пирамида Ниусерра Иси (~2416–2392) Абусир (Египет)

пирамида Ниш – Эль-Тахин (Мексика)

пирамида Пепи I – Египет

пирамида Пианхи – Египет

пирамида Сахура (~2487–2477 до н.э.) Абусир (Египет)

пирамида Сенусерта I (~1971–1926 до н.э.) Эль-Лишт (Египет)

пирамида Сенусерта II (~1898–1877 до н.э.) Эль-Лахун (Египет)

пирамида Сенусерта III – Дашур (Египет)

пирамида Сехемхета – Египет

пирамида Снофру – Дашур (Египет)

пирамида Снофру – Медум (Египет)

пирамида Солнца (II век до н.э.– IX век н.э.//V–VI века н.э.//I век до н.э.–VII век н.э.//~150 до н.э.) Теотиуакан (Мексика)

пирамида Тэти – Саккара (Египет)

пирамида Униса – Египет

пирамида Усеркафа – Египет

пирамида Утренней звезды – Тула (Мексика)

пирамида Хафра (первая половина 3 тыс. до н.э.//~2558–2532 до н.э.) Гиза (Египет)

пирамида Хеопса (XXIX–XXVIII века до н.э.// XXVI век до н.э.//XXV век до н.э.//2900–2800 до н. э.//2540 до н.э.) Гиза (Египет) **Хемиун**

пирамида Хефрена (XXIX–XXVIII века до н.э.//середина XXVI до н.э.) Гиза (Египет) **Хемиун**

пирамида Хуни – Медум (Египет)

пирамида Хуфу (первая половина 3 тыс. до н.э.//~2589–2566 до н.э.) Гиза (Египет) ***Джедефхор***

пирамида Хуфу – см.: **пирамида Хеопса**

пирамида Цестия

пирамида Эль-Кастильо – Чичен-Ица (Мексика)

пирамида Эль-Кастильо – см.: **Кукулькан**

пирамида Эль-Тахина – см.: **пирамида** (Эль-Тахин)

пирамиды ***– обзор***

пирамиды (Америка)

пирамиды ***(Гиза) (первая половина 3 тыс. до н.э.//XXVII–XXVI до н.э.) Гиза (Египет)*** *с.18*

пирамиды (Египет)

пирамиды (инки)

пирамиды (Китай)

пирамиды (майя) Паленке, Чичен-Ица (Мексика)

пирамиды (Нубия) Нубия (Судан)

пирамиды (Паленке)

пирамиды (Структура I, Структура II) – Мексика

пирамиды (Теотиуакан)

пирамиды (тольтеки) Тула (Мексика)

пирамиды (Файюм)

пирамиды (Центральная и Южная Америка)

пирамиды Аменемхета III (XIX век до н.э.) Дашур и Хавара (Египет)

пирамиды Кастильо (рельефы) (X–XI века н.э.), Чичен-Ица (Мексика)

пирамиды Снофру (XXVII век до н.э.//~2612–2589 до н.э.): **Ломаная пирамида** (XXVI век до н.э.) Дашур и Медум (Египет)

пирамиды (этруски)

Пирнапиштим, миф (Вавилон)

Пирующий Птаххотеп перед жертвенным столом, рельеф, гробница Птаххотепа, Саккара (Египет)

пиршественная поэзия (Египет)

Писак, крепость – близ Куско (Перу)

писаницы – см.: **петроглифы**

писаницы – см.: **наскальные изображения**

писаницы (Енисей) **–** см.: **петроглифы** (Енисей)

писец (Гиза), статуя (XXV–XXIV до н.э.) западное кладбище, Гиза (Египет)

писец (Гиза)

писец (Саккара), статуя (2620–2350 до н.э.) Саккара (Египет)

писец Каи – см.: **Каи**

писец Мааниамон – см.: **Мааниамон**

писец Птахмос – см.: **Птахмос**

писец (разные)

питека́нтропы

питерборо, археологическая культура

Питьевая Вода, археологическая культура

плакальщики, рельеф (XXI век до н.э.//XIV век до н.э.//середина XIV века до н.э.//XIV–XI века до н.э.) Мемфис (Египет)

плакальщицы, рельеф (середина 2 тыс. до н.э.//середина XIV века до н.э.)

плакальщицы, роспись (Египет) **с.32**

планеты, миф

пластика – см.: **скульптура**

пластика – обзор

пластика (Арнхемленд)

пластика (Африка)

пластика (ацтеки)

пластика (бакуба)

пластика (балуба)

пластика (бамбара)

пластика (бауле)

пластика (Бенин)

пластика (Габон)

пластика (догоны)

пластика (Египет)

пластика (Индия)

пластика (инки)

пластика (Ифе) Ифе (Нигерия)
пластика (Йашчилан)
пластика (йоруба)
пластика (Китай)
пластика (Конго)
пластика (Либерия)
пластика (Мадлен)
пластика (майя)
пластика (Мали)
пластика (Меланезия)
пластика (Месопотамия)
пластика (Микронезия)
пластика (Минтади)
пластика (Нигерия)
пластика (Новая Гвинея)
пластика (Новая Ирландия)
пластика (Новая Каледония)
пластика (Новые Гебриды)
пластика (Нок)
пластика (номоли)
пластика (Океания)
пластика (ольмеки)
пластика (Паленке)
пластика (Пасха)
пластика (Патеси)
пластика (Первобытная эра)
пластика (первобытное искусство)
пластика (Первобытность)
пластика (Полинезия)
пластика (помдо)
пластика (ранние цивилизации)
пластика (сао)
пластика (сенуфо)
пластика (Соломоновы острова)
пластика (Средняя Азия)
пластика (телем)
пластика (Тропическая Африка)
пластика (Тюк)
пластика (Фиджи)

пластика (Центральная Африка)
пластика (Шумер и Аккад)
пластические искусства
пластические искусства (Ассирия)
пластические искусства (Вавилон)
пластические искусства (Египет)
пластические искусства (Иран)
пластические искусства (Китай)
пластические искусства (Месопотамия)
пластические искусства (Шумер)
плач и при́чет
«Плач Исиды и Нефтиды», текст (~IV век до н.э.) Египет
«Плач Исиды по Осирису», текст – Египет
«Плач о разрушении города Ура» («Он покинул своё стойло…»), текст
плачи, тексты (Месопотамия)
плачи и причитания
плачи о разрушении городов (Мосопотамия)
плейстоцеи, археологический период
пленные негры, рельеф (XIV век до н.э.) гробница Харемхеба, Мемфис (Египет)
пленные нубийцы, Абу-Симбел
плита Нармера – см.: **стела Нармера**
плита Нармера (Египет)
плита Ур-нанше (середина 3 тыс. до н.э.)
пли́точные могилы
пловчиха, ложка (~1400 до н.э.) Египет
плывущая девушка, туалетная ложечка (XV век до н.э.//конец XV века до н.э.) Египет **с.33**
«Победа царя Утухегаля над полчищами кутиев», надпись-поэма (~XX век до н.э.) Месопотамия
«Победная песнь Дборы» – см.: **«Песнь Деборы»**
«Повесть о невинном страдальце» (первая половина 2 тыс. до н.э.) Месопотамия
«Повесть об Ахикаре», текст (Месопотамия)
«Повесть Петеисе», текст (Египет)
Повесть Синухе
«Повесть Синухэ» («История Синухе»//«Рассказ Синухе»), текст (XIX век до н.э.) Египет **с.28**: **: ХЭ – //**

повозка, резьба (IX век н.э.) Осеберг (Норвегия)
повозка – Шретвек (Австрия)
повозка с богами-защитниками (I тыс. до н.э.) Финикия
повозки, запряжённые птицами, пластика (Дупляй)
погребальная ладья, модель (XX–XVIII века до н.э.) Египет
погребальная маска (VIII–IV века до н.э.) – ольмеки (Мексика)
погребальная маска Тутанхамона – см.: **гробница Тутанхамона**
погребальная урна
погребальное сооружение Ментухетепа – Фивы (Египет)
погребальное шествие, роспись – гробница Рамоза, Фивы (Египет)
погребальные маски (Сибирь)
погребальные маски (Хакас)
погребальные папирусы (Египет)
погребальные песни, тексты (Месопотамия)
погребальные сооружения
погребальные тексты – см.: **заупокойные тексты**
погребальный ансамбль – гробница Цинь Шихуанди (Китай)
погребальный слуга Рамзеса IV (~1162–1155 до н.э.) Египет
погребение
погребение – Браничево (Болгария)
погребение – Кралево (Болгания)
подвеска Сат-Хатхор-Иунит (~1870 до н.э.) Египет
«Подвиги и деяния Нинурты» («Нинурта»)
подгорцевская культура, археологическая
Подземный мир, мифы
Позднее царство (Египет)
позднезарубинецкая культура – см.: **зарубинецкая культура**
поздний палеолит
поздняковская культура, археологическая
поиски смысла жизни
поздняковская культура, археологическая
покаянные псалмы (Ассирия)
покаянные псалмы, тексты (конец 3 тыс. до н.э.) Месопотамия
покаянные псалмы (Шумер)
поклонение Атону (Эхнатон и Нефертити с дочерью), рельеф (XIV век до н.э.) Ахетатон/Амарна (Египет)
поклонение богу солнца Атону

поклонение в Ларсе, статуэтка (первая половина XVIII века до н.э.) Ларс (Месопотамия)

поклонение Эхнатона солнцу, рельеф (начало XIV века до н.э.) храм, Ахетатон//Амарна (Египет)

полада,археологическая культура

полевые работы, рельеф (середина 3 тыс. до н.э.) Египет

полиморфные существа, мифы

Полинезия

полихромная ваза (VI–IX века н.э.) Киче (Гватемала)

полихромная фигурка – Никарагуа

поломская культура, археологическая

Полоннарува, город (Шри-Ланка)

польцевская культура, арехологическая

Польша

Поля Иалу – см.: **загробный мир** (Египет)

поля погребальных урн, археологическая культура

помдо, статуэтки (Африка)

поморская культура, археологическая

поножь (первая половина IV века до н.э.) Могиланская могила, близ г.Врацы (Болгария)

Понсе-Санхинаса, скульптура

Поповка, археологическая культура

«По́поль-Вух» (Книга Совета, или Книга народа), текст (Центральная Америка/Гватемала)

портрет

портретная голова, скульптура (первая половина 3 тыс. до н.э.) Гиза, (Египет)

портретный сосуд (I–III века н.э.) Перу

Португалия

потоп (всемирный потоп), миф

поселение (археологический объект) – обзор

поселение Костёнки

поселение Невалы-Чори

поселения

поселения и города

постройка судна, рельеф

«Постройка храма правителем Гудеа», надпись-поэма (~XX до н.э.) Месопотамия

потайной ход (XIII век до н.э.) Микены (Греция)

потоп (всемирный потоп), миф **с.7**
потоп – см.: **всемирный потоп**
потоп (Девкалион)
потоп (Утнапишти)
«Поучение…» – см.: **Человек разумный**
поучение, жанр
«Поучение…», литературный жанр – обзор
«Поучение Амен-ем-опе» (Египет)
«Поучение Аменемопе», текст (X–IX века до н.э.) Египет
«Поучение Аменемхета», текст (Египет)
«Поучение Аменемхета I», текст (Египет)
«Поучение Анхшешонка», текст (Египет)
«Поучение Анхшона», текст
«Поучение Ахтоя», текст (XXI–XVIII до н.э.//XIII до н.э.) Египет
«Поучение Гераклеопольского царя своему наследнику Мерикара», текст (Египет)
«Поучение для Кагемни» – см.: **«Поучение Кагемни»**
«Поучение для царя Мерикаре» – см.: **«Поучение Мерикаре»**
«Поучение Зиусидры», текст (Месопотамия)
«Поучение Имхотепа», текст (XXVIII век до н.э.) Египет
«Поучение Инсингера», текст (~II век до н.э.) Египет
«Поучение к Кагемни» – см.: **«Поучение Кагемни»**
«Поучение Кагемни», текст **–** Египет
«Поучение Мерикара»
«Поучение Мерикаре», текст (Египет)
«Поучение Неферти», текст (Египет)
«Поучение папируса Инсингера» – см.: **«Поучение Инсингера»**
«Поучение Птахотепа//Птаххотепа», текст (XXV век до н.э.) Египет
«Поучение Харджедефа//Харджесефа», текст (Египет)
«Поучение Хенсухотепа//Хонсухотепа», текст (Египет)
Поучение Хети, сына Дуауфа, своему сыну Пепи
«Поучение Хорджедефа», текст (Египет)
«Поучение Шуруппака», текст
«Поучение Шуруппаку», текст (середина 3 тыс. до н.э.//конец 3 тыс. до н.э.) Шумер (Месопотамия)
«Поучения»

«Поучения Птахотепа»
«Похвала смерти», текст (Египет)
поэзия
поэзия – см.: **литература**

«Поэзия о любви, вражда между Гором и Сетом», текст (XII век до н.э.) Египет
поэма
«Поэма о боге чумы Эрре» – см.: **«Бог чумы Эрра»**
«Поэма о Гильгамеше» – см.: **«Сказание о Гильгамеше»**
«Поэма о Золотом веке» – см.: **«золотой век»**
«Поэма о невинном страдальце», текст (Месопотамия)
«Поэма о сотворении Евы», текст (Месопотамия)
«Поэма о сотворении мира» – см.: **«Энума элиш»**
«Поэма Пентаура», текст
поэмы о силаче Балу, тексты (Угарит)
поэт
пояс (Самтавро)
пояс (Триалети)
пояс Меререт (~1840 до н.э.)
поясные пластины (V–IV века до н.э.) – скифы
«Правда и Кривда», сказка (Египет)
правитель, голова (XXIII век до н.э.) Ниневия, Аккад (Месопотамия)
правитель, голова, дворец Ван-монджи (И́фе)
правитель, скульптурный портрет (Ифе)
правитель, статуя (Ифе)
правитель-жрец – см.: **жрец** (Мохенджо)
пражская культура, археологическая
«Предание о Дани-Иле», текст (Угарит)
«Предание о сыне неба Му» (Китай)
предания и легенды
предания о богах (Баал и Анат), тексты (Угарит)
предок, голова, Заир (Африка)
предок, резная доска
предок, резная фигура
Прибалтика
придворные в саду
приём во дворце

«Призма Тэйлора» – см.: **«Анналы Синахериба»**
приказанская культура, арехологическая
прикладное искусство – см.: **декоративное искусство**
приключенческий жанр
принц Рахотп и его супруга Нофрет – см.: **Рахотеп и Нофрет**
прикубанская культура, археологическая
принц Рахотеп и его супруга Нофрет – см.: **Рахотеп и Нофрет**
принц с лилиями – см.: **царь-жрец**
принцесса, голова, Бенин (Африка)
притолока 26, рельеф – Йашчилан (майя)
«Притчи человека из оазиса», текст – Египет
Приход кочевников, рельеф (Египет)
Провадия-Солницата, городище
прогон стада перед считающими его чиновниками, статуэтка (Египет)
программная музыка
проза
проза – см.: **литература**
«Проклятие Аккаду», поэма (Месопотамия)
Прометей – Античность
промышленная графика – см.: **декоративное искусство**
промышленное искусство – см.: **декоративное искусство**
промышленные здания
пророки
«Пророчество Неферкара», текст (Египет)
«Пророчество Неферти», текст (Египет)
«Прославление писцов», текст (конец 2 тыс. до н.э.) Египет
пространственные искусства – см.: **пластические искусства**
протоапеннинская культура – см.: **апеннинская культура**
протовилланова – см.: **вилланова**
протоцивилизации
профиль фараона
профиль царя, рисунок (Египет)
профиль фараона, остракон (XII век до н.э.)
прохоровская культура
процессия богов, рельеф (XIII век до н.э.) Язылы-Кая, Передняя Азия
процессия данников, рельеф
Пршéдмости, стоянка

прядильщица, барельеф (Сузы)
пряжка (Иберия)
псалмодия – см.: **псалмы**
псалмы, песнопения
псалмы Давида
Псалтирь (Псалтырь)
Псалтырь (Псалтирь) – см.: **псалмы**
Пта (Птах), миф (Египет)
Птахмес, рельеф
Птахотеп – см.: **«Поучение Птахотепа»**
птица Анзу – см.: **Анзуд**
птица Ба, накладка на мумию (Египет)
птица Зу – см.: **Анзуд**
птица Имдугуд, когтящая оленей, рельеф (26.600 до н.э.) храм, Аль-Убайда
птицы и бабочки, роспись – гробница (Египет)
птицы на дереве, роспись (~1880 до н.э.) – гробница Кхнумхотепа, близ Бени-Хасана (Египет)
Пукара де Конко, поселение
Пукина – см.: **Тиауанако**
Пума Пунку, мегалиты (II век до н.э.) Боливия
Пумакарка, город
пунукская культура, археологическая
пустынная культура, археологическая
«Путешествие Нинурты в Эриду», текст (Месопотамия)
«Путешествие Унамона в Библ» повесть
«Путешествие Уну-Амона» – см.: **«История Уну-Амона»**
пуэбло, археологическая культура
Пуэрто-Рико
пшево́рская культура, археологическая
пьяноборская культура, археологическая

Ра, миф
Ра и Осирис
Ра, путешествующий по подземному миру в своей барке, роспись – гробница Рамсеса I *(KV 16)*
«Рабиналь-Ачи», драма – майя (Мексика)
«Раб, повинуйся мне!..» – см.: **«Диалог господина с рабом»**
равнина Кобыстан

Раджа и лодочник

Раёк

развя́зка

развязка – см.: **драматургия**

«Разговор господина с рабом» – см.: **«Диалог господина с рабом»**

разрушение ассирийцами города, рельеф (669–635 до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

разъярённые воины (X–VI тыс. до н.э.) Морелли ла Вилла (Испания)

рай – см.: **рай и ад**

рай и ад

раковины и звёзды, сосуд – Крит (Греция)

Ракхигархи, город (Индия)

ра́кшасы

Рамессеум (храм Рамсеса II) (XIII век до н.э.//первая половина XIII века до н.э.) Мединет-Абу?, Фивы//Абу-Симбел?, Нубия (Египет)

Рамос, рельеф – гробница вельможи, Шейх-Абд-эль-Курна, Фивы (Египет)

Рамос с братом, рельеф – гробница вельможи, Шейх-Абд-эль-Курна, Фивы (Египет)

Рамос с женой, рельеф – гробница вельможи, Шейх-Абд-эль-Курна, Фивы (Египет)

Рамсес II

Рамсес II, голова статуи – Египет

Рамсес II, изображения – Египет

Рамсес II, рельеф – Египет

Рамсес II, рисунок – Египет

Рамсес II, роспись – Египет

Рамсес II, статуя

Рамсес II (Каир), статуя (XIII век до н.э.) Египет

Рамсес II (Турин), статуя (XIII век до н.э.) Египет

Рамсес II, статуя (Эрмитаж)

Рамсес II, статуя-колосс (XIII век до н.э.) Египет

Рамсес II, тронная статуя (Египет)

Рамсес II на боевой колеснице, рельеф – Абу-Симбел (Египет)

Рамсес II на колеснице, рельеф (Египет)

Рамсес II, повергающий врага, рельеф – Абу-Симбел (Египет)

Рамсес IV

Рамессеум

Рана-Гхудаи, поселение (Пакистан)

Ранакпур, храм

Ранганатхи

ранголи (Индия)

раненая львица (умирающая львица), рельеф (VII век до н.э.//середина VII века до н.э. //669 до н.э.//669–635 до н.э.//669–633 до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия) **с.15**

раненый бизон, петроглиф – пещера Альтамира (Испания)

раненый лев, рельеф (VII век до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

Раннаи, статуэтка (вторая половина XVI века до н.э.) Египет

ранние цивилизации – см.: **Древность**

Ранофер, статуя (середина 3 тыс. до н.э.) гробница Ранофера, Саккара (Египет)

раскрашенная маска

раскрашенная керамика (Кызыл)

раскрашенные рельефы – см.: **изобразительное искусство**

расписная керамика (Китай)

расписная керамика (Триалети)

Рас-Шамра

расписная керамика

расписная керамика (3 тыс. до н.э.) Китай

расписной кубок (вторая половина 4 тыс. до н.э.) Сузы (Иран)

расписной сосуд (Ню) первая половина XVI века до н.э., могила Ню, круг «Б» (Греция)

расписной сосуд (Сузы)

расписной сосуд (Шахтахты)

расписные сосуды

расписные сосуды (Молдавия)

«**распятие**» (X век н.э.) норманны (Скандинавия)

расселение

расселение (Австралия)

расселение (Америка)

расселение (Аргентина)

расселение (арии)

расселение (Арктика)

расселение (Египет)

расселение (Китай)

«Рассказ о цапле и черепахе» (Тростниковые заросли что говорят?..»), поэма – Шумер (Месопотамия)

«Рассказ Синухе» – см.: **«Повесть Синухэ»**

Рас-Шамра (Угарит)

Рахотеп и его жена Нофрет

Рахотеп и Нофрет (Рахотеп с супругой), статуи (начало 3 тыс. до н.э.//первая половина 3 тыс. до н.э.//XVIII век до н.э.) Медум, Египет **с.22**

реализм

регистрация скота, статуэтка (Египет)

регулярный парк (французский парк)

режиссура

резная доска (V–III века до н.э.) Чанша (Китай)

резные печати

резные печати – Шумер (Месопотамия)

резьба (Новая Ирландия)

резьба по кости

религии, мифы (мифология)

религиозно-философская система (Китай)

религия (Египет)

рельеф

рельеф (Ашшурбанапал)

рельеф (Кастильо)

рельеф (Каунт)

рельеф (Куль)

рельеф (Куль-Оба)

рельеф (Мерерук) гробница Мерерука (Египет)

рельеф (Паленке)

рельеф (Саккара)

рельеф (Синахериб) дворец Синахериба

рельеф (Сузы)

рельеф (Тиглатиаласар)

рельеф (Хеси́р) гробница Хеси́ра, Саккара (Египет)

рельеф (Хииу) (1330 до н.э.) гробница Хииу (Египет)

рельеф (Хоремхеб) гробница Хоремхеба (Египет)

рельеф (Чертомлыцкий)

рельеф (Шаньдун)

рельефы

рельефы (Абу-Симбел)
рельефы (Анатолия)
рельефы (Ападана)
рельефы (Ассирия)
рельефы (Ахемениды)
рельефы (Аххотеп) (середина 3 тыс. до н.э.) гробница Аххотепа, Саккара (Египет)
рельефы (Ашаит) гробница Ашаит (Египет)
рельефы (Ашшурбанипал) (VII век до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)
рельефы (Ашшурнасирапал) – см.: **рельефы** (Кальху)
рельефы (Бакет)
рельефы (Балават)
рельефы (Бехистун) (первые века н.э.) – скала Бехистун
рельефы (Вавилония) (первая половина 2 тыс. до н.э.) Вавилония (Месопотамия)
рельефы (Дур-Шаррукин) (конец VIII века до н.э.) Дур-Шаррукин (Месопотамия)
рельефы (Египет)
рельефы (Идут)
рельефы (Именемихет)
рельефы (Иран)
рельефы (Иси)
рельефы (Кальху) – дворец Ашшурнасирпала II, Кальху (Месопотамия)
рельефы (Кар) (XIII век до н.э.) дворец, Кар-Тукульти-Нинурти, Ассирия (Месопотамия)
рельефы (Кармир)
рельефы (Карнак)
рельефы (Кахиф)
рельефы (Киригуа)
рельефы (Китай)
рельефы (Копан)
рельефы (Куранган) (XV–XI века до н.э.) Куранган Элам
рельефы (Куюнджик)
рельефы (Лё)
рельефы (Лоссе́ль) Лоссе́ль, департамент Дордонь (Франция)
рельефы (Мардук)

рельефы (Мererук) (XXVIII век до н.э.//XXIV–XXIII до н.э.) гробница Мererука, Саккара (Египет)

рельефы (Мерит)

рельефы (Монтуэмхет)

рельефы (Накш-и-Рустем)

рельефы (Ниневия) Ниневия (Ассирия)

рельефы (Ниусерра)

рельефы (Паленке) Паленке

рельефы (Персеполь)

рельефы (Персия)

рельефы (Пилон) – см.: **рельефы** (Рамессеум)

рельефы (Птаххотеп) – мастаба Птаххотепа Саккара (Египет)

рельефы (Рамес) (конец XV века до н.э.) гробница Рамеса, Фивы (Египет)

рельефы (Рамессеум)

рельефы (Саккара) (3 тыс. до н.э.) Саккара (Египет)

рельефы (Саргон) (XXIII век до н.э.) стела Саргона, Аккад (Месопотамия)

рельефы (Сети)

рельефы (Синахериб) (705–689 до н.э.) дворец Синахериба, Ниневия, Ассирия (Месопотамия)

рельефы (Синахериб) см.: **рельефы** (Ниневия)

рельефы (Сузы) Сузы (Персия/Иран)

рельефы (Танум)

рельефы (Тепеманх)

рельефы (Ти) (середина 3 тыс. до н.э.//XXV–XXIV до н.э.) гробница Ти, Саккара (Египет)

рельефы (Тии)

рельефы (Тикаль)

рельефы (Тил)

рельефы (Толстая)

рельефы (Фарс)

рельефы (Хаемхет) (1388–1351 до н.э.) гробница Хаемхета (Египет)

рельефы (Хатшепсут)

рельефы (Хети)

рельефы (Хииу) (3 тыс. до н.э.//XXX век до н.э.//XXIII век до н.э.) гробница Хииу, Египет

рельефы (Хнумхотеп)

рельефы (Хоремхеб)
рельефы (Хузистан)
рельефы (царский дворец)
рельефы (Шаньдун) (III век до н.э. – III век н.э.) погребение, провинция Шаньдун (Китай)
рельефы (Шумер) (первая половина 3 тыс. до н.э.) Шумер (Месопотамия)
рельефы (Элам)
рельефы ападаны
рельефы и глиптика (Шумер) – см.: **изобразительное искусство** (Шумер и Аккад)
рельефы и росписи (Ассирия) – см.: **изобразительное искусство** (Ассирия)
рельефы и росписи (Египет) – см.: **изобразительное искусство** (Египет)
рельефы и росписи (Рамосе) – см.: **артефакты** (Рамосе)
рельефы и росписи (Сасаниды) – см.: **изобразительное искусство** (Сасаниды)
рельефы и росписи Тутанхамон) – см.: **артефакты** (Тутанхамон)
рельефы и росписи (Хииу) – см.: **артефакты** (Хииу)
Ремеделло, археологическая культура
ременная бляшка
рентгеновский стиль, петроглифы
реприза – см.: **музыкальная форма (Музыкальное искусство)**
рессетинская культура, археологическая
рети, ретийские племена
рети – см.: **этруски**
«Речения Выхода в День», текст – см.: **«Книга Мёртвых»**
«Речения Ипувера» – см.: **«Речения Ипусера»**
«Речения Ипусера», текст – Египет
«Речения Упуверу», текст – Египет
«Речные заводи», роман
Реюньон
рёссинская культура, археологическая
Ригведа – см.: **Веды**
Ригведа, текст (Индия)
Рио-Бек Кампече, город (VII век н.э.) Мексика
рисунки (Борджиа)

рисунки, «Дрезденская рукопись»
рисунки (Нармер)
рисунки на остраконах – см.: **остраконы**, рисунки
рисунок
ритм
ритон, сосуд
ритон (Бамбора)
ритон (Карагодедашх)
ритоны (Ниса) Старая Ниса
ритуал
ритуальная бронза (1523 до н.э.) династия Шан (Китай)
ритуальная маска – Бена-Лулуа (Конго)
ритуальные предметы – Луристан (Иран)
ритуальный бой с быком, роспись (1800 до н.э.) дворец, Кнос, Крит (Греция)
ритуальный танец в честь богини Хатхор, рельеф – Саккара (Египет)
Ро́бенгаузен, поселение
рог
«Рогатая богиня» (или «Блая дама»), фреска
родезийская культура, археологическая
Родники, археологическая культура
рожок
Розовая пирамида (Северная пирамида) (XXVI до н.э.) Дашур (Египет)
роман
ро́менско-боршевская культура, археологическая
роменско-борщёвская культура, археологическая
Рона, археологическая культура
росписи
росписи (Аменемхет)
росписи (Аменхерхепешеф)
росписи (Аменофис)
росписи (Ассирия)
росписи (Ахетатон)
росписи (ацтеки)
росписи (Бакты)
росписи (Бени) (XX век до н.э.) гробницы, Бени-Хасан (Египет)
росписи (Бонампак)

росписи, гробницы, Долина царей, близ Фив (Египет)

росписи (двойная)

росписи (Джесеркарасенеб) (конец XVвека до н.э.) гробница, Фивы (Египет)

росписи (Египет)

росписи (Западный)

росписи (Зимрилим)

росписи (Крхнумхотеп)

росписи (Мадхубани)

росписи (майя)

росписи (Мари)

росписи (Медум) (3 тыс. до н.э.//XXX–XXIII века до н.э.) гробница, Медум (Египет)

росписи (Менна)

росписи (Нахт) (XV век до н.э.//конец XV века до н.э.) гробница, Фивы (Египет)

росписи (Небамон) гробница Небамона, (Египет)

росписи (Нефермаат)

росписи (Нефертаре)

росписи (Ниса) дворец, Старая Ниса, близ Ашхабада (Туркмения)

росписи (Рамзес III)

росписи (Рамзес IV)

росписи (Рамосе) – см.: **артефакты** (Рамосе)

росписи (Рехмир) (конец XV века до н.э.) гробница Рехмира, Фивы (Египет)

росписи (Руанда)

росписи (Сеннеджем) – гробница Сеннеджема, Дейр эль-Медина (Египет)

росписи (Сеннефер) гробница Сеннефера, Абд эль-Курна (Египет)

росписи (Среднее царство)

росписи (Телейлат) Телейлат-Гассула (Палестина)

росписи (Тил/Тиль) (VIII до н.э.) дворец, Тил-Барсиба/Тиль-Барсиб, Ассирия (Месопотамия)

росписи (Тити)

росписи (Тутмос)

росписи (Фивы) гробницы, Фивы (Египет)

росписи (Хаэмуас)

росписи (Хети)

росписи (Хнумхотеп I) (XX век до н.э.//XIX век до н.э.) гробница Хнумхотепа I, Бени-Хасан (Египет)

росписи (Хнумхотеп II) (XX век до н.э.) гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет)

росписи (Хуйи)

росписи (Хэнань)

росписи (Эйе)

роспись, сосуд

роспись из Медума – см.: **охота на гусей**

роспись по лаку (Вьетнам)

рудокоп, статуэтка

Ру́дра – см.: **индуизм** (мифология)

Рузапе Зимбабве (Южная Африка)

рукоятка ножа

Румыния

рунический камень (XI век н.э.) – норманны, церковь (Сандбю), Эланд (Швеция)

русалка, миф

русалки

Русаниха, археологическая культура

Руфиньяк – см.: **петроглифы** (Руфиньяк)

ручка персидской вазы (VI–V века до н.э.) Персия/Иран

рыба, петроглиф – полуостров Арнхемленд (Австралия)

рыбак, роспись (~середина XVI века до н.э.) один из домов, остров Фера (Греция)

саамаи

Сабрата, колония (Финикия)

сад Небамона, роспись (1400 до н.э.) гробница, Фивы (Египет)

сад с прудом (Египет)

Садобек, скульптурный портрет, крышка саркофага (Египет)

садово-парковое искусство

садово-парковое искусство – см.: **архитектура**

сады Семирамиды – см.: **Висячие сады**

сады Семирамиды (Висячие сады) Вавилон (Месопотамия)

саззанский король, бюст (V–VII века н.э.) Ладьвард, Мазандаран (Персия/Иран)

Саис (Египет)

саисское искусство (Египет)
сайга, голова – сосуд
Сайда – см.: **Сидон**
сак, рельеф – см.: **Амударьинский клад**
са́ки
Саккара, некрополь – близ Каира (Египет)
Саккарская птичка, фигурка (Египет)
Саккызский клад
Саксайуаман/Саксауман, крепость – близ Куско (Перу)
саксофон – см.: **музыкальные инструменты**
саксы
саладеро, археологическая культура
саладоидная культура, археологическая
Салбыкские курганы Долина царей, Хакасия (Россия)
Салинар, археологическая культура (Перу)
Салманасар III, статуя (859–854 до н.э.) Ашшур, Ассирия (Месопотамия)
Са́лтово-Мая́цкая культура, археологическая
Сальвадор
Самара, поселение
самаррская культура, археологическая
самка бизона – см.: **Альтамира**
самниты
Самоа
Самовластие
самоеды (ненцы, юраки)
самоеды-тавгийцы (нганасаны)
самоутверждение человека
Самтаврский могильник
самусьская культура, археологическая
Сан-Агустин, археологическая культура
сангоан, археологическая культура
сангойская культура, археологическая
сандия, археологическая культура
Сан-Лоренсо, город (Мексика)
Сан-Марино
сановник Эбих-Иля – см.: **Эбих-Иля**
Санта-Мария, археологическая культура
Сан-Томе и Принсипи

Саньян, Долина пирамид, пров.Шэньси (Китай)

сао, археологическая культура (Африка)

сао, пластика (Африка)

сапаллинская культура, археологическая

Саполлитепа, археологическая культура

Сапотеки

Сараба

саргатская культура, археологическая

Саргон

Саргон I, голова – Ниневия (Месопотамия)

Саргон II, рельеф (дворец Саргона II, Дур-Шаррукин (Месопотамия)

Саргон II с вельможей (721–705 до н.э.) дворец Саргона II, Хорсабад, Ассирия (Месопотамия)

Саргон Аккадский, голова, Ниневия (Мосопотамия)

«Саргон Аккадский», сказания (Мосопотамия)

Саргон Великий, голова (XXIII век до н.э.) Ниневия (Месопотамия)

Саргон Древний, голова (XXIII век до н.э.) Ниневия (Месопотамия)

«Саргон и Нарамсин», поэмы (XXIV–XXI век до н.э.) Месопотамия

Саргон с жертвенным козлёнком, рельеф (713–707 до н.э.) дворец Саргона II, Дур-Шаррукин (Месопотамия)

Сардинский диккурат, остров Сардиния

саркофаг

саркофаг (Агиа Триада)

саркофаг Ахирама (XIII–VII века до н.э.//X век до н.э.) Библ (Финикия)

саркофаг Маху (XIV век до н.э.) Египет

саркофаг Меритамон (Египет)

саркофаг Сепи

саркофаг супругов (VI век до н.э.) Цере (Этрурия)

саркофаг Тутанхамона – см.: **гробница Тутанхамона**

саркофаг Эшмуназора II (489–475 до н.э.) некрополь Магарат Аблуна, Сидон (ныне Санда) Финикия

саркофаги

саркофаги – некрополь, эль-Берше (Дейр эль-Берше) Египет

сарматская культура, археологическая

сарматы

Сармизегетуз

Са́рнате, стоянка (Латвия)

Сарнатх (Индия)

Сарское городище (с VIII н.э., затем X–XIII н.э.) на реке Сара, близ г.Ростова, Ярославская обл.(Россия)

Сасаниды (Иран)

Сатаваханы

Сатани́-Дар, стоянка – на склоне горы Арагац (Армения)

сатира

сатиры

Саттон-Ху, курган (середина VII века н.э.) Англия (Великобритания)

Саудовская Аравия

Сахалин

Сахур с богом нома Коптоса, скульптурная группа (Египет)

сбор папируса

сбор плодов, роспись (XX век до н.э.) гробница номарха Хнумхотепа, Бени-Хасан (Египет)

сборник писем (XII век до н.э.) папирус Лансинга (Египет)

сборщики урожая

сборщица мёда, петроглиф

сборщица мёда из улья, окружённая роем пчёл, петроглиф (10–6 тыс. до н.э) Испания

св.Дмитрий Солунский, мозаика

свадебные песни, тексты (Месопотамия)

свадебные песни, Шумер (Месопотамия)

Свазиленд

свайные жилища, Альпы

свайные постройки

свары, сборники пословиц, афоризмов, поучительных историй (Месопотамия)

свернувшаяся пантера, украшение (VI–V века до н.э.)

светильник

светотень

свидерская культура, археологическая

свинья, фигурка – острова Тробриан (Океания)

свирель

«Свитки Мёртвого моря» (Кумранские рукописи), тексты (IV–I века до н.э.) пещера Вади-Кумрана (Иордания)

свободный стих – см.: **поэзия**

сводчатая галерея

связанная лама, сосуд (Перу)

святилища

святилища (Мальта) (середина 4–3 тыс. до н.э.) Мальта

святилища (Ма́ри) – Мари, Шумер (Месопотамия)

святилища (Финикия) Финикия

святилище (Амрит) (VII век до н.э.) Финикия

святилище (Еловый)

святилище (Кой) (IV–III века до н.э.) Кой-Крылган-Кара, пустыня Кызылкум, Хорезм (Средняя Азия)

+святилище (Монте) (вторая половина 4 тыс. до н.э.//3 тыс. до н.э.) Монте д'Аккорди, Сардиния (Италия)

святилище (Накши) Накши-Рустем (Иран)

святилище (Чусовая)

святилище Амона-Камутефа

святилище Кетцалькоатля

святилище крокусов

Святилище Монте Д'Аккодди

святыня Изиды

священная змея-урей, статуэтка (Египет)

священная процессия

священное дерево жизни с крылатыми гениями, рельеф – Ассирия (Месопотамия)

священный брак двух городов

священный бык – см.: **бык** (арфа)

священный жук-скарабей, пекторали (~1350 до н.э.) Египет

священный камень Интиуатана («солнечная обсерватория»)

Себиумекер, перстень (конец I века до н.э.) Египет

Севастополь (но не Севтополь)

Север (Россия)

Северная Америка

Северная Африка

Северная Европа

Северная Осетия

Северная пирамида – см.: **Розовая пирамида**

Северная Родезия – см.: **Замбия**

Северное Причерноморье, курганы (скифы)

Северные Марианские острова

Северный дворец. Ниневия (Ассирия)

Северный дворец, Эшнунна, Аккад (Месопотамия)

Северный Кавказ

Северо-Восточная Африка

северокавказская культура, археологическая

Се́верская пи́саница, петроглифы (Россия)

Севтополь, город (конец IV–III век до н.э.) Фракия

Седло с изображением борьбы животных из Пазырыка

Седыш-Град – Городище Сунгарь

Сейды

сейменская культура, археологическая

Сейминский могильник (середина 2 тыс. до н. э.) около станции Сейма, близ г.Нижний Новгород (Россия)

сейминско-турбинская культура, археологическая

Сейшельские острова, государство

Селевкиды

селетская культура, археологическая

се́лище – см.: **поселения и города**

селькупы

«сельский староста» – см.: **Каапер**

семейная группа, скульптура (конец XV века до н.э.) Египет

семейная пара, статуэтка (2500–2350 до н.э.) Египет

«Семеро их», халдейское заклинание – расшифровка древнееврейской надписи ***К.Бальмонт***

Семибратние курганы и городище

Семирамида, легенда – Вавилон (Месопотамия)

«Семиреченский алтарь», фигурки (вторая половина 1 тыс. до н. э.) Семиречье (саки)

семит с осликом, роспись – гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет)

семиты

семь чудес света

семья Эхнатона, рельеф (первая четверть XIV века до н.э.) Ахетатон/Амарна (Египет)

Сена-Уаза-Марна, археологическая культура

Сенегал

Сененмут, зодчий (Египет)

Сенмут, архитектор (Египет)
Сен-Пьер и Микелон
Сеннаи, статуя (Египет)
Сент-Винсент и Гренадины
Сентен-Векерзуг, могильник
Сент-Китс и Невис
Сент-Люсия
Сенусерт I, архитектурные инициативы
Сенусерт I, статуэтка (Египет)
Сенусерт I, статуя (Египет)
Сенусерт II, голова статуи (XIX век до н.э.) Египет
Сенусерт III (обсидиан), голова (XIX век до н.э.) Египет
Сенусерт III (песчаник), голова (XIX век до н.э.) Египет
Сенусерт III, статуя (XIX век до н.э.) Египет
Сенусерт III – изображения
Серапеум, Сахара (Египет)
Серапис, миф
Серапис – см.: **Осирис**
Серапиум, погребальный комплекс, Саккара (Египет)
Сербия
серебряная амфора
серебряная ваза
серебряная чаша (середина III века н.э.) – Армазис-хеви (Грузия)
серебряная чаша с инкрустацией (Кносс)
серебряная чаша с инкрустацией (Микены)
серебряная чаша с инкрустацией (Энкоми)
серебряные изделия (1.027 до н.э.) династия Чжоу (Китай)
серебряный ритон
Сермизегетуз, мегалиты
Серра-да-Капивара, петроглифы (25–22 тыс. до н.э.) национальный парк Сера-да-Капивара, штат Пиауи (Бразилия)
серьги с египетскими коронами
Сескло
Сет – см.: **Осирис**
Сет, миф (Египет)
Сети I – изображения
Сети I, рельеф (XIV век до н.э.) храм, Абидос (Египет)
Сети I, скульптурный портрет

Сети I,статуя (XIV век до н.э.) Египет

Сети I в предстоянии перед богиней Хатхор, рельеф – храм Сети I, Абидос (Египет)

Сети I и богиня радости – см.: **Хатхор и Сети I**

Сети I и богиня Хатхор – см.: **Хатхор и Сети I**

Сети I и божества, рельеф, Абидос (Египет)

Сети I на колеснице, рельеф (XIV век до н.э.) храм, Карнак (Египет)

Сети I перед богом Птахом, рельеф (XIV век до н.э.) храм Сети I, Абидос (Египет)

Сети I подносит жертвенные дары богине Исиде, рельеф (XIV век до н.э.) храм Сети I, Абидос (Египет)

Сети I с богом Амоном, рельеф (XIV век до н.э.) гипостильный зал, храм Сети I, Абидос (Египет)

Сетне I, текст (~IV век до н.э.) Египет

Сетне II, текст (~I век до н.э.) Египет

сетчатая керамика

Сехмет, миф (Египет)

Сехмет, статуя (Египет)

Сéхмет (Сахмет, Сохмет) – см.: **Мут-Сéхмет**

Сечин-Альто, святилище

Сечин-Бахо

Сешáт, миф (Египет)

Сиалк, археологическая культура

Сиáлк, поселение и могильник (5–1 тыс. до н.э.) близ г.Кашан (Иран)

Сибирская коллекция Петра I (саки)

сибирские эскимосы

Сибирь

Сибирь – петроглифы

Сидон

сидящая женщина, статуэтка (~2 тыс. до н.э.) остров Мальта

сидящая женщина, фигурка

сидящая кошка (700–600 до н.э.) Египет

сидящее божество, погребальная урна (XV век до н.э.) (Мексика)

сидящие чукчи

сидящий Гудеа, статуя (XXII век до н.э.//между 2125–2110 до н.э.) Теллох (древний Гирсу), Шумер (Месопотамия)

сидящий идол, фигурка (рубеж 3 тыс. до н.э.) Гумельница (Румыния)

сидящий койот (Мексика)

сидящий писец, статуя (начало 2 тыс. до н.э.) Египет

сидящий ребёнок, статуэтка (вторая половина XVI века до н.э.) Палейкастро (Египет)

сидящий человек, фигура, Тад (Нигерия)

сидящий человек с мешком за плечами, сосуд (XII–XIV века н.э.) Трухильо (Перу)

Сизиф

Сила человеческого разума, победа человека над силами природы

Сильюстани, кладбище

символ вечности, изображение

символ евангелиста Марка

символическое изображение, рельеф (1800–1400 до н.э.) Кастеллуччо, Сицилия (Италия)

Сингапур

Сингапур, петроглифы

Синие дельфины и цветные рыбы, фреска

синие обезьяны, роспись – остров Фера (Греция)

синкретизм

Син-лике-уннинни – см.: **«Сказание о Гильгамеше»**

синташтинская культура, археологическая

синташтинский могильник

синтез искусств

синтоизм (Япония) – художественные аспекты

синтоистская мифология – см.: **мифы (синтоизм)**

Сину, археологическая культура (Колумбия)

синяя птица, роспись (XVI век до н.э.//~1600 до н.э.) дворец, Кнос, Крит (Греция)

Сиракузы – Античность

Сирия

Сириянка

Сирос (фаза Сирос)

сиро-финикийская художественная культура

систр – см.: **музыкальные инструменты**

ситула

сказание

«Сказание о Гильгамеше» («О всё видавшем…»), поэма (конец 3 – начало 2 тыс. до н.э.//XVIII–XVII века до н.э.) (Месопотамия) ***Син-лике-уннинни*** **с.29**

Сказание о Данэле и его сыне Акхате, текст (Угарит)

«Сказание о нартах» – см.: **«Нарты»**

Сказание о нартах (Абхазия)

«Сказание о Саргоне», текст (Месопотамия)

Сказание о Сесострисе

Сказание о Синахерибе

«Сказание о Этане» (Месопотамия)

«Сказание об Акире Премудром» – см.: **«Сказание об Акихаре»**

«Сказание об Акихаре» («Сказание об Акире Премудром»), текст (V век до н.э.) Месопотамия

«Сказание об Атрахасисе» («Когда люди, подобно людям…»/«Эпос об Атрахасисе»), текст (начало 2-го – середина 1-го тыс. до н.э.//вторая половина XVII века до н.э) Месопотамия**: ХЭ – //**

«Сказание об Энки» («От начала начал…»)

«Сказание об Этане», текст (Месопотамия)

Сказания, тексты

сказания о нартах

сказания о Сесострисе, текст (Египет)

*сказания о Синахерибе****, тексты (704–681 до н.э.) Вавилон (Месопотамия)***

сказания о Словене и Руссе, тексты

сказания об Апсха – см.: **Апсха**

сказители

сказка

*«Сказка о двух братьях»****, текст (XII век до н.э.) Египет***

«Сказка о двух братьях» – ***см.:*** *«О двух братьях»*

*«Сказка о Джехути»****, текст (Египет)***

«Сказка о красноречивом поселянине», текст (Египет)

«Сказка о ниппурском бедняке» – см.: **«Бедняк из Ниппура»**

«Сказка о потерпевшем кораблекрушение» ***– см.:*** *«Сказка потерпевшего кораблекрушение»*

«Сказка о Правде и Кривде» ***(«Сказка о правде и лжи») текст (XII век до н.э.) Египет***

«Сказка о правде и лжи» (Египет)

«Сказка о приведении», текст (Египет)

«Сказка о Хоре и Сете», ***текст (Египет)***

«Сказка об обречённом принце», ***текст (~XII век до н.э.) Египет***

«Сказка потерпевшего кораблекрушение» ***(XX–XVII века до н.э.) Египет***

сказки (Египет)

«Сказки о Сатни-Хемуасе и его сыне Са-Осирисе…»

скала Абу-Симбел

скальные жилища, Бхимбетка (Индия)

скамейка-подголовник – остров Тами (Океания)

скамейки

Скандинавия

скандинавская мифология – см.: **мифы** (Скандинавия)

скандинавская фибула

скарабеи, миф (Египет)

скарабеи, фигурги (Египет)

скарабей, миф

скарабей, пектораль (XIV век до н.э.) Египет

скачущий олень, украшение щита (начало VI века до н.э.) курган у станицы Костромской, Краснодарский край (Россия)

Скилур и Палакк, рельеф

скифо-сибирский «звериный стиль»

скиф-охотник, украшение (VII–II века до н.э.) скифы

скифская культура, археологическая

скифская мифология – см.: **мифы (скифы)**

скифские воины, ваза

скифские новеллы

скифский гребень

скифы

скифы, сосуд (400–350 до н.э.) курган Куль-Оба, Керчь, Крым (Россия)

скифы в бою, гребень

скифы-воины (IV век до н.э.) курган Куль-Оба, Керчь, Крым (Россия)

скифы-охотники, украшение (VII–II века до н.э.) скифы

скифы, укрощающие лошадь, ваза

скифы, укрощающие лошадей, рельеф (ваза)

склеп Деметры

Скопас

скопинская керамика – см.: **народное творчество**
скорбящая Афина
скульптура – см.: **изобразительное искусство**
скульптура
скульптура (Америка)
скульптура (Ангола)
скульптура (Аравия)
скульптура (Ассирия)
скульптура (Ахемениды)
скульптура (ацтеки)
скульптура (бага)
скульптура (Бенин)
скульптура (Берег Слоновой Кости)
скульптура (Буркина́-Фасо́)
скульптура (Вавилон)
скульптура (Египет)
скульптура (Закавказье)
скульптура (Индия)
скульптура (инуиты)
скульптура (И́фе)
скульптура (Китай)
скульптура (Конго)
скульптура (Лагаш, Шумер) XXII век до н.э. (Месопотамия)
скульптура (майя)
скульптура (Месопотамия)
скульптура (Паленке)
скульптура (Саудовская Аравия)
скульптура (Старовавилонское царство)
скульптура (темне)
скульптура (Тутанхамон)
скульптура (Халчаян)
скульптура (хетты)
скульптура (Хирбет-Брак)
скульптура (Хирбет-Таннур)
скульптура (Шумер и Аккад)
скульптурные столбы
скульптуры
скульптурный портрет
скуро-аракская культура, археологическая

славяне
славянская мифология – см.: **мифы** (славяне)
Словакия
Словения
словесность
Слоёная пирамида (Египет)
слон
слон (Казахстан), голова – Казахстан
слон (Лагос), голова (500–200 до н.э.) Лагос (Нигерия)
слон (Нок), голова
слон (Пиндаль), петроглиф – пещера Пиндаль (Испания)
слуга, растирающий зерно, статуэтка
слуги, несущие жертвенные продукты, статуэтки
Сменхкара, голова (Египет)
Сменхкара с женой Меритатон в садовой беседке, рельеф (Египет)
«Смерть Гильгамеша», текст (Месопотамия)
Снофру, статуя (Египет)
соанская культура, археологическая
собиратель крокусов
собиратель шафрана
сова, сосуд (Перу)
совтерская культура, археологическая
содержание
Соединённые Штаты Америки
«Создание солнечного диска» – см.: **«Книга Земли»**
сокол, пектораль
сокровенное сказание Алта́н то́бчи
сокровища Окса – см.: **Аму-Дарьинский клад**
сокровищница Атрея, гробница
сокровищница царя Атрея
солдаты Хатшепсут, вернувшиеся из экспедиции – см.: **возвращение экспедиции из страны Пунт**
Солнечная повозка
«Солнечный камень», алтарь (Мексика)
солнце, мифы
Соломоновы острова
Солоха, курган – близ села Знаменка, Запорожская обл. (Украина)

солютре́
солютрейская культура, археологическая
соляная шахта – Величка (Польша)
Сомали
сооружение дворца Синахериба. Рельеф (Ассирия)
сосуд
сосуд (Ак) (2 тыс. до н.э.) Ак-Тепе (Туркмения)
сосуд (Амри) (3 тыс. до н.э.) Амри (Пакистан)
сосуд (Аньян) (2 тыс. до н.э.) Аньян (Китай)
сосуд (Враца) (380–350 до н.э.) г.Враца (Болгария)
сосуд (Голембево)
сосуд (Димини)
сосуд (Западная Европа)
сосуд (Кипарисси)
сосуд (Куль-Оба)
сосуд (Маражо)
сосуд (Мелос)
сосуд (Омолица) (первая половина 2 тыс. до н.э.) Омолица (Сербия)
сосуд (Отцаки)
сосуд (Сузы) (конец 4 тыс. до н.э.) Сузы (Месопотамия)
сосуд (Толиман) – Толиман, штат Герреро (Мексика)
сосуд (Урук), скульптурный рельеф (рубеж 3 тыс. до н.э.) Урук, Шумер (Месопотамия)
сосуд (ху)
сосуд (цзунь)
сосуд (Шахтахты) (конец 2 тыс. до н.э.) селение Шахтахты (Азербайджан)
сосуд (Штутгарт) (VII–VII века до н.э.) Штутгарт (Германия)
сосуд (Шумер) (XXIV век до н.э.) Шумер (Месопотамия)
сосуд (юй)
сосуд в виде лотоса
сосуд в виде фантастического зверя
сосуд глазурованный (Япония)
сосуд «дин»
сосуд из Урука
сосуд с аистом
сосуд с ягуаром
сосуд «ху» для жертвенного вина

сосуды
сосуды (Вылчитрын)
сосуды (Гайманова)
сосуды (Гватемала) – Гватемала
сосуды (Закавказье)
сосуды (инки) – инки
сосуды (Китай)
сосуды (Куль)
сосуды (Месопотамия) (5–4 тыс. до н.э.) Месопотамия
сосуды (мочика)
сосуды (Шан)
сосуды (Яншао)
сосуды с рельефами (рубеж 3 тыс. до н.э.) Урук, Шумер (Месопотамия)
сосуды с росписью (~6 тыс. до н.э.) Урук, Шумер (Месопотамия)
сосуды с росписью (4 тыс. до н.э.) Месопотамия
сотворение искусства
сотворение мира
сотворение мира, мифы
сотворение мира (Америка)
сотворение мира (Ацтеки)
сотворение мира (Египет)
сотворение мира (инки)
сотворение мира (ительмены)
сотворение мира (И́фе)
сотворение мира (йорубы)
сотворение мира (Каролины)
сотворение мира (майя)
сотворение мира (Месопотамия)
сотворение мира (Пангея)
сотворение мира и человека
сотворение мира из хаоса
сотворение мира, сотворение человека, сотворение искусства
сотворение человека
сотворение цивилизации
Со́хмет – см.: **Мут-Се́хмет**
Сохмет, статуэтка (Египет)

«Сошествие Иштар в обитель мёртвых», поэма – Вавилон (Месопотамия)

Сперрингс, археологическая культура

«Список царей», текст (Месопотамия)

спицинская культура, археологическая

«Спор разочарованного со своей душой» – см.: **«Беседа разочарованного со своей душой»**

сражающиеся воины, гребень (IV век до н.э.) курган Солоха (Украина)

сражающиеся лучники, петроглиф (6–5 тыс. до н.э.//6.200–5.500 до н.э.) Кастильон (Испания)

сражение банту с бушменами/сражение бушменов с банту, петроглиф – Драконовы горы (ЮАР)

сражение лучников, петроглиф

средиземноморская раса

средиземноморское побережье

средиземноморское побережье Испании

Средиземноморье

средневолжская культура

среднеднепровская культура, археологическая

Среднее царство

среднестоговская культура, археологическая

Средний Восток

Средняя Азия

срубная культура, археологическая

срубно-андроновская культура, археологическая

СССР

стадо, петроглиф (Тассили)

стадо оленей (Лимейль), петроглиф (35–10 тыс. до н.э.//4–2 тыс. до н.э.) Лимейль, департамент Дордонь (Франция)

стадо оленей (Лортэ́), петроглиф (35–10 тыс. до н.э.//25–10 тыс. до н.э.) грот Лортэ́ (Франция)

стадо оленей (Мэрия)

стадо оленей (Тэйжа́), резьба по кости (35–10 тыс. до н.э.) грот Мэрии, близ Тэйжа́, департамент Дордонь (Франция)

стадо скота у деревни, петроглиф (2 тыс. до н.э.) Сахара

стамбха Ашоки (колонна Ашоки) (III век до н.э.) Индия

станковая живопись – см.: **изобразительное искусство (живопись)**

станко́вое искусство
Старая Загфа
Старчево, археологическая культура
Старчево-Кришская культура
Старшая Эдда
статуи (Абу-Симбел)
статуи (Ифе) (VIII–XIII н.э.) Ифе (Нигерия)
статуи (Ма́ри) (XXVII–XXIV до н.э.) Ма́ри (Месопотамия)
статуи (Никарагуа)
статуи (Пасха) – остров Пасхи (Чили)
статуи (Тель)
статуэтка (Берехат) – стоянка Берехат Рам (Палестина)
статуэтка (Буреть) – стоянка Буреть, Ангара (Россия)
статуэтка (Глубоке) – Глубоке-Машувки (Чехия)
статуэтка (Ивацуки) – Ивацуки, префектура Сайтама (Япония)
статуэтка (Неа)
статуэтка (Ур) (~2500 до н.э.) – Ур, Шумер (Месопотамия)
статуэтка бога (2 тыс. до н.э.) – Вавилон (Месопотамия)
статуэтка женщины – поселение Костёнки, Воронежская обл. (Россия)
статуэтки (Вавилон) (первая половина 2 тыс. до н.э.) Вавилон (Месопотамия)
статуэтки (индейцы кадиувео)
статуэтки (лендьельская)
статуэтки (Месопотамия) (5–4 тыс. до н.э.) Месопотамия
статуэтки (минтади) (XVI век н.э.) Баконго (Заир)
статуэтки (номоли) (XIII век н.э.) Сьерра-Леоне
статуэтки (палеолит)
статуэтки (помдо) (XIII век н.э.) Сьерра-Леоне
статуэтки (Тетрамица)
статуэтки (Хайна)
статуэтки (Чад)
статуэтки (Чернаводэ) (6 тыс. до н.э.) некрополь, Чернаводэ (Болгария)
статуэтки людей и животных (Абхазия)
статуя (Никарагуа) – Никарагуа
статуя (Шами) (I век до н.э.– I век н.э.) Шами
стела (Бонампаке) Бонампаке (майя)
стела (Сан-Агустин) Сан-Агустин (Колумбия)

стела (Тасумаль)

стела Абхи (Пальмирская стела Абхи) **–** (~середина II века н.э.) Пальмира (Сирия)

стела Ани (Египет)

стела Ашшурнасирпала II

стела Бентреш, текст

стела Гегесо (410 до н.э.)

стела «D» (766 н.э.) Киригуа (Гватемала)

стела Джета

стела казначея (1799 до н.э.) Египет

стела Каи

стела коршунов – см.: **стела Эаннатума**

стела Миннахта (~1323–1319 до н.э.) Египет

стела Нарамсина – см.: **стела Нармера**

стела Нарамсина

стела Нармера (стела Нарамсина//стела Нарам-Сина// стела Нарам-Суэна//стела Нарам-Суэта?//палетка Нармера), рельефы (4 тыс. до н.э.//~3 тыс. до н.э.//~2.300 до н.э.//XXXX век до н.э//~XXIII век до н.э.// XXIII–XXI века до н.э.) Сузы, Аккад (Месопотамия)

стела Пианхи, надпись

стела Пьедрас Неграс (795 н.э.) Гватемала

стела Римуша

стела с законами Хаммурапи

стела с Иштар, рельеф

стела с личиной

стела Саргона

стела Сенусерта I (1971–1926 до н.э.) Египет

стела Тахарки, текст (675 до н.э.) Египет

стела Тутанхамона – Карнак (Египет)

стела Ур-Намму (рубеж XXI век до н.э.)

стела фараона Нармера – см.: **стела Нармера**

стела Хаммурапи (XVIII век до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

стела Хаммурапи – см.: **«Кодекс Хаммурапи»**

стела Хенену (стела Хени) (XXI век до н.э.)

стела Хени – см.: **стела Хенену**

стела Хора Уаджи

стела «C» (783 н.э.) Копан (Гондурас)

стела царя Хаммурапи – см.: **стела Хаммурапи**

стела царя Эаннатума – см.: **стела Эаннатума**

стела царя Эзана – см.: **стела Эзана**

стела Эаннатума (стела Коршунов) (~XXV век до н.э.//~2470 до н.э) Лагаш, Шумер (Месопотамия)

стела Эзана, обелиск-стела (IV век н.э.) Аксум (Эфиопия)

стелы – Аксум (Эфиопия)

стелы (майя)

стелы (Минусинская котловина)

Стена девяти драконов (стена Цзюлунби) (XIII век н.э.?//XVIII век н.э.) парк Бэйхай, Пекин (Китай) **с.12**

стена Мардука, орнамент (VII–VI века до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

Стеннес, мегалиты

стенные росписи – см.: **декоративное искусство**

стенопись

стены (Вавилон)

стены Вавилона, раскопки (VIII–VI века до н.э.), рельефы (VII век до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

стилбейская индустрия (70–69 тыс. до н.э.)

стиллбей, археологическая культура

стихи о любви (~XII век до н.э.) папирус Харриса 500 (Египет)

стихосложе́ние

стихотворе́ние

стихотворение в прозе

стихотворная стопа

«Стоколонный зал»

Стонхендж

стопа

Стоунхендж/ Стонхендж, святилище, кромлех (~2 тыс. до н.э.//начало 2 тыс. до н.э.//~3020–2910 до н.э.//2440–2100 до н.э.//до XVII век до н.э.) близ Солсбери, Англия (Великобритания)

стоянка первобытного человека

стоянки

стоящий козёл, сосуд (Кипр)

Страдонице, городище

«Странствия Уну-Амона» – см.: **«История Уну-Амона»**

страусы, петроглиф

стрелецкая культура, археологическая

стрелецкая культура – см.: **костёнковко-стрелецкая культура**

стрелки́ Дария (лучники Дария) (приблизит. 500 до н.э.) Сузы (Персия/Иран)

стрелок из лука, петроглиф (XIII–XII тыс. до н.э.) ущелье Вальтора (Испания)

Структура I

Структура II

ступа - Санчи

Ступенчатая пирамида – см.: **пирамида Джосера**

Суд Анубиса, роспись

Судан

судья, статуя (начало 3 тыс. до н.э.) Египет

«Суждения и беседы», текст (Китай)

сузгунская культура, археологическая

Сузы, город (Персия/Иран)

Суды – А, археологическая культура

Сулекская писаница, петроглифы (Россия)

Сунгирь, археологическая культура

Сунгирьская стоянка

Су-Нураксиди-Барумини, башни (2 тыс.до н.э.//XX век до н.э.) близ города Барумини, Сардиния (Италия)

Сун Юй

Сунь Цинн

Суомусъярви, археологическая культура

Суринам

сурская культура

сурско-днепровская культура, археологическая

суртандинская культура, археологическая

Сухая Мечётка, археологическая культура

суярганская культура, археологическая

сфинкс (Аменхотеп III) Египет

сфинкс (миф)

сфинкс (Тутмос III) Египет

сфинкс Аменемхета III

сфинкс Аменхотепа II

сфинкс Капкемиш (XII век до н.э.//VII век до н.э.)

сфинкс с головой Тутмоса III

сфинкс фараона Хафра – см.: **Большой сфинкс**

сфинкс Хатшепсут

сфинксы– обзор

сфинксы с головами баранов
сфинксы Хатшепсут
сцена жертвоприношения, фреска
сцена охоты (Альпера)
сцена охоты (Ассирия), рельеф (XI век до н.э.) дворец Ашшурнасирпала, Кальху, Ассирия (Месопотамия)
сцена охоты (Африка), петроглиф (Африка)
сцена охоты (Угарит), блюдо (XIV–XII века до н.э.) Угарит/Рас-Шамра
сцена похорон, рисунок(~1400 до н.э.) «Книга мёртвых» (Египет)
сцена с раненым бизоном, петроглиф – пещера Ласкó, департамент Дордонь (Франция)
сцена сражения, петроглиф, Валторта (Испания)
Сцилла и Харибда
США
Сыма Сянжу
Сыма Цянь
Сьега-Верде
Сьерра-Леоне
Сьерра-Морена
Сьюдадела, цитадель
сэлькуца, археологическая культура
«Сюнь-цзы»
Сянган
Сян Юй

табасараны
таврокатапсия
тагарская культура, археологическая
Тагискен, могильник (IX–V века до н.э.) плато Тагискен (Казахстан)
Таджикистан
Тадрарт-Акакус
тазабагъякская культура, археологическая
Таиланд
Таити
Тайвань
Таймырский (Долгано-Ненецкий) автономный округ

Таксилы
талайоты/ Талайоты, мегалиты
Таманский сфинкс
Тамгала – петроглифы
Таммуз – см.: **Иштар и Думузи**
Таммуз, миф (Месопотамия)
Тан Лэ
Тана Тораджа
танец (танцевальное искусство)
танец женщин, петроглиф
танец среди деревьев, роспись
Танзания
Танисский сфинкс (Египет)
Тантал
Танум
танцевальная культура
танцевальное искусство
танцовщица (Ауанрхет)
танцовщица (Кнос)
танцовщица (Мохенджо) (3 тыс. до н.э.) Мохенджо-Даро (Индия) **с.24**
танцовщица (Хараппа)
танцовщицы и музыканты, роспись – гробница Небамона (Египет)
танцовщицы на пиру (XV век до н.э.)
танцующие женщины, петроглиф
Таос-Пуобло, селение (Северная Америка)
тарденуазская культура, археологическая
тартессийская цивилизация
Таршин (храмы) (XXXVI век до н.э.) Мальта
тасийская культура, археологическая
тасмоли́нская культура, археологическая
Тассили/Тассиле
Тассилин-Аджер, поселения (10–6 тыс. до н.э.//4 тыс. до н.э. – первые века н.э.// 3 тыс. до н.э.//XI век н.э.) горное плато Тассилин-Аджер, Сахара (Алжир)
Татария, татары
Таты
Тауантинсуйу

Таулы
Таурт, миф (Египет)
Таурт, статуя (Египет)
Тахарка
Тахин, город (IV –XIII века н.э.)
Тахини
Тахти́-Санги́н
тахунийская культура, археологическая
ташковская культура, археологическая
таштыкская культура, археологическая
Твифелфонтейн, петроглифы
театр
театр (Австралия)
театр (Египет)
«Тебе мольбы мои…» – см.: **«Заклинание-молитва к Иштар)**
Тейшебаини, крепость – Ереван (Армения)
Тейшебу, рельеф (Урарту)
Тейшебу, статуэтка (Урарту)
текстильная керамика, археологическая
«Текст провозглашения визиря» – см.: **«Тексты пирамид», «Тексты саркофагов»**
текстильная керамика
«текстильная» керамика, археологическая
«Тексты пирамид», ***текст (~3-е тыс.до н.э.//XXVI–XXIII века до н.э.//2700–2400 до н.э.) Гелиополь, Саккара, близ Каира (Египет)*** жрецы Гелиополя
«Тексты саркофагов», текст (XXI–XVIII века до н.э.) Саккара (Египет)
тексты Эдубы
тектоника
Телейлат-Гассула, росписи (Палестина)
телль – см.: **тепе и телль**
Телль-ас-Савва́н, поселение (конец 6-го – начало 5 тыс. до н.э.) близ г.Самарра (Ирак)
Телль-Укайр, поселение (конец 5-го – середина 3 тыс. до н.э.) – Месопотамия
Телль-эль-Обейд (Убейд), поселение (середина 5-го – середина 3 тыс. до н.э.) – Месопотамия
телумы, скульптура

Тель-Бет-Шемеш

Тель-Обейд (Тель-эль-Обейд, Убейд), – см.: **Телль-элль-Обейд**

Тель-Со́тто, поселение (середина 5-го – середина 3 тыс. до н.э.) близ г.Тель-Афар (Месопотамия)

Телль-Хассуна– см.: **хассумская культура**

Тель-эд-Дувейр, поселение (Лахи́ш/Лаги́ш), город – близ Иерусалима (Палестина/Израиль)

Тель-эль Ама́рна – см.: **Ама́рна**

те́мпера – см.: **изобразительное искусство, живопись**

Темпло Майор (II век н.э.) Мехико (Мексика)

тенерийская культура

Теннес, петроглифы (XXXXVI–XXVI века до н.э.) местечко Теннес, Балсфьорд, губерния Тромс (Норвегия)

Теночтитла́н, город (XIV – начало XVI века н.э.) – Мексика

Теотиуакан, город (между 100 и 500 н.э.) – Мексика

Тепа́-и-Шах, город (II век до н.э. – IV век н.э.) Таджикистан

Тепе́-Га́ура (Тепе́-Гавра), поселение (5–2 тыс. до н.э.) близ Масула (Месопотамия)

тепе́ и **телль** (тель)

Тепе Сараба – см.: **Сараба**

Тепе́-Сиа́лк. поселение

Тепе́-Сиа́лк – см.: **Сиа́лк**

Терра-Амата, поселение

терракота (4 тыс. до н.э.) Негада (Египет)

терракотовая армия

Террамар, археологическая культура

террамарами, археологическая культура

террама́ры, археологическая культура

террасы (XV век н.э.) Мачу-Пикчу (Перу)

Тескатлипока, миф, изображения – майя, ацтеки

Теши́к-Таш, стоянка – горы Байсунтау (Узбекистан)

Тефнут, миф (Египет)

техническая эстетика – см.: **декоративное искусство**

Тешик-Таш

Тёмная пирамида – см.: **пирамида Аменемхета III**

тёнгерская культура, археологическая

Тёркс и Кайкос острова

Тиауанако, городище, государство (Боливия)

Тибет

Тика́ль, город (Гватемала)
тики, статуэтка – Маркизские острова (Океания)
Тилля́-Тепе́
Тиль
Тимны, город
тимпан
Тиннит
Тир (Сур), город (Финикия)
Тиринф
Тиринфянка
Тифон
Тия (Тии, Тий, Тейе,Тиу), голова – гробница Тии (Египет)
Тлалок
Тлачнуальтепетль, пирамида
тобольская резная кость
Того
толпа людей у храма, фреска
Толстая Могила, курган
Тольтеки, культура
Тольян (Тула), город (тольтеки)
Томская писаница, петроглифы (Россия)
Тонга
«топор» с мужским профилем (I–VIII века н.э.) – тотонаки (Мексика)
топоры
Топра́к-Кала́ (первые века н.э.)
Топраккале́ (Урарту)
Тор, миф
торевтика (Иран)
торс (VI–II тыс. до н.э.) Кара-Тепе, Каракумы
тосийская культура, археологическая
«Тоска по Мемфису», стихотворение (Египет)
Тот, миф
тотем, миф
тотемизм
тотонаки
тофалары
Тохаристан
траектория цивилизаций

Требениште, золотые маски (Македония)

Трес-Сапотес, город (Мексика)

три бизона и четыре лошади

Три брата – см.: **Труа-Фрер**

три головы азиатов, рельеф (XIII–XI века до н.э.) Египет

три женщины, рельеф

триада Микерина, скульптурная группа

Триалети (триалетская культура) (XVIII–XV века до н.э.) Грузия

триалетская культура, археологическая

Тринидат и Тобаго

Триполье, поселение (4–3 тыс. до н.э.) у села Триполье, Киевская обл. (Украина)

трипольская культура, археологическая (4–3 тыс. до н.э.)

триумф человека

триумф Шапура I над Валерианом, рельеф (3 тыс. н.э.) Накш-и-Рустам (Иран)

Троицкое, археологическая культура

троицкое городище

Тройное святилище, роспись

трон Тутанхамона – см.: **гробница Тутанхамона**

трон Тутанхамона

трон царей Урарту (VII век до н.э.)

троп

Тропическая Африка

«Тростниковые заросли что говорят?..» – см.: **«Рассказ о цапле и черепахе»**

Троя

Троя I

туалетный сосуд (2 тыс. до н.э.) Египет

Тува

Тувалу

Тует Шон, статуя

Туи, статуя (Египет)

Тула, город

Ту́ле, археологическая культура

Тулоу

Тулума, город

Тумба, археологическая культура

Тунгуз, археологическая культура

Тунгусы

Тунис

Тура, миф

тураевская культура, археологическая

турбаслинская культура

Турбинский могильник

Турда́ш – см.: **Винча**

Туринский эротический папирус (~XVI век до н.э.) Египет

Туркмения

Турция

Тутанхамон – см.: **декоративное искусство** (Египет)

Тутанхамон – см.: **артефакты** (Тутанхамон)

Тутанхамон, голова – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон, маска – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон, статуя – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон и Анхесенамон, рельеф – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон и его жена Анхесенамон

Тутанхамон и царица Анхесенамон

Тутанхамон на колеснице, роспись – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон на ладье в образе Хора повергает врага, – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутанхамон, побивающий врагов, роспись

Тутанхамон с женой в саду, рельеф – см.: **гробница Тутанхамона**

Тутмес (Тутмес Младший, Тутмос), скульптор (XIV век до н.э.//первая четверть XIV века до н.э.)

Тутмос III – изображения

Тутмос III, статуи (1480 до н.э.)

Тутмос III в короне, рельеф – Дейр эль-Бахри (Египет)

Тутмос III, поражающий врагов, рельеф (вторая четверть XV века до н.э.) – пилон Тутмоса III, храм Амона, Карнак (Египет)

тушеминская культура

Тушпа (Ван), город (Урарту)

Туэкта, курганы, Алтай (Россия)

Тую (Туя), маска (XV век до н.э.) саркофаг Тую (Египет)

Тхиенму

тшинецкая культура, археологическая

тщетность поисков бессмертия

«Ты, пьянящий сердце моё…» – см.: **«Любовная песня Шу-Суэну»**

Тысяча колонн (группа тысячи колонн) (VI–VII века н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

Тьерраденто, археологическая культура

Тэйжа

Тюа Мот Кот. пагода

Тюк д'Одубер, петроглифы

тюльпан, ваза

тюринги

тюрки

Уаджет

Уайна-Пикчу, город (Америка)

Уа́ка-Прие́та, поселение (Перу)

Уари

Уасет – см.: **Фивы**

убайдская культура – см.: **Эль-Обейдская культура**

Убейд, убейдская культура – см.: **Эль-Обейдская культура**

убейдская культура, археологическая

Уганда

Угарит, город (Финикия)

уд – см.: **музыкальные инструменты**

ударные музыкальные инструменты – см.: **музыкальные инструменты**

Уджаджер с женой, скульптурная группа (XXV–XXIV века до н.э.) Египет

удины

Удмурдия, удмурты

удод, роспись (XX век до н.э) гробница Хнумхотепа II, Бени-Хасан (Египет) **с.32**

удэгейцы

Узбекистан

Узбекистан, петроглифы

Уиндмилл-Хиллская культура, археологическая

Уиньяй-Уайна, город (начало XIII века н.э.) Перу

Уйгарак, могильник (Хорезм)

уйгуры

Украина

украшение, кровля, период Хань

украшение в форме полудиска (V– III века до н.э.) Китай

укротители львов, статуи (Ассирия)

ули, фигура предка-вождя – Центральная Новая Ирландия (Океания)

улица Процессий/Улица процессий, изразцы – Вавилон (Месопотамия)

Улица процессий – см.: **Дорога процессий**

Уллисцихе, город

Улуг-Депе, городище

Улуру

Ульские курганы

Ульчи (ольчи)

умерший под райским деревом

умирающая львица – см.: **раненая львица**

умирающая львица, рельеф (Ассирия)

умирающие от голода ливийцы, рельеф (Египет)

Умма, город (Месопотамия)

унетицкая культура

Упуаут – см.: **Анубис**

Упанишады – см.: **Веды**

Уподобление богам

Ур, археологическая культура – Шумер (Месопотамия)

Ур, город и государство (Месопотамия)

Ур – см.: **Шумер**

Ур Бау устанавливает гвоздь – Теллох (прежде Гирсу), Шумер (Месопотамия)

Урал

Урал, петроглифы

уральские писаницы, петроглифы (Россия)

Урарту, государство

Урбанизм

Урбниси. город

Уркунден IV, мудрец

урна (Никарагуа)

Ур-Намму, зиккурат (4–3 тыс. до н.э.//XXI век до н.э.//) Эриду (Месопотамия)

Урнанш – король Лагаша (~2500 до н.э.) – Теллох (прежде Гирсу) Теллох (прежде Гирсу)

Уругвай

Урук, город и государство (Месопотамия)

урукская культура

усатовская культура, археологическая

Усеркаф, голова статуи (Египет)

усть-полуйская культура, археологическая

усыпальница Аменехмета III

усыпальница Ментухотепов (XXI–XVIII века до н.э.) Дейр-эль-Бахри, близ Фив (Египет)

утварь

утка, сосуд

Утнапишти, миф

Уто, миф (Египет)

Уту – см.: **Шамаш**

Уту – см.: **Ра**

ушебти, статуэтки (Египет)

Ушмаль, город – близ г.Мерида, полуостров Юкатан (Мексика)

Уэссекс, археологическая культура

уэссекская культура, археологическая

Уэуэтеотль, статуя

фабула

фабула (Пастерское городище)

фабула (скифы)

Файюм

файюмская культура, археологическая

файюмские поселения, археологическая

фаллические памятники

фантастика

фантастический зверь (Бактрия), статуэтка (IV век до н.э.) Бактрия

фантастический зверь (Вавилон), изразец (~ 570 до н.э.) ворота Иштар, Вавилон (Месопотамия)

фантастический зверь (Сузы), рельеф – Сузы (Иран)

фантастический лев, терзающий лошадь, пряжка – Западная Сибирь (Россия)

фараон, голова (середина 2 тыс. до н.э.) Египет

фараон, миф
«Фараон и вор», текст (Египет)
фараон Менкаура, богиня Хатор и богиня нома
фараон Сети I и богиня радости – см.: **Сети I и богиня радости**
фараон Сети I на колеснице – см.: **Сети I на колеснице**
фараон Хасехемуи – см.: **Хасехемуи**
фараон Хафра – см.: **Хефрен**
фараон Хефрен – см.: **Хефрен**
Фарерские острова
фасады домов
фатьяновская культура, археологическая
Фаэтон
Федеративные штаты Микронезии
Федермессер, археологическая культура
федермессерская культура, археологическая
федоскинская миниатюра
федоскинская миниатюра (федоскинская роспись) – см.: **народное творчество**
федотовская культура, археологическая
Феникс, миф
Фенолс – см.: **петроглифы** (Фенолс)
феномен бессмертия
Фера
Фессалия
Фест
Фестский диск
фетишизм, миф
Феццане, наскальные рельефы – Феццане (Ливия)
федоровская культура, археологическая
фибула (скифы)
Фивы, город (Египет)
фигура предка – Бена-Лулуа (Конго)
фигура с факелом (VIII век н.э.) «Трибуна для зрителей», Копан (Гондурас)
фигурка (VI век до н.э.) Япония
фигурка для реликвария
фигурка женщины – инки
фигурка человека

фигурки
фигурки (ацтеки)
фигурки (Монти)
фигурки (Цебельды)
фигурки животных (Монтеспан)
фигурки животных (Тюк д'Одубер)
фигурки животных (рубеж 3 тыс. до н.э.) **–** Урук, Шумер (Месопотамия)
фигурки-куколки
фигурная ваза – Кундинамарко (Колумбия)
фигурные маунды (США)
фигурный сосуд – Каминальгую (Гватемала)
Фиджи
Филлипины
филология
Финикия
Финихаг
Финляндия
Финляндия, петроглифы
Финнмарк, петроглифы
финно-угры
флейта
флейта Пана – см.: **флейта**
флейтист (игрок на флейте), статуэтка (~2000 до н.э.) – остров Керос, Киклады (Греция)
Флорешть (Флорешты)
Фолклендские острова
фолсомская культура. археологическая
фольклор
фольклор – см.: **народное творчество**

Фон-де-Гом, петроглифы (15–11 тыс. до н.э.) пещера Фон-де-Гом, Ле-Эзи-де-Таяк-Сирёй, Дордонь (Франция): **Пасущийся олень с.9**
Food-Vessel (Фуд-Вессел), археологическая культура
Фосн-Хенсбак, археологическая культура
Фосна-Хенсбака, археологическая культура
фракийская гробница – см.: **гробница** (Казанлык), **гробница** (Свештары)

фракийская гробница (Казанлык)
фракийские гробницы (Свештары)
фракийцы (Фракия)
франки
франкская стела (VII век н.э.)
Франция
Франция, петроглифы
французский парк – см.: **архитектура**
фреска – см.: **росписи**
фреска – см.: **изобразительное искусство**
фреска с табуретами
фрески
фрески (Аменхерхепешеф)
фрески (Аренуфе)
фрески (Бонампак)
фрески (Дер)
фрески (Джесеркарасенеб)
фрески (Инени)
фрески (Ипуки)
фрески (Мари)
фрески (Медум)
фрески (Мени)
фрески (Менн)
фрески (Менхеперрасенеб)
фрески (Нахт)
фрески (Небамон)
фрески (Нефертари)
фрески (Нехтамун)
фрески (Пашед)
фрески (Рехмир)
фрески (Сененмут)
фрески (Сеннеджем)
фрески (Сеннефер)
фрески (Синаххериб)
фрески (Таусерт)
фрески (Телейлат)
фрески (Теотиуакан)
фрески (Тетики)
фрески (Тиль)

фрески (Урарту)
фрески (Усерхет)
фрески (Хаэмуас)
фрески (Хаемхет)
фрески и рельефы (Египет)
фрески и рельефы (Мерерук)
Фригия
фриз
фриз Хекерна
фу, литературный жанр
Фуд-Вессел, археологическая культура

Хаджар Квин, храм (Мальта)
Хаджилар, арехологическая культура
Хаджилар, поселение (Турция)
хадрамаутская культура, археологическая
Хайна, остров
Хакасия
Хакасско-Минусинская котловина, Сибирь (Россия)
халафская культура, археологическая
Халди, изображение (Урарту)
халколит
Хал-Сафлиени, гипогей (Мальта)
Хал-Сафлиени, святилище (XXXVI–XXIV века до н.э.) Паола (Мальта)
Халчаян, город (Узбекистан)
Халчаян, городище
Хамадан – см.: **Экбатаны**
Хамадан (Экбатана), город (Иран)
Хаманджия, археологическая культура
Хаммурапи, изображения
Хаммурапи, голова (первая половина XVIII века до н.э.) Месопотамия
Хаммурапи, статуя (первая половина XVIII века до н.э.) Месопотамия
Хаммурапи перед богом Шамашем, рельеф (первая половина XVIII века до н.э.) Месопотамия
Хаммурапи получает законы
Хампи, скульптура

Ханаан

Ханонтон, фигурка (Египет)

ханты (остяки)

Ханты-Мансийский автономный округ

«Хань шу» («История Хань»)

«Ханьская история», текст

хаос, миф

хапенау, археологическая культура

Хапи – изображения

Хапи, миф (Египет)

Хапи, рельеф (вторая половина 2 тыс. до н.э.)

Хапи, статуя (XIII век до н.э.) Карнак (Египет)

Хараппа, город (Пакистан)

Хараппская цивилизация (Индская цивилизация)

Харемха, фараон

Харран, город (Месопотамия)

хартумская культура. археологическая

Хасанлу, поселение (~XIII–VI века до н.э.) холм Хасанлу, близ озера Урмия (Иран)

Хасехемуи, статуя (XV век до н.э.) Египет

Хассун, поселение

хассунская культура, археологическая

Хатор, миф (Египет)

Хатра

Хаттус (Хаттуса?), город – близ деревни Богазкёй (Турция)

Хатхор, миф (Египет)

Хатхор и Сети I (богиня радости и фараон Сети I, Сети I и богиня Хатхор), рельеф (~1294–1186 до н.э.) Египет

Хатхор, Исида и Нефертари, рельеф – Малый храм, Абу-Симбел (Египет)

Хатшепсут, голова (начало XV века до н.э.//XVI век до н.э.) Египет

Хатшепсут (изображения)

Хатшепсут, статуи (начало XV века до н.э.//XVI век до н.э.) Египет

Хатшепсут в позе хебседного бега, рельеф – Красная часовня, Карнак (Египет)

Ха́уа-Фте́ах, стоянка

Хафра – см.: **Хефрен**

Хаэмхет, рельеф – гробница Хаэмхета (Египет)

Хванинда, рельеф (Бактрия)

хварская культура, археологическая

хеи-тики, украшение – Новая Зеландия (Океания)

Хемиун, статуя (Египет)

Херил

Хесира, рельеф (начало 3 тыс. до н.э.//XVIII век до н.э.) гробница Хесиры, Саккара (Египет)

хеттская культура

хетты

Хефрен, статуэтка (Египет)

Хефрен (Хафра), статуя (первая половина 3 тыс. до н.э.//~XXVIII век до н.э.//XXVII век до н.э.) храм Хефрена (Хафра), Гиза (Египет)

хижина, Баменда (Камерун)

хижина, народ нупе (Нигерия)

химера, миф

Хирокития, поселение (6 тыс. до н.э.) Кипр

хисорская культура – см.: **гиссарская культура**

«Хитрый полководец Джхути», текст (Египет)

Хнум, миф (Египет)

хоаби́ньская культура, археологическая

ховинсонс-портская индустрия, археологическая

ходжалы́-кедабе́кская культура, археологическая

Хойсала, город

Хойт-Ценкер-Агуй – см.: **петроглифы** (Хойт)

Хойя-де-Серен, деревня (Сальвадор)

Холм идолов

холмы Цодило

хо́луйская миниатюра – см.: **народное творчество**

Homo ergaster, вид людей

Homo erectus, вид людей

Homo sapiens

Хо́нсу, миф (Египет)

Хонсу, статуя (XIV век до н.э.) храм Хонсу, Карнак (Египет)

Хор – см.: **Гор**

Хорватия

Хорезм, город и государство

Хоремхеб (статуя) Египет

хореография – см.: **танец**

Хорнос де ла Пенья, петроглифы – пещера Хорнос де ла Пенья (Испания)

хоровод – см.: **танец**

«Хорошо молиться тебе…» – см.: **«Заклинание-молитва к Иштар»**

Хорхорская пещера (Урарту)

Хо́упвелл, археологическая культура

хоупвеллская культура, археологическая

хохокам, археологическая культура

Хошун-даш, менгир (Армения)

храм

храм (Абидос)

храм (Библ) – см.: **храм Обелисков**

храм (Бонампак), росписи (вторая половина VIII века н.э.) Бонампак (майя)

храм (Гарни) – см.: **Гарни**

храм (Дейр) (начало XV века до н.э.) Дейр Эль-Бахри, Фивы (Египет)

храм (Дэйр Эль Бахри) – см.: **храм Хатшепсут**

храм (Иераконполь)

храм (Исла)

храм (Карнак)

храм (Кут-луг-Тепе)

храм (Луксор) (XIV век до н.э.) Луксор (Египет)

храм (Нуши́) (~750-600 до н.э.) Нуши́ Джан-Тепе, Мидия (Иран)

храм (Сульба)

храм (Тахин) тотонаки

храм (Телль) (4 тыс. до н.э.) Телль-Укайра (Месопотамия)

храм (Тиль)

храм (Убаид)

храм (Урук) Урук, Шумер (Месопотамия)

храм (Хефрен)

храм (Чичен-Ица)

храм (Эдфу) (2780–2760 до н.э.) Эдфу (Египет) ***Имхотеп***

храм (Элллора)

храм (Эль) (XXVI век до н.э.) Эль-Обейд, Шумер (Месопотамия)

храм (Эриду)

храм I (~700 н.э.) Тикаль (Гватемала)
храм I – см.: **храм Великого ягуара**
храм IV
храм Абу-Гораб (XXIV век до н.э.) Мемфис (Египет)
храм Абу-Симбелу (Египет)
храм Алмакаха, Мариб (Аравия)
храм Аменемхета III (заупокойный храм Аменемхета III) (XIX–XVIII века до н.э.) Египет
храм Аменемхета III – см.: **Лабиринт**
храм Аменхотепа III – Луксор (Египет)
храм Аменхотепа III, Фивы (Египет)
храм Амона – разнести
храм Амона (Камутефа)
храм Амона (Карнак) – см.: **Карнак и Луксор**
храм Амона (Луксор) – см.: **Карнак и Луксор**
храм Амона Фивы (Египет)
храм Амона-Камутефа (Египет)
храм Амона-Ра (Карнак)
храм Амона-Ра (Луксор)
храм Анну и Адада (XI век до н.э.) Ашшур, Ассирия (Месопотамия)
храм Ану-Антум (~170 до н.э.) Урук (Месопотамия)
храм Ану и Адата, Ашур (Ассирия)
храм Анну и Анту, Урук (Месопотамия)
храм Астарты (Финикия)
храм Атума – Гелиополь (Египет)
храм Ашшура (Ассирия)
храм Б, Тула (Мексика)
Храм Белой Лошади (Китай)
храм Библа – см.: **храм Обелисков**
храм бога войны, Кальху (Ассирия)
храм Гора, Эдфу (Египет)
храм бога Луны, Алтын-Депе (Туркмения)
храм бога Мардука – см.: **Эсагила**
храм богини Нинмах – см.: **храм Нинмах**
храм богини Хатхор – см.: **храм Хатхор**
храм в Дейр-эль-Бахри – см.: **храм Хатшепсут**
храм Ваала (Финикия)
храм Великого ягуара (храм I) Тикаль (Гватемала)

храм Верховной триады божеств (Этрурия)

храм Воинов (VI–VII века н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

храм Гарни – см.: **Гарни**

храм Го́ра (III век до н.э.//III–I века до н.э.//II–I века до н.э.//237–57 до н.э.) Э́дфу (Идфу) Египет

храм Дагана/храм Дагана Дагона (XXI–XVIII века до н.э.) Ма́ри, Шумер (Месопотамия)

храм Даймяо (Китай)

храм «Джесер Джесеру» – см.: **храм Хатшепсут**

храм Джосера (начало 3 тыс. до н. э.) Саккара (Египет)

храм Жреца-Ягуара – Тикаль (Мексика)

храм Зелёной могилы

храм Земледелия – Теотиуака́н (Мексика)

храм Имхотепа

храм Имхотепа I (XXI век до н.э.) Дейр-эль-Бахри (Египет)

храм Имхотепа I (Саккара)

храм IV – Тикаль (Гватмала)

храм Инти – см.: **храм Солнца** (Куско)

храм Ипет Рес – см.: **храмы Ипет Рес и Ипет Сут**

храм Ипет Рес и Ипет Сут

храм Ипет Сут – см.: **храм Амона-Ра** (Карнак)

храм Ипет Сут – см.: **храм Ипет Рес и Ипет Сут**

храм Исиды, остров Филе (Египет)

храм Иштар (Ашшур) (первая половина 3 тыс. до н.э.) Ашшур, Ассирия (Месопотамия)

храм Иштар (Ма́ри) (XXI–XVIII века до н.э.) Ма́ри (Месопотамия)

храм Каласасайя (1500–800 до н.э.) Тиауанако (Боливия)

храм Каменныого алтаря, Алтун-Ха (майя)

храм Караиндаша (XV век до н.э.) Урук (Месопотамия)

храм Кастильо – см.: **Кастильо**

храм Кетцалькоатля (Теничтитлан) Мексика

храм Кетцалькоатля (Теотиуакан) (~200 н.э.//X век н.э.) Теотиуакан (Мексика)

храм Кетцалькоатля (Тула) (X век н.э.) Тула (Толлан) Мексика

храм Кетцалькоатля (Цитадель)

храм Кетцалькоатля (Чичен-Ица)

храм Кориканча

храм Креста (III–VIII века н.э.) Паленке (Мексика)

храм Кукулькана (VI–VII века н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

храм Лиственного креста (Паленке)

храм Лисы (~2000 до н.э.) близ местечка Буэна-Виста, Анды (Перу)

храм литературы, Ханой (Вьетнам)

храм Луны, Куско (инки)

храм Луны, Теотиуакан (Мексика)

храм Мардука – см.: **Эсагила**

храм Маханатеа – остров Таити, Полинезия (Океания)

храм Медикет-Абу (1173 до н.э.) Египет ***Рамсес III***?

храм Мелькарта, Гадес (Испания)

храм Ментухотепа

храм Ментухотепа I (XXI до н.э.) Дейр-эль-Бахри, близ Фив (Египет)

храм Ментухотепа II (Египет)

храм Ментухотепа II – см.: **Дейр эль-Бахри**

храм Ментухотепов III и IV (Египет)

храм Ментухотепа V (Египет)

храм Митры (Персия)

храм Монту (Египет)

храм Мут, Карнак (Египет)

храм Надписей (III–VIII века н.э.//VII–VIII века н.э.) Паленке (Мексика)

храм Нефертари (Малый скальный храм) (первая половина XIII до н.э.) Абу-Симбел (Египет)

храм Нефертити

храм Нинмах – Вавилон (Месопотамия)

храм Нинхурсаг (XXI–XVIII века до н.э.) Ма́ри, Шумер (Месопотамия)

храм Ниусерра (Солнечный храм) Египет

храм Нуши

храм Обелисков (начало 2 тыс. до н.э.//XII век до н.э.) Библ (Финикия)

храм Огия

храм Осириса – Абидос (Египет)

храм Пахт (грот Артемиды)

храм-пирамида

храм Птаха – Мемфис (Египет)
храм Птахоса – Мемфис (Египет)
храм Ра – Абусир (Египет)
храм Рамсеса II – см.: **Рамессеум**
храм Рамсеса II – Абу-Симбол (Египет)
храм Рамсеса III – см.: **Мединет-Абу**
храм с нишами (пирамида с нишами) (VI–IX века н.э.) Тахи́н (Мексика)
Храм-святилище царицы Хатшепсут
храм Сенусерта I – Карнак (Египет)
храм Сети I (XIII век до н.э.) Абидос (Египет)
храм Сети I – Фивы (Египет)
храм Солнца (Куско)
храм Солнца (Мачу-Пикчу) (XV век н.э.) Мачу-Пикчу (Перу)
храм Солнца (Паленке) (III–VIII века н.э.) Паленке (Мексика)
храм Солнца (Теотиуакан) – Теотиуакан (Мексика)
храм Соломона (Палестина)
храм Таймяо
храм Телль-Укайра (4 тыс. до н.э.)
храм Тлалока – Теотиуакан (Мексика)
храм Тлауикальпантекутли – Тула (Мексика)
храм Трёх окон (XV век н.э.) Мачу-Пикчу (Перу)
храм Тутмоса I
храм-усыпальница Ментухотепа I
храм Хаджар Квим (XXXVI–XXXII века до н.э.) Мальта
храм Хатхор (I век до н.э.//рубеж I века н.э.) Дендера (Египет)
храм Хатшепсут (храм Джесер Джесеру) (начало XV до н.э.//1525–1503 до н. э.//1473 до н. э.) Дейр-эль-Бахри (Египет) ***Сен-мут***
храм Хатшепсут – см.: **Дейр эль-Бахри**
храм Хафра – см.: **храм Хефрена**
храм Хефрена (Хафра//заупокойный храм Хефрена) (первая половина 3 тыс. до н.э.) Гиза (Египет)
храм Хнума
храм Хонсу
храм Хо́ра – см.: **храм Го́ра**
храм Хо́ра (Египет)
храм царицы Хатшепсут – см.: **храм Хатшепсут**
храм Черепах – Ушмаль (Мексика)

храм Шамаша (XXI– XVIII века до н.э.) Ма́ри, Шумер

храм Эанна (3 тыс.до н.э.) Урук (Месопотамия)

храм Эдфу – см.: **храм Го́ра**

храм Ягуара – Канкун (Мексика)

храм Ягуаров (V век до н.э.//VI–VII века н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

храм-пирамида (~950–1500 н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)**храмы** (Абу) – Абу-Симбел, Нубия (Египет)

храм-усыпальница Ментухотепа I – см.: **храм Ментухотепа I**

храмовая скульптура (первая половина 3 тыс. до н.э.) – Шумер (Месопотамия)

храмовый комплекс (Филе)

храмы

храмы (Абу) (XIII век до н.э.//первая половина XIII века до н.э.//1244–1224 до н.э.) Абу-Симбел, Нубия (Египет)

храмы (Америка)

храмы (Барбар)

храмы (Дейр эль-Бахри) Египет

храмы (Джебель)

храмы (Египет)

храмы (Карнак)

храмы (Мальта)

храмы (Паленке)

храмы (Таршин) – см.: **Таршин**

храмы (Теотиуакан)

храмы (Хирбет-Таннур)

храмы Амона

храмы Амона-Ра

храмы-близнецы (XIII век до н.э.) Абу-Симбел, Нубия (Египет)

храмы Джгантия (XXXVI век до н.э.) Шар//Шара, остров Гозо

храмы Ипет Рес и Ипет Сут (XVI век до н.э.) Луксор (Египет) ***Аменхотеп Младший***

хроника, литературный жанр

«Хроники военных походов Тутмоса III», ***стены храма Амона (~1457 до н.э.) Карнак (Египет)*** *Танини*

хрустальный череп

Хуа (петроглифы) горы Хуа, Гуанси (Китай)

Хувава, голова-маска (начало 2 тыс. до н.э.)

худ.к.(Ближний Восток))

худ.к.(Конго)
худ.к.(Куш)
худ.к.(Лидия)
худ.к.(Люксембург)
худ.к.(майя)
худ.к.(Малая Азия)
худ.к.(Мари)
худ.к.(мезолит)
худ.к.(Мексика)
худ.к.(Меланезия)
худ.к.(Месопотамия)
худ.к.(Мидия)
худ.к.(миштеки)
худ.к.(Мозамбик)
худ.к.(Мордовия)
худ.к.(Мьянма)
худ.к.(неолит)
худ.к.(Нубия)
худ.к.(палеолит)
худ.к.(Палестина)
худ.к.(Панама)
худ.к.(Папуа)
худ.к.(Перу)
худ.к.(Полинезия)
худ.к.(Португалия)
худ.к.(Прибалтика)
худ.к.(Пуэрто-Рико)
худ.к.(Румыния)
худ.к.(Файюм)

художественная культура Древнего мира

художественная промышленность – см.: **декоративное искусство**

художественное конструирование – см.: **декоративное искусство**

художественное творчество

художественное творчество – см.: **искусство**

художественные ткани – см.: **декоративное искусство**

Хумбаба

хурриты

ЦАР – см.: **Центрально-Африканская республика**

царевна, голова (начало XIV века до н.э.) Амарна/Эхнатон (Египет)

царевны, скульптурные портреты (Египет)

царица, голова – Бенин (Нигерия)

царица, статуя – Египет **с.21**

царица Кавит за туалетом – см.: **Кавит за туалетом**

царица Напир-Асу, статуя, Элам (Вавилония)

царица Нефертити – см.: **Нефертити**

царица Нофретари, рельеф

царица Нофретари – см.: **Нофретари**

царица Туи – см.: **Туи**

царица тьмы, статуэтка (Старовавилонское царство)

царица Хатшепсут – см.: **Хатшепсут**

царская охота, рельеф (середина VII века до н.э.) дворец Ашшурбанипала, Нимруд, Ассирия (Месопотамия)

царская усыпальница (XXI век до н.э.) Ур, Шумер (Месопотамия)

царские гробницы, золотые предметы – Ур, Шумер (Месопотамия)

царские портреты, головы, дворец Ван-монджи (Ифе)

царский дворец, Кальху (Ассирия)

царский дворец, Ниневия (Ассирия)

царский курган (IV век до н.э.) близ Керчи, Крым (Россия)

Царский некрополь, Ур (Шумер)

царский шлем, Ур (Мосопотамия)

царь. Полуфигура, Ифе (Нигерия)

царь Ашшурнасирапал II – см.: **Ашшурнасирапал II**

царь Ашшурбанипал на охоте – см.: **Ашшурбанипал на охоте**

царь Бенина, скульптурная группа – Бенин (Нигерия)

«Царь битвы», сказание (Месопотамия)

царь, борющийся со зверем, рельеф (рубеж V века до н.э.) Персеполь (Иран)

«Царь всех обиталищ…» – см.: **«Бог чумы Эрра»**

царь-жрец

царь и бог, рельеф (883–859 до н.э.) дворец Ашшурнасирапала II, Кальху, Ассирия (Месопотамия)

«Царь Неферкаре и генерал Сасенет», текст (Египет)

царь с царицей, двойной скульптурный портрет
царь Саргон – см.: **Саргон**
царь Саргон II с жертвенным козлёнком, рельеф (известняк)
царь, убивающий льва, рельеф? (VII век до н.э.) Ассирия (Месопотамия)
царь Шапур I – см.: **Шапур I**
цвет
цебельдинская культура, археологическая
Цейлон – см.: **Шри-Ланка**
Центральная Азия
Центральная Америка
Центральная Африка
Центральная Европа
Центрально-Африканская республика (ЦАР)
центральнокавказская культура, археологическая
церемониальный нож
церковь св.Веры
церковь св.Рипсимэ (Армения)
церковь св.Степанос Лмбатаванка (Армения)
Цзинь Пин Мэй (Китай)
«Цзо чжуань», летопись (Китай)
Цзюлунби (Стена девяти драконов) парк Бэйхай, Пекин (Китай)
Цзя И, поэт (Китай)
цивилизации, обзор
цивилизации (Америка)
цивилизации (Америка, доколумбова Америка, индейские цивилизации)
цивилизации (Африка)
цивилизации (Ближни)
цивилизации (Восток)
цивилизации (Восточная Азия)
цивилизации (Древний мир)
цивилизации (Ливан)
цивилизации (Передняя Азия)
цивилизации (Средняя Азия)
цивилизации (Центральная Азия)
цивилизации (Южная Азия)

цивилизация
цивилизация (Аккад)
цивилизация (Амазония)
цивилизация (амереи)
цивилизация (Америка)
цивилизация (Анатолия)
цивилизация (Аравия)
цивилизация (арамеи)
цивилизация (Ассирия)
цивилизация (Ахемениды, государство Ахеменидов)
цивилизация (ацтеки)
цивилизация (Бахрейн)
цивилизация (Бенин)
цивилизация (Ближний Восток)
цивилизация (Вавилон)
цивилизация (Восток)
цивилизация (Египет)
цивилизация (Закавказье)
цивилизация (Зимбабве)
цивилизация (Индия)
цивилизация ***(инки, империя инков)***
цивилизация (Иран)
цивилизация (Испания)
цивилизация ***(Китай)***
цивилизация (майя)
цивилизация (Малая Азия)
цивилизация (Мари)
цивилизация (Месопотамия)
цивилизация (Мидия)
цивилизация (Митанни)
цивилизация (ольмеки)
цивилизация (Палестина)
цивилизация (Парфия)
цивилизация (сапотеки)
цивилизация (Сирия и Финикия)
цивилизация (Сиро-Финикия)
цивилизация (тольтеки)
цивилизация (Узбекистан)
цивилизация (Урарту)

цивилизация (Финикия)
цивилизация (хетты)
цивилизация (Хорезм)
цивилизация (хурриты)
цивилизация (Шумер)
цивилизация (Шумер и Аккад)
цивилизация (Элам)
цикл историй о фараоне Петубасте (~IV век до н.э.) Венский демотический папирус 6165 (Египет)
циклопические сооружения
цилиндр Артаксеркса, глиптика
«Цилиндр Рассама», текст (Месопотамия)
цилиндр Шаркалишарри (XXIII век до н.э.) Месопотамия
цилиндрические печати
цилиндрические печати (XXIII век до н.э.) Шумер и Аккад (Месопотамия)
циркумпонтийская металлургическая провинция, археологическая культура
Цитадель (храм Кетцалькоатля) Теотиуакан (Мексика)
цитадель Бюйюккале – см.: **Бюйюккале**
Цодило, петроглифы (600–1200 н.э.) местность Цодило, пустыня Калахари (Ботсвана)
цытон (Сяо)
Цюй Юань, поэт (Китай)

Ча́вин, археологическая культура
Чад
Чак-Мооль, статуя (IX–XII века н.э.//X – первая половина XII века н.э.//первая половина XII века) Чичен-Ица (Мексика)
Чанху-Даро, город (Индия)
Чан-Чан, город (Америка)
Чанша, город (Китай)
Чанъянь, город (Сиань)
часовня Сенусерта I, Фивы (Египет)
«Частые курганы» Воронеж
Частые Курганы, могильник
Чатал-Гуюк – см.: **Чатал-Хююк**
Чатал-Хююк (Чатал-Гуюк), археологическая культура
Чатал-Хююк, поселение – Турция

Чатал-Хююк, росписи (6 тыс. до н.э.) – Турция
Чачапояс («Воины туч»)
чаша (Иран) (рубеж XIII века н.э.) Иран
чаша (Месопотамия) (~5.000 до н.э.) Арпачия (Месопотамия)
чаша (Угарит) (XIV век до н.э.) Угарит (Финикия)
чаша с розетками
чаша-килик с росписью
чашечка с растительной росписью
чашечка стиля Камарес
Чекалин, археологическая культура
человек
человек – см.: **сотворение человека**
человек, мифы (Египет)
человек из Рёдёй – см.: **лыжник**
человек, играющий на лютне
человек с чашей, статуэтка (Конго)
человеколев, статуэтка
человек-птица, петроглиф (Франция)
Человек разумный
человек с чашей, статуэтка (Конго)
человек-скорпион, скульптура
человек-тигр, статуя (2 тыс. до н.э.//II век до н.э.) Аньян (Китай)
человек-тигр – дух, охраняющий могилу, статуя
человек-птица, петроглиф (Франция)
человеколев, статуя (~28 тыс. до н.э.) Германия
человеческая фигура с чашей в руках
человеческие фигуры, петроглифы – горы Сьерра-Морена (Испания)
Челюскинец, археологическая культура
черкаскульская культура, археологическая
черкесы
Чернаводэ, археологическая культура
Черногория
чернолéсская культура, археологическая
черняховская культура, археологическая
Чертомлык, курган (IV век до н.э.) близ г.Никополя (Украина)
Чертомлыцкий курган – см.: **Чертомлык**
четырёхликое божество

Чехия
чеченцы
Чечня
Чёрная пирамида
Чёрный обелиск (825 до н.э.) Нимруд (Месопотамия)
Чжан Хэн
Чжан Цянь
«Чжаньго цэ»
«Чжуан-цзы», текст (Китай)
чибча, археологическая культура
Чикана, святилище
«Чилам-Балам», текст (Мексика)
Чили
Чиму – см.: **Чан-Чан**
Чиму, археологическая культура
чиновник, статуя (XXV век до н.э.) Шумер (Месопотамия)
Чирипа, археологическая культура (II век до н.э.) полуостров Тарако (Боливия)
Чичéн-Ицá, город (VII–XII век н.э.//VIII–XII н.э.//VII век н.э.) полуостров Юкатан (Мексика)
Чичимеки
Чога-Зембиль – см.: **Чогха-Замбиль**
Чогха-Замбиль (Чога-Зембиль, Дур-Унташ), храмовый комплекс (1250 до н.э.) Элам
Чокекирао, город (Америка)
Чолула, город (Мексика)
Чолула, пирамида
Чопан-Тепе, поселение (Туркмения)
«Чу цы» («Чуские элегии»), антология (Китай)
Чуа-Кео, храм
чуванцы
Чувашия
чудо
чудовища
чужеземцы тонут в море во время кораблекрушения, роспись – Западный дом, Акротири, остров Фера (Греция)
Чукотский автономный округ
чукчи
чурúнги

чустская культура, археологическая
Чустское поселение – близ г.Чуст (Узбекистан)

Шабвы, город (Аравия)
шагающие олени (Улян)
Шайтанская писаница, петроглифы (Россия)
шакалы, поясная пряжка (Северный Кавказ)
шаманство (шаманиум)
Шамаш, миф (Аккад)
Шамши-Адад V
Шамшииму, надпись (Ассирия)
Шанантунич
«Шан шу» («Книга исторических преданий») Китай
Шанантунич, город
шанидар-карим-шахурская культура, археологическая
шательперонская культура, археологическая
Шапур
Шапур I, получающий венец власти от бога Ахура-Мазды, рельеф (243–273 н.э.?) Накш-и-Раджаб, близ Персеполя (Иран)
Шапур II на охоте, блюдо (Иран)
Шаррукен, голова (XXIII век н.э.) Ниневия (Месопотамия)
Шаррукин (Шаррукен, Шуррукин) – см.: **Саргон Древний**
Шассе, археологическая культура
Шассей, археологическая культура
«Шатапатха-брахман», миф
шательперон, археологическая культура
шательперонская культура
Ша́хри-Сохте́, поселение (от рубежа 3-го до второй половины 3-го тыс. до н.э.), близ г.Заболь (Иран)
Шахрияр-Арк, цитадель (XI–XII века н.э.) Мерв (Туркмения)
Шахты, петроглифы (15–10 тыс. до н.э.) грот Шахты, Горный Бадахшан, Памир
Швейцария
Швеция
Швеция, петроглифы
ше́ду (крылатые быки с человеческой головой), статуи (вторая половина VIII века до н.э.//721–705 до н.э.//722–705 до н.э.//712–707 до н.э.) дворец Саргона II, Дур-Шаррукин, Ассирия (Месопотамия) **с.14**

шеду (Ассирия)
шеду (Кальху)
шеду (Лувр)
Шейх Абд эль-Курна, некрополь – см.: **гробницы** (знать)
шелльская культура (древнеашельская/аббевильская культура) (~700–300 тыс. до н.э.)
шелльская культура – см.: **аббевильская культура**
Шенгавитское поселение, археологическое
Шепенупет II в образе Исиды, статуя (Египет)
Шереметьевские скалы
Шествие животных и слуг, рельеф
«Шестикнижие», текст (Китай)
ши (Китай)
«Ши цзи», текст
Шива, миф
Шигир (Шигирский торфяник) (4–2 тыс. до н.э.//3–2 тыс. до н.э.) близ г.Невьянска, Свердловская обл., Приуралье (Россия): **лосиха**, голова
Шигир – см.: **шигирская культура**
шигирская культура, археологическая
Шигирский идол
Шигирский торфяник – см.: **Шигир**
Шираз, дворец (V век до н.э.) Шираз (Иран)
Шицзин (Книга песен) (XI–VI века до н.э.) Китай
Шишкинские писаницы, петроглифы (Россия)
школа торевтики и керамики (XIII–X века до н.э.) Иран
школьные тексты (тексты Эруба) Шумер (Месопотамия)
шлем Аргишти I – Кармир-Блур (Тейшебаини) (Урарту/Армения)
шлем с маской (I век н.э.) Фракия
шнуровая керамика, археологическая культура
Шове́, петроглифы (38–35 тыс. до н.э.//34–32 тыс. до н.э.//28–25 тыс. до н.э.//24–22 тыс. до н.э.) пещера Шове́, близ г.Вальон-Пон-д'Арк (Франция)
Шомутепе́, археологическая культура
шорцы
Шотландия
Шочипилли
Шпицберген

Шри – см.: **Лакшми**
Шри-Ланка
«штандарт», мозаика (XXVI век до н.э.) Ур, Шумер (Месопотамия)
штраубингская культура, археологическая
Шулаве́ри, археологическая культура
Шульган-Таш – см.: **Капова пещера**
Шумер – см.: **Месопотамия**
Шумер, государство и цивилизация (Месопотамия)
шумеро-аккадская цивилизация
шумерская мифология – см.: **мифы (Шумер)**
шумерская цивилизация
Шуриппак, город – Аккад (Месопотамия)
Шуруппак – см.: **«Поучение Шуруппаку»**
Шуцзин
Щеглец, петроглиф

Эа, колония (Финикия)
Эана, храм – Урук (Месопотамия)
Эбих II, статуэтка (~2400 до н.э.) храм Иштар, Ма́ри (Месопотамия)
Эбих-Иля/Эбих-иль, статуя (середина 3 тыс. до н.э.) Ма́ри (Месопотамия)
Эбла
Эвбери – см.: **Эйвбери**
эвенки
эвены
эволюционная школа
эволюция культуры
Эгейская музыкальная культура
Эджбо – см.: **Эдфу**
Э́дфу (Идфу, древнеегипет.Эджбо), город (Египет)
Эзида, храм (VI век до н.э.) Борсиппа, Вавилония (Месопотамия)
Эзинга, поселение (1 тыс. до н.э.) Эзинга (Нидерланды)
Эйвбери (Эвбери) (2 тыс. до н.э.) Уилтшир (Великобритания)
Экбатана/ Экбатаны (Хамадан), город (Мидия)
Эквадор
Экваториальная Африка

Экваториальная Гвинея

Эко Парк Монте Титон, петроглифы – близ деревни Тебра, область Томино, Галисия (Испания)

экспедиция в Пунт, фрески

экспдиция в страну Пунт, роспись

экстерьер

Экстерштайн

Экур (дом Горы, храм Энлиля) Ниппур (Месопотамия)

Элам, государство

эламит, голова (2 тыс. до н.э.//XV–XIV века до н.э.) Сузы (Элам)

эламская богиня (~2100 до н.э.) Сузы (Элам)

эламские жрецы, статуи (XII век до н.э.) Сузы (Элам)

эламский бог (начало 2 тыс. до н.э.) Сузы (Элам)

эламский гвардеец, изразцовый рельеф (V век до н.э.) дворец Артаксеркса, Сузы (Элам)

электровый сосуд (IV век до н.э.) курган Куль-Оба (скифы)

Элефантина, город (Египет)

«Эллиль дал тебе величье…» – см.: **«Военная песнь Хаммурапи**

эллинищм (Египет)

Эль, петроглифы

Эль-Амарна – см.: **Амарна**

эль-аргарская культура (2 тыс. до н.э.//XVII–X века до н.э.) Испания

Эль Арко, арка (VIII век до н.э.) Лабна (майя)

Эль-Карак, город (850 до н.э.) (Иордания)

Эль-Караколь, обсерватория (VII век до н.э.//VI–VII века н.э.// IX–XII века н.э.) Чичен-Ица, полуостров Юкатан (Мексика)

Эль-Кастильо (петроглифы) пещера Эль-Кастильо, близ г.Пуэнто Вьяско (Испания)

Эль-Мирадор, город (Гватемала)

Эль-Молле, археологическая культура

эль-обейдская культура (убейдская культура), археологическая

Эль-Омари, археологическая культура

Эль-Омаро, археологическай культура

Эль-Тахин, город (IV век н.э.) Мексика

Эль-Увейнайт, петроглифы – гора Эль-Увейнайт (Ливия)

Эль-Фрайле, скульптура

Эль-Хазне (Эль-Хазне) (III век до н.э. – IV век н.э.) Пе́тра
эмаль – см.: **изобразительное искусство**
«Эмеш и Энтен», поэма (Месопотамия)
эмирийская культура, археологическая
эмоциональная сфера
эмпирей, миф
энеолит – обзор
энеолит – см.: **бронзовый век**
энкаустика – см.: **изобразительное искусство** (живопись)
энки, изображение
«Энки и мировой порядок», текст (Месопотамия)
«Энки и Нинмах», текст (Месопотамия)
«Энки и Нинхурсаг», миф
«Энки и Шумер» («Энки и мироздание»), текст (Месопотамия)
«Энки и Эрду», текст (Месопотамия)
Энмеркар, Шумер (Месопотамия)
Энмеркар, миф (Месопотамия)
«Энума элиш» («Когда вверху…»/«Поэма о сотворении мира»), поэма (вторая половина 2 тыс. до н.э.) Месопотамия **с.6**
энцы
эпиграветтская культура, археологическая
эпипалеолит
эпические песни (первая половина 3 тыс. до н.э.) Шумер (Месопотамия)
эпическое – см.: **эпос**
эпопея
эпос
«Эпос о Гильгамеше» – см.: **«Сказание о Гильгамеше»**
«Эпос об Адапе», текст
«Эпос об Атрахасисе» – см.: **«Сказание об Атрахасисе»**
Эпос о Гильгамеше» – см.: **«Сказание о Гильгамеше»**
«Эпос Эрры» – см.: **«Бог чумы Эрра»**
эпоха бронзы – обзор
Эра ранних/первых цивилизаций – см.: **Древность**
Эребуни (Арин-берд/Ереван), город
Эреду́ – см.: **Эриду**
Эриду́ (Эреду́), город – Шумер (Месопотамия)
Эритрея

Эрк-Кала, цитадель (городище) (с середины 1 тыс. до н.э. до II–III веков н.э.)

эроки

Э́ртебёлле, археологическая культура

«Эр-Тёштю́к», текст

Эсагила (храм Мардука) (VII век до н.э.) Вавилон (Месопотамия)

эскимосы

Э́сте, археологическая культура

эстетизация

Эстония

Эсфирь, миф

Этана (Энтена), миф – Шумер (Месопотамия)

Этеменанки (Вавилонская башня), зиккурат (середина VII века до н.э.//VII–VI века до н.э.) Вавилон (Месопотамия) ***Арадаххеш/Арадаххешу***

Этеменнигуру *(Великий зиккурат//зиккурат бога Луны//зиккурат Этеменнигуру) (3 тыс. до н.э.//XXII–XXI века до н.э.//XXI век до н.э.//~2047 до н.э.) Ур, Шумер (Месопотамия)* ***с.17***

этова, археологическая культура

Этрурия, этруски

этруски

Эуриминанки

Эфиопия

Эхаланки, храм

Эхнатон – см.: **амаринский стиль**

Эхнатон – см.: **амаринское искусство**

Эхнатон (Аменхотеп IV) **–** изображения

Эхнатон (Аменхотеп IV), голова (середина 1 тыс. до н.э.//XIV век до н.э.//начало XIV века до н.э.) Карнак (Египет) **Тутмес**

Эхнатон (Аменхотеп IV), голова колосса (середина 1 тыс. до н.э.//XIV век до н.э.//начало XIV века до н.э.) Карнак (Египет)

Эхнатон (Аменхотеп IV), колосс

Эхнатон (Аменхотеп IV), маска (середина 1 тыс. до н.э.//XIV век до н.э.//начало XIV века до н.э.) Карнак (Египет) **Тутмес**

Эхнатон, скульптурный портрет – рельеф для инкрустации (Египет)

Эхнатон (Аменхотеп IV), статуя (XIV век до н.э.) Карнак (Египет)

Эхнатон в образе сфинкса, поклоняющийся Атону

Эхнатон и Нефертити, скульптурные портреты (Египет) ***Тутмес//Джехутимесу?***

Эхнатон и Нефертити с детьми, рельеф (1345 до н.э.) Египет

Эхнатон и Нефертити с дочерьми, рельеф

Эхнатон с семьёй, роспись

Эхурсаггалькуркýрра, храм – Ашшур, Ассирия (Месопотамия)

Эци, мумия

Эшнунна, дворец – Эшнунна (совр. Тель-Асмар) Аккад (Месопотамия)

ЮАР

ЮАР, петроглифы

ювелирное искусство (Египет)

ювелирные изделия (Египет)

Юго-Восточная Азия

Югославия

Юдинаве, археологическая культура

Южная Азия

Южная Америка

Южная Африка

Южная Европа

Южная и Центральная Америка

Южная Осетия

Южная пирамида – см.: **Ломаная пирамида**

Южно-Африканская республика – см.: **ЮАР**

южноуральская культура

южные славяне

Южный дворец (VI век до н.э.//V век до н.э.) Вавилон

Юиты

Юй, миф (Китай)

Юкагиры

Юкатан

юноша, статуэтка – остров Хайна

юноша-жрец со связками рыб, роспись (середина 2 тыс. до н.э.) остров Фера (Греция)

юный Рамсес II, стела (Египет)

юраки

ю́хновская культура, археологическая

«Я – Синахериб, великий царь…» – см.: **«Анналы Синахериба»**

«Я – царь, с материнской утробы – герой…» – см.: **«Гимн Шульги»**

яёи, археологическая культура (V век до н.э. – IV век н.э.) Япония

Яёй, археологический период (Япония)

Язылыкая, святилище

язычество

Якутия

Я́ма, миф (Индия)

Ямайка

Ямало-Ненецкий авт.округ

ямная культура, археологическая

ямочно-гребенчатая керамика, археологическая культура

Ян Сюнь, поэт (Китай)

яниславицкая культура, археологическая

янковская культура, археологическая

яншао (культура Яншао), археологическая

Яншао, керамические сосуды (4–3 тыс. до н.э.) Яншао, провинция Хэнань//Шаньси? (Китай)

Япония

японская мифология – см.: **мифы (Япония)**

Ярило

Ярму́к, археологическая культура

Яры́м-Тепе́, поселения (Месопотамия)

«Я – Сина Хериб, великий царь…» – см.: **«Анналы Сина Хериба»**

ястерфская культура, археологическая

Яхмес Нефертари, роспись – гробница Небамона и Ипуки (Египет)

Яхмес Нефертити, роспись, гробница Небамона и Ипуки (Египет)

«Я – царь, с материнской утробы – герой…» – см.: **«Гимн Шульги»**

Яшчилан, город (Мексика)

Яшчилан – см.: **пластика** (Йашчилан)

Сведения об авторах

Болотин Дмитрий Николаевич (Владивосток) – выпускник музыкального колледжа Дальневосточного государственного института искусств, дипломант пятого открытого регионального конкурса молодых композиторов имени Ю.Я.Владимирова (2019).

Болтышева Анна Павловна (Саратов) – методист I квалификационной категории, преподаватель Детской школы искусств № 20.

Го Шаоин (Китай) – аспирант кафедры музыкального образования и воспитания Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского педагогического университета имени А.И Герцена

Груцынова Анна Петровна (Москва), доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, профессор кафедры хореографии балетмейстерского факультета Российского института театрального искусства **(**ГИТИС), сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки при Университете города Линьи (Шаньдун, Китай).

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.
alexdem43@mail.ru

Демченко Галина Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ.

Домбраускене Галина Николаевна (Владивосток) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и культуры Морского государственного университета имени Г.И.Невельского, профессор кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств.

Ищенко Валентина Алексеевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Ковальчук Анна Сергеевна (Петербург) – преподаватель Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, аспирант кафедры культурологии и искусства ЛГУ имени А.С. Пушкина.

Коломойцев Юрий Алексеевич (ЛНР) – старший преподаватель кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Коробова Алла Германовна (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского, заслуженный работник культуры России.

Кочубей Игорь Валерьевич (Краснодар) – философ, методолог науки и историк, создатель общенаучного метода «Rem parvulam cognoscere», профессор, главный редактор Международного междисциплинарного научно-теоретического и методического журнала «Topical problems of the humanities knowledge»

Красикова Наталья Борисовна (Петербург) – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ДШИ имени С.М.Слонимского.

Лабинцева Лариса Павловна (ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыкознания Луганского государственного педагогического университета.

Пахсарьян Наталья Тиграновна (Москва) – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы фи-

лологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Плетухина Екатерина Геннадьевна (Саратов) – кандидат философских наук, доцент Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Попов Денис Александрович (Саратов) – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории, истории и педагогики искусства Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Редина Валентина Вячеславовна (Оренбург) – библиотекарь Оренбургской областной универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской, студентка гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М.Ростроповичей.

Ряпосов Александр Юрьевич (Петербург) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств.

Свиридовская Нина Давидовна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

Скоробогачева Екатерина Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Степанова Анна Валерьевна (Москва) – аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo) (Cuba) (**Тригеро** Эрнесто) (Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры областного Центра культуры (провинция Лас Тунас), профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

Туминская Ольга Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, Методический отдел Государственного Русского музея**.**

У Чжофэнь (Китай) – магистрант кафедры музыкального образования и воспитания Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского педагогического

Фуко Мишель (1926–1984, Франция) – философ и культуролог.

Фуртай Франциска (Furtay-Proskurina Irina-Franziska Viktorovna) (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и искусства ЛГУ имени А.С.Пушкина (Петербург).

Хуан Цзэхуань (Китай) – аспирант кафедры музыкального образования и воспитания Института музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского педагогического университета имени А. И. Герцена

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Контуры художественной культуры Древнего мира. *Очерк третий* 3

Денис Попов (Саратов)
История как искусство: античный подход 17

Ольга Туминская (Петербург)
Рисунки «Книги Ам-Дуат» в контексте
иконографической традиции христианского искусства 25

Ernesto Triguero (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba)
Эрнесто Тригеро (Эрнесто Рафаэль Тригеро Тамайо, Куба)
Las culturas prehispánicas – vestigios del pasado latinoamericano
Доиспанские культуры – пережитки латиноамериканского прошлого 39

Екатерина Плетухина (Саратов)
Музыкотерапия: происхождение метода 50

Го Шаоин, Хуан Цзэхуань (Китай)
Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra 56

Игорь Кочубей (Краснодар), У Чжофэнь (Китай)
Великие цивилизации Древности: обучение музыкальному искусству
как важный фактор воспитания 80

Юрий Коломойцев (ЛНР)
О подходах к изучению музыки в Древнем мире 85

Алла Коробова (Екатеринбург)
Античная буколика как «пастушеская песня» 93

Анна Груцынова (Москва)
Древний мир на балетной сцене XVI – начала XX веков 111

Наталья Красикова (Петербург)
Возвращение к истокам: музыкальная проблематика
романа Алехо Карпентьера «Потерянные следы» 131

Александр Демченко (Саратов)
Контуры художественной культуры Древнего мира. *Очерк четвёртый* 144

Мишель Фуко (Франция)
Фрагменты о Гомере 155

Лариса Лабинцева (ЛНР)
Истоки музыкально-педагогического образования
в культуре античного мира 162

Екатерина Скоробогачева (Москва)
Генезис древнерусской иконописи: вопросы и тенденции 170

Валентина Редина (Оренбург)
Древнее искусство мозаики и его возрождение в XVIII веке трудами
М.В.Ломоносова 182

Анна Болтышева, Валентина Ищенко (Саратов)
Интерпретация образа Афины-Минервы в живописи рококо 189

Нина Свиридовская (Москва)
Об одном неизвестном обертоне Античности
в культуре Серебряного века 211

Анна Степанова (Москва)
Древние духовные смыслы реалистической картины
в современной религиозной живописи
на примере дипломных полотен РАЖВиЗ Ильи Глазунова 225

Александр Ряпосов (Петербург)
Аристофан, Чехов и Марк Захаров: классика в разговоре о современности 240

Анна Ковальчук, Франциска Фуртай (Петербург)
Античная костюмерия Льва Бакста 253

Галина Домбраускене, Дмитрий Болотин (Владивосток)
Античная мифологема космоса в музыке Э.Артемьева
к кинофильму А.Тарковского «Солярис» 259

Александр Демченко (Саратов)
Языческая Русь «Весны священной» 277

Галина Демченко (Саратов)
Свод артефактов Древнего мира (О–Я)
(начало данного указателя в предыдущем томе) 311

Сведения об авторах 408

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 31

По материалам VIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»

16 ноября 2021 года

Из анналов Древнего мира

Редактор: С.Шлыкова

Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 20.01.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 26. Уч.-изд. л. 17,4. Тираж 100. Заказ 9.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1