
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник
научной информации
о общественных
науках

научный журнал

Министерство науки
и высшего образования
Российской Федерации

2 (97)
2021

МОСКВА
2021

УДК 008
ББК 71.0
В 38

Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук

Отдел культурологии

Редакция «Вестника культурологии»:
Гл. ред. *О.В. Кулешова* – кандидат филологических наук

Редакционная коллегия:

А.В. Дроздова – доктор культурологии,
И.А. Едошина – доктор культурологии,
Д.Н. Замятин – доктор культурологии, *А.В. Костина* – доктор
культурологии, доктор философии, *И.И. Лисович* – доктор
культурологии, кандидат филологических наук, *И.В. Леонов* –
доктор культурологии, *Е.В. Сальникова* – доктор
культурологии, *А.И. Шмайна-Великанова* – доктор
культурологии, *Л.В. Скворцов* – доктор философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
И.И. Ремезова – кандидат философских наук,
Г.Н. Андреева – кандидат юридических наук,
Т.Н. Гончарова
Ответственный за выпуск – *Т.Н. Гончарова*

**Издание включено в Российский индекс
научного цитирования (РИНЦ)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.00

© «Вестник культурологии», 2021
© ФГБУН «Институт научной информации
по общественным наукам РАН», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ ПРАВОВЕДЕНИЯ

<i>Андреева Г.Н.</i> Архитектурные образы конституции : созидать, реконструировать или разрушать?	8
---	---

КУЛЬТУРА И МИФОЛОГИЯ

<i>Калкаева А.Е.</i> Ведьмы в сказочных сюжетах сборника братьев Гримм «Kinder- und hausmärchen» : атрибуты и функции	32
<i>Коренева Е.В.</i> Репрезентация ритуалов, связанных с водой, в современной испанской прозе	52

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Брагина Н.Н., Ван Цзе.</i> Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального.....	63
<i>Букреев В.А.</i> Интеграция и ассимиляция музыкальных компонентов джазовой и академической музыки в творчестве композиторов США с начала XX века	79
<i>Гудимова С.А.</i> Музыкальная журналистика первой половины XIX в. о русской скрипичной школе	90

<i>Старостина Н.Б.</i> О стилистических особенностях фуцзяньского музыкального жанра <i>наньинь</i>	104
---	-----

ТЕОРИЯ И ЭСТЕТИКА КИНОИСКУССТВА

<i>Сидорова Г.П.</i> Мужские образы советского кино как культурные герои и «настоящие мужчины» (ретроспективный женский взгляд).....	113
--	-----

АНТРОПОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА

<i>Андреева Г.Н.</i> Суд и правосудие в романе-фэнтези Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и огня».....	131
<i>Едошина И.А.</i> «Бог умер» как апофатический текст рубежного сознания	158

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

<i>Лесовиченко А.М.</i> Ансамбль «Сибирский сувенир» как художественная эмблема мультикультуралаизма	173
--	-----

УДК 008
ББК 71.0
В 38

Founders:
Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
Russian Academy of Sciences

The Department of Culturology

The editor of the Herald:
Chief editor *Olga Kuleshova* – PhD in Philology

Editorial board:
Alla Drozdova – DSn in Culturology, *I. Edoshina* –
DSn in Culturology, *Dmitriy Zamyatin* – DSn in Culturology,
Anna Kostina – DSn in Culturology, DSn in Philosophy,
Inna Lisovich – DSn in Culturology, PhD in Philology,
Ivan Leonov – DSn in Culturology, *Ekaterina Salnikova* –
DSn in Culturology, *Anna Shmain-Velikanova* –
DSn in Culturology, *Lev Skvortsov* – DSn in Philosophy, chairman,
Svetlana Levit – PhD in Philosophy, *Irina Remezova* –
PhD in Philosophy, *Galina Andreeva* – PhD in Law,
Tatyana Goncharova

Responsible for the release
Tatyana Goncharova

**The publication is included In the Russian science citation index
(RSCI)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.00

© Herald of Culturology, 2021
© FSBIS «Institute of Scientific Information
for Social Sciences of the Russian Academy
of Sciences, INION RAN», 2021

CONTENT

CULTURAL ORIGINS OF JURISPRUDENCE

<i>Andreeva G.N.</i> Architectural images of the constitution: to create, reconstruct or destroy?	8
---	---

CULTURE AND MYTHOLOGY

<i>Kalkaeva A.E.</i> Witches in fairy tales from the brothers Grimm collection «Kinder-und Hausmärchen»: attributes and functions.....	32
<i>Koreneva E.V.</i> Representation of water-related rituals in modern Spanish prose.....	52

MUSIC CULTURE

<i>Bragina N.N., Wang Tse.</i> Musical culture of China in the first half of the XX century: a dialogue with European and national	63
<i>Bukreev V.A.</i> Integration and assimilation of the musical components of jazz and academic music in the works of US composers since the beginning of the XX century.....	79
<i>Gudimova S.A.</i> Music journalism of the first half of the 19 century about the Russian violin school	90
<i>Starostina N.B.</i> About the stylistic features of the Fujian musical genre Nanyin.....	104

THEORY AND AESTHETICS OF CINEMA ART

<i>Sidorova G.P.</i> Male images of Soviet cinema as cultural heroes and «real men» (retrospective female view).....	113
--	-----

ANTHROPOLOGY AND LITERATURE

- Andreeva G.N.* Trial and justice in J.R.R. Martin's fantasy novel «A Song of Ice and Flame».....131

- Yedosina I.A.* «God is dead» as an apophtic text of the borderline consciousness.....158

MULTICULTURALISM IN ART

- Lesovichenko A.M.* «Siberian souvenir» – an artistic emblem of multiculturalism 173

КУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ ПРАВОВЕДЕНИЯ

УДК 347.782

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.01

*Андреева Г.Н.**

АРХИТЕКТУРНЫЕ ОБРАЗЫ КОНСТИТУЦИИ: СОЗИДАТЬ, РЕКОНСТРУИРОВАТЬ ИЛИ РАЗРУШАТЬ?

Аннотация. В статье рассматриваются общие культурные источники конституционно-правового и архитектурного творчества. Подобно тому как это свойственно архитектурно-строительной деятельности, в праве формирование правовой системы основывается на определенном проекте, идее, образе, и в качестве такого проекта выступает основной закон – конституция. От гармоничности и прочности конституционного проекта зависит основательность, стабильность и эффективность правовой системы страны. При этом единство и многообразие культурного пространства определяет наличие общих черт и вместе с тем разнообразие образа конституции в архитектурном и архитектурно-монументальном искусстве. В работе исследуются виды таких образов, степень их укорененности в культуре и формы использования в архитектурных, градостроительных, политических и культурно-просветительских целях.

Ключевые слова: конституция; архитектура; культура; образ конституции; стабильность; фундаментальность.

Получена: 14.01.2021

Принята к печати: 29.01.2021

* *Андреева Галина Николаевна* – кандидат юридических наук, ведущий научный сотрудник, ИНИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: galinaandr@rambler.ru

Andreeva Galina Nikolaevna – PhD in Law, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: galinaandr@rambler.ru

Andreeva G.N.
**Architectural images of the constitution:
to create, reconstruct or destroy?**

Abstract. The article considers the general cultural origins of constitutional, legal and architectural creativity. Just as this is characteristic of architectural and construction activity, in law the formation of a legal system is based on a certain project, on the idea, on the image and as such a project is the basic law – the constitution. The harmony and strength of the constitutional draft depends on the foundation, stability and effectiveness of the country's legal system. At the same time, the unity and diversity of the cultural space determines the presence of common features and, at the same time, the diversity of the image of the constitution in architectural and architectural-monumental art. The work explores the types of such images, the degree of their rootedness in culture and the forms of use for architectural, urban planning, political and cultural and educational purposes.

Keywords: constitution; architecture; culture; image of constitution; stability; fundamentality.

Received: 14.01.2021

Accepted: 29.01.2021

Архитектурно-строительная терминология в праве

Знаменитый немецкий архитектор Мис ван дер Роэ однажды сказал, что «архитектура начинается там, где “правильно уложены два кирпича”. Это определение кажется слишком простым, но архитектор был прав. Он имел в виду, что архитектура – это сознательный акт строительства: строительства не в практическом смысле слова, а как разновидности искусства» [Гленси, 2007, с. 17]. Такое образное понимание архитектуры как вида искусства явно перекликается с пониманием юристами конституции как «краеугольного камня» правовой системы, ее фундамента, от правильной «закладки» которого зависит вся правовая система государства. Такие рассуждения стали общим местом в современной юриспруденции, данная терминология используется как применительно к оценкам зарубежных конституций [Martínez García, 1999, р. 185–205; Sacco Aquino, 2006, р. 479–508], так и к Конституции РФ и конституциям ее субъектов [Пляйс, 2019, с. 32–43; Грипп, Яхина, 2018, с. 8–12]. Причем архитектурно-строительная терминология распространяется и на отдельные положения конституции

(в частности, широко используется понятие «фундаментальные права», т.е. права, наделенные особой, повышенной правовой защитой [Ворожевич, 2014, с. 77–91; Матвеев, 2016, с. 5–21; Власов, 2018, с. 17–21; Mendez, 2018, р. 61–67], именно с этим связана ведущаяся в юриспруденции дискуссия об отнесении к ним различных новых прав, например права на доступ в Интернет [Ильин, 2018, с. 663–669]), и сама конституция может выступать фундаментом не только правовой системы, но и, например, конституционализма и принципа учредительной власти [Turégano Mansilla, 2006, р. 99–119]. Критики конституции, отрицая ее фундаментальный характер, нередко также используют архитектурную терминологию, сравнивая ее не с фундаментом, а например с фасадом общества¹.

Термин «фундаментальный» широко применяется в юриспруденции для характеристики отдельных правовых наук [Вялов, Рудых, 2019, с. 208–209], конкретных проблем правовой науки [Чернявский, 2019; Демидов, Николаев, 2020, с. 18–21], вопросов функционирования международных организаций [Орлов, 2020, с. 103–115] и т.д. В этом случае он выступает синонимом слова «важный», «наиболее значимый», и, как правило, не несет специфического правового содержания. Однако применительно к конституции и содержащимся в ней правам человека и гражданина этот термин приобрел особое юридическое содержание, предполагающее и верховенство конституции по отношению к другим нормативным актам, и повышенную защиту ее положений, и создание для этого специальных органов – органов конституционного контроля либо наделение соответствующими полномочиями высших судебных органов. Таким образом в случае конституции слово «фундамент» ассоциируется уже не с архитектурой, а с особыми явлениями в праве.

Широкое использование юристами архитектурной терминологии и приданье ей правового смысла является проявлением свойственной праву метафоричности, способности впитывать термины из

¹ Н.В. Стариakov, например, утверждает: «Нам все время представляется, что Конституция, и это понятие активно навязывается средствами массовой информации, это некий фундамент, это базис, это что-то незыблемое, на чем стоит государство. На самом деле Конституция формирует жизнь страны, безусловно, но важный тезис состоит в том, что страна должна формировать Конституцию... Поэтому мне представляется, что все-таки Конституция должна меняться просто потому, что это фасад общества» [Стариakov, 2014, с. 70–71].

различных сфер жизни и полисемии самих терминов [Ульман, 1970; Беляева, 2009, с. 11]. Сам термин «конституция», происходящий от латинского «constitutio» – слова, имеющего целый ряд значений («установление, учреждение, организация, устройство, состояние, положение» [Дворецкий, 1986, с. 189]), изначально не был связан с конкретным видом нормативных актов, а современное значение основополагающего акта государства приобрел недавно в период революций XVIII–XIX вв. Способность права впитывать терминологию из архитектуры свидетельствует не только о едином культурном поле, в котором рождается терминология, но, прежде всего, о глубинной общности ряда характерных и для юриспруденции, и для архитектуры черт, отражающих потребность в повышенной устойчивости и стабильности. Эта общность позволяет достаточно широко использовать архитектурные образы конституции. Данное обстоятельство и определенное «родство» архитектуры и права и, прежде всего, конституции, не могло укрыться от деятелей искусства и нашло отражение в различных архитектурных образах конституции.

Виды архитектурных образов конституции и культурное наследие человечества

Архитектурные образы конституции воплощаются в виде собственно архитектурных объектов, создающих соответствующую культурную градостроительную среду, и изображений конституции в виде зданий и других сооружений (маяков, пирамид, мостов, ограждающих по типу крепостных стен и т.д.) на рисунках и в карикатурах. О конституциях в виде архитектурных объектов будет сказано в следующей части статьи. Здесь мы остановимся подробнее на выборе собственно архитектурных объектов и их философско-культурном содержании.

Изображение конституции в виде здания может нести разную смысловую и культурную нагрузку. Если это основательное и официозное здание, то его изображение будет говорить зрителю прежде всего о власти и богатстве государства и, в зависимости от избранного архитектурного стиля здания, о его исторических корнях, древности или современности. «Здание» конституции, изображенное в виде сарая (как на рис. 5), свидетельствует о непрочности и заброшенности строения, которое не может служить домом для людей. Аллегории в виде карточного или бумажного домика (рис. 6 и 7) говорят зрителю о ненадежности «здания» конституции. При этом культурно-философское содержание изображения может опираться на разные

основания и ассоциации: в рис. 4 с Древним Римом в силу образцов, использованных при строительстве основных правительственные зданий Вашингтона, одно из них прямо названием «Капитолий» рождает такие ассоциации; с известной детской сказкой (рис. 7) или повсеместно распространенной игрой в карты (рис. 6), которая воспринимается как символ удачи случайного характера. Однако эти соображения общего характера могут в каждом конкретном воплощении конституции в виде здания дополняться другими культурными ассоциациями.

Стабилизирующая и направляющая по отношению к обществу, государству и его правовой системе роль конституции может быть выражена в виде маяка. Такой образ избрал мексиканский карикатурист Фернандо Льера¹ для изображения ситуации с созданием Конституции мегаполиса Мехико. На карикатуре от 12 февраля 2017 г. изображен забавный, почти мультишный пароходик с удивленными глазками с надписью CDMX (буквенное сокращение полного официального названия Мехико), который движется на всех парах на рифы и вдруг обнаруживает маяк с названием «Новая конституция», освещающий ему путь. Свою карикатуру он назвал «Город, который будет» и сопроводил информацией о том, что в Законодательном собрании Мехико представлен проект Конституции.

Следует отметить, что при подготовке данной Конституции, принятой в 2017 г., действительно были предприняты действия по поиску оптимального регулирования мегаполиса в современном бурном политическом море: был использован передовой иностранный опыт и широкое привлечение граждан к созданию и улучшению текста проекта Конституции. При этом широко использовались новые технологии, была создана специальная платформа. Данная форма прямой демократии была беспрецедентной как для Мехико, так и для страны в целом. Законодательный орган Мехико предоставил мэру исключительные полномочия на разработку проекта конституции города, для его последующего принятия учредительным конституционным собранием. Однако для повышения легитимности акта мэр вместо этого учредил рабочую группу для получения информации от общественности посредством цифровой платформы, предлагавшей четыре способа участия в процессе: опрос, онлайновые петиции, совместная разработка (добавление комментариев к предложениям рабочей

¹ Карикатура доступна в его блоге. URL: <https://fernandollera.blogspot.com/2017/02/new-constitution-developed-for-mexico.html> (date of access: 15.01.2021).

группы) и реестр мероприятий (информация о проводимых жителями мероприятиях и их итогах)¹. В результате мэрии удалось обеспечить действительно активное участие граждан и создать современный документ, ориентированный на развитие мегаполиса в рамках концепции устойчивого развития².

Однако возвращаясь к карикатуре Фернандо Льеры, нельзя не отметить, что в культурном плане в ней использованы, с одной стороны, такой часто применяемый для характеристики политики и вообще современной жизни литературный штамп как выражение «бурное море», с другой – художественные приемы из мультфильмов, которые давно стали частью современной культуры. Последние понадобились художнику для того, чтобы подчеркнуть «игрушечность» происходящего, ироническое к нему отношение как к чему-то на самом деле несерьезному.

Хотя маяк как архитектурное сооружение по самому своему техническому назначению обладает высокой степенью прочности в силу соседства со стихией моря и с этой точки зрения в полной мере отвечает идею демонстрации прочности и стабильности конституции, художники-карикатуристы используют и более впечатляющие архитектурные образы конституции – пирамиды, которые служат наглядным свидетельством прочности, стабильности и древности. Карикатура «В Египте...» ливанского карикатуриста Хассана Блейбеля (рис. 1) изображает президента Египта Мохаммеда Мурси Иса Аль-Айата, занимавшего этот пост с 2012 по 2013 г. Этот президент проводил ускоренную исламизацию страны и принял ряд указов, существенно расширявших его конституционные полномочия неконституционным путем, с чем, собственно, и связан юмор карикатуры, на которой в сфинксе просматривается портретное сходство с президентом, а на заднем плане виднеются пирамиды, одна из которых имеет надпись «конституция». Здесь, с одной стороны, изображены три знаменитых колоссальных пирамиды из Гизы – символ вечности и известный всему миру архитектурный объект, одно из древнейших архитектурных сооружений, относящихся к середине III тысячелетия до н.э. [Пирсон, 2014, с. 18], с другой – присутствует ироническое отношение к пред-

¹ URL: <https://www.metropolis.org/news/first-constitution-mexico-city> (date of access: 15.01.2021).

² См. об этом: URL: <https://congress.crowd.law/case-constituci%C3%B3n-cdmx.html> (date of access: 15.01.2021).

ставителю правящей элиты, выдающему себя за хранителя вечных ценностей, но не являющемуся таковыми.



Рис. 1. Хассан Блейбель (Hassan Bleibei). «В Египте...»

Не обладают запасом прочности пирамид и сами конституции Египта, достаточно часто меняющиеся.

Архитектурные объекты, воплощающие идею конституции

Архитектурные образы конституции, отражающие ее статическое состояние, как правило, преследуют цели утверждения ее назначения как важного явления в жизни общества и его стабилизирующего фактора. Наиболее ярко это проявляется в крупных градостроительных объектах и памятниках конституции. Воплощение образа конституции в этих объектах предназначено захватывать воображение зрителя, поражать его своей торжественностью и масштабностью. В результате такой наглядной визуализации можно сказать, используя термин из саги «Сумерки», что происходит «запечатление» образа конституции в национальной культуре.

Если в архитектуре правительственные здания типа американских Капитолия и Белого дома преобладают основательность, проч-

ность, гармоничность и пропорциональность, свойственные различным вариантам классицизма (ампира, неоклассицизма) и монументализма, то и при создании образа конституции, основанного на такой архитектуре, в первую очередь, естественно, возникают ассоциации с фундаментальной прочностью и вместе с тем с гармоничным изяществом и пропорциональностью правовой иластной конструкции. Все части такой конституции находятся в единстве и дополняют друг друга, и в то же время симметричность и трехчастность композиции соотносятся с определенной иерархичностью и согласованностью как правовых установок конституции, так и призванных реализовывать торжество конституции и закона трех ветвей власти. Если взять в качестве примера архитектуру столицы США – Вашингтона, то в ней эти черты проявляются достаточно ярко. Этот город отстраивался «с нуля», на выделенной штатами Мериленд и Вирджиния для этого территории на реке Потомак. Акт от 18 июля 1790 г. предусматривал возведение зданий, необходимых для федеральных органов, в десятилетний срок, что и было осуществлено [Саликов, 1997, с. 124]. Этот город не задумывался как «гимн» американской конституции, но при его планировке учитывалось впечатление, которое должны были произвести здания Конгресса, Белого дома, Верховного суда на граждан страны, при этом предпочтение было отдано классицистическим формам, воплощающим дух афинской демократии и Древнего Рима. Наиболее ярко это выражено в архитектуре Капитолия, его крылья (в которых размещены Палата представителей и Сенат) имеют классические храмовые фасады, напоминающие о древних империях, а центральную ротонду венчает грандиозный купол со 108 окнами [Глэнси, 2007, с. 368]. В нем, как отмечает Дж. Глэнси, «классицистическая симметрия форм передает достоинство новой великой нации» [там же, с. 369]. Скульптурные композиции на фронтоне главного портика Капитолия посвящены темам свободы, мудрости и цивилизованного правления. Классицистическая архитектура в полной мере соответствовала эпохе веры в силу человеческого разума и возможности конституции как общественного договора, способного гарантировать внутреннее спокойствие и содействовать общему благоденствию, как это было записано в преамбуле Конституции США.

Позднее в модернистский и постмодернистский период в архитектуре этот подход был переосмыслен. Вместо основательности и серьезности, свойственной классической архитектуре, произведения искусства, в том числе архитектуры, стали рассматриваться как игра художника с формами, причем именно чистые геометрические формы

в модернизме должны были производить впечатление на зрителя. Параллельно происходило осознание ограниченности возможностей конституций как нормативных документов, необходимость создания специальных механизмов их защиты, подверженность их влиянию политических страстей. Эти два процесса соединились при создании новых архитектурных комплексов.

Рассмотрим в качестве примера реализованный при строительстве новой столицы Бразилии знаменитым архитектором Оскаром Нимейером проект. Этот проект сам по себе является реализацией ст. 2 и 3 Конституции 1891 г., которая предусматривала строительство новой столицы в несуществующем на тот момент федеральном округе Бразилия в штате Гойяас. Статья 2 Конституции 1891 г. предусматривала, что каждая из прежних провинций становится штатом, а старый столичный муниципалитет превращается в Федеральный округ до реализации положения ст. 3, которая, в свою очередь, содержала положение о выделении территории площадью 14 400 кв. км на центральном плато Республики для создания будущей Федеральной столицы и о том, что эта территория принадлежит Союзу¹. Очевидно, что здесь проявилось влияние опыта США [Wolf, 2004, p. 381], поскольку по образцу североамериканской конституции следовало построить новую столицу в географическом центре страны с созданием собственного федерального округа для нее. Следует отметить, что после этого в Бразилии были приняты еще три конституции (1934, 1937, 1946), но реализация положения ст. 3 Конституции 1891 г. была осуществлена только в 1960 г., когда в новую столицу Бразилии переехали органы государственной власти, а сама инициатива ее реализации принадлежала президенту страны Жуселину Кубичеку. Общий план столицы в виде птицы, раскинувшей крылья, создал Лусиу Коста, а значительную часть зданий – Оскар Нимейер.

«Здания, построенные Нимейером, с государственной точки зрения представляли собой главы конституции, выполненные в бетоне, – тут тебе и принцип разделения властей (отдельно законодательная, исполнительная и судебная), и особое место президента как гаранта конституции, и основные цели государства – развитие, здравоохранение, образование, медицина, культура, и четкая иерархическая плани-

¹Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 24 de fevereiro de 1891). – URL: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm (date of access: 15.01.2021).

ровка города, приводящая все это в систему... Кубичек построил город бразильской конституции. Это была типичная европейская конституция, выстроенная на просвещенческой теории общественного договора, принципах разделения властей, их выборности и зависимости от народа. Реальность Бразилии была более или менее далека от этих принципов. Кубичек решил воплотить конституцию в реальность несколько необычным способом – он ее просто построил в виде зданий» [Ревзин, 2010].

При этом с архитектурной точки зрения эти здания, представившие «чистые» формы, обладают сильным воздействием и глубокой символикой. В архитектурных исследованиях, например, здания Национального конгресса, спроектированного О. Нимейером (рис. 2), отмечается, что в куполе и перевернутой сфере проводятся параллели с противоположностями инь и ян, уравновешивающими друг друга и обеспечивающими гармонию сочетания двух палат, а наглядность тектонических форм, позволяющих играть с силой тяжести, допускает тектонический сценарий [Горожанкин, 2015, с. 64].

Вместе с тем в идее открытой и закрытой формы зданий палат Конгресса отражаются сохраняющие актуальность традиционные конституционно-правовые представления о сочетании и уравновешивании нижней палаты парламента, открытой общественным страстиам и переменчивым политическим настроениям, и верхней палаты, призванной обеспечивать преемственность и консервативную основательность в законодательной и политической деятельности парламента.

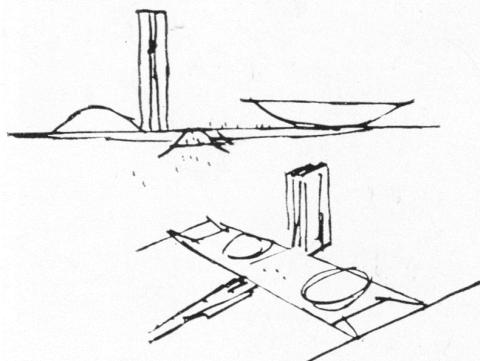


Рис. 2. Нимейер О. Здание Национального конгресса. Бразилиа, 1960

Культурное значение архитектурного воплощения конституции в Бразилии не подлежит сомнению. Как отмечалось в СМИ, «здания Нимейера поразительно красивы. Бразилия действительно уникальное достояние человечества, она сравнима с храмовыми комплексами Египта и Греции, с руинами римских городов, с великими соборами Европы – это главный архитектурный ансамбль XX века» [Ревзин, 2010].

Другой яркий архитектурный образ конституции реализован в Кувейте – Сад Конституции, создание которого было приурочено к 50-летию принятия Конституции страны. Сад Конституции наполнен символикой: он разделен на две зоны: «старый век» и «новый век». Зона «старого века» представлена диким, беспорядочным пейзажем, рождающим ощущение незащищенности. Зона «нового века» – это организованный и упорядоченный ландшафт, призванный дарить ощущение безопасности и спокойствия. Собственно памятник Конституции выполнен в виде двух порталов, облицованных латунью и титаном размером 15 на 9 метров, причем со стороны зоны «нового века» на порталах выделены 183 блока (по числу статей Конституции). Символика Конституции присутствует и в ландшафте: в зоне «нового века» высажены пальмы и оливковые деревья также по числу статей Конституции, а кустарники в этой зоне символизируют различные этнические группы и народы Кувейта [Holmes, 2016].

Важную градообразующую роль играют и памятники конституции, украшающие площади и улицы различных городов мира. В них конституция может быть представлена различными образами (женщины, книги и др.), в том числе и геометрическими, наиболее близкими к архитектурным формам, например в Испании встречаются памятники Конституции 1978 г. в виде куба. Один из них находится в центре испанской столицы Мадрида на пересечении улиц Витрувия и Пасео-де-ла-Кастельяна. Поскольку «куб» Конституции устойчиво стоит на одной из граней, данный памятник символизирует стабильность конституционного строя, базирующегося на данном конституционном акте. Он облицован 60 т того же мрамора, которым облицованы такие шедевры архитектуры Испании, как Альгамбра и Эскориал, что подчеркивает ценность Конституции 1978 г. Вместе с тем у памятника есть свой эзотерический смысл, который раскрыт в работах испанских искусствоведов. Внутри мраморного куба имеется пустое пространство кубической формы, к которому ведут ступени, приглашающие зрителя войти внутрь в «ядро» куба, завершая и активируя его, что символизирует движение испанских граждан в

демократическую эпоху. Встречаются и высокосимволические и даже космогонические толкования этого памятника, а также толкования, выводимые из математических особенностей использованного для него куба¹.

Следует отметить, что памятник Конституции в Мадриде достаточно активно используется различными политическими силами для манифестации своих намерений и программ. Это означает, что он «вписан» как минимум в политическую культуру города. Один из последних примеров этого – оглашение на фоне памятника кандидатом от социалистов на пост премьер-министра Педро Санчеса в феврале 2020 г. своей программы [Vázquez, 2020].



Рис. 3. Выступление П. Санчеса у памятника Конституции 1978 г.

Памятник конституции в виде куба не всегда символизирует устойчивость. В той же Испании в городе Квенка имеется памятник конституции, в котором куб Конституции 1978 г. находится в прямом смысле в подвешенном состоянии. Очевидно, что автор памятника Густаво Торнер не разделял мнения архитектора, создавшего памятник в Мадриде, и стремился показать, что конституция является

¹ В частности, в Википедии в статье «Monumentoala Constitucion 1978».

результатом соглашения различных политических сил и держится именно на этом соглашении¹.

Архитектурные образы конституции в рисунках и карикатурах

В отличие от воплощения конституции в архитектурных объектах, которые обрели ироничность только в эпоху модернизма, архитектурные образы конституции в карикатурах изначально несли, как правило, отпечаток легкости и иронии по отношению к ней, поскольку это определяется природой данного жанра. Вместе с тем в рисунках и карикатурах архитектурные образы конституции еще более пластичны. С одной стороны, в них художник сможет выразить идеи развития, обновления и открытости конституции новому, как на рисунке американского художника Сэндоу Бирк (Sandow Birk), находящегося в музее американского искусства «Хрустальные мосты» (Бентонвилль, штат Арканзас). На нем представлено фантастичное изображение здания конституции США (рис. 4), включающее различные правительственные здания, уже вполне законченные, и вместе с тем строительные краны и различные элементы реконструкции. В сопутствующем комментарии на странице музея приведено мнение самого художника о том, что он хотел выразить своим произведением: «Вместо того, чтобы считать Конституцию священной и исторической, я представляю ее как живой документ, который влияет на нашу повседневную жизнь. Я предлагаю фантастический памятник, который населяют среднестатистические американцы, ведущие повседневную жизнь, но я также предоставляю полный текст и поправки к часто цитируемому документу и иллюстрирую Билль о правах изображениями, показывающими их влияние на нашу рутинную деятельность, объединяя право с повседневностью»².

¹ URL: <https://www.cuencanews.es/tecnicos-municipales-limpian-las-pintadas-que-presenta-el-monumento-a-la-constitucion-de-la-plaza-de-mangana> (date of access: 15.01.2021).

² URL: <https://collection.crystalbridges.org/objects/2820/monument-to-the-constitution-of-the-united-states>

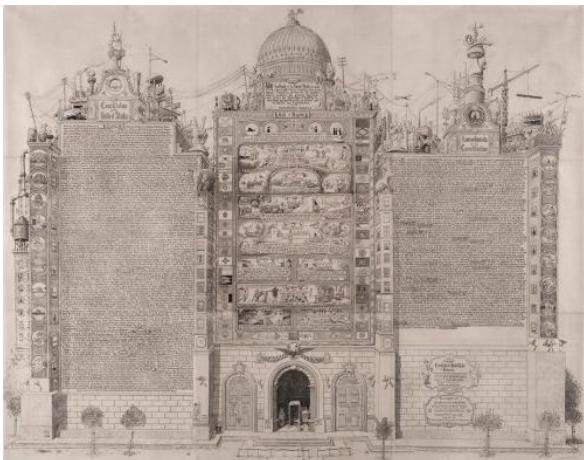


Рис. 4. Бирк С. Памятник Конституции Соединенных Штатов

Вместе с тем, даже используя образ здания, карикатуристы могут выражать далеко не комплиментарные для конституции идеи. Поскольку целью карикатур о конституции является ее защита с помощью соответствующих художественных средств, позволяющих показать слабые стороны конституции или нежелательную активность политических сил, нарушающую ее стабильность, то через архитектурные образы эти же обстоятельства передаются, нередко в существенно обостренном виде, с юмором или сатирой как забвение ценности конституции-здания или как негативное воздействие на архитектурные объекты.

В качестве примера изображения пренебрежительного забвения конституции в карикатуре можно привести образец, размещенный в Энциклопедии Новой Зеландии на сайте правительства Новой Зеландии¹. В комментарии к карикатуре написано, что на ней изображены премьер-министр Хелен Кларк и лидер партии «Объединённое будущее» Питер Денн, изучающие некоторые элементы, составляющие Конституцию Новой Зеландии, представленные короной (символ связи с Великобританией и нахождением в составе Содружества наций (до 1946 г. Британского Содружества наций), типаре (этот маорийский головной убор символизирует Вайтангский

¹ URL: <https://teara.govt.nz/en/cartoon/35876/constitution-cartoon> (date of access: 15.01.2021).

договор с маори (об этом Договоре см.: [Андреев, 2005, с. 38–42])) и черной бейсболкой с маорийским папоротником (символ спортивных успехов Новой Зеландии по крикету – любимейшему виду спорта в этой стране). Карикатура создана в 2004 г. и представляет собой юмористический комментарий к учреждению Верховного суда Новой Зеландии в качестве высшей судебной инстанции страны. Ранее высшим апелляционным судом Новой Зеландии был находящийся в Великобритании Тайный совет. По мнению, изложенному в комментарии, расположение открытой банки белой краски с торчащей из нее кистью рядом с коробкой, на которой написано «Верховный суд», показывает, что карикатурист критически относится к изменениям (здесь используется изобразительная метафора слова «обелить»). Это предполагает, что появление новозеландского Верховного суда приведет к менее прозрачной и заслуживающей доверия судебной системе.



Рис. 5. Карикатура о новозеландской конституции

На данной карикатуре «здание» конституции мы видим «изнутри», тем не менее по состоянию двери, сколоченной из досок, и содержимому помещения несложно сделать вывод о том, что мы имеем дело с чем-то вроде сарая, который служит для редко используемых вещей. На это же намекает и паутина, опутывающая английскую корону. Есть, правда, и новые элементы, на которые прямо указывает надпись «New» – упомянутая коробка с надписью «Верховный суд», открытая банка с белой краской, но это не меняет сути. «Тот факт, что конституция размещена в темной, заполненной паутиной комнате, говорит о том, что среднестатистический новозе-

ландец не задумывался о ней»¹. Оценивая данную карикатуру в контексте темы статьи, нельзя не отметить, что она отражает многосторонний характер Конституции Новой Зеландии, которую российский конституционалист А.С. Автономов охарактеризовал как «сплав нормативных актов, судебных прецедентов, обычаяев и договоров» [Автономов, 2020, с. 26–38]. Новозеландский исследователь Мэтью Палмер шел еще дальше, когда писал, что «характер конституции не ограничивается одним или несколькими документами. Конституция состоит из структур, процессов, принципов, правил, конвенций и даже культуры, которые представляют собой способы осуществления государственной власти» [Palmer, 2006, р. 133–134]. Естественно, и то и другое понимание конституции данной страны достаточно сложно втиснуть в рамки карикатуры, здесь мы имеем дело с неизбежным определенным упрощением. А вот выраженная в карикатуре мысльозвучна и мнению некоторых новозеландских юристов. Так, профессор Оклендского университета Джанет Маклин полагает, что конституции Новой Зеландии необходимо обновление, но без утраты достоинств англосаксонской правовой культуры [McLean, 2016, р. 119–136].

В карикатурах встречаются и такие изображения конституции в виде здания, которые являются антитезой утверждению о прочности конституции. Это достигается различными средствами и художественными приемами. Один из них – превращение «здания» конституции в «карточный домик». Этот прием использован в карикатуре на иракскую конституцию². Крышу данного «домика» составляет текст Конституции, не имеющий прочного основания, потому что игральные карты, на которых она стоит, выражают мнение художника о том, что у конституции нет реальной опоры в жизни общества. Кроме того, карты – символ игры, в данном случае, видимо, политических сил Ирака, что делает конституцию еще более уязвимой.

¹ Palmer M. «Constitution – What is a constitution?» // Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. – URL: <https://teara.govt.nz/en/cartoon/35876/constitution-cartoon> (date of access: 15.01.2021).

² URL: <https://ncert.nic.in/ncerts/l/keps201.pdf>

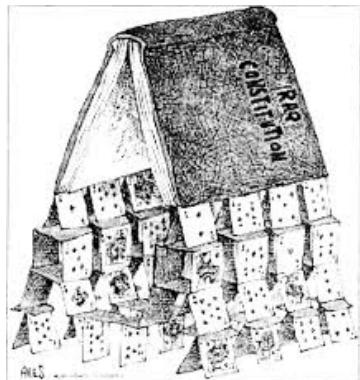


Рис. 6. Арес. «Карточный домик»

Аналогичная идея выражена несколько иными художественными средствами в карикатуре о Конституции Южно-Африканской Республики. В ней использована знакомая всем с детства сказка о трех пороснятах. Как известно, два из них построили свои домики из не обеспечивающих безопасность материалов (соломы и веток), что позволило волку легко их сломать, просто дунув на них. Только в прочном домике из камня, сооруженном третьим поросенком, спаслись все три героя сказки. Однако на карикатуре три поросенка пытаются спастись в домике из бумаги, о задаче развалить который и полакомиться пороснятами стоящий под деревом усмехающийся волк иронически замечает: «Как сложно... бумажный домик» [Altnöder, 2009, р. 107–123].



Рис. 7. Запиро (Шапиро Дж.). Как сложно... бумажный домик

И наконец еще один вариант изображения воздействия на конституцию в архитектурном образе – одна из многочисленных карикатур, осуждающих антиконституционные действия предыдущего Президента США Д. Трампа.



Рис. 8. Уитакер Б. Извините, но пограничная декларация Трампа является непоколебимой...

Конституция США, которая обычно изображается в виде свитка, чем подчеркивается ее давнее происхождение, поскольку это самая старая из действующих конституций, на данной карикатуре является стеной, напоминающей Великую Китайскую стену. По крайней мере, ни справа, ни слева на карикатуре она не заканчивается. В данном случае конституция в виде стены выступает в качестве символа защиты и обеспечения безопасности американского общества. Однако культурная аллюзия здесь гораздо сложнее: все великие стены от Адрианова вала до Великой Китайской стены строились для защиты от дикарей. В этом смысле защитная функция конституции-стены приобретает несколько иной оттенок.

Карикатурист подчеркивает прочность и надежность этой стены с помощью такого приема, как изображение мощного технического средства разрушения – экскаватора. Вместе с тем в карикатуре отражен напор президента, который не останавливается ни перед чем, в том числе и перед стеной Конституции США и готов использовать для этого тяжелую технику. Юмористическое начало карикатуры состоит в контрасте нарушения конституционных границ с миграционной политикой Трампа, выразившейся в строительстве «Великой стены Трампа» на границе с Мексикой. Ответ второго участника: «Финансирование» намекает на наличие неких финансовых интересов, вытекающих из стоимости сооружения в 25 млрд долларов.

Заключение

Образ конституции в архитектурном и монументально-архитектурном творчестве нельзя считать достаточно сложившимся, поскольку исторически конституция, и – шире – право, не несли наглядно-образной нагрузки и не воплощались в определенный вид сооружений. Сама символика сложной абстрактной правовой материи не может быть простой, однозначной и единой. Для различных целей используются разные по своему происхождению и восходящие к различным пластам культуры образы и символы. Исследование взаимосвязи политico-правовой культуры конкретного общества и государства, воплощенной в конституции, с архитектурным и вдохновленным и питаемым архитектурой изобразительным искусством позволяет раскрыть общие культурные пласти, на которых зиждется здание права и государства, а также архитектуры и изобразительного искусства. Как представляется, эти пласти, с одной стороны, восходят к образу общего дома, в котором обитают все сограждане конституционно оформленного государства, причем дома прочного, устойчивого и соразмерного человеку. С другой стороны, как юристы и политики, так и зодчие и художники находятся в постоянном поиске способов неизменного обновления этого дома, с тем чтобы конституция не оставалась лишь красивым монументальным памятником славного прошлого.

Список литературы

Автономов А.С. Конституция Новой Зеландии: сплав нормативных актов, судебных прецедентов, обычаев и договоров // Сравнительное конституционное обозрение. – М., 2020. – № 5 (138). – С. 26–38.

Андреев К.Ю. Вайтангский договор 1840 г. и проблемы современного правового регулирования статуса маори – коренного народа Новой Зеландии : обзор // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 4: Государство и право : реферативный журнал. – М., 2005. – № 4. – С. 38–42.

Беляева Е.П. Когнитивные аспекты полисемии. – Архангельск : Поморский университет, 2009. – 121 с.

Власов Р.Б. Основные (фундаментальные) права в Европейском Союзе: является ли право на защиту персональных данных таковым? // Право и экономика. – М., 2018. – № 5 (363). – С. 17–21.

Ворожевич А.С. Исключительное право и фундаментальные права человека: возможно ли избежать конфликта? // Журнал Суда по интеллектуальным правам. – М., 2014. – № 6. – С. 77–91.

Вялов С.Г., Рудых С.А. Теория государства и права – фундаментальная наука юриспруденции // Диалогическая культура педагога : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Армавир, 2019. – С. 208–209.

Глэнси Дж. Архитектура. – М. : Астрель, 2007. – 512 с.

Горожанкин В.К. Сценарий тектонических метаморфоз в проектах Оскара Нимейера // Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова. – Белгород, 2015. – № 5. – С. 63–67.

Грпп Э.Х., Яхина Ю.Х. Конституции (уставы) субъектов Российской Федерации – правовой фундамент субъектов Российской Федерации (на примере Республики Башкортостан) // Вестник Уфимского юридического института МВД России. – Уфа, 2018. – № 3 (81). – С. 8–12.

Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М. : Рус. яз., 1986. – 840 с.

Демидов А.В., Николаев В.Б. Соотношение частного и публичного права как фундаментальная проблема юриспруденции // Верховенство права и правовое государство : сб. ст. Международной научно-практической конференции. – Уфа, 2020. – С. 18–21.

Ильин Н.С. К вопросу о признании права на доступ в Интернет фундаментальным правом человека // Студенческая наука : сб. научн. трудов. Теоретические и практические результаты исследований бакалавров, магистров и аспирантов. – М., 2018. – С. 663–669.

Матвеев Р.Ф. Фундаментальные права юридических лиц частного права // Вестник Юридического института МИИТ. – М., 2016. – № 2 (14). – С. 5–21.

Орлов А.А. Право вето постоянных членов Совета Безопасности как фундаментальная основа ООН // Научно-аналитический журнал Обозреватель = Observer. – М., 2020. – № 5 (364). – С. 103–115.

Пляйс Я.А. Непрочный фундамент: компаративистский анализ оценок Российской конституции 1993 года // Сравнительная политика. – М., 2019. – Т. 10, № 3. – С. 32–43.

Пирсон К. 1000 шедевров. Архитектура. – М. : Азбука-Аттикус, 2014. – 543 с.

Ревзин Г. Здесь будет город-власть // Коммерсантъ Власть. – 2010. – № 32, 16.08. – С. 50. – URL: www.kommersant.ru/doc/1480857 (дата обращения: 15.01.2021).

Саликов М.С. Федеральный округ Колумбия: проблемы правового статуса // Российский юридический журнал. – М., 1997. – № 4 (16). – С. 123–137.

Стариков Н.В. Конституция – фасад общества, а не его фундамент // Либеральная Конституция России 1993 года: проблема смены : Материалы научно-экспертной сессии. Центр научной политической мысли и идеологии Института законодательства и нормативно-правовых разработок. – М., 2014. – С. 69–73.

Ульман С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. – М., 1970. – Вып. 5 : Языковые универсалии. – С. 1–299.

Чернявский А.Г. Фундаментальные основы права: компаративистика в юриспруденции : монография. – М : Редакционно-издательское объединение «Новая юстиция», 2019. – 478 с.

Altnöder S. A Black and White Nation?: The ‘New’ South Africa in Zapiro’s Cartoons // Word & Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures (e-Book). – 2009. – Vol. 116/14. – P. 107–123. – (ASNEL Papers (BRILL)). – DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027442_007

Holmes D. Constitution Garden shows the path to democracy of State Kuwait. – 2016. – April 24. – URL : <https://worldlandscapearchitect.com/22182-2/#.YBWYTOgzbIU> (date of access: 15.01.2021).

McLean J. The unwritten political Constitution and its enemies // International journal of constitutional law. – Oxford, 2016. – Vol. 14, N 1. – P. 119–136.

Martínez García J.I. La Constitución, fundamento inquieto del Derecho // Revista española de derecho constitucional. – Madrid, 1999. – Año 19, N 55. – P. 185–205.

Mendez L.M. The fundamental right to the privacy of communications in the workplace the application of ECTHR doctrine // Journal of Legal and Economic Studies. – Гатчина, 2018. – N 4. – P. 61–67.

Palmer M. What is New Zealand’s Constitution and who interprets it? Constitutional realism and the importance of Public Office-Holders // Public law review. – Melbourne, 2006. – N 17. – P. 133–134.

Sacco Aquino S. La constitución de 1980 como fundamento y origen de una teoría constitucional de la irretroactividad // Revista chilena de derecho. – Santiago (Chile), 2006. – Vol. 33, N 3. – P. 479–508.

Turégano Mansilla I. Constitución, democracia y asambleas constituyentes: el fundamento del constitucionalismo en la primacía del momento constituyente // Anales de la Cátedra Francisco Suárez. – Granada, 2006. – N 40. – P. 99–119.

Vázquez M. Sánchez pone el referéndum como línea roja para negociar su investidura. Presenta seis ejes y mantiene un veto que lo aleja de podemos y los nacionalistas. Diario de noticias de Álava. – 2020. – 01.02. – URL : <https://www.noticiasdealava.eus/actualidad/politica/2016/05/27/sanchez-pone-referendum-línea-roja/325074.html> (date of access: 15.01.2021).

Wolf P. Brasil en busca de una Constitución moderna // Anuario Iberoamericano de Justicia Constitucional. – Madrid, 2004. – N 8. – P. 377–390.

References

Avtonomov, A.S. (2020). Konstitucija Novoj Zelandii: splav normativnyh aktov, sudebnyh precedentov, obychaev i dogоворов. [The New Zealand Constitution: A fusion of

regulations, judicial precedents, customs, and treaties]. In *Sravnitel'noe konstitucionnoe obozrenie* (5), (pp. 26–38). Moscow. (In Russian).

Andreev, K. Ju. (2005). Vajtangskij dogovor 1840 g. i problemy sovremennoj pravovogo regulirovaniya statusa maori – korennoj naroda Novoj Zelandii: obzor. [The Treaty of Waitangi in 1840 and the problems of modern legal regulation of the status of the Maori—the indigenous people of New Zealand: an overview]. In *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaja i zarubezhnaja literatura. Serija 4: Gosudarstvo i pravo. Referativnyj zhurnal.* (4), (pp. 38–42). Moscow. (In Russian).

Beljaeva, E.P. (2009). *Kognitivnye aspekty polisemii.* [Cognitive aspects of polysemy]. Arhangelsk : Pomorskij universitet. (In Russian).

Vlasov, R.B. (2018). Osnovnye (fundamental'nye) prava v Evropejskom Sojuze: javljaetsja li pravo na zashhitu personal'nyh dannyh takovym? [Basic (fundamental) rights in the European Union: is the right to the protection of personal data such?] In *Pravo i jekonomika.* (5), (pp. 17–21). Moscow. (In Russian).

Vorozhevich, A.S. (2014). Iskljuchitel'noe pravo i fundamental'nye prava cheloveka: vozmozhno li izbezhat' konflikt? [Exclusive rights and fundamental human rights: is it possible to avoid conflict?] In *Zhurnal Suda po intellektual'nym pravam.* (6), (pp. 77–91). Moscow. (In Russian).

Vjalov, S.G., Rudyh, S.A. (2019). Teorija gosudarstva i prava – fundamental'naja nauka jurisprudencii. [Theory of State and Law – the fundamental science of jurisprudence]. In *Dialogicheskaja kul'tura pedagoga. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezdunarodnym uchastiem,* 208–209. Armavir. (In Russian).

Gljensi, Dzh. (2007). *Arhitektura.* [Architecture]. Moscow : Izdatel'stvo Astrel'. (In Russian).

Gorozhankin, V.K. (2015). Scenarij tektonicheskikh metamorfoz v proektah Oskara Nimejera. [The scenario of tectonic metamorphoses in the projects of Oscar Niemeyer]. In *Vestnik BGTU im. V.G. Shuhova.* (5), (pp. 63–67). Belgorod. (In Russian).

Gripp, Je.H., Jahina, Ju.H. (2018). Konstitucii (ustavy) sub'ektov Rossijskoj Federacii – pravovoj fundament sub'ektov Rossijskoj Federacii (na primere Respubliki Bashkortostan). [Constitutions (Charters) of the Subjects of the Russian Federation – the legal foundation of the subjects of the Russian Federation (on the example of the Republic of Bashkortostan)]. In *Vestnik Ufimskogo juridicheskogo instituta MVD Rossii.* (3), (pp. 8–12). Ufa. (In Russian).

Dvoreckij, I.H. (1986). *Latinsko-russkij slovar'.* [Latin-Russian dictionary]. Moscow : Russ. jaz. (In Russian).

Demidov, A.V., Nikolaev, V.B. (2020). Sootnoshenie chastnogo i publichnogo prava kak fundamental'naja problema jurisprudencii. [Correlation of private and public law as a fundamental problem of jurisprudence]. In *Verhovenstvo prava i pravovoe gosudarstvo. Sb. st. Mezdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii,* 18–21. Ufa. (In Russian).

- Il'in, N.S. (2018). K voprosu o priznanii prava na dostup v Internet fundamental'nym pravom cheloveka. [On the issue of recognizing the right to access the Internet as a fundamental human right]. In *Studencheskaja nauka. Sb. nauchn. trudov. Teoreticheskie i prakticheskie rezul'taty issledovanij bakalavrov, magistrov i aspirantov*, 663–669. Moscow. (In Russian).
- Matveev, R.F. (2016). Fundamental'nye prava juridicheskikh lic chastnogo prava. [Fundamental rights of legal entities in private law]. In *Vestnik Juridicheskogo instituta MIIT*. (2), (pp. 5–21). Moscow. (In Russian).
- Orlov, A.A. (2020). Pravo veta postojannyh chlenov Soveta bezopasnosti kak fundamental'naja osnova OON. [The veto power of the permanent members of the Security Council as the fundamental basis of the UN]. In *Nauchno-analiticheskij zhurnal Obozrevately' – Observer*. (5), (pp. 103–115). Moscow. (In Russian).
- Pljajs, Ja.A. (2019). Nepochnyj fundament: komparativistskij analiz ocenok Rossiskoj konstitucii 1993 goda. [The Fragile Foundation: a Comparative Analysis of Assessments of the Russian Constitution of 1993]. In *Sravnitel'naja politika*. T. 10, (3), (pp. 32–43). Moscow. (In Russian).
- Pirson, K. (2014). *1000 shedevrov. Arhitektura*. [1000 masterpieces. Architecture]. Moscow : Azbuka-Attikus. (In Russian).
- Revzin, G. (2010). Zdes' budet gorod-vlast'. [There will be a city-power here]. In *Kommersant" Vlast'*. (32) (p. 50). Retrieved from : URL : www.kommersant.ru/doc/1480857 (In Russian).
- Salikov, M.S. (1997). Federal'nyj okrug Kolumbija: problemy pravovogo statusa. [Federal District of Columbia: problems of legal status]. In *Rossijskij juridicheskiy zhurnal*. (4), (pp. 123–137). Moscow. (In Russian).
- Starikov, N.V. (2014). Konstitucija – fasad obshhestva, a ne ego fundament. [The Constitution is the facade of society, not its foundation]. In *Liberal'naja Konstitucija Rossii 1993 goda: problema smeny. Materialy nauchno-jejkspertnoj sessii. Centr nauchnoj politicheskoy mysli i ideologii Instituta zakonodatel'stva i normativno-pravovyh razrabotok*, 69–73. Moscow. (In Russian).
- Ul'man, S. (1970). Semanticheskie universalii. [Semantic universals]. In *Novoe v lingvistike. Vyp. 5. Jazykovye universalii*, 1–299. Moscow. (In Russian).
- Chernjavskij, A.G. (2019). *Fundamental'nye osnovy prava: komparativistika v jurisprudencii: Monografija*. [Fundamental Principles of Law: Comparative Law in Jurisprudence: Monograph]. Moscow : Redakcionno-izdatel'skoe ob"edinenie «Novaja justicija». (In Russian).
- Altnöder, S. (2009). A Black and White Nation?: The 'New' South Africa in Zapiro's Cartoons. In *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures (e-Book). ASNEL Papers (BRILL)*, Vol. 116/14, (pp. 107–123). DOI: https://doi.org/10.1163/9789042027442_007 (In English).

- Holmes, D. (2016, April 24). Constitution Garden shows the path to democracy of State Kuwait. Retrieved from : URL: <https://worldlandscapearchitect.com/22182-2/#.YBWYTOgzbIU>. (In English).
- McLean, J. (2016). The unwritten political Constitution and its enemies. [] In *International journal of constitutional law*. Vol. 14, (1), (pp. 119–136). Oxford. (In English).
- Martínez García, J.I. (1999, Año 19). La Constitución, fundamento inquieto del Derecho. [The Constitution, the Restless foundation of law]. In *Revista española de derecho constitucional*. (55), (pp. 185–205). Madrid. (In Spanish).
- Mendez, L.M. (2018). The fundamental right to the privacy of communications in the workplace the application of ECtHR doctrine. In *Journal of Legal and Economic Studies*. (4), (pp. 61–67). Gatchina. (In English).
- Palmer, M. (2006). What is New Zealand's Constitution and who interprets it? Constitutional realism and the importance of Public Office-Holders. In *Public law review*. (17), (pp. 133–134). Melbourne. (In English).
- Sacco Aquino, S. (2006). La constitución de 1980 como fundamento y origen de una teoría constitucional de la irretroactividad. [The 1980 Constitution as the foundation and origin of a constitutional theory of non-retroactivity]. In *Revista chilena de derecho*. Vol. 33, (3), (pp. 479–508). Santiago (Chile). (In Spanish).
- Turégano Mansilla, I. (2006). Constitución, democracia y asambleas constituyentes: el fundamento del constitucionalismo en la primacía del momento constituyente. [Constitution, democracy and constituent assemblies: the foundation of constitutionalism in the primacy of the Constituent moment]. In *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. (40), (pp. 99–119). Granada. (In Spanish).
- Vázquez, M. (2020). *Sánchez pone el referéndum como línea roja para negociar su investidura. Presenta seis ejes y mantiene un veto que lo aleja de podemos y los nacionalistas*. *Diario de noticias de Álava*. [Sanchez puts the referendum as a red line to negotiate his investiture. It has six axes and maintains a veto that moves it away from podemos and the nationalists. News Journal of Álava]. Retrieved from : URL : <https://www.noticiasdealava.eus/actualidad/politica/2016/05/27/sanchez-pone-referendum-linea-roja/325074.html> (In Spanish).
- Wolf, P. (2004). Brasil en busca de una Constitución moderna. [Brazil in search of a modern constitution]. In *Anuario Iberoamericano de Justicia Constitucional*. (8), (pp. 377–390). Madrid. (In Spanish).

КУЛЬТУРА И МИФОЛОГИЯ

УДК: 17.00.00

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.02

*Калкаева А.Е.**

ВЕДЬМЫ В СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТАХ СБОРНИКА БРАТЬЕВ ГРИММ «KINDER- UND HAUSMÄRCHEN»: АТРИБУТЫ И ФУНКЦИИ

Аннотация. В настоящей статье автор рассматривает функции и атрибуты ведьм в сказочных сюжетах сборника «Детские и домашние сказки» Вильгельма и Якоба Гриммов. Сказки были сопоставлены с демонологическими текстами, собранными исследователями XIX в. в Германии.

Ключевые слова: европейская сказка; немецкий фольклор; сказочные сюжеты; братья Гримм; демонологические персонажи, ведьмы.

Получена: 19.01.2021

Принята к печати: 03.02.2021

Kalkaeva A.E.

Witches in fairy tales from the brothers Grimm collection «Kinder- und Hausmärchen»: attributes and functions

Abstract. The article is devoted to functions and attributes of witches appearing in fairytale plots of «fairytales» from «Children's and Household

* *Калкаева Анна Евгеньевна* – младший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: kalkaeva@mail.ru

Kalkaeva Anna Evgenievna – junior researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: kalkaeva@mail.ru

Tales» by Jacob and Wilhelm Grimm. Author compares tales from Grimms' collection with texts from collections of German demonology folklore, made by researchers of XX century.

Keywords: European fairytale; German folklore; fairytale plots; Brothers Grimm; demonology, witches.

Received: 19.01.2021

Accepted: 03.02.2021

«Детские и домашние сказки» («Kinder- und Hausmärchen», далее – КНМ), составленные Вильгельмом (1786–1859) и Якобом (1785–1863) Гриммами, – один из самых известных сказочных сборников, которые были когда-либо опубликованы. Впервые два тома его были изданы в 1812 и 1815 гг. соответственно. В последнее время вновь начинают появляться работы, которые исследуют фольклорную сторону сборника, в том числе и его систему демонологических персонажей: например, в 2012 г. вышла статья, посвященная «Прочтению “Детских и домашних сказок” в контексте “Немецких легенд” Гриммов и издания “Железного Генриха”» [Schmiesing, 2012], а в 2017 г. в университете Вены была защищена магистерская диссертация «Образ ведьмы в народных сказках братьев Гримм и австрийских народных преданиях» [Kremsler, 2017]. Тем не менее еще не все аспекты соотношения сказочных персонажей и персонажей «актуальной мифологии» изучены, особенно немного таких работ существует на русском языке.

В настоящей статье мы рассмотрим образ, функции и атрибуты ведьмы в сборнике КНМ и в немецких демонологических рассказах. Ведьма – персонаж, который часто встречается в немецкой фольклорной прозе: как в сказочной, так и несказочной. Цель настоящей статьи – сравнение функций и атрибутов ведьмы в сборнике КНМ и в немецких сборниках актуального фольклора XIX в. В последних рассматривается материал из разделов «предания», «мифологические рассказы» («Sagen») и «суеверия» («Verglauben») – иначе говоря, тексты, повествование которых ведется с большей установкой на достоверность, чем в сказках. Здесь кажется уместным привести собирательное определение «Sage», сформулированное ученым Джоном Дж. Скалионом (1925–1990): «*Sage* посвящена определенным людям, связана с реальными местами и относится к конкретному времени... *Sage* изображает необычное, которое тем не менее так и остается необычным, в то время как в *Märchen* необычное нормально» [Scullion, 1984, S. 326].

Не все женщины со сверхъестественными способностями называются в сборнике КНМ ведьмами (*Hexe*). В некоторых сказках встречаются и колдуны (*Zauberinnen*, что можно перевести и как «волшебницы»), и знающие женщины (*weise Frauen*). Последние, по мнению Якоба Гримма, генетически связаны с ведьмами. Формирование современного образа ведьмы, как считал Якоб Гримм, происходило в контексте общего тренда – одним из факторов, который доказывает связь немецкой и скандинавской мифологии, он называл «постепенное превращение богов в дьяволов, ведуний – в ведьм, обрядов – в суеверия» [Гrimm Я., 2019, т. 1, с. 138].

Согласно современным исследователям, специфическая вера в ведьм начала формироваться в «западно-альпийских областях» в 1430–1440-е годы – вместе с распространением ведовских процессов [Шверхофф, 1996, с. 308]. И фольклорные сказки, и демонологические предания, записанные на протяжении XIX в., в той или иной степени отражают события тех времен [Kremsler, 2017, S. 96].

Возвращаясь к «Детским и домашним сказкам», стоит заметить, что Вильгельм и Якоб Гриммы правили опубликованные в сборнике тексты, компилируя иногда разные варианты одного сказочного сюжета и жестко изменяя стиль. Тем не менее сборник КНМ можно рассматривать как издание, в котором были зафиксированы фольклорные сюжеты и образы, поскольку братья Гримм, редактируя тексты, старались не разрушить сюжетного ядра сказки [Науменко, 1988, с. 62–63].

Другая особенность материала, который был отобран братьями для сборника, заключается в том, что его источники были не всегда немецкими и не всегда устными. К примеру, сюжет сказки «Госпожа Труде» был заимствован из сборника Тедди Мейера (псевдоним писателя Фридриха де ля Мотт Фуке) [Uther, 2008, S. 104], поэтому эта сказка и не будет рассматриваться в настоящей статье.

Сюжеты КНМ, связанные с ведьмами, можно разделить на те, в которых ведьма, по всей видимости, живет среди людей, и на те, в которых ведьма живет в отдалении от человеческого общества: в лесах и на стеклянной горе.

Ведьмы – представители человеческого общества

Рассмотрим сказочные сюжеты сборника КНМ, в которых ведьма показана как представитель человеческого общества.

В сказке 11. «Братец и сестрица» («Brüderchen und Schwesternchen»)¹ (по указателю сказочного фольклора Аарне – Томпсона – Утера, далее ATU, – тип 450 *Маленькие брат и сестра*) дети уходят от своей мачехи- ведьмы, поскольку устали терпеть дурное обращение. Но ведьма, прокравшись, «как ведьмы крадутся», накладывает заклятие на водные источники (после питья воды братец становится козленком (D 683.2. *Превращение ведьмой (колдуныей)* – по указателю мотивов С. Томпсона). Позже, узнав, что падчерица стала королевой, ведьма подменяет ее своей одноглазой дочерью. Когда преступление вскрывается, дочь отвозят в лес на растерзание зверям, а мачеху сжигают.

В другой сказке, принадлежащей к типу ATU 450, 141. «Ягненок и рыбка» («Das Lämmchen und Fischchen»)², мачеха наблюдает за детской игрой, злится и превращает девочку в ягненка, а мальчика – в рыбку, а затем велит повару зарезать ягненка. Тот слышит разговор брата и сестры и относит ягненка к мамке девочки. Мамка отводит детей к мудрой женщине. Та расколдовывает детей и отводит их в «маленький домик», что стоит «в большом лесу» (пер. авт.) [Grimm W., Grimm J., 2010, Bd 2, S. 237]. Заметим, в этом тексте злую мачеху не называют напрямую ведьмой, однако упоминают, что она знакома с «ведьминскими искусствами» (*Hexenkünste*).

В сказке «Белая и черная невесты»³ (ATU 403. *Белая и черная невесты*) ведьма и ее дочь отказываются подсказать дорогу Богу, принявшему облик нищего. Падчерица ведьмы, однако, показывает ему путь. Бог «околдовывает» мачеху и родную дочь: делает их черными и некрасивыми, и выполняет три желания падчерицы: она становится красивой, получает кошелек с нескончаемым запасом денег и обещание вечной жизни после смерти. Вдовий король видит портрет падчерицы и посыпает за девушкой как за своей невестой. Но мачеха «отуманивает» глаза кучера – брата девушки, «закладывает» уши падчерицы и вместе с родной дочерью сбрасывает девушку в реку. Ведь-

¹ Источник не определен; вероятно, устный (возможно, семья Хассенфлюг). «Обработка для печати В. и Я. Гриммов» [Гrimm, Grimm, 1988, с. 355]. (Комментарий А. Науменко.)

² От Марианны фон Гакстгаузен (1755–1829), которая в ранней юности услышала эту сказку в княжестве Липпе [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 513].

³ Источник: «Золотая утка. Национальная сказка древности» из «Сказаний баварской старине из некоторых окрестностей старых замков и деревень» (1808. S. 141–185) [Гrimm, Grimm, 1988, с. 315]. (Комментарий А. Науменко.)

ма «ослепляет» короля с помощью колдовства, и он берет в жены ее родную дочь. Далее падчерица, в обличье белой утки, разговаривает с поваренком (и в стихах называет черную девушку «черной ведьмой»). Король слышит их разговор и отрубает голову утке, после чего та превращается в девушку. Король рассказывает всю историю, не называя ее участников, «старой ведьме», и та предлагает приговор: поместить виновных в бочку с гвоздями, и отправить эту бочку, за-пряженную лошадью, прочь.

В сказке 56. «Милый Роланд» («Der Liebste Roland»)¹ (ATU 1119. *Людоед-великан убивает свою мать (жену)* (*Первоначально великан убивает своих собственных детей*), ATU 313. *Чудесное бегство*) ведьма отрубает голову родной дочери, – вместо головы падчерицы. Во время погони девушка и ее жених Роланд превращают себя при помощи волшебной палочки ведьмы (*Zauberstab*) в озеро и утку (D 572.1. *Превращение при помощи волшебной палочки*), затем в цветок и терновую изгородь и в музыканта со скрипкой. Ведьма гибнет в терновнике. В этом сюжете появляется мудрая женщина (*eine weise Frau*): она помогает пастуху расколдовать героя, превращенную в цветок.

В сказке 51. «Птичий найденыш» («Fundevogel»)² (ATU 313) ведьмой является старая кухарка Санна. Она дважды посыпает трех слуг в погоню за родной дочерью и приемным ребенком лесника, у которого Санна работает, затем гонится за детьми сама. Дети последовательно превращаются в розовый куст и цветок, кирху и венец, пруд и уточку. Ведьма намеревается выпить пруд, однако дочь лесника, превращенная в уточку, топит ее (G 270. *Ведьму побеждают, или от нее ускользают*).

В версии, представленной в Эленбергской рукописи 1810 г., в которой содержится несколько «черновых» записей сказок братьев Гримм, женщину не называют ведьмой – в остальном, включая намерение поварихи выпить озеро, этот текст мало чем отличается от ко-нечного варианта сказки. Однако у братьев Гримм были основания представить читателям повариху именно ведьмой. Немецкий автор Иоганн Генрих Фосс (1751–1826) в примечаниях к своему сборнику

¹ Из Касселя (Гессен). От Дортхен Вильд, возможно, с добавлениями ее сестры Йоханны Кристианы Фульды (geb. 1785) [Uther, 2008, S. 139].

² «От Фридерики Маннель из Аллендорфа в районе Швальма» [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 480].

стихотворений «Идиллии» упоминает сюжет с тем же мотивом, связав его именно с этим персонажем:

«Из сказок, слышанных мною в детстве, я запомнил следующую. Волшебник, убегающий от ведьмы, надевает свои волшебные сапоги и говорит: “День у меня впереди, ночь у меня позади”, – и несется по воздуху, делая с каждым шагом по девять миль. Когда же ведьма настигает его, он пытается ускользнуть от нее, превращаясь в разные предметы, в конце – в бурное море, которое ведьма выпивает» [Гrimm, Grimm, 1988, с. 338]. (Комментарии А. Науменко.)

Материалы указателя ATU предполагают для типа 313 некоторую вариативность антагонистов (набор которых, вероятно, не случаен и обусловлен теми вредоносными функциями, которыми эти персонажи обладают и в демонологических рассказах): герои могут бежать от «демона, дракона, великана-людоеда [*ogre*], ведьмы, волка, плохой мачехи». При этом основная структура этого типа может оставаться неизменной: герои успешно скрываются от преследователя. Таким образом, в сказке 79. «Водяной дух» («Die Wassernixe») антагонистом выступает не ведьма, а никса (*Nixe*) которой, как и ведьме из «Милого Роланда», ничего не остается, кроме как вернуться к себе домой.

В рассмотренных ранее сказках ведьма выступает в качестве главного антагониста. Она хочет извести младшее существо: неродных детей – брата и сестру, падчерицу, мальчика, найденного в лесу лесником. Мотивировки у нее оказываются связанными с активной нелюбовью к неродным детям и завистью по отношению к судьбе и благам падчерицы.

Ведьмы – обитательницы мест, далеких от человеческих поселений

Теперь рассмотрим сказки второй группы. В большинстве из них ведьма проживает в лесу.

В сказке 15. «Гензель и Гретель» («Hänsel und Gretel»)¹ (ATU 327 А. Гензель и Гретель) мачеха (в версии Эленбергской рукописи – мать) уговаривает отца завести детей в лес. Птичка приводит детей к

¹ Нет точных сведений, где был записан сюжет, послуживший основой для сказки. Вероятно, он был получен от семьи Вильд. В примечаниях 1822 г. указано: «По различным рассказам из Гессена» [Гrimm, Grimm, 1988, с. 278]. (Комментарии А. Науменко.)

уединенному съедобному домику, внутри которого обитает ведьма. В Эленбергской рукописи ведьма описывается как «маленькая старая женщина», однако не упоминается ни костиля, ни красных глаз, ни особого нюха. Нет разъяснений, почему ведьма выстроила съедобный домик, нет пояснений, что ей особенно нравилось есть именно детей [Гrimm, Grimmel, 1988, с. 137–141]. Все эти подробности, которые отсутствуют в Эленбергской рукописи, встречаются в опубликованной версии сказки.

Сделаем небольшое отступление и посмотрим на сказочные тексты типа ATU 327 A, опубликованные в сборнике немецкого фольклориста Курта Ранке (1908–1985) «Фольклорные сказки Шлезвиг-Гольштейна», – поскольку эти тексты позволяют посмотреть, появляются ли упомянутые выше атрибуты в тех случаях, когда в качестве антагониста выступает не ведьма, а какой-то другой персонаж.

Одна из этих сказок (№ 4), как замечает сам К. Ранке, «имеет мало общего с нашей сказкой». Однако исследователь все-таки оставил ее в подборке. Двое детей потерялись в лесу и спрятались в дупле дерева. Мимо проходили семеро разбойников – дети последовали за ними к разбойниччьему дому. Там они украли еду, напитки и деньги, затем вернулись назад к дуплу, а утром встретили своего отца [Ranke, 1955, Bd 1, S. 231]. В этом тексте нет съедобного дома, можно предположить, что его в некоторой степени заменяют еда и напитки, которые дети прихватили с собой. Степень демоничности этого текста довольно низка, в тексте сохраняется только самая общая структура «Гензель и Гретель»: а) брат и сестра заблудились в лесу; б) они приходят к дому опасного персонажа; в) берут с собой богатства.

Другие версии, приведенные К. Ранке, куда более напоминают сказку братьев Гримм. И степень демоничности этих текстов выше. В двух текстах (№ 8, 10) старую женщину, собравшуюся съесть детей, не называют ведьмой. И в первом, и во втором текстах она живет в обыкновенном доме. В тексте № 10 женщина откармливает детей; погибает, когда дети заманивают ее на печную лопату. После этого дети находят в доме людоедки деньги и возвращаются к себе домой [Ranke, 1955, Bd 1, S. 233]. В трех других текстах (№ 5, 6, 9) сестра и брат приходят к съедобному домику – и во всех трех текстах женщину, собравшуюся их съесть, называют ведьмой [Ranke, 1955, Bd 1, S. 231–233].

Перейдем к сказке 49. «Шесть лебедей» («Die sechs Schwäne»)¹ (ATU 451. *Братья, которые обратились в птиц*) сборника КНМ. Здесь заблудившийся король встречает в лесу ведьму («старуху с тряущейся головой»). Она отводит короля в свой дом (по косвенным признакам можно предположить, что дом ведьмы находится в лесу) и вынуждает его жениться на своей дочке. Обстоятельства этой встречи наталкивают на мысль, что мужчина заблудился не случайно – в тексте сообщается, что дочь ведьмы «приняла короля так, будто его и ждала» (пер. Г.Н. Петниковой) [Гrimm, Grimm, 2015, с. 265]. Девушка красива и обучена матерью колдовству. У короля есть клубок, подаренный мудрой женщиной. Новая жена короля узнает про клубок путем подкупа слуг. Она шьет рубашки сыновьям короля от предыдущего брака – надев эту одежду, мальчики превращаются в лебедей и улетают. Дочь короля отправляется на поиски мальчиков, приходит в охотничий домик – в котором, как оказалось, и поселились ее братья. Позже девушка становится женой правителя другого королевства. Мать короля обвиняет новую жену короля в поедании своих собственных детей: девушку приговаривают к сожжению. Когда все выясняется, вместо нее сжигают свекровь.

В сказке 85. «Золотые дети» («Die Goldkinder»)² (ATU 303. *Братья по крови*) ведьма («старушка») появляется во второй части повествования. Она живет в небольшой избушке в дремучем лесу (герой сказки оказывается у дома вечером); говорит, что знает оленя, за которым гнался юноша. Герой грозит собачке ведьмы, и тогда пожилая женщина превращает его в камень (D 683.2. *Превращение ведьмой (колдуньей)*). Позже брат юноши грозится пристрелить ведьму, и тогда она расколдовывает героя прикосновением пальца. В этом сказочном сюжете ведьма не погибает.

В сказке 116. «Синяя свечка» («Das blaue Licht»)³ (ATU 562. *Дух в синем пламени*) герой также приходит к лесному дому ведьмы вечером – увидев огонек. Поясняется, что эта ведьма владеет богатствами, собранными и спрятанными ею под землю. Женщина поручает солда-

¹ От Дортхен Вильд и, «по крайней мере, под косвенным влиянием сказки “Семь лебедей” (Feen-Mährhen, Braunschweig 1801, Nr. 16, S. 349–379)» [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 479].

² На основе текста, полученного из Аллендорфа (Швальмштадт) от Фредерики Маннель (1783–1833) – дочери пастора [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 495].

³ Происхождение не вполне ясное [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 506]. «Из района Мекленбурга» [Grimm, Grimm, 2010, Bd 3, S. 216].

ту разную работу (Н 935. *Ведьма назначает задания*) и, наконец, говорит ему достать со дна колодца синюю свечку. Солдат остается один в колодце и прикуривает от свечки. Из дымка появляется черный человечек, он говорит, что теперь будет исполнять желания героя. Солдат желает, в том числе, чтобы ведьму доставили на суд – и видит, как ведьма кричит и мчится мимо него на диком коте. После этого черный человечек сообщает солдату, что над ведьмой свершился суд – ее повесили.

В сказке 123. «Старуха в лесу» («Die Alte im Wald»)¹ (ATU 442. *Старый человек в лесу*) девушку в дом ведьмы (который, по всей видимости, находится в лесу) приводит белый голубь. Героиня забирает из дома кольцо (оловянное, кроме него в доме находится множество других, с «блестящими» камнями). Забирая кольцо, девушка следует рекомендациям голубя: не отвечает на вопросы ведьмы. Таким образом, она снимает заклятие с голубя-принца – ведьма превратила его в дерево, но юноша был способен периодически превращаться в птицу (D 683.2. *Превращение ведьмой (колдуньей)*).

В сказке 60. «Два брата» («Die zwei Brüder»)² молодой человек сталкивается с ведьмой не в лесной избушке, но в лесу – она сидела на дереве. В этом сказочном сюжете ведьма способна обращать людей, которые ей попадаются, и их зверей-спутников в камни. Юноша сбивает ведьму при помощи серебряных пуговиц (свинцовые пули не могут ее поразить) и заставляет расколдовать своего брата и других людей – ведьма снимает заклятие, прикоснувшись к камням прутиком (*eine Rute*). Затем братья сжигают женщину в костре, после чего лес становится «светлым и таким прозрачным, что можно было видеть королевский замок за три часа ходу оттуда» (пер. Г.Н. Петниковой) [Гrimm, Grimm, 2015, с. 342].

Только в одной сказке сборника братьев Гrimm, 193. «Барабанщик» («Der Trommler») (ATU 400. *Поиск исчезнувшей невесты*), ведьма живет на вершине Стеклянной горы (в каменном доме, спереди – пруд, позади – лес). Три дня, которые проводит в этом месте герой-барабанщик, оказываются тремя годами. В этой сказке ведьма «собирает» в своем доме богатства; заточает королевскую дочь на Стеклянной горе. Поручает барабанщику невыполнимые задачи (Н 935. *Ведь-*

¹ От семьи фон Гакстгаузен, «из района Падерборна» [Rölleke, 2010, Bd 3, S. 508].

² «Контаминированный падеборнский вариант» от Хакстхаузенов [Гrimm, Grimm, 1988, с. 390]. (Комментарии А. Науменко.)

ма назначает задания): вычерпать наперстком пруд, разобрать рыб (до ночи); вырубить лес; разрубить на дрова при помощи оловянного топора, жестяных молотка и клиньев; сложить дрова и сжечь их. Каждый раз герою помогает королевская дочь. По ее же совету барабанщик бросает ведьму в огонь.

Заметим, что в этой сказке, как и в сказке «Гензель и Гретель», описание внешности ведьмы изложено подробно: у нее смуглое лицо, красные глаза, длинный нос, очки.

Прежде чем подробней рассмотреть атрибуты ведьмы в КНМ и других немецких фольклорных источниках, подведем некоторые итоги анализа сказочного материала.

1. Ведьма в подавляющем большинстве рассмотренных сказок из КНМ – сугубо отрицательный персонаж. Единственное исключение – сказка «Братья по крови», где ведьма заколдовала юношу только из-за того, что он угрожал ее собаке. Интересно, что старую женщину в другой сказке КНМ 179. «Гусятница у колодца» («Die Gänsehirtin am Brunnen») называют ведьмой, однако в конце повествования, когда становится очевидным, что она является положительным персонажем, звучит голос рассказчика: «А старуха, должно быть, и вовсе не была ведьмой, как думали эти люди, а была она вещей женщиной, и к тому же доброй» [Гrimm, Grimm, 2015, с. 787].

2. Основным побудительным мотивом ведьм первой группы является желание извести детей и собственных падчериц: из зависти или просто от того, что ведьмы их не любят.

3. Ведьмы второй группы накладывают заклятия на людей. Это происходит также в двух сказках, 1. «Железный Генрих» («Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich») и в 127. «Железная печь» («Der Eisenofen»). Эти сказки не вошли в разбор, поскольку в них ведьмы остаются полностью «за кадром». Кроме того, ведьмы этой группы («Барабанщик», «Гензель и Гретель», «Старуха в лесу») хранят сокровища.

4. В одной из сказок сборника братьев Гrimm, «Гензель и Гретель», ведьма – людоедка (эта сказка отличается от остальных еще и упоминанием съедобного домика). В сказке «Ягненок и рыбка» ведьма, намереваясь избавиться от брата героини, превращенного в животное, требует его зарезать – что можно интерпретировать как форму косвенного людоедства.

5. Братья Гrimm настаивают на близорукости ведьмы, подчеркивая ее в двух сказках (красные плохо видящие глаза у ведьмы в

сказке «Гензель и Гретель», в сказке «Барабанщик» у ведьмы красные глаза, и она носит очки).

Отличительные черты и атрибуты ведьмы в сказочных сюжетах КНМ

Рассмотрим специфические атрибуты ведьм, которые встречаются в упомянутых выше сказочных сюжетах.

Один из них, съедобный домик, встречается в сказке «Гензель и Гретель». Он также встречается в других текстах немецкой сказочной фольклорной прозы. Речь может идти и о блинном домике («*Pfannkuchenhaus*»): см. сказку (62), записанную немецким германистом Карлом Мюлленгофом (1818–1884), в которой домик оказывается приманкой ведьмы [Müllenhoff, 1845, S. 464–466]. В примечаниях к опубликованной сказке «Фрау Холле» («Госпожа Метелица») братья Гримм приводят следующую версию: девушка сваливается в колодец, выполняет просьбы печки, теленка и грушевого дерева, затем приходит к домику из блинов, проедает дыру и видит «рыжую мамашу». Когда женщина засыпает, девушка надевает золотое платье, найденное в доме. Женский демонологический персонаж пускается в погоню – однако печка, дерево и теленок не выдают героиню [Grimm, Grimm, 2010, Bd 3, S. 53–57 (Anmerkungen)]. В опубликованном же тексте девушка исполняет просьбы печки и яблони, приходит к домику (блины не упоминаются), исполняет поручения фрау Холле и уходит награжденная золотом. Печка и яблоня в последнем варианте нужны для того, чтобы дать героине возможность подтвердить свои добродетели, но не для того, чтобы укрыть ее от преследователя (эта функция у них атрофируется).

Обитателем домика в сказочном повествовании, впрочем, не всегда является женщина. Ахим фон Арним упоминает о записи немецкого ученого Фридриха Давида Грэтера (1768–1830), в которой обитателем сахарного домика является волк: «Я обнаружил ее на швабском диалекте среди бумаг Грэтера [...] я обратил внимание только на тот пассаж, где дети лакомятся домиком, в котором живет волк» (нач. янв. 1813) [Гrimm, Grimm, 1988, с. 279–280]. (Комментарий А. Науменко.) Заметим, что в ходе написания статьи не удалось обнаружить упоминаний о съедобном домике в демонологических текстах XIX в.

В «Милом Роланде» упоминаются волшебная палочка и сапоги-скороходы, при этом магическую обувь следует отнести к специфиче-

ским сказочным атрибутам [Herders Conversations-Lexikon, 1857, Bd 5, S. 210] («Siebenmeilenstiefel» – семимильные сапоги).

Более привычные атрибуты для ведьм в демонологических рассказах – домашняя утварь, на которой они совершают полеты. Кроме того, иногда для полетов ведьмы применяют особую мазь (см. например текст 217.2., опубликованный немецкими исследователями Адальбертом Куном (1812–1881) и Вильгельмом Шварцем (1821–1899) [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 192]).

В нескольких сказках КНМ подчеркивается близорукость ведьмы – что редко прослеживается в фольклорных сборниках XIX в. Тем не менее «красные слезящиеся» глаза в качестве одной из отличительных черт ведьмы упоминает в тексте 223. Людвиг Стракерьян (1825–1881) – собиратель (по письменным и устным источникам) фольклора герцогства Ольденбургского [Strackerjan, 2014, S. 277].

Серебряные пуговицы, упомянутые в сказке «Два брата», нельзя отнести к атрибутам ведьмы; однако они интересны как материальный объект, способный нанести ей урон. Серебряные пуговицы время от времени появляются в поверьях и мифологических преданиях (Д 1385.4. *Серебряные пули защищают от великанов, приведений и ведьм*). Так, Карл Мюлленгоф приводит рассказ (текст 368.), в котором работники в поле сумели ранить ими зайца (обычные пули в него не попадали). Заяц оказался хозяйкой- ведьмой, очень старой женщиной [Müllenhoff, 1845, S. 246]. Заметим, что серебряные пуговицы способны поразить и других сверхъестественных существ. Согласно датскому поверью, опубликованному в «Германской мифологии» (текст 156.), призрака можно прогнать, бросив в него серебряную пуговицу, однако пущенная в него обычная пуля полетит обратно [Гrimm, 2019, т. 3, с. 189].

Мудрая женщина («weise Frau»)

Как было замечено выше, в нескольких сказках злонамеренные действия ведьмы компенсируются действиями мудрой (знающей) женщины. Заметим, однако, что этот образ в сборнике не одномерен. Так, в сказке 50. «Шиповничек» («Dornröschen») одна из мудрых женщин, которую забыли пригласить на пир, насыщает заклятие на новорожденную девочку.

Иногда в демонологических рассказах появляется некий умный человек: его знания могут быть не сопоставимы со знаниями «ведуньи», однако он может научить других распознать ведьму. В тексте

31. сборника А. Куна и В. Шварца мужчина обращается к умному человеку (*kluge Mann*), когда его корова перестает давать молоко. Умный человек обходит деревню и обнаруживает ведьму, которая в это время «отбирает» молоко дистанционно – при помощи рукоятки метлы [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 24–25]. В тексте 215. h., опубликованном Л. Стракерьянном, «знающая женщина» (*weise Frau*) помогает девушке избавиться от жабы. Животное бродило в теле девушки после того, как та съела предложенное соседом яблоко [Strackerjan, 2014, S. 249–250].

Ведьмы в немецком демонологическом фольклоре, их функции, характеристики, атрибуты и обозначения

В своей работе историк Герд Шверхофф приводит определение, которое дал ведьмам исследователь Йозеф Ханзен.

«Скверные люди, и притом по преимуществу представительницы женского пола, которые заключили договор с дьяволом, чтобы с его помощью, применяя разнообразные колдовские средства, причинять всяческий вред жизни, здоровью, имуществу, домашнему скоту, посевам и садам других людей; люди, участвовавшие в ночных шабашах, проходивших под председательством дьявола, который являлся им во плоти и которому они оказывали почитание; Иисуса Христа, церковь и таинства они дерзко отрицали и поносили; люди, которые на свои шабаши и к местам своей вредительской деятельности отправлялись с помощью дьявола по воздуху с большой быстротой, творили меж собой и с дьяволом половое распутство разнужданнейшего толка и образовывали большую еретическую sectу; наконец, это люди, которые легко могли превращаться в животных, таких как кошка, волк или мышь, и в таковом обличье являться людям» [Шверхофф, 1996, с. 308].

Мы привели эту цитату целиком, так как все пункты, приведенные в ней, так или иначе находят отражение в фольклорных сборниках XIX в.

Большое количество текстов, в которых описывается ведьма, строятся на мотиве ее узнавания. Типичная ведьма оказывается представительницей человеческого общества. В одних случаях люди могут догадываться о том, что она колдует, в других в ведьме узнают «уважаемую» в округе женщину (см., например, текст 18. собирателя фольклора «земли Бадена и прилегающих областей» Бернхарда Баадера (1801(?)–1859(?) [Baader, 1851, Bd 1, S. 13–14]).

В целом можно сказать, что главная функция ведьм в народных представлениях заключается в приобретении благ – в основном за счет имущества и достатка других людей, которые нередко оказываются соседями ведьмы. Среди демонологических текстов часто встречаются мотивы манипуляций ведьм чужими коровами. Ведьма может заставить животное доиться кровью (см. текст 52, опубликованный германистом Эмилем Зоммером (1819–1846) [Sommer, 1846, Bd 1, S. 59–61], и текст 527.1. из сборника швабского фольклора, собранного теологом и германистом Антоном Бирлингером (1834–1891) и его другом Р.М. Баком [Birlinger, Buck, 1861, S. 324]). Большое количество демонологических рассказов включают мотив «отбиивания» ведьмой молока у чужой коровы (см., например, текст 31. [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 24–25]).

В демонологических рассказах ведьма нередко обличается животным: кошкой, трехногим зайцем, собакой (см. текст 168. [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 411–412]), иногда даже волком (см. текст 370. [Müllenhoff, 1845, S. 248]). В рассмотренных сказках КНМ ведьма ни разу не пользуется этой способностью.

В некоторых демонологических текстах упоминается, что ведьмы могут обучать колдовству своих дочерей (см., например, текст 220. и. [Strackerjan, 2014, S. 272]). Так делала и женщина в сказке КНМ «Шесть лебедей». Дочери ведьмы появляются и в сказках «Милый Роланд» и «Белая и черная невесты». Однако в сказках второй группы ведьма преимущественно живет одна.

Другой распространенный мотив мифологических рассказов – ночное собрание ведьм. Ведьмы могут передвигаться по воздуху: в том числе и на помеле (см., напр., текст 154. [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 133–134]). В сказочных сюжетах, которые были рассмотрены в настоящей статье, ведьмы не собираются в компании, хотя и способны передвигаться на большие расстояния, в том числе и при помощи волшебных предметов – сапог-скороходов (см. КНМ «Милый Роланд»).

В демонологической прозе ведьмы не так часто, как в сказках КНМ, обращают людей в животных, камни и другие объекты. Иногда это происходит в контексте более привычных мотивов: так, К. Мюлленгофф приводит рассказ (362.), в котором ведьма – жена проповедника, накинув уздечку на своего слугу, превращает его в лошадь перед поездкой на ночное пиршество [Müllenhoff, 1845, S. 242–243]. В этом же контексте иногда появляется мотив молчания. Если человек, сидя на котором ведьма совершает полет, заговорит и выскажет свое удив-

ление, то он рискует упасть на землю (см. текст 493 [Birlanger, Buck, 1861, S. 306–308]).

Многие предания, которые отсылают к «давним временам», оканчиваются убийством ведьмы, часто ее сжигают (см., например, текст 294. [Baader, 1851, Bd 1, S. 275–277]). Другие рассказы могут завершаться, в том числе, увечьем ведьмы. Рана может быть нанесена, пока ведьма находится в облике животного, иногда она оказывается смертельной – см. текст 361. [Müllenhoff, 1845, S. 242]. Тем не менее другие мифологические рассказы могут заканчиваться узнаванием ведьмы человеком – и иногда в таком случае гибелью человека. Многие из рассмотренных выше сказок КНМ оканчиваются если не казнью, то гибелью ведьмы.

Интересно, что в демонологических рассказах мотив нанесения ведьмой вреда детям встречается не особенно часто. В разделе «*Sagen*» «Северогерманских преданий» А. Куна и В. Шварца примерно 18 текстов, согласно указателю сборника, посвящены ведьмам, но только в одном из них (тексте 351.) они действуют против ребенка – один из танцующих зайцев (по всей видимости, перевоплощенная ведьма) пытается укусить проходящего мимо мальчика за ногу [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 305–306].

Тем не менее статья «Подменыш» (*Wechselbalg*) в словаре Брокгауза приписывает ведьме функцию подмены ребенка, – автор текста ссылается на «средневековые» поверья [Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, 1841, Bd 4. S. 675]. О средневековых поверьях пишет и автор другой энциклопедической статьи. В ней упоминается мотив использования ведьмой мази из мертвых некрещеных детей [Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, 1838, Bd 2, S. 386–387]. В самом деле, удалось найти несколько опубликованных поверий, подтверждающих связь ведьмы и подменыша. Текст 16. из сборника фольклора, собранного Францем фон Шонвертом (1810–1886) в Верхнем Пфальце, представляет подменыша ребенком ведьмы и дьявола: ведьма пытается пристроить своего ребенка в «человеческий мир» [Schönwerth, 1857, Bd 1, S. 193].

Однако во многих демонологических нарративах отражается смертельная опасность ведьм для неподготовленного человека (как правило, речь идет не о каннибализме). В том же сборнике А. Куна и В. Шварца есть текст 225.1., в котором рассказывается, что на мельнице, где появляется ведьма, умирают работники [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 202–203]. В других текстах ведьмы набрасываются на человека, который опознал их в церкви (см. текст 51. [Sommer, 1846, S. 58]).

Осталось добавить, что во время написания статьи не удалось найти немецких преданий и мифологических рассказов, в которых у ведьмы превалировали бы положительные функции. Такой рассказ, однако, приводит Кристина Кремзлер: в тирольском предании о «Ведьме из Метцена» (опубликовано в 1980-х годах) ведьма-служанка дает хороший совет королю, чья крепость находится в осаде. Тем не менее в самом тексте поясняется, что служанка была «из тех ужасных ведьм, которых все боятся, а скорее мудрой провидицей» (*weise Seherin*. – Перев. авт. [Kremsler, 2017, S. 73–74]). Кристина Кремзлер пишет, что в австрийских фольклорных рассказах ведьму нередко приговаривают к казни не из-за ее вредоносных действий, но за счет магического знания, которое может осознаваться людьми как потенциально опасное [Kremsler, 2017, S. 96]. Соответственно, и мудрые женщины могли рассматриваться как опасные. Таким образом, разделение мудрых женщин и ведьм в мифологических нарративах остается вопросом оптики; при этом следует отметить, что в сказочных сюжетах сборника КНМ это разделение однозначно существует.

Заключение

Дополняя образ ведьмы во время обработки сказочного материала, братья Гримм могли наделять этот персонаж атрибутами ему не свойственными (очками). Тем не менее они, очевидно, следили, чтобы эти атрибуты подчеркивали клишированный образ немецкой ведьмы, ее плохое зрение. Старость ведьмы собирали подчеркивали трясущейся головой.

В нескольких сказках сборника КНМ можно выделить структуру, соответствующую некоторым демонологическим рассказам: ведьма наносит ущерб человеку, благам которого она завидует или просто желает присвоить их; человеку удается справиться с ведьмой. В некоторых сюжетах КНМ, как и в некоторых демонологических рассказах, героине или герою помогает мудрый (иначе – «знающий», обладающий особым знанием) персонаж. Средством наказания ведьмы в сказке, как и в демонологическом нарративе, регулярно служит сожжение или иной вид казни.

Сказочные ведьмы в некоторых отношениях больше напоминают демонических людоедок, чем ведьм из актуальных фольклорных представлений: они нередко живут отдаленно от человеческого общества и иногда практикуют каннибализм.

В сказках сборника братьев Гримм ведьмы обладают рядом особых особенностей, свойственных и ведьмам в мифологических рассказах. Так, ведьмы, которые живут удаленно от человеческого общества (и тем самым больше демонизированы, чем типичные героини демонологических нарративов), часто хранят у себя в доме сокровища. В сказочном сюжете богатства могут быть универсальным атрибутом демонологического персонажа как такового, но вместе с тем их можно рассматривать как гипертрофированные блага, которыми ведьмы, согласно текстам актуального фольклора XIX в., обладали.

Анонимность ведьмы в демонологическом рассказе в сказочном мире может быть передана через физическую отдаленность места ее обитания, а ее агрессивные нападения на людей, среди которых бывают и дети, на уровне сказочного текста трансформируются в поедание детей и заклинания, вследствие которых люди превращаются в животных или камни. Иными словами, рассматривая материал сказок КНМ и немецкую демонологическую прозу, мы можем осторожно говорить о параллелизме функций ведьмы на двух разных уровнях фольклорной прозы.

Список литературы

Гrimm B., Grimm Я. Сказки. Эленбергская рукопись / вступ. статья, пер. и коммент. А. Науменко. – М. : Книга, 1988. – 445 с.

Гrimm B., Grimm Я. Сказки / пер. Г. Петникова. – М. : Эксмо, 2015. – 896 с.

Гrimm Я. Германская мифология. – 2-е изд., доп. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2019. – Т. 1 / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – 928 с.

Гrimm Я. Германская мифология. – 2-е изд., доп. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2019. – Т. 3 / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – 792 с.

Науменко А. Второе открытие гrimмовских сказок // Эленбергская рукопись 1810 года с комментариями. – М. : Книга, 1988. – С. 9–95.

Шверхофф Г. От повседневных подозрений к массовым гонениям. Новейшие германские исследования по истории ведовства в начале Нового времени // Одиссей. Человек в истории. – М., 1996. – С. 306–330.

Baader B. Volkssagen aus dem lande Baden und den angrenzenden gegenden. – Karlsruhe : A. Geßner'sche Buchhandlun, 1851. – Bd 1. – 411 S.

Birlinger A., Buck M.R. Sagen, Märchen und Aberglauben. – Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagshandlung, 1861. – 466 S.

Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon. – Leipzig : F.A. Brockhaus. – Bd 2. – 1838. – 792 S. ; Bd 4. – 1841. – 828 S.

Grimm W., Grimm J. Kinder- und Hausmärchen : 3 Bde. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1–3. – Stuttgart : Reclam, 2010.

Herders Conversations-Lexikon. – Freiburg im Breisgau : Herder'sche Verlagsbuchhandlun, 1857. – Bd 5. – 812 S.

Kuhn A., Schwartz W. Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg, Westfalen. – Leipzig, 1848. – 560 S.

Kinder- und Hausmärchen : 1–3 Bd. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1–3. – Stuttgart : Reclam, 2010.

Kremsler C. Die Figur der Hexe im Grimm'schen Volksmärchen und in österreichischen Volkssagen. Diplomarbeit. – Wien, 2017. – 103 S.

Müllenhoff K. Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. – Kiel, 1845. – 619 S.

Ranke K. Schleswig-Holsteinische Volksmärchen. – Kiel : Ferdinand Hirt, 1955. – Bd 1. – 359 S.

Rölleke H. Nachweisu KHM. Kinder- und Hausmärchen : 3 Bde. Ausgabeletzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1–3. – Stuttgart : Reclam, 2010. – Bd 3. – 647 S.

Schmiesing A. A Bicentennial Trio: Reading the «Kinder- und Hausmärchen» in the Context of the Grimms' «Deutsche Sagen» and Edition of «Der arme Heinrich» // *Colloquia Germanica*. – 2012. – Vol. 45, N 3/4. – P. 354–368.

Schönwerth F. Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen 1–3. – Augsburg : Rieger, 1857. – Bd 1. – 448 S.

Scullion J.J. Märchen, Sage, Legende: Towards a Clarification of Some Literary Terms Used by Old Testament Scholars. – 1984. – Jul., Vol. 34, Fasc. 3. – S. 321–336.

Sommer E. Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen. – Halle : E. Anton, 1846. – Bd 1. – 183 S.

Strackerjan L. Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg. – Berlin : Hohenberg, 2014. – 700 S.

Uther H.-J. Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung–Wirkung–Interpretation. – Berlin : Walter de Gruyter, 2008. – 644 S.

Thompson S. Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. – Bloomington : Indiana University Press, 1955–1958. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> (дата обращения 20.01.2021).

References

- Grimm, V. & Grimm, Ya. (1988). *Skazki. Elenbergskaya rukopis'*, [Fairy tales. Ölenberg manuscript] A. Naumenko (introd. art., transl. & comm.). Moscow : Kniga. (In Russian).
- Grimm, Ya. (2019). *Germanskaya mifologiya*, [Germanic Mythology] T. 1. D.S. Kolchygina (transl. & comm.). F.B. Uspensky (ed.). Moscow : Izd. Dom YaSK. (In Russian).
- Grimm, Ya. (2019). *Germanskaya mifologiya*, [Germanic Mythology] T. 3. D.S. Kolchygina (transl. & comm.). F.B. Uspensky (ed.). Moscow : Izd. Dom YaSK. (In Russian).
- Naumenko, A. (1988). Vtoroe otkrytie grimmovskikh skazok, [Reopening of Grimm's Fairy Tales] In: *Elenbergskaya rukopis' 1810 goda s kommentariyami* [Ölenberg manuscript with comments], 9–95. Moscow : Kniga. (In Russian).
- Petnikova, G. (ed. transl.) (2015). *Skazki. Vil'gel'm i Yakob Grimm*, [Fairy Tales. Wilhelm and Jacob Grimm]. Moscow : Eksmo. (In Russian).
- Schwerhoff, G. (1996). Ot povsednevnykh podozrenii k massovym goneniam. Noveishie germanskie issledovaniya po istorii vedovstva v nachale Novogo vremeni, [From every day suspicions to mass persecution. The latest German studies on the history of witchcraft at the beginning of the New Age]. In *Odyssej. Chelovek v istorii*, [Odyssey : A Man in History], 306–330. Moscow. (In Russian).
- Baader, B. (1851). *Volkssagen aus dem lande Baden und den angrenzenden gegenden*. (Bd 1), [Folk legends from Baden and its areas]. Karlsruhe : A. Geßner'sche Buchhandlung. (In German).
- Birlinger, A. & Buck M.R. (1861). *Sagen, Märchen und Aberglauben*, [Tales, fairy tales and superstitions]. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung. (In German).
- (Anonymous), (1838, 1841). *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*. (Bd 2, 4.). Leipzig : F.A. Brockhaus. (In German).
- Grimm, W. & Grimm J., (2010). *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, [Children's and Household Tales. Latest edition with Grimms' original notes]. (Band 1–3). Stuttgart : Reclam. (In German).
- (Anonymous), (1857). *Herders Conversations-Lexikon*. (Bd 5). Freiburg im Breisgau : Herder'sche Verlagsbuchhandlung. (In German).
- Kremsler, C. (2017). *Die Figur der Hexe im Grimm'schen Volksmärchen und in österreichischen Volkssagen*, [Witch image in Grimm's folk tales and in Austrian folk legends]. Diplomarbeit. Wien. (In German).
- Kuhn, A. & Schwartz, W. (1848). *Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen*, [North Germanic legends, fairy tales and customs of Mecklenburg, Pomerania, Brandenburg, Saxony, Thuringia, Brunswick, Hanover, Oldenburg and Westphalia].

Pomerania, the Mark, Saxony, Thuringia, Braunschweig, Hanover, Oldenburg and Westphalia]. Leipzig : Brockhaus. (In German).

Müllenhoff, K. (1845). *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, [Legends, fairy tales and songs of Duchy of Schleswig, Holstein and Lauenburg]. Kiel : Schwerssche Buch. (In German).

Ranke, K. (1955). *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen*, [Schleswig-Holstein folk-tales]. (Bd 1). Kiel : Ferdinand Hirt. (In German).

Rölleke, H. (2010). *Nachweis zu KHM. Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, [List of KHM. Children's and Household Tales. Latest edition with Grimm's original notes]. (Bd 3). Stuttgart : Reclam. (In German).

Schönwerth, F. (1857). *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen*, [From the Upper Palatinate. Customs and legends]. (Bd 1). Augsburg : Rieger. (In German).

Sommer, E. (1846). *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen*, [Legends, Fairy Tales and Customs of Saxony and Turingia]. (Bd 1). Halle : E. Anton (In German).

Strackerjan, L. (2014). *Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg*, [Superstition and legendsof the Duchy of Oldenburg]. Berlin : Hofenberg. (In German).

Uther, H.-J. (2008). *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung–Wirkung–Interpretation*, [Guide to Grimm Brothers' Children's and Household Tales]. Berlin : Walter de Gruyter. (In German).

Schmiesing, A. (2012). *A Bicentennial Trio: Reading the «Kinder- und Hausmärchen» in the Context of the Grimms' «Deutsche Sagen» and Edition of «Der arme Heinrich»*. Colloquia Germanica. Vol. 45, (3/4). (In English).

Scullion, J.J. (1984). *Märchen, Sage, Legende: Towards a Clarification of Some Literary Terms Used by Old Testament Scholars*. Vol. 34, Fasc. 3. (pp. 321–336). (In English).

Thompson, S. (1955–1958). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington : Indiana University Press. Retrieved from : <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>

*Коренева Е.В.**

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РИТУАЛОВ, СВЯЗАННЫХ С ВОДОЙ, В СОВРЕМЕННОЙ ИСПАНСКОЙ ПРОЗЕ[©]

Аннотация. В статье рассматриваются примеры включения в современную испанскую прозу описаний старинных верований, ритуалов и обрядов, связанных с водой. Эти традиции особенно заметны в северных районах Испании – в Галисии, Стране Басков и Кантабрии. Считается, что именно в этой части Испании представления древнейших жителей Пиренейского полуострова наслаждаются на кельтские и готские верования, а также на христианские традиции. Стихия воды соотносится, прежде всего, с идеей очищения от негативного воздействия, преобразования. Обряды, связанные с водой, способны изменить жизнь человека, наполнить ее, помочь справится со многими проблемами, но могут разбудить тайные чувства и эмоции. Магия воды оказывается связанный с жестокостью и убийством, насилиственным переходом в потусторонний мир. Эта таинственность и ритуальность привлекает авторов романов детективного и магического жанров. Вместе с тем включение таких элементов в литературное произведение помогает показать идентичность и своеобразие региона, пропагандировать местные названия, не только топонимы, но и диалектные названия предметов, все это привлекает читателя своей необыч-

* Коренева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: arco2001@yandex.ru

Koreneva Elena Vladimirovna – PhD in Philology, Ass. Professor, Department of Spanish, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University. Moscow, Russia, e-mail: arco2001@yandex.ru

© Коренева Е.В., 2021

ностью, и, шире, обеспечивает внимание к истории и культуре как Испании в целом, так и ее отдельных областей.

Ключевые слова: ритуал; идентичность; топоним; современная испанская литература; детективный роман.

Поступила: 10.09.2020

Принята к печати: 01.10.2020

Koreneva E.V.

Representation of water-related rituals in modern Spanish prose

Abstract. The article analyzes examples of the inclusion of descriptions of ancient beliefs and rituals related to water in the modern Spanish prose. These traditions are particularly noticeable in the Northern regions of Spain, especially in Galicia, the Basque Country and Cantabria. It is believed that it is in this part of Spain that the ideas of the ancient inhabitants of the Iberian Peninsula are layered with Celtic and Gothic beliefs, as well as Christian traditions. The element of water relates, first of all, to the idea of purification from negative influence and transformation. Rituals associated with water can change a person's life, fill it, help cope with many problems, but can awaken secret feelings and emotions. Water magic turns out to be associated with cruelty and murder, a violent transition to the other world. The secrecy and ritual attract authors of detective novels and magical genres. On the other hand, the inclusion of such elements in a literary work helps to show the identity and originality of the region, promote local names, not only place names, but also dialect names of objects, all this attracts the reader with its uniqueness, and, more broadly, provides attention to the history and culture of not only Spain as a whole, but also its individual regions.

Keywords: ritual; identity; place names; modern Spanish literature; detective novels.

Received: 10.09.2020

Accepted: 01.10.2020

Народы, живущие в Испании, стране с богатой историей и культурой, впитали в себя традиции и верования своих предков, с древнейших времен населявших Пиренейский полуостров. Кроме того, многие традиции народов-завоевателей, приходивших на эту землю, тоже были успешно ассимилированы местными жителями. Провинции Испании отличаются разнообразием, что сказалось в мифологии, об-

рядах, ритуалах, верованиях. Как отмечает Ю.Л. Оболенская, «легенды и поверья Кастилии, Астурии, Каталонии, Страны Басков, Андалусии, Арагона и любой другой области Испании отличаются не только сюжетами, описанными в них пейзажами или персонажами. Каждый народ, каждая эпоха запечатлены в легендах так, что их нельзя не узнать» [Оболенская, 2020, с. 6].

Считается, что ритуалы, связанные с водой, особенно распространены на севере Испании. Многие исследователи (Р. Отеро Педрайа, Анхель Гойкоечеа и др.) объясняют это влиянием кельтов, другие выявляют компоненты древней готской культуры. Наиболее распространены ритуалы, связанные с водой, в Галисии, Стране Басков и Кантабрии. Ю.Л. Оболенская пишет: «Склонных к мистицизму кельтиберов привлекали обряды друидов, связанные с культом воды, деревьев и животных. Кельтская мифология оказала сильнейшее влияние на мифологию астурийцев, канtabрийцев, басков, галисийцев» [Оболенская, 2020, с. 8]. Галисия считается наиболее «суеверной» из всех исторических областей Испании. Исследователь Анхель Гойкоечеа детально описал различные способы использования воды в народной медицине Страны Басков и окрестностей. От магических ритуалов в ночь Святого Иоанна до свойств, вредных или целебных, некоторых источников и рек, он переходит к выводам о значении их в антропологии, фольклоре, легендах и религии, где вода играет важную роль. Он указывает, «что благодаря этому основополагающему элементу появились цивилизации, которые были организованы вокруг него» [Goicoetxea, 2012, р. 15].

Действительно, в северной части Испании сохранились символические места, связанные с древней кельтской культурой. Названия многих священных мест – это теонимы, в которых запечатлены имена кельтских божеств, таких как Деба, Тулоний, Луг, Теутатес. Особенно популярны женские божества, связанные с древнейшим культом Матери. Самый главный и распространенный культ, связанный с женской и водой, – культ Трех Матерей («Tres Madres, o Matres»). Это поклонение богиням-матерям, которые часто изображаются (в основном в камне) как триада фигур. Эти древние женские божества с коллективным названием заслуживают особого внимания как Матроны, благотворительницы, богини плодородия и защитницы, почитаемые в Северо-Западной Европе (культ получил наибольшее распространение между I и V вв.). Они известны по римским надписям в Великобритании, представлены и в древних легендах Ирландии. Тем не менее центр культа Трех Матерей, по существу, располагается в пределах

древних кельтских территориальных владений, что убедительно свидетельствует о том, что этот культ кельтского происхождения.

Жрицы-матери были защитницами земель и людей от голода и болезней. Тройная богиня также связана с водой и здоровьем, и поэтому ей были посвящены источники и колодцы, обладающие целебными свойствами. Как и другие божества этого типа, Матери также имели связь с подземным миром. Производство продуктов питания, урожайность земли и плодовитость женщины – вот основные три функции, которыми наделила мать-природа это божество. Как правило, женщину, которая ожидает ребенка, проводили через три стихии, одна из которых – вода, и таким образом она наделялась силой Трех Матерей, защита и покровительство которых придавали ей дополнительные силы для того, чтобы родить здорового младенца и наделить его также этой силой. Для большего эффекта этот обряд, дошедший до наших дней, следовало проводить в определенные дни года, когда обычно были дожди и сильные грозы, и на морском побережье все это сливалось с буйством шторма. Часто во время таких ритуалов беременная женщина входила в реку или в специальный «колодец» – углубление в скалах, где скапливалась дождевая вода. Местные жители передавали предания о таких «сильных» местах из поколения в поколение, и в маленьких деревушках на севере Испании, в горах и на побережье Кантабрии до настоящего времени туристические тропы ведут к старинным храмам и местам поклонения. С точки зрения коренных жителей этих мест, такие обряды являются неотъемлемой частью жизни и нет ничего противоестественного в том, чтобы следовать им.

Эта тема популярна не только в туристических маршрутах. Она изучается и в университетах. Так, например, в Университете Страны Басков есть специальные курсы, посвященные верованиям дороманских обитателей северной части Испании, также предусмотрено участие студентов в раскопках и летние фольклорные экспедиции, с посещением древних мест поклонения и храмов, высеченных в скалах. Дороманские, римские и готские верования и ритуалы в этих местах переплетаются и дополняют друг друга, что находит свое отражение в фольклорных текстах и литературных памятниках: «Во времена владычества вестготских королей готская мифология, так же как и кельтская, трансформируется на местной почве и достигает поистине высочайших художественных вершин» [Оболенская 2020, с. 8]. Все это поддерживает интерес среди молодежи к родным местам и связанным с ними глубоко укоренившимся традициям и ритуалам.

В испанской литературе обращение к различным древним обрядам часто используется для усиления таинственности и мистицизма в повествовании и привлечения внимания к «необычности» региональной культуры. Так, например, в трилогии «Ритуалы воды» («Los ritos del agua») [Garcia Saenz de Uurturi, 2017] современной писательницы Эвы Гарсии Саенс де Уртури сюжет, разворачивающийся как детективный роман, приводит в места, связанные с культом воды, а загадочные убийства девушек связаны с древними ритуалами. Действие романа «Ритуалы воды» начинается в Витории, столице Страны Басков. Известная художница, Ана Белен Лианьо, рисующая комиксы под псевдонимом Аннабель Ли, найдена убитой в туннеле Святого Адриана. Полицейское расследование ведет профайлер Унаи, по прозвищу Кракен (так много лет назад его прозвали приятели из-за татуировки с изображением Кракена – мифического морского чудовища огромных размеров, напоминающего гигантского кальмара, живущего в северных морях: позже выясняется, что эту татуировку сделала первая возлюбленная Унаи – убитая художница Ана Лианьо). Следователи обнаруживают, что Ана была беременна и что она была казнена в соответствии с древним ритуалом, которому 2600 лет, тройной кельтской смертью: сожжена, повешена вверх ногами на дерево, а ее голова погружена в котел бронзового века. Расследование этих мрачных событий уводит читателей в июль 1992 г. Тогда Унаи и три его лучших друга работали на летней практике над восстановлением кантабрийской деревни. Там они и встретились впервые с рисовальщицей комиксов, известной как Аннабель Ли, которую все четверо считают своей первой любовью. Руководит археологической практикой Саул Товар, харизматичный преподаватель истории. В глазах подростков он предстает в образе не только страстно увлеченного своими исследованиями профессора, но и опытного наставника и заботливого отца. События разворачиваются параллельно в двух временных планах – летом 1992 г. и поздней осенью 2016 г. – и оказываются связанными не только общими участниками. В 2016 г. Кракен должен остановить убийцу, который имитирует обряды воды в священных местах Страны Басков и Кантабрии, и чьи жертвы – женщины, ожидающие ребенка, а также мужчины, не готовые к отцовству. Выясняется, что и заместитель комиссара полиции, Альба Диас де Сальвателья, тоже беременна, и Кракен может быть настоящим отцом ребенка, а поэтому над ними обоими нависла угроза стать следующими жертвами исполнителя ужасающих водных ритуалов.

В повествовании герои активно используют новые компьютерные технологии, локализации и детализации звонков, видеокамеры и отслеживания в сетях, профайлер выступает как главный герой, проводящий расследование, но в то же время суть событий уводит к древним языческим верованиям, смешанным с более поздними, христианскими влияниями.

Автор погружает нас в сегодняшнюю атмосферу испанских городов – Витории, Сантандера и Бильбао. Витория, или Белый город (*La ciudad Blanca*), – столица Страны Басков и основное место действия романов. Создается ощущение, что там постоянно льет дождь, сыро и промозгло, неуютно. Это усиливает атмосферу тревоги. Автор романа, Эва Гарсия Саэнс де Уртури, сама родилась в Витории в 1972 г. В 2012 г. она опубликовала свой первый роман, который был переведен на английский язык и с успехом встречен в США и Великобритании. В 2016 г. ее роман «Молчание белого города» (*El silencio de la ciudad blanca*), который и начинает трилогию о загадочных убийствах в городах северной Испании, был признан бестселлером и переведен на 14 языков мира.

Водная стихия постоянно сопровождает действие. Бури и шторм разразились, согласно сюжету, в 1992 г., когда было совершено первое убийство девушки. Позже, в 2016 г., гроза и дождь с градом обрушились на группу, ведущую следствие, в горах, и, превратившись в настоящий потоп, унесли и главные улики, и жизнь одного из следователей.

Туннель Сан Адриан, в котором нашли тело девушки, является частью древнейшей горной системы Страны Басков. Римляне дали это название туннелю, установив алтарь в храме в скалах. Известно, что в этих местах всегда были подземные ходы, соединявшие внутри гор и скал достаточно отдаленные места, эти пути часто приводили к древним колодцам. Туннель Сан Адриан соединял между собой различные места культа (водные траншеи), где были найдены алтари. С этим местом связана легенда о женщине из Зегамы, которая пошла к колодцу и исчезла. В туннеле есть источники, посвященные нимфам, а нимфы, как известно, это мифологические существа, связанные с культом воды, которым поклонялись задолго до римлян.

Действие романов происходит не только в больших городах северной Испании, но и уводит читателей на скалистое побережье и в небольшие галисийские и баскские деревушки, где часто идет дождь, небо хмурится, сильный ветер вместе с морской пеной сбивают с ног. Люди в этих местах много работают и сохраняют здравый смысл, они

привыкли рассчитывать только на себя, живут вдали от технологий сегодняшнего дня. В каждом селении хранят свои поверья, в том числе связанные с водой. Названия деревушек (La Sierra de Aizkorri-Arats, San Juan de Gastelugatxe, Deba) не только именуют географические места, но это и места, связанные с древними мифами и легендами, воплотившимися позже в христианских обрядах. Как отмечает Ю.Л. Оболенская, «мифы неотделимы от обрядов, культов и верований определенного этноса, поэтому во многом предопределяют особенности национального менталитета. И хотя большая часть древнейших мифов не сохранилась в виде литературных памятников, но мы находим их отражение в обрядах, ритуалах и культовых предметах и – самое главное – более поздних и сложных мифах, в сюжетах которых переплетаются сразу несколько тотемических и мифологических систем» [Оболенская, 2020, с. 8].

Многие названия глав романа «Ритуалы воды» – это топонимы, связанные с культом воды: *El ara de las Matres*, *El pico Dobra*, *La Fuente de los Patos* и др. Часть из них называет водные объекты, например: *El río Zadorra*, *El estanque de la Barbacana*, *La poza de Villaverde*, *Fontibre*. Другая часть – это названия пещер, скал, каменных сооружений: *Sandaili*, *Santillana del Mar*, *El pico Dobra*. С точки зрения сюжета упоминание названий этих мест помогает проследить перемещения героев романа, но вместе с тем помогает автору рассказать многие легенды и показать, насколько укоренились в этой части Испании старинные верования. Так, например, *Fontibre* (*Fontes Iberis*) – это «фальшивые» места зарождения реки Эбро, древние места поклонения нимфам и божествам воды, которые до сих пор живы в ритуалах разноцветных ленточек, которые окунают в воду девушки в полнолуние. Исследователь Ангель Гойкоечеа описывает обряды плодородия в христианских святынях, а также более примитивные, связанные с камнями, водой или овощами, сохранившиеся в Стране Басков, сравнивая их с аналогичными практиками из других мест, и подчеркивает натуралистическую символику этих практик, особенно в святилищах Сандайли и Санта-Касильда [Goicoetxea, 2012, р. 215]. Древнейшие ритуалы связывают размножение с тремя природными элементами, такими как камни, вода и деревья. Так, упомянутая в романе часовня Сандайли в Оньяти (Гипускоа) расположена внутри пещеры, где от сталактитов отрываются капли воды, которые стекают в глубокую промоину и, по общепринятым мнению, обладают даром оплодотворения женщин. Другой тип ритуала включает в себя бросание камней внутрь природных колодцев: к Уджу приходили бесплодные женщины, несущие на

плече камень, который они бросали в колодец святилища. В святилище Санта-Касильда в Бривьеске (север Бургоса) женщины бросают в колодец камень, если они хотят, чтобы родился мальчик, и кусок чепицы, если мечтают о дочери. Однако большинство ритуалов, дошедших до наших дней, являются ритуалами христианскими, более поздними, и в настоящее время наиболее часто повторяются. В романе мы видим, что в каждой провинции Испании есть скит, святилище или водоем, куда приходят бесплодные женщины, чтобы попросить потомства. «Испанский исследователь Хосе Мария Ирибарен в чудесной книге о Наварре, Памплоне и обычаях этой зоны Испании пишет о том, что жители каждого уважающего себя селения имеют свои легенды о чудесных свойствах расположенного поблизости источника. Так, источник в городке Коррелья славится тем, что помогает женщинам избавиться от бесплодия» [Оболенская, 2020, с. 10–11]. Эта практика дополняется молитвами, подношениями или представлением одежды или детских предметов для того, чтобы привлечь внимание Богородицы или святого. Эти религиозные места очень многочисленны, о чем свидетельствуют исследования о скитах Бискайи и известных святынях, таких как Сан-Игнасио в Гипускоа, Сан-Мигель-де-Аралар в Наварре или Святой Faust Лабрадор в приходе Буханда (Алава). «Подлинно народная природа мифа особенно ярко проявилась во множестве легенд, корнями уходящих в прошлое и по сути принадлежащих к разновидности самых древних космогонических мифов, однако на самом деле подобные мифы, появляющиеся во все времена, в том числе и сегодня – это легенды о достопримечательностях какой-либо местности: об источниках, реках, горах. В любом селении Испании, так же как и во многих других странах, вам расскажут легенды о каждом причудливой формы утесе, пещере, красивом озере, заброшенном замке или монастыре» [Оболенская, 2020, с. 11].

Другие главы (и места, в которые приводят героев романа исследование) называют уже известные туристические достопримечательности, связанные с историей этих мест. Например, Сантильяна-дель-Мар (Santillana del Mar) – курортный городок, в котором находится знаменитая пещера Альтамира с самыми древними в Европе наскальными рисунками, сохранившимися с первобытных времен. Она получила название «Сикстинская капелла палеолита» и с 1987 г. входит в перечень Памятников мирового наследия ЮНЕСКО. Также уникальным местом является и древняя часовня Сан-Хуан-де-Гастелугаче (San Juan de Gaztelugatxe), возведенная на маленьком острове в честь Иоанна Крестителя. Легенда гласит, что когда-то Иоанн

Креститель, преследуя дьявола, сделал три шага и очутился на островке, где и настиг его: на последней ступеньке лестницы можно увидеть след, оставленный Иоанном. Известно, что Ночь святого Иоанна отмечают разведением костров во всей Испании. Но и вода выступает как символ здоровья и плодородия. Традиция гласит, что вода в Ночь святого Иоанна обладает магическими свойствами и что тот, кто погрузится в нее, пока луна сияет на небе, сможет удалить все негативное из своей жизни и обеспечить себе здоровье на целый год. Из-за своей необыкновенной красоты и множества легенд это место всегда являлось пунктом паломничества верующих и туристов. Еще большую популярность Гастелугаче приобрело после того, как здесь сняли один из эпизодов «Игры престолов».

Таким образом, оглавление романа представляет собой своеобразный туристический маршрут историко-культурного характера по северным областям Испании. Не случайно при первой публикации романа «Los ritos de agua» на внутренней стороне обложки была изображена карта северной Испании с указанием всех упомянутых в книге мест.

Персонажами романа Эвы Гарсии Саенс де Уртури являются знатоки истории и культуры, университетские профессора, археологи и сотрудники известных музеев и сокровищниц. В этих собраниях хранятся предметы древнего культа – кельтские чаши, серебряные кельтские кресты, а также старинные ритуальные предметы, связанные с обрядовыми действиями с водой. В романе такими предметами являются похищенный из музея серебряный котел (*Caldero de Cabárceno*), найденный больше века назад в Кантабрии, датированный примерно периодом бронзового века (900–650 гг. до н.э.), и веревка (*soga*). Похожие предметы использовались в древней Ирландии и Британии. В Археологическом музее Кантабрии (*Museo de Prehistoria de Cantabria*) хранятся и другие подобные предметы для древних церемоний.

Итак, с одной стороны, сама водная стихия и древнейшие ритуалы, связанные с водой, несут в себе идею преображения, переосмысления жизни, перехода в новое состояние, очищения, для чего героям романа приходится пройти через тяжелые испытания. С другой стороны, чрезмерное увлечение старинной магией и фанатичное соблюдение всех деталей ритуала приводит к эмоциональной и психической неустойчивости, потере себя, а далее – к преступлениям и убийствам (в романе злодеями оказываются благополучный на первый взгляд профессор Товар, а также его дочь Ребекка).

Многие герои носят традиционные баскские имена: Унаи, Энеко, Эстибалис. В тексте много местных «словечек» – названий блюд и алкогольных напитков (пинчос, калимочо, чаколи, кокочас) и т.п. Все это, вкупе с детективным сюжетом, еще больше привлекает внимание читателя к антропологическим, историческим и культурным особенностям данного региона. Такая «пропаганда» родного края была с благодарностью встречена читателями, и 6 апреля 2017 г. писательница Страны Басков Эва Гарсия Саэнс де Уртури была отмечена, по результатам всенародного голосования слушателей SER Vitoria, премией SER de Álava – 2017.

Таким образом, включение мифов, обрядов, легенд и других элементов региональной идентичности в литературное произведение помогает раскрыть своеобразие региона, популяризировать местные названия, причем не только топонимы, но и этнографические диалектизмы. Все это привлекает читателя своей необычностью, и, шире, обеспечивает внимание к истории и культуре как Испании в целом, так и ее отдельных областей.

Список литературы

Оболенская Ю.Л. Mitos y leyendas de España. Легенды и предания Испании: с обширными лингвокультурологическими, историческими, грамматическими комментариями. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М. : URSS, 2020. – 240 с.

Erkoreka A. Ritos de fertilidad // KOBIE. – Bilbao, 1991. – № 5. – Р. 12–15. – (Serie Antropología Cultural).

Garcia Saenz de Uurturi E. Los ritos del agua. – Madrid : Planeta, 2017. – 448 p.

Goicoetxea A. Las aguas en la medicina popular del País Vasco: ritos y creencias. – Bilbao : Opera Prima, 2012. – 300 p.

Otero Pedrayo R. Os ríos galegos / Ed. Castrelos. – Vigo : Edicions Castrelos, 1977. – 108 p.

Pallaruelo S. Los pastores del Pirineo. – Madrid : Ministerio de Cultura, 1988. – 229 p.

References

Obolenskaya, Y.L. (2020). *Mitos y leyendas de España. Legendy i predaniya Ispanii: S obshirnymi lingvokul'turologicheskimi, istoricheskimi, grammaticeskimi kommentariyami*. Izd. 4, ispr. i dop. [Legends and traditions of Spain: With extensive linguistic, cultural, historical, and grammatical comments. Ed. 4, ISPR. and add.]. Moscow : URSS. (In Russian).

- Erkoreka, A. (1991). Ritos de fertilidad. [Fertility rites]. In *KOBIE (Serie Antropología Cultural)*, (5), (pp. 12–15). Bilbao. (In Spanish).
- Garcia Saenz de Uurturi, E. (2017). *Los ritos del agua*. [The rites of water]. Madrid : Planeta. (In Spanish).
- Goicoetxea, A. (2012). *Las aguas en la medicina popular del País Vasco: ritos y creencias*. [The waters in folk medicine of the Basque Country: rites and beliefs]. Bilbao : Opera Prima. (In Spanish).
- Otero Pedrayo, R. (1977). *Os ríos galegos*. [The Galician rivers]. Ed. Castrelos. Vigo : Edicions Castrelos. (In Spanish).
- Pallaruelo, S. (1988). *Los pastores del Pirineo*. [The Shepherds of the Pyrenees]. Madrid : Ministerio de Cultura. (In Spanish).

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК: 78.03/.09

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.04

*Брагина Н.Н. *©, Ван Цзе*©*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX века. ДИАЛОГ ЕВРОПЕЙСКОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО

Аннотация. В статье делается попытка систематизировать процессы, происходящие в китайской музыкальной культуре в первой половине XX в. Основное направление европейского искусства, проявившееся в этот период в Китае, – романтизм. На примере развития камерных вокальных жанров показано, как эстетические установки романтизма: опора на национальные традиции и стремление к синтезу искусств – проявились в творчестве китайских композиторов. Используются методы музыкального и поэтического анализа, а также метод сравнительного анализа, позволяющий выявить общие тенденции

* *Брагина Наталья Николаевна* – доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, e-mail: nnbragina@yandex.ru.

Natalia N. Bragina – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia, e-mail: nnbragina@yandex.ru.

© Брагина Н.Н., 2021

* *Ван Цзе* – аспирантка кафедры теории музыки Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки; преподаватель истории китайской музыки университета Нанкин (Китай), e-mail: 451443576@qq.com.

Wang Jie – is a post-graduate student of the Department of Music Theory of the Nizhny Novgorod Conservatory named after M.I. Glinka; lecturer in the History of Chinese music at Nanjing University (China); e-mail: 451443576@qq.com.

© Ван Цзе, 2021

между становлением новой музыки в Китае и процессами формирования «молодых» европейских музыкальных школ в первой половине XIX в. Вскрываются причины отставания в развитии некоторых национальных культур и закономерности их ускоренного развития и преодоления временной дистанции. В качестве материала для анализа используются наиболее типичные произведения камерно-вокальных жанров китайской музыки указанного периода. В заключение делается прогноз будущего развития китайской музыкальной культуры.

Ключевые слова: Китай; музыкальная культура; романтизм; современные стили, камерно-вокальные жанры.

Поступила: 18.01.2021

Принята к печати: 02.02.2021

Bragina N.N., Wang Tse
Musical culture of China in the first half of the XX century
a dialogue with European and national

Abstract. The article attempts to systematize the processes taking place in Chinese musical culture in the first half of the XX century. The main direction of European art, manifested in this period in China – Romanticism. Using the example of the development of chamber vocal genres, it is shown how the aesthetic attitudes of Romanticism—the reliance on national traditions and the desire to synthesize the arts – were manifested in the works of Chinese composers. The methods of musical and poetic analysis, as well as the method of comparative analysis, are used to identify common trends between the formation of new music in China and the processes of formation of «young» European music schools in the first half of the XIX century. The reasons for the lag in the development of some national cultures and the regularities of their accelerated development and overcoming the time distance are revealed. The most typical works of chamber-vocal genres of Chinese music of the specified period are used as the material for analysis.

Keywords: China; musical culture; romanticism; modern styles, chamber-vocal genres.

Received: 18.01.2021

Accepted: 02.02.2021

Китайская национальная музыкальная культура – одна из древнейших в мире. В ней существует большое количество своеобразных жанров и форм, неизвестных западноевропейской музыке. Китайская культура развивалась на протяжении веков изолированно от западных влияний в силу разных философских и религиозных взглядов, политического антагонизма, да и просто из-за территориальной отдаленности, когда контакты между разными частями света были весьма затруднительны. Китай, вместе с другими странами Древнего Востока, представлялся европейцам единым экзотическим целым, непостижимой, хотя и очень соблазнительной, тайной; они не чувствовали и не понимали разницы между многочисленными культурами стран Востока, которые не только не однообразны, но во многом антагонистичны, что всегда создавало между ними противоречия, часто приводило к кровопролитным войнам, но эти драматические события, в свою очередь, способствовали вырабатыванию национальной идентичности, формировали своеобразие в культуре и искусстве разных стран Востока. Восточные народы всегда очень бережно относились к своим национальным традициям, не принимая иноземных влияний, что еще больше способствовало долгой изоляции культуры Востока и сознательного неприятия западноевропейских нововведений. О причинах культурного консерватизма восточных стран пишет Фернан Бродель в книге «Грамматика цивилизаций»: «Их нужно искать в доисторическом периоде, у истоков первых цивилизаций. Дальневосточные цивилизации очень рано достигли зрелости, но это произошло в среде, которая сделала почти неподвижными их основные структуры. По этой причине они оказались на удивление сплоченными и однородными. Но в то же время им было чрезвычайно трудно меняться, стремиться к переменам, что создавало впечатление, что они систематически сами себе отказывают в прогрессе» [Бродель, 2008, с. 182]. Только в конце XIX в., с развитием средств коммуникации и массовой информации, культура Китая и других стран Востока стала открываться всему миру, но это был непростой процесс, особенно для Китая, где, в силу многих политических причин, контакты с Западом часто сознательно тормозились и отклонялись, китайские музыканты крайне редко выезжали в Европу и Америку, где они могли освоить современные музыкальные направления, и искусство Китая продолжало оставаться глубоко самобытным и консервативным¹.

¹ «Профессиональная китайская музыка с самого начала развития тесно связанная с китайской философией, социальными особенностями китайского общества, вы-

В силу вышеперечисленных причин, к концу XX в. в мире сложилась парадоксальная ситуация. Все культурное человечество знает о выдающихся успехах китайских музыкантов в исполнительской сфере: почти в любом международном конкурсе в числе лауреатов присутствуют китайские имена. Но исполняют эти музыканты преимущественно европейскую музыку, да и говорить о китайской исполнительской школе можно весьма условно, так как большинство выдающихся китайских исполнителей обучались в Европе или Америке или являются учениками педагогов, прошедших западную школу. Что же касается исконной китайской музыки, творчества выдающихся китайских композиторов, то они до сих пор плохо известны широкой европейской – в частности, российской – аудитории. Хотя в последние десятилетия появляется много публикаций и докторских исследований, посвященных разным аспектам китайской музыки, целостного представления о китайской музыкальной культуре не возникает. Многие культурные коды, связанные с философскими и мифологическими представлениями Китая, общий символизм китайского мышления по-прежнему остаются труднопостижимыми предметами для европейского сознания. Отчасти это объясняется тем, что большинство научных исследований в области китайской музыкальной культуры принадлежит именно китайским авторам, для которых объяснение явлений, впитанных и усвоенных не просто с младенчества, но через поколения на генетическом уровне, не представляются актуальными. Европейцы же, несмотря на их аналитическое мышление, просто не понимают многих, очевидных для китайцев, вещей, и китайская культура не спешит открывать им свои тайны. Однако совокупность тех дискретных данных, которые накопила музыкальная китаистика за последние десятилетия, позволяет уже делать некоторые выводы, проводить культурные параллели и выявлять закономерности китайской музыкальной культуры.

Цель данной статьи – на основе исследования некоторых типичных образцов китайской музыки первой половины XX в. выявить общие тенденции развития музыкальной культуры Китая этого периода и сравнить их с процессами, происходящими в разных странах Евро-

работала строгую оригинальную систему музыкального мышления, которая, хотя и претерпевала серьезные исторические изменения, сохранилась до Новейшего времени как целостное эстетическое явление» [Музыкальная энциклопедия, 1974, с. 808].

пы веком раньше, в эпоху романтизма, а также вскрыть определенные закономерности этих процессов¹.

Предпосылки «вестернизации» китайской музыкальной культуры

Культурная изоляция Китая продолжалась вплоть до конца XIX в., и только в XX в. начали устанавливаться стабильные контакты с другими странами: представители китайской интеллигенции стремились получить образование в Европе, а в Китай поехали работать многие европейцы, пытаясь насаждать там свою систему взглядов в самых разных областях культуры. При этом контакты с Россией оказались наиболее плотными и многогранными и благодаря территориальной близости, и вследствие общности менталитетов, тяготеющих к имперскому сознанию. Поэтому, говоря об определенных закономерностях вестернизации китайской музыкальной культуры как основной тенденции ее развития в XX в., больше всего параллелей приходится проводить именно с русской культурой и спецификой ее эволюции.

Необходимость радикальных перемен была осознана многими китайскими интеллектуалами уже в первом десятилетии XX в. 1910–1920 гг. означенены в Китае «Движением новой культуры», основанным авторами журнала «Новая молодежь». Выдающиеся китайские ученые Чэн Дусю, Чэн Хенгз, Ли Дацхао, Су Синь и многие другие критиковали традиционные ценности Китая, в частности конфуцианство. Они призывали стремиться в будущее, а не держаться за прошлое, и это будущее во многом было связано с ориентацией на западные культурные достижения [The Cambridge history of China, 1978 <2019>].

Следующим шагом в модернизации китайской культуры стало «Движение 4 мая», получившее название по дате проведения массовой студенческой демонстрации, состоявшейся в Пекине 4 мая 1919 г. Если «Движение новой культуры» начала века объединило в основном профессоров и философов, преподавателей университетов, то «4 мая» стало массовым выступлением интеллигенции, которое из Пекина

¹ В рамках одной статьи невозможно полностью осветить эту проблему, поэтому авторы только намечают векторы будущих исследований и ограничиваются обращением к жанрам вокальной музыки, имея в виду продолжить сравнение европейской и китайской музыкальной культуры на основе оперных и инструментальных (камерных и симфонических) жанров.

быстро распространилось в Шанхае и в других крупных китайских провинциях. Импульсом к началу активных действий «Движения 4 мая» в большой степени послужила революция 1917 г. в России. Уже в 1918 г. авторитетный китайский ученый и общественный деятель Ли Дацжао¹ выступил с призывом «следовать примеру России», а осенью 1919 г. опубликовал в журнале «Синь циннянь» статью, в которой изложил основы марксистского учения [История Китая, 2020, с. 44].

Помимо заимствования российского опыта практической реализации марксистского учения, «Движение 4 мая» подвергло критике и пересмотру все стороны интеллектуальной жизни Китая: от введения в научный обиход разговорного языка байхуа до критики традиционной историографии, предъявления новых требований к образованию и рассмотрения новых философских теорий [Движение 4 мая 1919 года в Китае. Документы и материалы, 1969]. Естественно, что и музыкальная культура не могла не испытать влияния всеобщих перемен. Перед музыкой стала задача создать новую китайскую музыкальную школу, не уступающую европейским образцам по композиторской технике и совершенству исполнительского мастерства – и, одновременно, не теряющую своей национальной идентичности и сохраняющей эстетические особенности традиционной китайской музыки.

Надо сказать, что эта задача, несмотря на ее масштабность и сложность, не была уникальной. В разные периоды истории аналогичные проблемы вставали перед культурами разных стран и народов, долгое время развивающихся изолированно от европейских тенденций и сохраняющих свою специфику и самобытность. Так, русская музыкальная культура с ее православной традицией до XVI в. отставала от Запада более чем на тысячелетие, пропустив и не освоив практически несколько важнейших этапов, пройденных европейской музыкой, прежде всего – огромный период развития полифонического письма. Однако вследствие известных исторических событий, влияющих на все стороны жизни и, в частности, на музыкальную культуру, Россия начинает осваивать многие западные тенденции в ускоренном, революционном темпе. Поэтому разрыв сокращается очень быстро, и уже

¹ Ли Дацжао (29 октября 1888 – 28 апреля 1927) – профессор и главный библиотекарь Пекинского университета. Один из первых ученых, исследовавших большевистское движение в Советском Союзе и предложивший его в качестве модели для политического устройства Китая.

в XVII столетии его можно условно обозначить в два-три века, а в XVIII, после Петровских реформ – в один век. В XIX в. дистанция и вовсе снимается, и эпоху романтизма Россия переживает параллельно с Западом, хотя и со своими национальными особенностями. Такое ускоренное развитие имеет инерцию, приводящую к тому, что во второй половине XIX в. Россия вырывается вперед, и многие музыкальные новации, еще не оформленные в особые направления и стили, впервые проявляют себя именно в русской музыке. Так, представители музыкального импрессионизма с его грандиозными изменениями в области гармонии и формообразования считают своим предшественником М.П. Мусоргского. Оперы Н.А. Римского-Корсакова отличает символизм, отдельные сцены «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы» можно смело трактовать как экспрессионистские. Причем эти новаторские прорывы вовсе не отменяют «недоговоренности» в сфере более ранних художественных направлений: классицизма, романтизма, условного реализма. Это приводит к проявлениям эклектизма в культуре, к смешению стилей и направлений: например, в одном произведении, идея которого идеально вписывается в романтическую эстетику, строгость формы может свидетельствовать о классическом типе мышления автора, а отдельные языковые эксперименты позволяют уже говорить о формировании новых стилей.

Таким образом, обнаруживается закономерность в развитии музыкальных культур, долгое время находящихся в изоляции или на глубокой периферии основных европейских тенденций:

- их развитие идет не естественным эволюционным путем, а скачкообразно, с пропуском целых исторических эпох;
- импульс к освоению эстетических и стилистических норм «старых» европейских школ бывает связан с социальными процессами, происходящими в стране, т.е. «прорывы» совершаются через сознательные волевые акты;
- инерция ускорения приводит к очень быстрому сокращению дистанции и в определенный момент может вывести некогда «отставшую» культуру на самые передовые мировые позиции, при условии, что очередной социальный катализм не прервет это ускорение и не отбросит (опять-таки волевым актом, сбивающим естественный ход развития) культуру на более низкую ступень, как это произошло в России в 30-е годы XX в.;

– вследствие «сжатия времени» прохождения разных этапов эволюции, в искусстве ни одно из направлений не проявляет себя «в чистом виде»: характерно смешение стилей, наложение разных тен-

денций, так что эклектику можно наблюдать не только в определенный период или в творчестве одного автора, но и на уровне одного произведения.

В Китае прорыв совершился только в конце XIX – начале XX в., а чем позже начинается вестернизация, тем быстрее идет процесс. Поэтому все вышеперечисленные закономерности проявили себя в Китае не только в полной мере, но и с еще большей интенсивностью, чем это происходило, например, при формировании национальных музыкальных школ в эпоху романтизма в XIX в. в России, Норвегии, Чехии, Венгрии и других странах.

«Китайский романтизм» в камерной вокальной музыке первой трети XX века

Первым европейским направлением, ярко проявившимся в китайской музыкальной культуре, стал романтизм. Одна из главных эстетических установок романтизма – опора на национальные традиции – была созвучна китайскому духу и актуальна для того времени. Китайская национальная музыкальная традиция настолько глубока и так прочно укоренена в менталитете, что никакие новации не должны были разрушить эту прочную основу. Изменению может подвергаться форма, но она должна вместить в себя всю глубину символического мышления и уникальность традиционной философии. Европейская музыка к началу XX в. ушла далеко вперед, освоив много новых стилей: от импрессионизма до экспрессионизма и авангарда. Те средства музыкальной выразительности, которые не просто стали привычными, но во многом и устаревшими в европейской музыке, для Китая были абсолютным открытием и представляли рождение нового искусства, поэтому музыка китайских авторов того времени производит впечатление очень простой и наивной, но искренней в передаче эмоций и образов и свежей по колориту. При этом, в соответствии с романтической идеей синтеза искусств, китайские композиторы предпочитали синтетические, вокально-инструментальные жанры, обращаясь в своем творчестве к классической китайской поэзии, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора, а европейский мелодико-гармонический ресурс (мажоро-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма) сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха квартоквинтовыми созвучиями, образующимися от настройки струнных народных инструментов.

Примером «китайского романтизма» могут служить «художественные песни»¹ Цин Чжу, одного из самых авторитетных композиторов и музыкальных педагогов первой половины XX в.

Цин Чжу (настоящее имя Ляо Шанго: 10 июня 1893 – 7 мая 1959) получил прекрасное европейское образование в Германии, куда был направлен для изучения юриспруденции в 1912 г. Окончив Берлинский университет как юрист, он получил в 1922 г. степень доктора права, защитив диссертацию на тему «К китайской теории государства и права». Во время жизни в Европе Цин Чжу общался со многими европейскими деятелями искусства, прежде всего музыкантами, что привело его к мысли о трансцендентальности музыкального языка, об особом статусе музыки в ряду искусств, что впоследствии стало темой многих его музыковедческих статей. Цин Чжу был убежден, что западноевропейские музыканты гораздо дальше продвинулись в понимании особой роли музыки в ряду искусств, в высоком метафизическом статусе музыки, что говорит о сильном влиянии, которое оказало на него творчество немецких романтиков. По возвращении в Китай Цин Чжу знакомит соотечественников с творчеством западных композиторов: от Моцарта до Вагнера и Дебюсси. Но на самого композитора наиболее значительное влияние оказало творчество ранних романтиков, прежде всего Шуберта и Шумана. Но композитор был убежден, что музыка должна оставаться китайской по своему духу, несмотря на заимствованный западный инструментарий. Не случайно его называли «немецким китайцем».

Особенно важное место в наследии Цин Чжу занимает камерное вокальное творчество: им написано два тома вокальных сочинений, преимущественно на тексты древних китайских поэтов. Такое жанровое предпочтение не случайно. Музыка – самый консервативный вид

¹ Все жанровое многообразие западноевропейской камерной музыки в Китае свелось к термину «художественная песня», предложенному выдающимся деятелем китайской музыкальной культуры Сяо Юмэем (1884–1940). Подробно об этом: Чжан Ку. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкального образования : дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2017. Этот термин будет использован в данной статье. Однако очевидно, что «художественная песня» может быть дифференцирована в соответствии с классификацией вокальных жанров, принятых российской музыковедческой наукой: песня, романс, монолог, баллада и т.д. Об этом подробно пишет Ван Шижан в статье «Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг.» [Ван Шижан, 2015, с. 711–717].

искусства. Из-за абстрактности и символизма музыкального языка и соответствующих трудностей, возникающих в процессе понимания и интерпретации музыкальных идей, все процессы в музыкальной культуре несколько запаздывают в сравнении с другими видами искусства. Иначе говоря, только те новации, которые уже оформлены вербально, уже проявились в визуальных формах, перетекают и в музыку, причем сначала в синтетические жанры, связанные опять-таки со словом (вокальные жанры), и лишь потом проявляют себя в «чистой» инструментальной музыке, для восприятия которой необходимо, чтобы слух и сознание были подготовлены всем предыдущим процессом развития искусства, чтобы сформировались ассоциативные ряды, дающие возможность понимания там, где нет текстовых и визуальных подсказок. Поэтому в первый период освоения западной романтической традиции предпочтение именно камерным вокальным жанрам отдает не только Цин Чжу, но и большинство китайских композиторов – так же, как в период развития европейского романтизма вокальные жанры занимали важнейшее место в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана, Р. Вагнера и Г. Вольфа, всех русских композиторов XIX в.

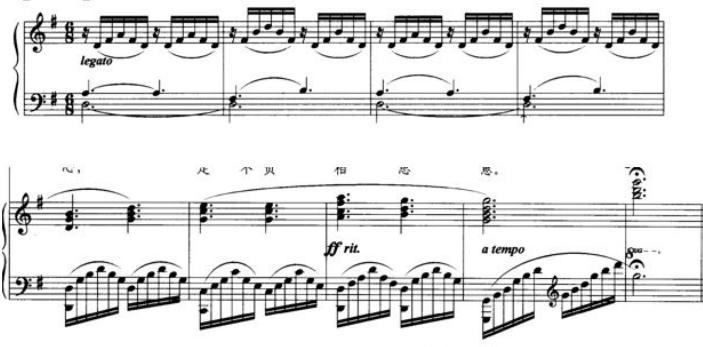
Песня «Я живу у истоков реки Янцзы» представляет собой типичный образец освоения китайским композитором западноевропейского композиторского стиля.

Текст песни:

Я живу у истоков реки Янцзы
Я живу у истоков реки Янцзы,
вы живете в устье реки Янцзы.
Я тоскую о вас ежедневно,
потому что не могу встретиться с вами.
Мы оба пьем воды реки Янцзы.
Когда остановится эта река?
Когда ненавистная разлука закончится?
Только надеюсь, что вы, как я,
храните мысль о нашем вечном союзе,
Я никогда не изменю вам.
(последние четыре строки повторяются дважды)

Всю эту песню можно воспринимать как реплику, оммаж по отношению к «Прекрасной мельничихе» Ф. Шуберта. Достаточно сравнить партию фортепиано у обоих авторов. Она связана с изображением образа реки (Цин Чжу) и ручья (Шуберт), т.е. водного потока, ко-

торый становится полноправным персонифицированным героем песен, а одухотворение природы, наделение ее антропоморфными качествами – одно из важнейших свойств романтической эстетики. Поток сопровождает главного героя, отражает его душевные переживания. Журчание воды передается фигурациями шестнадцатых в партии фортепиано, причем характер фигураций меняется в зависимости от настроения главного героя. Этот тип фактуры буквально заимствован Цин Чжу у гениального австрийского романика:

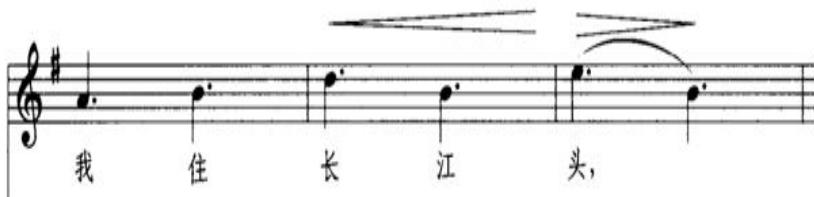


Пример 1. Цин Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы



Пример 2. Ф. Шуберт. Куда?

При этом основная мелодия песни целиком отдана голосу и приближается по звучанию к китайской народной песне благодаря опоре на пентатонику:



Пример 3. Цин Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы. Вокальная партия

Так шубертианство приобретает ярко выраженный китайский оттенок.

Совершенно иной характер имеет песня Цин Чжу «Великая река течет на восток» на стихи Су Ши. Текст песни, повествующий о трагических событиях, видение истории, размышления о бренности жизни – все это наполняет поэтическое произведение драматизмом, отразившимся в музыке «Великой реки».

Текст песни:

Великая река течет на восток

Великая река течет на восток.

Героев, что жили в веках,

Их славных деяний следы смыл беспощадный поток...

По жанру это произведение можно сопоставить с вокальной балладой, по стилю – конкретно с балладой Шуберта «Лесной царь». В Музыкальной энциклопедии читаем: «Расцвет вокальной баллады связан с австрийской и немецкой музыкой эпохи романтизма, прежде всего с творчеством Шуберта (Лесной царь, 1815). Во многих его балладах проявляются черты романтической баллады: соединение реального и фантастического, живописного и драматического. Контрастность эпизодов, получавших в более ранних балладах несколько иллюстративную трактовку, сочетается у Шуберта с динамикой сквозного развития» [Музыкальная энциклопедия, 1973, с. 309]. Все перечисленные качества усматриваются в художественной песне Цин Чжу «Великая река течет на восток».

Поэтическая основа баллады значительно сложнее, чем в песне «Я живу у истоков реки Янцзы». Текст повествует о подвигах легендарных героев, содержит описание древней крепости Чиби, возвышающейся над ревущей внизу бурной рекой, а также – лирическое вос-

поминание о прекрасной Сяо-Цяо и ее храбром муже Чун-Цзине. Сложный сюжет, все повороты которого тонко проиллюстрированы музыкой, требует богатого и разнообразного музыкального языка, в котором эпическое и героическое начала должны сочетаться с лирическими интонациями и большим количеством изобразительных деталей. И здесь баллада Ф. Шуберта «Лесной царь» послужила для Цин Чжу прекрасной моделью, которую он адаптировал к китайскому лирико-эпическому сюжету.

Так, первая часть баллады очень разнообразна по музыкальному материалу и подробно иллюстрирует поэтический текст. Она включает в себя торжественный сумрачный зачин, где вертикали аккордов передают визуальное впечатление от вздывающихся крепостных стен, а усложненная, совершенно не характерная для китайской музыки, гармония придает образу мрачную таинственность:

Largo 庄严地

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。

Пример 4. Чун-Цзин. Великая река течет на восток

Далее следует фортепианный проигрыш, передающий шум битвы: движение шестнадцатыми, громкая динамика, широкие скачки. Это музыкальная иллюстрация к рассказу о том, как «в пору трех царств» герой Чжоу-Юй разбил неприятельское войско на берегу великой реки.

А вторая часть создает глубокий контраст к предыдущему фрагменту: широкого дыхания мелодия на основе пентатоники на фоне волнообразного аккомпанемента, имитирующего речной поток:

23 *Andante con moto*
p

Пример 5. Чун-Цзин. Великая река течет на восток. Часть 2

Здесь царит светлое, безмятежное настроение. Музыка так гибко следует за текстом, что отражает даже отдельные мелкие детали. Так, на словах «Веер в руке» в мелодии возникает затейливый витиеватый пассаж, очевидно изображающий движение веера:

Пример 6. Чун-Цзин. Великая река течет на восток. Часть 2, фрагмент

Аналогичные примеры глубокой связи поэтического текста с музыкой, иллюстрирующей все его нюансы, характерны для западноевропейских камерных вокальных жанров эпохи романтизма.

Таким образом, на примере художественных песен Цин Чжу видно, что образная палитра камерной вокальной музыки первой половины XX в. в Китае весьма широка, но музыка эта полностью находится под влиянием лучших европейских образцов этого жанра нековой давности. При этом очевидно, что процесс освоения европейских музыкальных стилей идет очень быстро, так что уже к середине века в

китайской музыке появляются образцы импрессионизма и экспрессионизма, т.е. путь, который Европа прошла почти за век, в Китае сжат до двух-трех десятилетий, и дальше это ускорение только усиливается. Однако освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию.

К середине века камерные вокальные жанры уходят на второй план, уступая место массовым песням, более простым по языку и теснее связанным с фольклорной традицией. Однако, несмотря на серьезное сопротивление государственных структур, требующих от искусства идеологического воспитания нации, а не эстетских нововведений, процесс освоения профессиональной музыкой западных стилей продолжается все с большей интенсивностью. Труднее всего они пробиваются себе дорогу в жанре оперы¹. Музыкально-сценические жанры слишком масштабны, публичны, слишком связаны с государственным заказом, поэтому всякие нововведения пробиваются в них дорогу тяжелее, чем в камерных жанрах. Поэтому дальнейшая тенденция к вестернизации китайской культуры и интеграции ее в мировые тренды связана преимущественно с областью инструментальной музыки. Хотя китайская инструментальная (камерная и симфоническая) музыка не покрывает со словом, оставаясь в основном программной, что свидетельствует о том, что романтический ресурс еще не исчерпан в китайской музыкальной культуре, но он постепенно поглощается более современными стилями: от импрессионизма и экспрессионизма до авангардных направлений, включающих серийные техники, алеаторику, спектральную музыку. В инструментальной музыке композитор может позволить себе любые фактурные, гармонические, полифонические приемы, исходя из художественных задач, что приводит в конце XX – начале XXI в. к созданию произведений, абсолютно современных по звучанию, но неизменно сохраняющих национальный колорит. Но более подробный анализ этих явлений – тема будущих исследований.

Список литературы

Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / пер. с фр.: Б.А. Ситников. – М. : Весь мир, 2008. – 545 с.

¹ О трудной сценической судьбе первой китайской оперы западного образца – «Цю Цзы» Хуана Юаньло на либретто Занг Юаньюаня см.: [Чень Ин, 2015].

Ван Шижсан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // Современные проблемы науки и образования. – Пенза : Изд. дом «Академия образования», 2015. – № 5. – С. 711–717.

Движение 4 мая 1919 года в Китае. Документы и материалы / отв. ред. Л.П. Делюсин. – М. : Наука, 1969. – 360 с.

История Китая / под ред. А.В. Меликсетова. – 2-е изд., исправ. и доп. – М. : Изд-во МГУ : Высшая школа, 2020. – 736 с.

Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – 1070 стб.

Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 958 стб.

Чень Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: К проблеме освоения европейского опыта : дис. канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

The Cambridge history of China. – Cambridge [England] : Cambridge University Press, 1978–2019. – 1108 с.

References

- Brodel', F (2008). Grammatika civilizacij [The grammar of civilizations] B.A. Sitnikov (transl.). Moscow : VES' MIR. (In Russian).
- Van, Shizhan. (2015). Zhanry kamerno-vokal'noj liriki evropejskogo tipa v kitajskoj muzyke 1920–1940 gg. [Genres of chamber-vocal lyrics of the European type in Chinese music 1920–1940]. In *Sovremennye problem nauki i obrazovaniya*, [Modern problems of science and education], (5) (pp. 711–717). Penza : Izd. dom «Akademiya obrazovaniya». (In Russian).
- Delyusin, L.P. (executive ed.). (1969). Dvizhenie 4 maya 1919 goda v Kitae. Dokumenty i materialy. [Movement of May 4, 1919 in China. Documents and materials]. Moscow : Nauka. (In Russian).
- Meliksetova A.V. (ed.) (2020). *Istoriya Kitaya*. [History of China]. 2-e izd., isprav. & dop. Moscow : Izd-vo MGU; izd-vo «Vysshaya shkola». (In Russian).
- Keldysh Yu.V. (senior ed.) (1973). *Muzykal'naya enciklopediya*. [Music Encyclopedia] : v 6 t. T. 1. Moscow : Sovetskaya enciklopediya. (In Russian).
- Keldysh Yu.V. (senior ed.) (1974). *Muzykal'naya enciklopediya*. [Music Encyclopedia] : v 6 t. T. 2. Moscow : Sovetskaya enciklopediya. (In Russian).
- Cen', In. (2015). «*Kitajskaya opera XX – nachala XXI veka: K problem osvoeniya evropejskogo optya*» [Chinese Opera of the XX-early XXI century: On the problem of mastering the European experience]. Diss. kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu. (In Russian).
- (Anonymous) (1978-<2019>). *The Cambridge history of China*. Cambridge [England]: Cambridge University Press. (In English).

*Букреев В.А.**

**ИНТЕГРАЦИЯ И АССИМИЛЯЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ
КОМПОНЕНТОВ ДЖАЗОВОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ США С НАЧАЛА
XX века[©]**

Аннотация. В статье рассматривается эволюция мышления американских и европейских композиторов начала XX в., расширение их музыкального кругозора в связи с рождением и появлением раннего джаза – новой ритмической музыки на Юге США. Практически все знаменитые композиторы начала столетия в той или иной степени обратились к джазу, каждый по-своему преломляя в творчестве новые ритмы и гармонии. В данном процессе исходным, основным материалом были профессиональные композиторские сочинения, а джаз способствовал ассимиляции. В статье рассматриваются эксперименты, представляющие интерес с позиции сплавления музыкальных жанров, синтеза элементов музыкального языка, предвосхитившие впоследствии рождение уникального музыкального стиля фьюжн.

Ключевые слова: Стравинский; Мийо; Пулленк; Равель; Скотт Джоплин; Джордж Гершвин; Джеймс Пол Джонсон; «Джелли Ролл» Мортон; «Дюк» Эллингтон; «Диззи» Гиллеспи; Стэн Кентон; Вуди Герман; Джордж Шириング; Стэн Кентон; Гюнтер Шулер; Пол Уайтмен; Чарли Минус; Джордж Рассел; Гил Эванс; Альфред Шнитке; «Modern Jazz Quartet».

* *Букреев Валерий Александрович* – солист Государственного джазового оркестра имени О. Лундстрема, композитор, аранжировщик, лауреат премии ЮНЕСКО, Москва, Россия, e-mail: wbukreev@yandex.ru

Bukreev Valery Aleksandrovich – soloist of the O. Lundstrem State jazz orchestra, composer, arranger, UNESCO Prize Laureate, Moscow, Russia, e-mail: wbukreev@yandex.ru

© Букреев В.А., 2021

Поступила: 13.02.2021

Принята к печати: 28.02.2021

Bukreev V.A.

**Integration and assimilation of the musical components of jazz
and academic music in the works of US composers since the beginning
of the XX century**

Abstract. The article examines the evolution of thinking of American and European composers of the early 20 th century, the expansion of their musical horizons in connection with the birth and emergence of Early Jazz, a new rhythmic music in the South of the United States. Almost all famous composers of the beginning of the century, to one degree or another, turned to jazz, each in his own way refracting new rhythms and harmonies in their work. In this process, the initial, basic material was professional composer compositions, and jazz contributed to assimilation. The article examines experiments of interest from the perspective of fusion of musical genres, synthesis of elements of the musical language, which later anticipated the birth of the unique musical style «Fusion».

Keywords: Stravinsky; Millau; Poulenc; Ravel; Scott Joplin; George Gershwin; James Paul Johnson; «Jelly Roll» Morton; «Duke» Ellington; «Dizzy» Gillespie; Stan Kenton; Woody Herman; George Shearing; Stan Kenton; Gunther Schuler; Paul Whiteman; Charlie Minus; George Russell; Gil Evans; Alfred Schnittke; «Modern Jazz Quartet».

Received: 13.02.2021

Accepted: 28.02.2021

С джаза, именно с раннего джаза началось расширение музыкального кругозора музыкантов и слушателей в Европе, произошел важнейший переворот в самом музыкальном мышлении человека XX в. Практически все знаменитые композиторы начала столетия в той или иной степени обращались к джазу, по-своему преломляя его ритмы и гармонии. Среди них – Стравинский, Мийо, Пулленк, Равель и многие другие композиторы [Watkins, 1994, p. 194]. В деле интеграции культур, в качестве выразителя общей тенденции к слиянию неевропейского и европейского джаз открыл далеко идущие пути [Конен, 1984, с. 87]. Фактически в Европу вернулись традиции, вывезенные в течение предшествующих двух столетий в преобразованном подчас до неузнаваемости виде, обогащенные на Американском континенте

синтезом с другими музыкальными культурами. В отношении использования характерных элементов джазового языка европейскими композиторами важно то, что в данном процессе исходным, основным материалом были профессиональные композиторские сочинения, а джаз способствовал ассимиляции [Когоутек, 1976, с. 262]. Исследуя особенности становления джаза, нельзя не упомянуть композиторов, без вклада которых в развитие американской музыки не мыслится история джаза. Остановимся на творчестве некоторых из них, чьи эксперименты представляют немалый интерес с точки зрения синтеза, сплавления жанров, элементов музыкального языка, предвосхитившие впоследствии рождение уникального музыкального стиля фьюжн.

Строгая упорядоченность и структурная завершенность композиций рэгтаймов в творчестве «короля рэгтайма», пианиста афроамериканского происхождения Скотта Джоплина объясняется влиянием традиций отнюдь не афроамериканской музыки. Получив в ранние годы академическое образование, он свободно использовал европейский музыкальный язык. Ориентиром в его творчестве была музыка Грига и Дворжака. В отличие от большинства «бродячих пианистов», у Джоплина были ясно осознанные музыкальные идеалы и художественные цели. В своем творчестве он пробовал соединить традиционные европейские жанры с музыкой рэгтаймов. «Ragtime Dance» – миниатюрный балет в духе классицизма для камерного оркестра, «Почетный Гость» – его первая опера. Десять лет жизни посвятил композитор созданию оперы «Тримониша», предвосхитив появление оперы Джорджа Гershвина «Порги и Бесс». Однако несмотря на стремление создавать произведения в высоких жанрах, современниками он воспринимался как эстрадный композитор-исполнитель. Но и в этой области Скотту Джоплину удалось создать классические образцы, которые долгое время оставались примерами для подражания и популярнейшим материалом для исполнителей в сфере как легкой, так и академической музыки.

Джеймс Пол Джонсон также шел по пути Скотта Джоплина в области соединения музыки популярной американской эстрады с нехарактерными для нее жанрами академической европейской музыки. Выступая в водевильных театрах, играя в оркестрах бродвейского шоу, в салонных ансамблях, Джеймс Пол Джонсон писал музыку к различным театральным постановкам, а также фортепианную музыку, которая представлена в его творчестве отдельными пьесами и циклами. По прозвищу, данному ему современниками, можно определить главную характерную особенность его музыкального почерка. Его

называли «отцом стиля страйд». Этот термин – «страйд пиано» – подразумевает особую манеру исполнения на фортепиано, основанную на характерной технике игры левой рукой, представляющей чередование басового тона и аккордов, разделенных большим расстоянием. Подобная манера игры возникла в жанрах кейкуока и рэгтайма и, в свою очередь, связана с главным источником – жанром марша.

Творчество Джонсона не ограничивается упомянутыми жанрами. Синтез европейских жанров с новой музыкой представлен в таких его сочинениях, как симфоническая поэма, впоследствии переработанная в «Concerto for Piano and Orchestra»; в симфонии «Harlem», композиции в которой – традиционный европейский трехчастный цикл. (Позже эту симфонию Джонсон обработал в виде балетной сюиты.) Изучая гармонию и контрапункт, Джонсон пробовал свои силы в жанре пассакальи, позже переделав ее в балет для гарлемского театра. В своей пьесе «Caprice-Rag» он обращается к технике цитирования, приводя фрагмент из Шопена, что для его современников стало своеобразным откровением: ему удалось «соединить несоединимое». «Факт переработки сочинений в серьезных жанрах в музыку для сценического действия свидетельствует о неподготовленности слушателя конца XIX в. к восприятию академических жанров, что часто вынуждало композиторов идти “на поводу” у публики» [Леонг, 1992, с. 112].

Еще более благодатную почву для исследования проблемы интеграции музыкальных традиций можно обнаружить в творчестве Фердинанда Ламента, или «Джелли Ролла» Мортона, одного из первых провозвестников стиля «swing». Еще в 1926 г. он путем экспериментирования собрал в своем оркестре состав инструментов, который впоследствии стал характерным для классического биг-бэнда. Так, от европейского духового оркестра в этот состав вошли медные духовые: туба, тромбон, труба; деревянные – три кларнета, саксофоны; от афроамериканского – банджо или гитара.

Увлечение оркестром отражалось на манере его игры на фортепиано: нередко партия левой руки соответствовала игре на тромbone, а правой – на кларнете. Ему принадлежат многочисленные обработки маршей Дж. Сузы для нового состава оркестра с прибавлением элементов рэгтайма, джазовой ритмики начала раннего джаза.

Экстраординарный пианист, он был одним из первых, кто начал выступать с сольными концертами. Играя в кабачках и на теплоходах полонезы, вальсы, марши, мазурки, он совместил идиомы негритянского джаза с академической европейской музыкой. Он экспериментировал с классическим материалом, обрабатывая отрывки опер

Джузеppe Верди в своей собственной, оригинальной манере. Нередко материалом для экспериментов служили французские и испанские фольклорные ритмы. Ему приписывается создание многотемной многочастной композиции. Часто в одной пьесе он совмещал несколько различных жанров. Так, например, в пьесе «*Sidewalk Blues*» чередуются блюз, марш-рэгтайм и траурный марш.

Каждый из этих композиторов по-своему воплотил в жизнь идею интеграции разных традиций, внося свой вклад в развитие американской эстрадной музыки. Но, пожалуй, никто не может сравниться с непревзойденным экспериментатором, генератором неординарных идей, «Дюком» Эллингтоном, на материале творчества которого можно проследить путь эволюции джаза с 20-х по 70-е годы XX в. Личность уникальная, он улавливал и использовал достижения новых стилей и был сам основоположником некоторых из них. Созданное Джеймсом Пол Джонсоном, «Джелли Роллом» Мортоном, Скоттом Джоплином стало основой для дальнейших творческих поисков в области синтеза и интеграции. Со своим первым ансамблем, в репертуар которого входили популярные вальсы, рэгтаймы и песенные аранжировки, Эллингтон выступал на танцплощадках и в кабаре. Но формирование собственного стиля было необходимо для завоевания славы и признания. Так, в процессе сочинения оркестровой музыки к танцевальным сценкам в «африканском духе» для «*Cotton Club*» возник новый джазовый стиль, получивший название *Jungle Style* (стиль джунглей). Для него характерны экзотические звучания, полиритмия, прямые гармонии и разнообразное использование сурдин в группе медных духовых. «Эта сценическая практика с требованиями, которые она на нас накладывала, была одновременно просвещающей и обогащающей. Благодаря ей мы расширили горизонты нашей музыки...» – говорил сам Эллингтон [цит. по: Колиер, 1991, с. 114]. Поиски и эксперименты велись для воплощения буйного неистовства негритянских танцев, звуков дикой природы средствами джазового биг-бэнда.

Необходимость обеспечивать зрелищные, театрализованные номера заставляла искать новые формы композиции, новые средства выразительности. Большинство оркестровых номеров такого характера построены по принципу чередования контрастных эпизодов. Новаторским был подход Эллингтона к композициям: их завершенность служила импульсом, отправной точкой для дальнейших исканий непосредственно в процессе исполнения. Не случайно его оркестр часто характеризуется как ансамбль импровизирующих солистов.

Новый стиль Mood Style, или «стиль настроения», ярче всего представлен в таких пьесах, как «Mood Indigo», «Sofisticated Lady», «Solitude». Это совершенно противоположное по манере «стилю джунглей» направление джаза характеризуется приглушенными звучаниями, мечтательным, лирическим настроением с минимальным контрастом разделов [Charters, Constant, 1981, р. 164].

В 1931 г. Эллингтон получает премию за сочинение «Creole Rhapsody». С этого произведения начинаются поиски более сложных и совершенных форм, основанных на тщательно спланированных структурах, бытующих в музыке академической, но базирующихся на джазовых идиомах. Эти идеи Эллингтон развивает в четырехчастной композиции «Black, Brown and Beige», которую современники называли «Первой симфонией Дюка Эллингтона», в программной сюите «Harlem», в монументальном симподжазовом полотне «Мой народ», в трех духовных концертах и в других произведениях, представляющих его «концертный стиль». Для сочинений Эллингтона характерно влияние академической музыки, тяготение к красочной оркестровке, монументальность и усложненность форм, высокие требования к виртуозности солистов.

Это еще один этап на пути интеграции в джазе. Эллингтон не только обращается к другой, европейской культуре, но и к другому виду музыкального искусства, совмещающего эстрадное начало с академической музыкой.

Экспериментаторство, постоянный поиск новых идей в области композиции, инструментовки, музыкального языка – эмблема творчества Эллингтона, для которого границы джаза были слишком тесны. Его реформы, такие как опыт синтезирования джаза и симфонической музыки, введение в джаз концертных форм, новая техника композиции, развитие ряда новых стилей, трактовка вокала и голоса как виртуозного оркестрового инструмента, комбинация тембров, использование политональности, хроматики и модальных гармоний, обращение к африканским ритмам, эксперименты с мелодическими структурами и многое другое – все это в той или иной степени было подхвачено его современниками и музыкантами более молодого поколения [Such David, 1993, р. 26].

Параллельно с начала XX в. в джазе происходили не менее интересные процессы, основанные на синтезе различных элементов музыкального языка. Перейдем к истории возникновения стиля Latin Jazz. К самобытной культуре стран Латинской Америки джазовые музыканты обратились уже в 1910 г. Так, характерный ритм с иррегу-

лярной акцентуацией «Cubanola», чаще всего в партии левой руки, можно встретить в фортепианных рэгтаймах Скотта Джоплина, Нейла Монета, Джо Джордано, Эдди Мэтьюза, позднее – у У. Хенди в знаменитом «St. Louis Blues», который стал популярным джазовым стандартом. Не обошел своим вниманием необычную ритмику и «Джелли Ролл» Мортон, который не только стал использовать ее в своих произведениях и импровизациях, но и утвердил ее в качестве одного из характерных элементов джаза.

Следующий важный этап в обращении джазовых музыкантов к музыкальным традициям Латинской Америки открывает творчество знаменитого трубача «Диззи» Гиллеспи. В историю джаза этот стиль войдет под названием Afro-Cuba Jazz.

Личность Гиллеспи в своем роде уникальна. В созданном им биг-бэнде он реализовал множество стилевых идей. Музыкант стиля бибоп, он пытается воплотить бибоп идеи в биг-бэнде, для чего обратился к традициям латиноамериканской музыки. Из всего многообразия характерных для нее элементов он заимствует как готовую модель лишь усложненную ритмику «multi-rhythm» под названием «Mantuno» и вводит ее в биг-бэндовые аранжировки. К традиционному составу оркестра он добавляет кубинские музыкальные инструменты и приглашает кубинских перкуссионистов «Чано» и «Чино» Позо [Пичугин, 1983, с. 67].

Под лозунгом «возвращения джаза к первоистокам» Гиллеспи экспериментировал с архаичными африканскими ритмами и инструментами (Afro-Jazz). Параллельно он работал в области соединения традиционной симфонической и джазовой музыки, исполняя сочинения, написанные специально для его биг-бэнда композиторами академического направления. Вслед за ним подобные идеи подхватят в своих экспериментах другие известные бенд-лидеры американских оркестров, такие как Стен Кентон, Вуди Герман, Дж. Ширинг и другие [Пичугин, 1974, с. 115].

В 30–40-е годы в Нью-Йорке свои биг-бэнды стали создавать и сами латиноамериканские музыканты. Еще в начале 40-х годов Мачито присоединяется к составу джаз-оркестра национальные ударные инструменты, а характерные фольклорные элементы разрабатывает в свинговых аранжировках. Для своих концертных выступлений он приглашает в качестве солистов таких знаменитых джазменов, как Чарли Паркер, Джонни Гриффин, Ховард Мак-Ги и других.

В 50-х годах зажигательные латиноамериканские мелодии и ритмы стали настолько популярны, что их можно было услышать по-

чи на всех танцплощадках Америки. Они звучали как в исполнении биг-бэндов, так и в малых составах.

Стэн Кентон, выдающийся джазовый музыкант, бенд-лидер, интересы которого были чрезвычайно широки, в том числе и в сфере синтезирования традиций симфонической и джазовой музыки, параллельно с Гиллеспи обращался к латиноамериканским традициям.

Новая волна в истории развития стиля Latin Jazz пришла с именем знаменитого тенор-саксофониста Стэна Гетца. Музыкант-лирик, в сотрудничестве с бразильским композитором А.К. Жобимом, А. и Ж. Жильберто и Ф. Пурим, он развивает идею индивидуального solo, подобно модели одноголосного латиноамериканского пения с усложненным в метроритмическом плане инструментальным аккомпанементом. С его творчеством в джаз вошли новые жанры – Samba, Bossa-Nova, которые вскоре стали необходимым атрибутом традиционных джазовых джем-сессий (jam-session) [Sargent, 1976, p. 117].

Великолепный пример изучения интеграции джаза с музыкой академической принадлежит к иного рода направлению, в конце 60-х годов обозначенному термином «третье течение» (third stream).

Гюнтер Шуллер, американский композитор-авангардист, дирижер, музыкальный критик и педагог, в свое время получивший академическое музыкальное образование, в 1957 г. в курсе лекций о современной музыке для студентов Брандейского университета вводит новое понятие – «третье течение», обозначая им музыку, основанную на синтезе джаза и академического стиля. Пропагандируя новое направление, он пишет произведения для различных джазовых составов. Были и более ранние попытки подобного рода в творчестве музыкантов старшего поколения, но именно у Г. Шуллера эти эксперименты оформились в самостоятельное течение. В 1959 г. он сочиняет «Concertino» и «Passacaly» для джазового квартета и симфонического оркестра, а также «Conversation» для джазового и струнного квартетов, выдержаные в традициях камерной музыки.

Гюнтер Шуллер долгое время сотрудничал с Джоном Льюисом и его «Modern Jazz Quartet», внесшим свой весомый вклад в развитие этого направления. Своим возникновением этот состав обязан творческим исканиям Диззи Гиллеспи, в биг-бэнде которого он и образовался. В него вошли музыканты ритм-секции биг-бэнда: Дж. Льюис, Милт Джексон, Кенни Кларк и Рэй Браун. Первоначально они выступали как своеобразный «оркестр в оркестре», а затем как самостоятельный ансамбль, завоевавший популярность, свою аудиторию и последователей, среди них Дж.Дж. Джонсон («Poem of Brass», 1956),

Милтон Беббит («All Set», 1957), Билл Руссо («An Image of Man», 1958), Дон Эллис («Improvisation Suit», 1960), Рэн Блейк («Jim Crow», «Silver Fox», 1976), Энтони Брекстон («Composition 82», 1978) и другие [Матвеев, 1986, с. 32].

Основные определяющие компоненты джаза – импровизация и свинг – остаются визитными карточками этой ветви неакадемической музыки практически во всех вариантах ее синтеза с другими музыкальными направлениями и течениями. Это было закономерным и для «third stream», где музыканты часто достигали органического сплава классического инструментария и академических музыкальных форм с джазовой импровизацией и обязательным присутствием свинга.

Концепция возможного синтеза классической музыки с джазом к тому времени не была нова. Эта идея волновала умы многих композиторов и бенд-лидеров и в более ранние этапы развития джаза. С разной степенью успеха ее реализовывали в своем творчестве Пол Уайтмен в 20-е годы и Арти Шоу в 30-е годы XX в. В 40-е годы в этой области экспериментировал «Дюк» Эллингтон и начинал свои поиски Джон Льюис. В 50-е годы к подобной практике обращались Стэн Кентон, Чарли Мингус, Джордж Рассел, Гил Эванс, Майлс Дейвис, и, наконец, Гюнтер Шуллер и Джон Льюис, с творчества которых за этими экспериментами закрепляется статус самостоятельного направления.

Немаловажен тот факт, что благодаря творческим усилиям музыкантов ансамбля «Modern Jazz Quartet» третье течение как самостоятельная ветвь современной музыкальной культуры выходит на подмостки академической музыкальной сцены. Именно эта группа, как одна из главных представительниц направления, в 60-е годы занимала сцены академических залов.

В настоящее время практика сплавления, синтезирования ведущих характерных компонентов джаза и академической музыки приобрела широчайшее распространение. Важно, что к подобного рода синтезу в своем творчестве обращаются не только и не столько джазовые музыканты, сколько композиторы академических направлений. Традиция идет еще с начала XX в., с экспериментов Стравинского, Равеля, Пуленка и Мийо. Ярчайший пример последних лет – Девятая симфония Альфреда Шнитке, написанная специально для традиционного состава симфонического оркестра и solo саксофона, где импровизации отводится весьма важное и особое место. Почему мастер в своей «лебединой песне» обращается к такому сплаву? Не видит ли он возможности совмещения, примирения двух противоположных, полюсных

ветвей музыки как необходимый (если не единственный) путь дальнейшего развития музыкальной культуры в целом? [Давыдов, 1994, с. 134].

Список литературы

Давыдов Ю.Н. Очерки по истории теоретической социологии XX столетия. От М. Вебера к Ю. Хабермасу, от Г. Зиммеля к постмодернизму : пособие для гуманитарных вузов. – М. : Наука, 1994. – 379 с.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века : пер. с чешского. – М. : Музыка, 1976. – 367 с., илл., нот.

Колиер Дж. Л. Дюк Эллингтон : пер. с англ. – М. : Сов. композитор, 1991. – 349 с.

Конен В. Дж. Рождение джаза. – М. : Сов. композитор, 1984. – 311 с.

Леонг А. Эрнст Неизвестный об Искусстве, Литературе, Философии. – М. : Изд. группа «Прогресс-Литера», 1992. – 240 с., илл.

Матвеев В.С. Эволюция музыкального «авангарда»: от элитарной к «массовой культуре» : дис. ...канд. филос. наук: 09.00.04 – Утв. 28.10.87. – М. : Прогресс, 1986. – 197 с.

Пичугин П. Музыка стран Латинской Америки. – М. : Музыка, 1983. – 291 с., илл., нот.

Пичугин П. Музыкальная культура стран Латинской Америки. – М. : Музыка, 1974. – 335 с., илл., нот.

Charters S.B., Constant L. Jazz A history of the New York scene. – New York : Ad Capo press, 1981. – VIII, 382 p.

Sargent W. Jazz: Hot and Hibrid // Jornal of the American Musicological Society. – New York, 1976. – Vol. 48, N 3. – P. 117–128.

Such David G. Avant – Garde Jazz Musicians: Performing «Out There». – Iowa City : University of Iowa Press, 1993. – 206 p.

Watkins G. Piramids at the Louver: Music, Cultural and Collage from Stravinsky to the Postmodernism. – London : Cambridg Press, 1994. – 571 p.

References

Davy'dov, Yu.N. (1994). *Ocherki po istorii teoreticheskoy sociologii XX stoletiya. Ot M. Vebera k Yu. Xabermasu, ot G. Zimmelya k postmodernizmu: Posobie dlya gumanitarnykh vuzov* [Essays on the history of theoretical sociology of the twentieth century. From M. Weber to Yu. Habermas, from G. Simmel to postmodernism: Manual for humanitarian universities]. Moscow : Nauka. (In Russian).

- Kogoutek, Cz. (1976). *Tehnika kompozicii v muzyke XX veka* (trnsl. from Czech) [Technique of composition in the music of the twentieth century]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Kolier, Dzh. L. (1991). *Dyuk Ellington* (trnsl. from Engl.) [Duke Ellington]. Moscow : Sov. Kompozitor. (In Russian).
- Konen, V. Dzh. (1984). *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of jazz]. Moscow : Sov. Kompozitor. (In Russian).
- Leong, A. (1992). *Ernst Neizvestnyj ob Iskusstve, Literature, Filosofii* [Ernst Neizvestny about Art, Literature, Philosophy]. Moscow : Izd. gruppa «Progress-Litera». (In Russian).
- Matveev, V.S., Davydov, J.N. (1986). *Evolyuciya muzykal'nogo «avangarda»: ot elitarnoj k «massovoj kul'ture»* [The evolution of the musical «avant-garde»: from the elite to the «mass culture»]: Diss. ...kand. filos. nauk: 09.00.04 – Utv. 28.10.87. Moscow : Progress. (IN Russian).
- Pichugin, P. (1983). *Muzyka stran Latinskoj Ameriki* [Music of Latin American countries]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Pichugin, P. (1974). *Muzykal'naya kul'tura stran Latinskoj Ameriki* [Musical culture of Latin American countries]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Charters, S.B., Constant, L.(1981). *Jazz A history of the New York scene*. New York : Ad Capo press. (In English).
- Sargent, W. (1976). Jazz: Hot and Hibrid. In *Jornal of the American Musicological Society*, (Vol. 48), (3), (pp. 117–128). New York. (In English).
- Such, David G. (1993). *Avant – Garde Jazz Musicians: Performing «Out There»*. Iowa City : University of Iowa Press. (In English).
- Watkins, G. (1994). *Piramids at the Louver: Music, Cultural and Collage from Stravinsky to the Postmodernism*. London : Cambridge Press. (In English).

*Гудимова С.А.**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.
О РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЕ**

Аннотация. С начала XIX в. российская пресса сообщает читателям обо всех музыкальных событиях. Хотя авторы публикаций не были профессионалами, уровень рецензий и заметок поражает знанием искусства, особенно знанием тонкостей скрипичного исполнительства. Объяснить данный феномен можно только богатым слуховым опытом журналистов. В России была интенсивная музыкальная жизнь, в салонах и на сценах не только столиц, но и провинциальных городов выступали самые знаменитые виртуозы того времени. К началу XIX в. сложилась сильная русская скрипичная школа с оригинальной («вокальной») трактовкой звука. Ее представители уделяют значительно больше внимания качеству звука, чем зарубежные виртуозы, которые ставят на первый план техническое совершенство, подчас в ущерб даже элементарным требованиям музыкальности.

Русская музыкальная критика никогда не вторила мнениям западных коллег, у нее были свои критерии оценок. Она смело критиковала даже признанных в Европе скрипачей-фигляров и поддерживала российских виртуозов, которые вскоре получили мировое признание.

* *Гудимова Светлана Алексеевна – старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: gudimova-svetlana@mail.ru*

Gudimova Svetlana Alekseevna – senior scientific researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: gudimova-svetlana@mail.ru

Ключевые слова: кружки; салоны; музыкальные издания; скрипичная школа; трактовка звука; музыкальная жизнь России; И.Е. Хандошкин; Г.А. Рачинский; И.И. Семенов; Н.Д. Дмитриев-Свечин; А.Ф. Львов; К. Липиньский; Г. Берлиоз.

Поступила: 19.01.2021

Принята к печати: 03.02.2021

Gudimova S.A.
Music journalism of the first half of the 19 th century
about the Russian violin school

Abstract. Since the beginning of the XIX century the Russian press informs its readers about all musical events. Although the authors of the publications were not professionals, the level of reviews and notes amazes with their knowledge of art, especially knowledge of the intricacies of violin playing. This phenomenon can only be explained by the rich auditory experience of journalists. In Russia there was an intense musical life, the most famous virtuosos of that time performed in salons and on stages not only in capitals, but also in provincial cities. By the beginning of the 19 th century a strong Russian violin school was formed with an original («vocal») interpretation of sound. Its representatives pay much more attention to the quality of sound than foreign virtuosos, who prioritize technical perfection, sometimes to the detriment of even the elementary requirements of musicality.

Russian music criticism has never echoed the opinions of Western colleagues; it had its own criteria for evaluating it. She boldly criticized even the violinists-buffooners recognized in Europe and supported the Russian virtuosos, who soon gained worldwide recognition.

Keywords: circles; salons; musical publications; violin school; interpretation of sound; musical life in Russia; I.E. Khandoshkin; G.A. Rachinsky; I.I. Semenov; N.D. Dmitriev-Svechin; A.F. Lvov; K. Lipiński; G. Berlioz.

Received: 19.01.2021

Accepted: 03.02.2021

В 20–30-е годы XIX в., когда основы русского музыкоznания только начинали закладываться и музыкальная печать была еще недостаточно развита, большую роль в музыкальной жизни играли различ-

ные кружки и салоны Петербурга и Москвы. Из московских музыкально-философских кружков С.Е. Раича, С.В. Станкевича и кружка «архивных юношей» вышли известные музыкальные критики первой половины XIX в. – Одоевский, Боткин, Мельгунов. Многие собрания в Петербурге тоже уделяли большое внимание проблемам музыки – салоны В. Одоевского, М. Вильгорского, Н. Греча, Н. Кукольника, З. Волконской, А. Дельвига, круг посетителей которых был разнообразен и широк. На петербургских «средах» и «четвергах» слушали русских и иностранных исполнителей, в салоне М.Ю. Вильгорского – симфонические программы. В доме В.Ф. Одоевского композиторы исполняли свои новые сочинения, горячо обсуждались философско-эстетические проблемы музыки и музыкального воспитания. По существу, петербургские гостиные становились законодателями музыкальной моды.

Но кружки и салоны были, конечно, не единственной формой обмена мнений. Периодическая печать первой половины XIX в. отводит музыке довольно много места¹. Карамзинский «Вестник Европы» с 1802 г. знакомит русских читателей с музыкальной жизнью Европы, журнал Шаликова «Аглая» систематически дает нотные приложения. Позже в московских журналах – «Вестнике Европы» Каченовского, «Телескопе» Надеждина, «Московском телеграфе» Полевого, «Московском вестнике» Погодина, «Московском наблюдателе» Мельгунова и Белинского (затем «Москвитянин») – печатаются интересные статьи о музыке, многие из которых носят аналитический характер.

Интенсивность петербургской музыкальной жизни, напротив, способствует развитию информационных жанров. Много хроники в «Библиотеке для чтения» Сенковского, «Литературной газете» Дельвига², «Художественной газете» Кукольника. Очень интересные и профессиональные (даже с современной точки зрения) рецензии печатались в провинциальных газетах (Одесском, Воронежском, Вологод-

¹ С 30-х годов XVIII в. Санкт-Петербургские ведомости постоянно информировали читателей о значимых событиях в театральной и музыкальной жизни Европы. В Приложении газеты ее редактор, историк и искусствовед Якоб Штелин опубликовал фундаментальное исследование «Историческое описание оного театрального действия, которое называется опера». – *Прим. авт.*

² С 1831 г. газету редактировал О. Сомов. Дельвиг был отстранен с этого поста Бенкендорфом. – *Прим. авт.*

ском и других «Вестниках» и «Ведомостях») и даже в таком, казалось бы, далеком от музыки издании, как «Полицейские ведомости».

В конце 30-х и в 40-х годах в Петербурге возникают специальные издания – «Репертуар русского театра» Песоцкого, «Пантеон русского и всех европейских театров» Кони, «Литературные прибавления к “Нувеллисте”» и газеты «Музыкальный свет» («Le monde musical»)¹, «Journal de St. Petersbourg»².

Поражает высокий уровень музыкальных публикаций первой половины XIX в., которые писались любителями музыки. Объяснение этому феномену может быть только одно – богатый слуховой опыт. Консерваторий в России еще не было, профессиональное музыковедение начитается только с работ В.Ф. Одоевского. Но в России была невероятно интенсивная музыкальная жизнь. В Петербурге в концертном сезоне 1839 г., который проходил с 12 февраля по 10 марта, было дано 42 концерта такими исполнителями, как Тальберг, Серве, Ромберг, Мейнгардт, Бем, Маурер, Роммерс и др. Пресса извещала, что в столицу уже прибыли знаменитейшие скрипачи – Уле Буль и Кароль Липиньский, а на днях ожидают виртуозов Беррио и Вьетана.

Хороших музыкантов можно было послушать не только в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве и Одессе, но практически во всех провинциальных городах. Все знаменитые музыканты того времени (кроме Н. Паганини) выступали в разных концертных залах и салонах России.

Например, в первом турне по России (1851–1852) братья Венявские (скрипач Генрик и пианист Юзеф) дали 200 концертов. Эти еще юные талантливые музыканты собирали полные залы в Киеве, Петербурге, Москве, Харькове, Одессе, Полтаве, Воронеже, Туле, Пензе, Курске, Орле, Тамбове, Саратове, Симбирске... А о том, насколько было развито любительское музицирование даже в таежных «медвежьих» углах, достаточно ярко говорит тот факт, что в 1829 г. в Тобольске было три хора и оркестр из 100 (!) человек.

В каждой губернии звучали крепостные оркестры. В Петербургской губернии было 38 смешанных струнно-духовых оркестров, в Московской – 73, в Курской губернии – 16, в Волынской – 16, Орловской – 8, в Полтавской – 35, в Смоленской – 12, Тульской – 11, Харьковской – 12, Черниговской – 12... При некоторых оркестрах открывались музыкальные школы, в которых в основном учились солдат-

¹ Издание велось на русском и французском языках параллельно. – Прим. авт.

² Издание выходило на французском языке. – Прим. авт.

ские дети и крепостные. Конечно, оркестры различались составами. В оркестре крепостного театра помещика И.Д. Шепелева в Выксе (Владимирская губерния) было 50 музыкантов, ими руководил капельмейстер Н.Я. Афанасьев, который до этого служил скрипачом в Московском оркестре Большого театра. На Выксе, писал Афанасьев, театр был немногим меньше Петербургского Мариинского театра. Все приспособления и механическая часть театра были безукоризненны, и самые сложные оперы того времени шли без всяких затруднений. Театр освещался газом, хотя в то время даже императорские театры в Петербурге освещались масляными лампами.

Представители высшего света обучались музыке у итальянских и французских музыкантов. Настоящим меломаном был император Петр III. Игра на скрипке была его истиной страстью. Ей он посвящал практически весь свой досуг, играл в оркестре всегда первую скрипку, а вместе с ним играли придворные кавалеры, офицеры и другие высокопоставленные дилетанты.

В России к началу XIX в. сложилась сильная скрипичная школа. Уже в XVIII в. под влиянием народного музыкального творчества формируются черты самобытного русского скрипичного стиля. В искусстве происходит сближение чистого инструментализма с вокальным, песенным элементом. Это «очеловечивание» (термин Б. Асафьева) инструментализма вовсе не было лишь подражанием человеческому голосу. Сущность процесса – в поисках выразительности и эмоционального тепла, свойственных лучшим песенным образцам.

Конечно, амплитуда стилевых исканий и конкретных стилевых форм была велика, но все же в музыке XVIII в. можно выделить отправную точку, от которой в дальнейшем стала развиваться русская скрипичная школа. Ее формирование связано с творчеством «славного российского музыканта», «первого сочинителя и игрока русских песен» – И.Е. Хандошкина (1747–1804).

Иван Евстафьевич Хандошкин завоевал известность не только в России, но и за границей. Несмотря на то что его технические возможности были гораздо выше, чем у таких европейских знаменитостей, как Биотти и Местрино и играл он порой «паганиниевски сходственным образом» (расстрой, на одной струне и т.п.), более всего Хандошкин славился как исполнитель и создатель скрипичной кантилены. В своем творчестве он обращался ко всем жанрам сольной инструментальной музыки. Оригинальность его произведений не только в своеобразии формы и разработки фактуры, но и в типично национальных особенностях музыкального языка, что позволяет говорить о

Хандошкине как об одном из крупнейших русских композиторов-инструменталистов даглинкинской эпохи (его Скрипичный концерт до сих пор входит в программу музыкальных училищ). Хандошкин создал кантилену лирико-элегического склада, которая окончательно совершенствуется в творчестве П.И. Чайковского. Деятельность Хандошкина закрепляет в русском исполнительском искусстве вокальную трактовку скрипичного звука. Его ученики и последующие представители скрипичной школы рассматривают скрипку как эмоционально-выразительный инструмент – и поэтому уделяют значительно больше внимания качеству звука, чем зарубежные виртуозы. В западноевропейских скрипичных школах в то время доминирует тенденция инструментальной трактовки звука с характерным подражанием тембрам различных инструментов, что ставит на первый план техническое совершенство, подчас в ущерб мелодическому дыханию и даже элементарным требованиям музыкальности.

Уже в первой половине XIX в. скрипка занимает на эстраде главенствующее положение. В 1828 г. в прессе, например, отмечалось, что в течение Великого поста больше всего концертов было дано отечественными скрипачами. Покорить сердца слушателей только внешней виртуозностью и округлостью движений правой руки теперь становится трудно. Анонимный рецензент пишет об игре знаменитого Лолли, которого безмерно одаряла Екатерина II: «изъявляя гласное удивление о его проворстве... не могу охарактеризовать этого скрипача иначе, как музыкальным на воздухе фигурантом» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 61]. Столь же резкую оценку получает скрипичное акробатство знаменитого А. Буше: «Многие видя беспрестанно его левую руку у подставки или летающею к оной от верхней части грифа, восхищаясь, говоря: “какие он трудности делает!” – писал В.Ф. Одоевский. – Умолчим уже о том, что трудности, независимо от красоты, принадлежат не к музыке, а к фиглярству; положим даже, что трудность имеет свое достоинство; но она имеет его тогда только, когда побеждена; сей же победы мы не заметили в г. Буше, ибо фальшивые ноты беспрестанно били мне в уши» [От читателя ..., 1823, с. 225–226].

Все русские концертирующие скрипачи этого периода «вольно-отпущеные из крепостных» Семенов, Поляков и Аматов, мелкопоместный дворянин Рачинский, разночинец Дмитриев-Свечин, князь Львов в совершенстве владели техникой, и это давало возможность воплощать глубокие образы, создавать, как выражались рецензенты, поэтическую оправу музыкальных самоцветов.

Русская скрипичная школа была сильна своей преемственностью. Опыт предшественников входил в арсенал художественных средств и затем преломлялся в творческих лабораториях молодых скрипачей. Это своеобразие русской скрипичной школы неоднократно отмечала критика: «Рачинский и в таланте своем воскресил знаменного русского скрипача Хандошкина. Согретый теплотой южного неба он образовал игру свою, так сказать *поющею*; без этого свойства никакой механизм рук не одушевит инструмента звуками, доходящими до сердца, а удивляет только глаз своею мудреностью», – писали о концерте Рачинского «Черниговские губернские ведомости» [Черниговские ..., 1848, с. 4].

Русское скрипичное искусство знали не только в столицах. Концертные турне виртуозов России пролегали и через далекие «азиатские» и северные края. Очень интересно в этом отношении письмо новгородского любителя музыки: «К счастью, мне еще привелось слышать виртуоза, – это Львов, он проезжал из Москвы, <...> хотя я не музыкант, **но столько слышал наших артистов** (выделено мной. – С. Г.), что могу некоторым образом судить о музыке. Я сравнивал игру его с искусством нашего Гердлички, о котором я тебе уже говорил; и должен сказать по справедливости: что Львов чистотой тонов и выразительностью смычка превосходит нашего виртуоза» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 209].

Алексей Федорович Львов – действительно выдающийся представитель русского музыкального искусства первой половины XIX в. Виртуоз, камерный исполнитель, дирижер, композитор оперной, духовой и скрипичной музыки, директор придворной капеллы, поднявший до высочайшего художественного уровня хоровое искусство. И его творчество, и его «Советы начинающему играть на скрипке» оказали значительное влияние на исполнительское искусство и музыкальную критику того времени. По его мнению, деление на классическую и романтическую игру есть не что иное, как «фантасмагория». Есть только один род игры – **хороший**, т.е. сообразный с музыкальным чувством и законами мелодии и гармонии. «...если скрипачи, гоняясь за неуловимым фантомом, забудут о том, что главный характер скрипки **певучесть**, и обратят все силы свои лишь на выделку фокусов, известных под ложным названием паганиниевских, то такие артисты горько раскаются; они отвыкнут от настоящего, художественного исполнения на скрипке, потеряют время и исказят свои способности, – а между тем флаголеты и щипки успеют всем надоесть и падут без-

возвратно в мнении публики. Эта эпоха уже начинается» [Львов, 1951, с. 367].

Русские скрипачи – частые гости в музыкальных центрах Европы. Они выступают в Париже, Вене, Лондоне, Лейпциге... – и всегда с неизменным успехом. Активно поддерживает русскую школу прогрессивное немецкое издание – лейпцигская «Новая музыкальная газета»¹, которая ставила перед собой такие задачи: укрепить новую художественную красоту, победить недавние течения, сводившиеся лишь к подъему внешней виртуозности и «поэтому антихудожественные», помочь формированию и приближению нового поэтического будущего. Основатель этой газеты Роберт Шуман с восторгом писал о концертах князя Львова. Композитор называет скрипача редким, исключительным артистом, музыка которого необыкновенно оригинальна, глубока, искренна, свежа, «восходит как бы из иных сфер»; очарованный слушатель невольно «порабощается» и хочет слушать без конца. Если в столице России, отмечал Р. Шуман, есть еще такие дилетанты, то иному артисту приходится там скорее поучиться, нежели учить. Такую же высокую оценку мастерства А.Ф. Львова дает и Феликс Мендельсон-Бартольди: «превосходнейший», «одухотворенный» из всех, кого приходилось слышать.

Таким образом, творческое кредо Львова и лучших русских скрипачей – никакая мысль, никакое чувство не выражается кудряво – получило признание не только в России, но и за рубежом. Более того, европейская пресса даже высказывала опасение за состояние своих скрипичных школ, так как «новый вид пропаганды русских» производил огромное впечатление на публику.

Но нельзя сказать, что русская скрипичная школа развивалась изолированно, исполнительская культура, безусловно, учитывала иноzemный опыт. В России в первой половине XIX в. концертировали крупнейшие западноевропейские скрипачи. Роде, Лафон, Вьетан, а позже Генрик Венявский долгое время служили придворными солистами в Петербурге. Скрипичная жизнь того времени напоминала большую фугу, в голосах которой чередовались различные народности. Особенно «многотемны» были Киевские «контракты», на них начиная с 1819 г. почти ежегодно приезжал Кароль Липиньский, которого мировая пресса называла единственным соперником Паганини.

¹ Лейпцигская «Новая музыкальная газета» начала выходить в апреле 1834 г. Она выпускалась еженедельно в виде небольших тетрадей журнального формата. – *Прим. авт.*

Липинский часто выступал в разных городах России. Польский музыкант славился не только как великий виртуоз, но и как глубочайший интерпретатор Бетховена. «Кто не слыхал Липинского в квартетах Бетховена, – писала “Северная пчела”, – тот не имеет никакого понятия о божественной музыке Бетховена, и о великом, единственном таланте, постигшем вполне Бетховена» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 190].

Творческое общение Липинского с русскими скрипачами – Г.А. Рачинским, А.П. Поляковым, А.М. Аматовым, И.И. Семеновым – его дружеские советы и поддержка оказали огромное влияние на наших музыкантов. В 1833 г. автор «Северной пчелы» отмечал: «Семенов, ободренный вниманием Липинского, шел вперед, и с той поры (около девяти лет), неутомимо изучая свой инструмент, наконец, достиг своей цели, и самая строгая и беспристрастная критика должна почесть его одним из первых скрипачей, живущих в России» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 186]. Именно И.И. Семенова критика считала лучшим исполнителем Скрипичного концерта К. Липинского.

Русские музыканты нередко отправлялись за наукой в другие страны, но, как правило, они бережно сохраняли национальное своеобразие исполнительской манеры: «Мы услышали смычок необыкновенно грациозный, верный руке, ясный до крайности, отработанный в подробностях, и должно еще прибавить – смычок истинного художника, без всяких современных штук, без тех натянутых эффектов, которыми унижается музыка даже у первенствующих талантов Европы» [Г. Щепин, 1842, с. 563–564], – писали в «Москвитянине» о выступлениях возвратившегося из Парижа Артемия Щепина, который пробыл во Франции около пяти лет.

В 40–60-е годы одним из самых популярных русских скрипачей был Николай Дмитриев-Свечин. И хотя он воспитывался в Дрездене и некоторое время жил в Париже, его инструмент звучал в унисон со скрипками лучших музыкантов России: «Сила игры Дмитриева – *не-
ние*: адажио и анданте. Пение это заставляет трепетать сердца... со-
знаемся откровенно, что кроме Липинского, мы не слыхали в жизни
нашей ни одного виртуоза, который бы извлекал такие живые звуки из
бездушного инструмента», – писал рецензент «Северной пчелы» [Ф.Б., 1840, с. 1]. В этом отзыве, рассчитанном на широкого читателя, нельзя заподозрить рекламную гиперболу. В личных письмах и воспоминаниях встречаются не менее восторженные оценки. Тонкий знаток музыки, известный «любомудр» В.П. Титов писал в одном из писем об игре Дмитриева-Свечина: «Это виртуоз исключительный. Ка-

кая чарующая певучесть смычка, какая сила и нежность <...> какое высокое художественное понимание исполняемого, а техника – это брызги родника» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 253].

Сравнение творчества Дмитриева-Свечина с игрой Кароля Липиньского совсем не случайно. Дмитриев был ярким представителем того же направления в скрипичном искусстве, к которому принадлежал и Липиньский. Исполнительская манера Николая Дмитриева-Свечина соединяла в себе «все преимущества классической методы с лучшими отличительными чертами нынешней школы» [Репертуар ..., 1842, с. 51] (новой школой в то время называлось романтическое направление). Рецензент «Одесского вестника» обращает внимание на то, что слушатели не замечали всех трудностей, «производимых беглостью пальцев и смычка, хотя такие трудности ему нипочем. Тут, так же, как и у других, раздаются трели флаголетов, колокольчики, стакаты и т.п., механические безделки, но эти трели, эти колокольчики играют не главное, а побочное дело, потому что в целом выражено единство чувства, единство, которое невидимо проникает в душу слушателя и роднится с нею» [Короновский, 1847, с. 4].

Русская музыкальная пресса смело, без оглядки на западных «знатоков», выражала свое мнение. Если, например, польские критики всегда «пели» в унисон с венскими, парижскими или лондонскими рецензентами, то авторы из Москвы или Одессы смело вступали с ними в полемику.

В 20–50-е годы XIX в. мировую эстраду заполнили «чудо-дети». Тогда в России побывали многие вундеркинды – братья Эйхгорн, Контские, Венявские; сестры Нерудо, Меланолло, Ферни и другие. Отзывы русских рецензентов заметно отличались от тех панегирических восклицаний, которыми награждала юных музыкантов, например, парижская пресса. На страницах периодических изданий велась продолжительная полемика о том, как относиться к этому явлению в искусстве. Русские журналисты в отличие от своих западных коллег выступили против поощрения «вундеркомпаний», против рекламирования «чудо-детей», против отношения к искусству юных музыкантов как к новому виду развлечений «пресыщенной публики»: «Она (публика. – С. Г.) не слушала, а смотрела игру их... тешилась зреющим малюткам, играющим словно старые опытные артисты, смело, ловко, чисто, с важностью великих виртуозов, с самонадеянностью своих учителей, со всеми ухватками экспрессии, чувства и души, проказливо подмеченными у взрослых... Эти концерты имели необычайный успех именно как детская комедия...» [Библиотека ..., 1851, с. 88–94] – пи-

сал рецензент «Библиотеки для чтения», отмечая, что «буржуазный мир» вовлекает молодые таланты в «ад корыстных расчетов и спекуляции» [Библиотека ..., 1851, с. 88–94].

Когда весь высший свет был в «горячке итальянщины» (В.В. Стасов), передовая русская критика пытаясь обратить внимание слушателей на творчество Бетховена, Баха и подготовить публику к восприятию новой музыки – музыки Гектора Берлиоза. После провала в Париже драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846) Берлиоз решил отправиться на гастроли в Россию. Музыкальной прессе удалось привлечь внимание к музыке автора «Ромео и Юлии» и «Фантастической симфонии». Через день после концерта музыкант-любитель напечатал в «Санкт-Петербургских ведомостях» (5 апреля) огромную статью, в которой говорилась: «Берлиоза поняли в Петербурге! <...> Берлиоз был вызван по крайней мере 12 раз в продолжении концерта <...> У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателя, струна новая, которой существование мы и не подозревали!» [цит. по: Стасов, 1952, с. 443]. А «Библиотека для чтения», которая не очень-то благоволила к Берлиозу, все-таки отмечала: «У Берлиоза мы находим много нового: новые идеи, новые формы, новые ритмы, новые оркестровые эффекты. Если он посвящает свои усилия на достижения невозможной цели (произвести все впечатления поэзии и живописи одною инструментальною музыкою), то этим он заслуживает не насмешек, а уважения за свою непоколебимую твердость. Да и кто знает, до каких еще высоких результатов он может дойти?» [цит. по: Стасов, 1952, с. 445].

Но успех концертов Берлиоза зависел не только от мнения прессы и таких влиятельных знатоков искусства, как графы братья Вильгорские, князь Одоевский и генерал Львов. Успех во многом зависел и от исполнения сочинений Петербургским оркестром и хором под управлением Львова. Оно было безупречным (об этом с восхищением не раз писал композитор: «Какой оркестр! Какая точность! Какой ансамбль!»). И тайна удивительного звучания лучших оркестров России заключалась в оригинальной трактовке звука, выработанной годами русской скрипичной школой. Уже в первой половине XIX в. принцип «песенного» концертирования (тема с вариациями) творчески обогащается и перерастает в принцип симфонического развития, который в середине столетия будет обобщен П.И. Чайковским на новой симфонической основе и положит начало русскому скрипичному концертному стилю. Уже в первых русских операх (Соколовского и Фомина)

национальный элемент выявляется не только в вокальном, но и в инструментальном стиле, который во многом определялся специфическим использованием группы скрипок. От привнесения в партию струнных манеры и приемов русского исполнительского искусства общий колорит звучания оркестра отличался от зарубежных коллективов. Струнная группа и ее функции в оркестре, как отмечали русские и западные музыковеды, – очень сильная сторона глинкинской инструментовки, его оркестрового мышления. Глинка создал великолепные образцы оркестрового скрипичного соло. Так, в арии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» (IV действие) он использует экспрессивные возможности скрипки как эмоционально-выразительного инструмента для поэтической характеристики драматургического действия. Переплетение человеческого голоса с голосом скрипки, оттеняющим все полутона переживаний героини, помогает полнее раскрыть ее внутренний мир и сделать свой, авторский лирический комментарий.

Русские композиторы использовали скрипку как «совершеннейший оркестровый голос» для воплощения поэтических образов в различных жанрах симфонической, оперной и балетной музыки («Ноктюрн» Бородина из Второго квартета, «Шахеразада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Лебединое озеро» и Третья оркестровая сюита Чайковского, балет «Раймонда» Глазунова...)

Русская скрипичная школа завоевала мировое признание и сегодня находится на вершине музыкального Олимпа.

Список литературы

Библиотека для чтения. – СПб. : Изд-во П.Д. Боборыкин и К°, 1851. – Т. 106, разд. 15. – С. 88–94. – Режим доступа : https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false

Григорьев В.Ю. Кароль Липиньский в России // Русско-польские музыкальные связи. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – С. 182–198.

Г. Щепин // Москвитянин / ред. и изд. М.П. Погодин. – М., 1842. – Ч. 2, № 4 : Летопись. – С. 563–564. – Режим доступа : https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_60000188517/

Короновский И. Дмитриев-Свечин в Киеве // Одесский вестник. – 1847. – № 17. – С. 4.

Львов А. Советы начинающему играть на скрипке // Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – С. 362–367.

О концертах в Москве в продолжение Великого поста 1828 г. // Московский телеграф / изд. Н. Полевой. – М., 1828. – Ч. 20, № 5. – С. 118.

От читателя журналов (псевдоним В.Ф. Одоевского) // Вестник Европы / ред. и изд. М.Т. Каченовский. – СПб., 1823. – № 7. – С. 225–226.

Репертуар русского и пантеон всех европейских театров на 1842 год. – СПб. : Издатель В. Поляков, 1842. – Т. 7. – 52 с.

Стасов В.В. Лист, Шуман и Берлиоз в России // Стасов В.В. Избранные сочинения : в 3 т. – М. : Искусство, 1952. – Т. 3. – С. 409–484.

Ф.Б. Виртуоз Николай Дмитриевич Дмитриев // Северная пчела (газ. полит. и лит.). – СПб., 1840. – № 134 (17 июня). – С. 1. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_90065/

Черниговские губернские ведомости : [часть неофициальная] [газ.] / ред. П.М. Дмитриев. – Чернигов, 1847–1906. – 1848. Прибавление к №№ 47 и 48.

Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 516 с.

References

(Anonymous) (1851). *Biblioteka dlya chteniya*. [A library for reading]. T. 106, razd. 15, 88–94, Saint Petersburg : Izd-vo P.D. Boborykin i K°; Retrieved from : https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false (In Russian).

Grigor`ev, V. Yu. (1963). Karol` Lipin`skij v Rossii [Karol Lipinski in Russia]. In *Russko-pol'skie muzy'kal'ny'e svyazi*, 182–198. Moscow : Izd-vo AN SSSR. (In Russian).

(Anonymous) (1842). G. Shhepin [G. Shhepin]. In *Moskvityanin*, Ch. 2, (4), Letopis', (pp. 563–564). (In Russian).

Koronovskij, I. (1847). Dmitriev-Svechin v Kiev [Dmitriev-Svechin in Kiev]. In *Odesskij vestnik*, (17), (p. 4); Retrieved from : https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_60000188517/ (In Russian).

L'vov, A. (1951). Sovety nachinayushchemu igrat' na skripke [Tips for beginners to play the violin]. In Yampol'skij I. Russkoe skripichnoe iskusstvo. [Russian Violin Art], 362–367. Moscow – Leningrad : Muzgiz. (In Russian).

(Anonymous) (1828). O koncertax v Moskve v prodolzhenie Velikogo posta 1828 g. [Concerts in Moscow during the Great Lent of 1828]. In N. Polevoj (publisher) *Moskovskij telegraf*, [Moscow Telegraph]. Ch. 20, (5), (pp. 118). (In Russian).

(Anonymous) (1823). Ot chitatelya zhurnalov (psevdonim V.F. Odoevskogo) [From a reader of magazines (pseudonym V.F. Odoevsky)]. In M.T. Kachenovskij (ed. & publ.) *Vestnik Evropy* [Bulletin of Europe], (7), (pp. 225–226). Saint Petersburg. (In Russian).

(Anonymous) (1842). *Repertuar russkogo i panteon vsekh evropejskikh teatrov na 1842 god* [The repertoire of the Russian and the pantheon of all European theaters for 1842]. T. 7. Saint Petersburg. : Izdatel' V. Polyakov. (In Russian).

Stasov, V.V. (1952). List, Shuman i Berlioz v Rossii [Liszt, Schumann and Berlioz in Russia]. In Stasov V.V. Izbrannyye esochineniya: v 3 t. [Selected works: in 3 vols.] T. 3. 409–484. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).

F.B. (1840). Virtuoz Nikolaj Dmitrievich Dmitriev [Virtuoso Nikolai Dmitrievich Dmitriev]. In Severnaya pchela (gaz. polit. i lit.). [Northern Bee (newspaper polit. and lit.)], (134) (17 june), (p. 1); Saint Petersburg. (In Russian). Retrieved from : https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_90065/

Chernigovskie gubernskie vedomosti, 1848. – Pribavlenie k №№ 47 i 48.

P.M. Dmitriev (ed.). (1848). *Chernigovskie gubernskie vedomosti : [chast' neoficial'naya] / gaz.* [Chernigovskie gubernskie vedomosti : [part unofficial] [newspaper]. Pribavlenie k (47 & 48). Chernigov, 1847–1906. (In Russian).

Yampol'skij, I. (1951). Russkoe skripichnoe iskusstvo [Russian violin art]. Moscow – Leningrad : Muzgiz. (In Russian).

*Старостина Н.Б.**

О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ ФУЦЗЯНЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА НАНЬИНЬ[©]

Аннотация. В настоящей статье идет речь о стилистических особенностях фуцзяньского жанра наньинь. Рассматриваются история возникновения жанра, жанровая пара «наньинь» и «лиюань», инструментальный состав, сюжеты, нотация и ладовые особенности наньиня. Отдельное место уделено сходству жанра наньинь и музыки для цитры гуцинь.

Ключевые слова: китайская традиционная музыка; наньинь; инструментальный состав наньинь; нотация гунчэпу; жуньцян.

Поступила: 11.02.2021

Принята к печати: 26.02.2021

Starostina N.B.

About the stylistic features of the Fujian musical genre *Nanyin*

Abstract. The article deals with the stylistic features of the Fujian musical genre Nanyin. The history of the genre, Nanyin and Liyuan as a pair of genres, instrumental composition, plots, notation, and modal features of Nanyin are considered. A special place is given to the similarity of the Nanyin genre and music for guqin zither.

* *Старостина Нина Борисовна* – композитор, исполнитель на гуцине, исследователь китайской музыки Творческой мастерской Леонида Лундстрема, Москва, Россия, e-mail: *nstarostina16@gmail.com*

Starostina Nina Borisovna – composer, guqin performer, Chinese music researcher, Soloist of Leonid Lundstrem Art Studio, Moscow, Russia, e-mail: *nstarostina16@gmail.com*

© Старостина Н.Б., 2021

Keywords: Chinese traditional music; nanyin; nanyin instrumental composition; gongchepu notation; runqiang.

Received: 11.02.2021

Accepted: 26.02.2021

Выбор темы пал на наньинь 南音 – один из древнейших сохранившихся вокально-инструментальных жанров, – поскольку автор этого небольшого исследования уже много лет занимается традиционной китайской музыкой, а именно изучением музыки цитры гуцинь, а также имеет опыт пения и руководства русским церковным хором и всегда испытывал особую любовь к древнерусскому знаменному распеву. Знакомство автора с музыкой *наньинь* можно назвать случайным. По просьбе настоятеля прихода Апостолов Петра и Павла в Гонконге протоиерея Дионисия Поздняева автором была предпринята попытка написания православного певческого осмогласия в стиле китайской традиционной музыки – музыки для гуциня и музыкального синтетического жанра *наньинь*. Идею использования *наньиня* в качестве стилистического источника подсказал один весьма образованный православный китаец.

При знакомстве с этим жанром произвели глубокое впечатление совершенно необычный тембр голоса исполнителей-вокалистов (особенно исполнительниц-вокалисток) и специфическая ладовая организация; стало понятно, что это жанр безусловно древний и уникальный. В результате опыта соединения музыки *наньинь*, гуциня и русской певческой традиции оказался очень интересным. Это соединение получилось довольно органичным – китайский материал прекрасно подошел под идею чередования попевок в определенном порядке, принятом в русском осмогласии. Таким образом выявились общие черты этих музыкальных жанров двух разных музыкальных культур [Старостина, 2015].

История вокально-инструментального жанра наньинь

Наньинь 南音 (или *сяньгуань* 箫管, или *наньцюй* 南曲, или *ланцюньюэ* 郎君乐) – один из древнейших музыкальных вокально-инструментальных жанров Китая, который представляет собой синтез древних китайских музыкальных традиций – дворцовой музыки эпохи Тан (619–907) [Ван, 2003, с. 1] и южнокитайского музыкального фольклора. Мы проведем краткий экскурс в историю *наньиня*, коснем-

ся его связи с музыкальным театром *лиюань* 梨園, поговорим о его стилистических особенностях и нотации.

Инструментальный состав ансамбля *наньиня* в современном виде сложился самое позднее к X в., что можно наблюдать на известной картине «Ночной пир во дворце Хань Сицзая» («Хань Сицзай е янь ту» 韓熙載夜宴圖, около 980 г.). Китайцы называют *наньинь* «живой окаменелостью» [Чэнь, 2018, с. 5], т.е. древней традицией, которая тем не менее жива и не слабеет.

Родина *наньиня* – округ Цюаньчжоу, расположенный в южной части провинции Фуцзянь. Население Цюаньчжоу – это большей частью люди, мигрировавшие в разное время из Центрального Китая. Прежде всего это воины, прибывшие сюда усмирять восстания, начиная с эпохи Западная Цзинь (215–316); одна из волн переселения относится к концу правления Тан (времени восстания Хуан ЧАО – 874–884 гг.). Многие воины с семьями осели на территории нынешней провинции Фуцзянь. Во время эпохи правления Северной Сун (960–1127) после захвата власти чжурчжэнами императорская династия Чжао удерживала власть только над юго-восточной частью страны. В 1127 г. многие члены императорской семьи были вынуждены бежать в Цюаньчжоу. Императорская семья и ее потомки, а также царедворцы принесли в Цюаньчжоу среднекитайскую культуру, что весьма стимулировало ее развитие в этом регионе [Чэнь, 2018, с. 18]. Таким образом, ханьская культура уже с древности имела большое влияние на культуру миньцев (южных народов, часть которых жила на территории нынешней провинции Фуцзянь). *Наньинь* вышел из ханьской культуры, но он зародился, развился и укоренился в Цюаньчжоу, и родина *наньиня* именно здесь.

Наньинь и театр люоань

Чуть позднее, чем *наньинь*, в XI–XIII вв., зародился и музыкальный театр *лиюань* 梨園, который имеет много общих с *наньинь* особенностей: мелодии, сюжеты, ладовая организация, звукоизвлечение. Театр *лиюань*, как и всякий традиционный музыкальный театр Китая, обладает богатым жестовым языком; его произведениям присущи оживленные сюжеты и вследствие этого более интенсивное движение, в то время как для *наньиня* характерны неторопливые темпы, а жестового языка там вовсе нет.

Главное же принципиальное отличие *наньинь* и театра *лиюань* концептуально. Жанровая пара *наньинь* и *лиюань* олицетворяет поня-

тия я雅 (изысканности) и су俗 (простоты, простонародности). *Наньинь* следует конфуцианскому принципу золотой середины, гармонии – чжунхэ中和. В его мелодиях мелизмы (украшения, так называемые жуньцян潤腔) гораздо более лаконичны, чем в театре *лиюань*. То же относится и к выражению чувств: в *наньинь* они не хлещут через край, что соответствует конфуцианскому эстетическому идеалу: «радостно, но не сладострастно, печально, но не скорбно» (лэ эр буинь, ай эр бушан 樂而不淫，哀而不傷 – «Лунь юй», III, 20). Часто говорят о том, что музыка гуциня способствует самосовершенствованию (*сюиэнъян-син*修身養性); это выражение относят и к *наньиню*.

Наньинь очевидно близок древней дворцовой музыке яюэ 雅樂 (букв. «изысканная музыка»). В *лиюань* же все – и подвижные темпы, и веселые мелодии, и динамичность развития в драматургии, – ближе к народу. Кроме того, в музыке театра *лиюань* также используется множество ударных, оживляющих действие. Музыкальному складу *лиюань* свойственна довольно простая организация вертикали: инструменты и голос звучат в основном в унисон, мелизмы не такие многоглавые и разнообразные, если сравнивать с *наньинь*. Одни и те же мелодии в трактовках *наньинь* и *лиюань* могут сильно отличаться; пример – «Третья и Пятая сестры Чэнь» («Чэнь Сань У нян» 陳三五娘) [Чэнь, 2018, с. 53].

Если *лиюань* можно воспринимать как жанровую антитезу к *наньинь*, для циня (гуциня) такой антитезой будет чжэн (гучжэн). Чжэн (гучжэн) – тоже древняя цитра, отличие которой от циня (кроме количества струн) заключается в более звонком звучании и более доступной для простого слушателя мелодике, а также зачастую более виртуозной технике игры. Музыку для циня традиционно считают «изысканной», музыку для чжэна – «простонародной».

Истории о наньине

Традиция знает немало историй, связанных с музыкантами *наньиня*. Особенно запоминающиеся из них случились во время правления императора Сюанье 玄燁, правившего под девизом «Канси» 康熙 (1654–1722). Министр Ли Гуанди 李光地 (1642–1718) уделял большое внимание музыкальному образованию. Этот человек, почитавший ритуал и музыку, был родом из Цюаньчжоу и с большим почтением относился к жанру *наньинь*. В 1713 г. к шестидесятилетнему юбилею Сюанье он пригласил пятерых музыкантов, больших мастеров *наньиня*, выступить с поздравлением императора в столице. Сюанье был

покорен искусством *наньинь* и оставил музыкантов при дворе. Спустя некоторое время они затосковали по родным местам, но не смели сказать об этом императору. Дождавшись удобного случая, они исполнили во дворце пьесу «Сотня птиц возвращается в родные гнезда» (*Бай-няо гуй чао* 百鳥歸巢). Император уловил намек и отпустил музыкантов домой, наградив их титулами «придворных музыкантов» (*юйцянь цин* 御前清客) и «пяти достойнейших талантов» (*ушао фан сянь* 五少芳賢), а также желтыми зонтами с изогнутыми ручками, золотыми львами и дворцовыми фонарями. Свитки с титулами и символические подарки от императора и сегодня украшают современные общества *наньинь*. Заметим, что эта ситуация практически аналогична истории «Прошальной симфонии» Й. Гайдна.

Вторая история связана с упомянутыми выше золотыми львами. Во время исполнения перед императором музыканты по привычке держали инструменты, чтобы они не скользили, в позе «нога на ногу», что некоторые расценили как непочтительность по отношению к правителью. Однако император не только не наказал музыкантов, но и приказал главному дворцовому евнуху преподнести им подставки под ноги. Эти подставки были сделаны в форме золотых львов [Чэнь, 2018, с. 151].

Поклонение первопредку жанра наньинь

Все музыканты *наньиня* от Цюаньчжоу до Филиппин поклоняются Мэн Чану (孟昶, 919–965) – последнему правителю Поздней Шу (934–965). Мэн Чан был покровителем искусств. Он славился своей любовью к музыке и даже сочинял ее [Фуцзянь наньинь. 2002]. Люди прозвали его «Духом музыки Ланцзюнем» (или «Милостивым сударем – духом музыки» – *Ланцзюньюэшэнъ郎君樂神*). Вероятнее всего, именно мигрировавшие ханьцы привезли в Цюаньчжоу культ Милостивого сударя [Чэнь, 2018, с. 30].

Сюжеты наньиня

Сюжеты *наньиня* обусловлены культурными и внутрижанровыми связями. Это и театральные зарисовки (берущие истоки в театре *лиюань*), и религиозные стихи (буддийские и даосские), и лирические песни на основе фуцзяньских народных песен. Что касается инструментальной музыки *наньиня*, то она наследует традиции танской

дворцовой музыки, принесенные из Центрального Китая, а также не чужда инструментальному фольклору.

Классический вокально-инструментальный состав наньинь

В центре ансамбля располагается певец с *пайбань* (трещоткой), слева от него лютня *пипа* (не вертикальная современная, а старинная горизонтальная с изогнутой шейкой, такая же, как на танских миниатюрах) и лютня *саньсянь*, справа – продольная флейта *дунсяо* и *эрсянь* (в отличие от *эрху*, корпус *эрсяня* деревянный, а не обтянутый кожей питона).

В некоторых случаях добавляется довольно обширная группа ударных и *айцзы* (южная труба *сона*, достаточно громкий по звучанию инструмент) [Ван, 2003, с. 47]. Такой прием используется, как правило, перед началом представления для привлечения внимания, а также в уличных процессиях. Вообще же характер *наньиня* в большинстве случаев – созерцательный и лирический, что также сближает его с музыкой древней цитры *цинь*.

Ладовые особенности наньинь

Ладовые особенности также указывают на древнее происхождение жанра. Так, здесь активно используются семиступенные лады, бытовавшие в танскую эпоху. Любопытно, что крупнейшая исследовательница *наньинь* Чэн Яньтин 陳燕婷 видит влияние западноевропейской музыки на *наньинь* именно в семиступенных ладах (например, в инструментальной пьесе *наньиня* «На лошади» – *Цзоума* 走马), так как, по ее мнению, исконно китайская музыка строится на чистой пентатонике [Чэн, 2018, с. 49].

С этим трудно согласиться, так как самая древняя сохранившаяся китайская нотированная мелодия («Однокая орхидея» – *Юлань* 幽蘭) написана с активным применением полутонов и семиступенных ладов, в том числе лидийского лада – древнейшего из семиступенных ладов в Китае. Именно в универсальном использовании и пяти-, и семиступенных ладов заключается специфика жанра *наньинь*, которая отвечает идее древней ладовой организации китайской музыки.

Категории наньинь

Существует три разновидности произведений *наньиня*:

1) чжи 指 – циклические произведения с текстом на буддийские темы или просто соединение одиночных лирических пьес; их сохранилось около пятидесяти,

2) *ny* 谱 – чисто инструментальная музыка. Сохранилось не более пятнадцати пьес; среди них «Восемь скакунов» (*Ба цзюньма 八駿馬*), «На лошади» (*Цзоума 走馬*), а также

3) *чжой* 曲 – отдельные произведения с текстом. Их существует более тысячи. Самые известные из них: «Проводы невестки» (*Иньсунгэсао 因送哥嫂*), «Барабан в третью стражу» (*Сань гэнгу 三更鼓*), «Думы тихой ночью» (*Цзин е сы 靜夜思*) и др. [Чэнь, 2018, с. 105; Ван, 2003, с. 26].

Нотация наньинь

В наше время существует три вида нотации *наньинь* – это *гунчэпу* 工尺 谱, *цзяньпу* 简谱 и пятилинейная нотация. Пятилинейная европейская нотация в сравнении с *цзяньпу* (нотами, записанными арабскими цифрами и пришедшими в Китай в XIX в. из Японии) более приближена к традиционным нотам *гунчэпу*, возникшим в эпоху Тан, так как фиксирует точную высоту звука [Чэнь, 2018, с. 97]. Однако исследователи отмечают, что самая точная и передающая существование *наньинь* нотация – именно *гунчэпу*. И это действительно небезосновательно, так как в точности записи *гунчэпу* не уступает другой древней нотации – *цзяньцзыпу* 減字譜, созданной для циня, а в чем-то ее и пре-восходит, так как достаточно строго фиксирует даже метр и ритм музыки, чего нельзя сказать о нотации циня.

Гунчэпу фиксирует и разделяет два слоя музыки одной и той же мелодии: это костяк («скелет») мелодии, как раз в подавляющем большинстве случаев пентатонный. Второй слой – это мелизмы, *жуныциян*. *Жуныциян* есть практически во всей китайской вокальной музыке, но в *наньинь* он особенный; именно он делает *наньинь наньинем*. Это особого рода мелизмы, «влитые» в мелодию и неразрывно с ней связанные. К линии «костяка», т.е. основной мелодии, прибавляются большие секунды *жуныциян* (реже – терции), и образуется совершенно специфическое ладовое целотоновое звучание, даже несколько напоминающее южнорусский музыкальный фольклор. Кстати, фактурная организация *наньиня*, благодаря многослойным мелизмам в разных инструментальных пластиках, – это гетерофония, древнейшая форма

многоголосия (как, например, в фольклорной музыке)¹. В гетерофонии каждый голос или инструмент исполняет мелодию со своими вариантами; это как бы разветвленная мелодия.

Строение мелодий наньиня и звукоизвлечение

Часто в пьесах *наньиня* используется несколько мотивов, которые чередуются между собой подобно попевкам в знаменном распеве. На двух мотивах может строиться целое развернутое произведение (например, упомянутые выше «Проводы невестки»). В этом автору видится отражение идеи круга, характерной для древних традиционных культур с их особым ощущением времени [Старостина, 2005, с. 63].

Звукоизвлечение в *наньине* неразрывно связано с речевой интонацией, как и во всей китайской музыке [Ду, 1990]. Звучание очень обогащает миньнаньский (фуцзяньский) диалект с его восемью тонаами и носовыми звуками.

Заключение

Музыка цитры цинь и *наньинь*, два различных музыкальных направления китайской культуры, имеют общую основу: конфуцианские идеи гармонии и золотой середины. При этом и музыка для циня, и *наньинь* обладают антитезами в традиционных категориях «изысканное» и «простое»: соответственно музыку для цитры чжэн и театр *лиюань*.

В наше время *наньинь* весьма популярен не только в провинции Фуцзянь, но и во всем Китае, а также за его пределами. В последние годы в Китае организуют совместные концерты и мастер-классы гуциня и фуцзяньского наньиня, что весьма символично². Обе древние традиции оказались живы, и обе они олицетворяют дух китайской культуры.

Список литературы

Старостина Н.Б. Феномен звука в китайской традиционной музыке (на примере музыки для цитры гуцинь) : выпускная квалификационная работа. – М. : МГК им. Чайковского, 2005. – 90 с.

¹ О многоголосии в китайской народной музыке см.: [Фань, 1998].

² См. например: – Режим доступа : http://www.bjwmb.gov.cn/zxfw/wmwx/wsks/t20151008_753081.htm (дата обращения 10 февраля 2021 года).

Старостина Н.Б. Бадяоцзи. Чжужи сяо цзаньцы цзи фу цзаньцы = Осмогласие. Воскресные тропари и кондаки. – Гонконг : Издательство св. апп. Петра и Павла, 2015. – 19 с. (На кит. яз.)

Фуцзянь наньинь [Фуцзяньский наньинь] / под ред. Ван Яохуа. – Пекин : Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2002. – 534 с. (На кит. яз.)

Ван Шань, Ван Даньдань. Наньинь цзяочэн = Учебный курс наньиня. – Сямэнь : Сямэньдаосюэчубаньшэ, 2003. – 299 с. (На кит. яз.)

Ду Ясион. Юйянь хэ иньюэ дэ гуаньси [Связь языка и музыки] // Чжунго иньюэ. – 1990. – № 1. – С. 20–23. (На кит. яз.)

Фань Цзуйнь. Чжунго дошэнбу миньгэ гайлунь = Китайские многоголосные народные песни. – Пекин : Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 1998. – 628 с. (На кит. яз.)

Чэн Яньтин. Наньинь жуньцян чжимэй = Красота жуньцян наньиня // Наньцзин ишу сюэбао. – Нанкин : Наньцзин ишу сюэбао, 2016. – С. 74–83. (На кит. яз.)

Чэн Яньтин. Гуюэ наньинь = Древняя музыка наньинь. – Пекин : Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2018. – 246 с. (На кит. яз.)

References

Starostina, N.B. (2005). *Fenomen zvuka v kitajskoj tradicionnoj muzyke (na primere muzyki dlya citry guqin')*. Vypusknaya kvalifikacionnaya rabota, [The phenomenon of sound in Chinese traditional music (on the example of music for the guqin zither). Final qualifying work]. Moscow : MGK im. Chajkovskogo. (In Russian).

Starostina, N.B. (2015). *Badyaoczi. Chzhuzhi syao czan'cyczi fu czan'cy* [Osmoglasie. Sunday Troparia and Kontakion]. Gonkong : Izdatel'stvo svv.app. Petra i Pavla. (In Chinese).

Van, Yaohua (red.) (2002). *Fucyan' nan'in'* [Fujian Nan'in]. Pekin : Zhen'min'in'yue chuban'she. (In Chinese).

Van, Shan', Van, Dan'dan'. (2003). *Nan'in'czaochen* [Nanying Training Course]. – Syamen' : Syamen'dasyue chuban'she. (In Chinese).

Du, Yasyun. (1990) *Yujyan' he in'yue de guan'si* [The connection between language and music]. Chzhungoin'yue (1). (In Chinese).

Fan', Czuin'. (1998). *Chzhungo doshenbu min'ge gajlun'* [Chinese Polyphonic Folk Songs]. Pekin : Zhen'min' in'yue chuban'she. (In Chinese).

Chen', Yan'tin. (2016). *Nan'in' zhun'cyan chzhimej* [The Beauty of gun'cyan nan'in]. In Nan'czin ishu syuebao. 74–83. Nankin: Nan'czin ishu syueyuan' syuebao. (In Chinese).

Chen', Yan'tin. (2018). *Guyue nan'in'* [Ancient Music of Nanyin]. Pekin : Ven'hua ishu chuban'she. (In Chinese).

ТЕОРИЯ И ЭСТЕТИКА КИНОИСКУССТВА

УДК: 791.43. 05

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.08

*Сидорова Г.П.**

МУЖСКИЕ ОБРАЗЫ СОВЕТСКОГО КИНО КАК КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ И «НАСТОЯЩИЕ МУЖЧИНЫ» (РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ЖЕНСКИЙ ВЗГЛЯД)®

Аннотация. В сохранении и трансляции культурного кода особую роль играют художественные образы культурных героев. Статистическим, компаративным и герменевтическим методами в статье ретроспективно выявлены мужские образы советского кино, воспринимаемые женской аудиторией как культурные герои и «настоящие мужчины» (секс-символы). Исследование показало: выбранные мужские образы воплотили коллективную память о «мужском» и «дух времени», но статус «культурный герой» и «настоящий мужчина» не всегда совпадали.

Ключевые слова: художественный образ; советская культура; культурный герой; культурный код; киноискусство.

Поступила: 14.02.2021

Принята к печати: 28.02.2021

**Sidorova G.P.
Male images of Soviet cinema as cultural heroes
And «real men» (retrospective female view)**

* Сидорова Галина Петровна – доктор культурологии, профессор Ульяновского государственного технического университета, Ульяновск, Россия, e-mail: gala_si_61@mail.ru

Sidorova Galina Petrovna – DSn in Culturology, Professor of Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk, Russia, e-mail: gala_si_61@mail.ru

© Сидорова Г.П., 2021

Abstract. The artistic images of cultural heroes play a special role in the preservation and transmission of the cultural code. Using statistical, comparative and hermeneutic methods, the article retrospectively reveals male images of Soviet cinema, perceived by the female audience as cultural heroes and «real men» (sex symbols). The research showed that the selected male images embodied the collective memory of the «masculine» and «spirit of the times», but the status of «cultural hero» and «real man» did not always coincide.

Keywords: artistic image; Soviet culture; cultural hero; cultural code; cinema.

Received: 14.02.2021

Accepted: 28.02.2021

Культурный герой, как известно, – личность реальная или вымышленная, выступающая образцом культурного подражания и воспринимаемая как код культуры. В сохранении и трансляции культурного кода особую роль играют образы художественных произведений [Сидорова, 2020], что обусловлено способностью искусства, как «зеркала» культуры, целостно отражать сознание общества и личности, воздействуя на ум и сердце, вызывая сопереживание и формируя личное отношение. В искусстве можно найти знания и ценности, отражение реальности и идеалы [Каган, 1996, с. 19]. В образах искусства, особенно в произведениях «культурных», запечатлен « дух времени» и *менталитет*, малоизменяемый в течение длительного периода, составляющий метаисторический фундамент социокультурной истории [Кондаков, 2003, с. 515].

Мужские образы советского кино как культурные герои изучаются нами в широком русле гендерного аспекта рассмотрения традиции «как связующего звена цифровизированной и глобализированной современности с исторической памятью», которое «помогает сохранить этнокультурную идентичность в этой сложной социальной цепи» [Пушкирева, 2020, с. 13]. Актуальность изучения представлений о «мужском» в российской культуре доказывается проведенным НАФИ в сентябре 2020 г. опросом: большинство (56%) *российских мужчин* считают, что обладают качествами «настоящего мужчины»: мужественностью (13%), ответственностью (11%), порядочностью (11%), физической силой (9%) и смелостью (9%) [РИА «Новости», 2020]. Понятно, что в социокультурной целостности мужские представления взаимосвязаны с женскими представлениями о «настоящем мужчине»,

формируются в процессе социализации, в том числе, как уже было сказано, образами художественных произведений.

Анализ литературы по теме статьи позволил выделить несколько научных работ разных авторов и лет, где в том или ином аспекте рассматриваются мужские образы российско-советского кино как культурные герои. Н.С. Пивнева предложила культурологическое осмысление и анализ содержательных черт образов *женщины, вождя и героя* – мужского начала как базовых архетипических образов русской культуры [Пивнева, 2003]. Образы «нового человека» в советском кино исследовала Н.М. Зоркая, выделив тип «фанатики, подвижники и мученики», сложившийся в середине 1950-х – 1960-х, примерами которого являются Корчагин («Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова), Дюйшен («Первый учитель» А. Кончаловского) и др. [Зоркая, 2010, с. 185–196]. Г.С. Морозова убедительно показала мифологические истоки образа героя в советском кинематографе 1930-х годов на картинах «Ленфильма» и «Мосфильма» [Морозова, 2008]. Т.С. Злотникова с культурфилософских позиций рассмотрела, как театральные актеры М. Ульянов, К. Лавров, Е. Евстигнеев и др. преодолевали созданные ими в киноискусстве типажные образы «героев-любовников», «маргиналов», а также «победителей» (Трубников в х/ф «Председатель», Башкирцев в х/ф «Укрощение огня») [Злотникова, 2013]. В. Плужник показала, что одним из самых запоминающихся киногероев 1970-х годов можно считать мужчину средних лет, который внешне оправдывает общественные представления о «нормальной» жизни (есть жена, дети, друзья, работа и квартира), но внутренние противоречия приводят его к выпадению из дискурсивной системы: Бузыкин («Осенний марафон»), Зилов («Отпуск в сентябре»), Макаров («Полеты во сне и наяву»). Другой популярный тип киногероя – человек в поисках счастья, за которым он отправляется в место, надеяющееся особыми свойствами: Есенин («Тема»), герои фильмов «Сталкер» и «Солярис», Фарятьев («Фантазии Фарятьева») [Плужник, 2014]. Героев массового кино СССР / России в контексте социально-экономических трансформаций общества изучала О.А. Жемчугова, приходя к выводам: если идеальный герой массового советского кино – труженик, ставящий превыше всего ценности труда, коллектива (Алексин в фильме «Никогда»), то герои перестроечного кино («Курьер», «Меня зовут Арлекино», «Маленькая Вера» и др.) – бунтари и / или плуты, выступающие как против советской идеологии, так и против грядущего общества потребления, не готовые пойти на преступление, но не находящие другого пути в жизни [Жемчугова, 2016]. Ар-

хетипические основания образа России в советском искусстве периода «оттепели» на примере фильма Г. Чухрая «Чистое небо» проанализировали Т.И. Ерохина и В.А. Тирахова, выявив в образе героя – летчика Астахова феминность, соединение защитника-победителя и народа, героических и трагических оснований [Ерохина, 2016]. В.В. Сенникова и Е.Н. Савельева, подводя итог изучению образа героя в отечественном кино, отмечают его трансформацию от образцовой модели соцреализма (только положительные черты) к амбивалентному персонажу 1970-х и – к неопределенному в своих качествах герою постсоветского времени. Авторы обоснованно утверждают, что образ героя эпохи обусловлен социокультурной, политической и экономической ситуацией в обществе. Среди знаковых образов – Саша Савченко («Весна на Заречной улице»), Сергей, Николай и Слава («Мне 20 лет»), Коля и Володя («Я шагаю по Москве»), Алеша Скворцов («Баллада о солдате»), Георгий («Отец солдата»), Егор Прокудин («Калина красная»), герои фильмов «Сталкер» и «Солярис» [Сенникова, 2017]. Типологизированные образы киногероев как образ народа в мифосистеме России рассмотрены в исследовании В.А. Тираховой: положительные герои самых востребованных у современной молодежи советских фильмов подобны маленькому человеку отечественной литературы XIX в.: зачастую невысокого социального статуса, остро ощущающие личностный кризис, одинокие и подавленные социальной системой. Движет ими не идеал достижения блага всего народа, а стремление к личному идеальному счастью; простодушные, чуткие, мягкие и добрые – Новосельцев из фильма «Служебный роман» Э. Рязанова и Шурик из фильмов Л. Гайдая [Тирахова, 2017]. Как показывает обзор литературы, в трудах последних лет по общественным наукам достаточно убедительно и разносторонне доказана социокультурная обусловленность художественного образа героя советской эпохи. В ряде трудов представлены результаты изучения тех или иных архетипических оснований образов героев.

Наше ретроспективное исследование было нацелено на выявление тех мужских образов российско-советского киноискусства, которые рассматриваются женской аудиторией как *культурные герои – секс-символы*. Использовать здесь понятие *секс-символ* нам представляется уместным в связи с представлениями о «настоящем мужчине», распространенными в повседневной реальности. *Секс-символ – личность, сексуально привлекательная для большинства*, важным компонентом которой является гендерная социальная роль – «тиปично мужское» поведение, соответствующее культурным нормам изучаемого

общества. Предметом исследования являются функция культурного героя, архетипическая основа образа и особенности героя как секс-символа, что помогает выявить ментальные установки о «тиปично мужском» поведении, соответствующем нормам российско-советской культуры и духу времени.

Материалы и источники для исследования: во-первых, результаты проведенного нами опроса 30 женщин (1950–1970 гг. рождения, жительниц Ульяновска; 25 – высшее образование, пять – среднее профессиональное; 18 – замужем, семь – разведены, две – вдовы, три – не были замужем). Всех опрошенных мы просили ретроспективно, опираясь на свои впечатления юношеских и молодых лет, оценить мужские образы советских художественных фильмов. Вопрос формулировался так: *«В годы юности и молодости – какие мужские образы из советских фильмов вызывали у Вас восхищение / влюбленность, создавали представление о лучшем / желанном мужчине?»* Юность и молодость мы, опираясь на периодизацию возрастной психологии, определяли соответственно: с 16 до 20–23 лет (период принятия решений, определяющих всю дальнейшую жизнь человека, в том числе избрание спутника жизни) и с 20–23 до 30–33 лет (период самоутверждения себя в любви, сексе, карьере, семье, обществе) [Сидорова, 2020].

Во-вторых, материалы и источники для исследования – результаты опросов «Лучший актер года», проводимых журналом «Советский экран» в 1962–1991 гг.

В-третьих, киноведческие рецензии разных лет, интервью и письма зрителей, опубликованные в журналах «Искусство кино», «Советский экран» и «Сеанс».

В ходе опроса мы получили всего 115 образов из кинопroduций конца 1940-х – начала 1990-х годов. Часть респондентов (10%) симпатии к актеру переносили на все созданные им образы, например: «Актеры А. Кайдановский, А. Солоницын, Ю. Богатырев (очень сильно была влюблена во все его образы)», «А. Михайлов – во всех ролях, Михалков, Даль, Любшин...». Отобрав героев, названных как минимум два раза, мы получили 55 образов.

На первом месте (назван 11 раз) – Штирлиц / В. Тихонов («Семнадцать мгновений весны»).

На втором месте (названы 5 раз) – Андрей Болконский / В. Тихонов («Война и мир») и Иван Варавва / В. Лановой («Офицеры»).

На третьем месте (назван 4 раза) – Игорь Грушко / Д. Харатьян («Розыгрыш»).

Далее (названы 3 раза): Артур Грей / В. Лановой («Алые паруса»), Вайс / С. Любшин («Щит и меч»), Трофимов / Г. Юматов («Офицеры»), Саня Григорьев / А.А. Михайлов и Б. Токарев («Два капитана»), Мельников / В. Тихонов («Доживем до понедельника»), Морис Джералд / О. Видов («Всадник без головы»), Иван Анненков / И. Костолевский («Звезда пленильного счастья»), Лемке / А. Кайдановский («Свой среди чужих...»), Сергей Никитин / Е. Киндинов («Романс о влюбленных»), Женя Столетов / И. Костолевский («И это все о нем»), Гоша / А. Баталов («Москва слезам не верит»), Костик / О. Меньшиков («Покровские ворота»), Павел Зубов / А.Я. Михайлов («Мужики!»).

Еще 38 образов названы *по 2 раза*. Среди них – Артур Риварес / О. Стриженов («Овод»), Андрей Соколов / С. Бондарчук («Судьба человека»), Матвей Морозов / В. Тихонов («Дело было в Пенькове»), Устименко / А. Баталов («Дорогой мой человек»), Гусев / А. Баталов («Девять дней одного года»), Ихтиандр / В. Коренев («Человек-амфибия»), Коля / Н. Михалков («Я шагаю по Москве»), Генрих Шварцкопф / О. Янковский («Щит и меч»), Башкирцев / К. Лавров («Украденное огня»), Ганжа / А. Збруев («Большая перемена»), Сэм Пэйнти / Н. Еременко («31 июня»), Мюнхгаузен / О. Янковский («Тот самый Мюнхгаузен»), Скворцов / Л. Филатов («Экипаж»), Ильин / С. Любшин («Пять вечеров»), Жеглов / В. Высоцкий («Место встречи изменить нельзя»), Данович / И. Старыгин («Государственная граница»), Сергей / Н. Еременко («Пираты XX века»), Девятов / Ю. Яковлев («Мы, нижеподписавшиеся»), Шорохов / А. Михайлов («Змеелов»), Крымов / С. Говорухин («АССА»), Ненашев / А. Абдулов («Гений») и др.

В выборке прослеживается связь с возрастом наших респондентов. Образы Сергея Тюленина («Молодая гвардия»), Матвея Морозова, Ривареса, Андрея Соколова, Устименко, Артура Грея, Ихтиандра, Мельникова названы в основном респондентами в возрасте «старше 60». Высокий рейтинг образа Игоря Грушко мы объясняем, в том числе, тем, что 30% опрошенных составляют женщины 1961–1962 гг. рождения; в Ульяновске премьера фильма В. Меньшова состоялась в октябре 1977 г., когда им было 15–16 лет; в кинотеатры на просмотр картины школьников водили классами, с последующим обсуждением.

Полученные образы мы сначала сопоставили с результатами исследований, вошедших в обзор. К предложенному Н.М. Зоркой типу «фанатиков, подвижников и мучеников» мы отнесли комсомольца «пролетария» Женю Столетова. Также с примерами героев в исследовании Н.М. Зоркой совпал комсомолец Корчагин, названный нашими

респондентами один раз. С типажными образами «победителей» в советском киноискусстве, о которых пишет Т.С. Злотникова, в нашем опросе совпали Башкирцев и названный один раз Трубников («Председатель»). С самыми распространенными киногероями 1970-х, рассмотренными В. Плужник, из нашей выборки совпал Сталкер («Сталкер»), а также названный один раз Крис Кельвин («Солярис»); «выпадающие» из дискурсивной системы как секс-символы не воспринимались. Из героев перестроечного кино – бунтарей и / или плутов, изученных О.А. Жемчуговой, в нашем опросе один раз назван Сергей («Маленькая Вера»). С образами героя в отечественном кино второй половины XX в., проанализированными В.В. Сенниковой и Е.Н. Савельевой, в нашем опросе совпали: Коля («Я шагаю по Москве»), Сталкер («Сталкер»), а также названные один раз Саша Савченко («Весна на Заречной улице») и Крис Кельвин («Солярис»). Образ героя – летчика Астахова, рассмотренный Т.И. Ерохиной и В.А. Тираховой, в нашем опросе назван один раз. Выявленные в исследовании В.А. Тираховой «положительные герои» самых востребованных у современной молодежи советских фильмов – Новосельцев («Служебный роман») и Шурик из фильмов Л. Гайдая нашими респондентами не названы. Иными словами, эти образы НЕ вызывали у них «восхищение / влюбленность», НЕ «создавали представление о лучшем / желанном мужчине», т.е. секс-символе. Эти герои (в том числе Женя Лукашин из «Иронии судьбы») «чуткие, мягкие и добрые», но либо «одинокие и подавленные социальной системой норм и убеждений», либо «простодушные» и «смешные», «над кем смеются», как ответили пять женщин на дополнительный наш вопрос.

Все повторяющиеся в ответах мужские образы мы попытались типологизировать по функциям культурных героев, опираясь на типологию Е.М. Мелетинского, который выделяет три основных функции: мироустройство (различные деяния с целью превращения хаоса в космос), защита мира (избавить мир от порождений хаоса и враждебных народов) и дарование благ людям. Мы объединили часто совпадающие мироустройство и дарование благ. Результат: защита – 42%; мироустройство и дарование благ – 36%. Среди фаворитов опроса – защитники Родины – по профессиональному или гражданскому долгу, воины и разведчики, в том числе: Сергей Тюленин, Андрей Соколов, Болконский, Вайс, Варавва и Трофимов, Сергей Никитин, Штирлиц, Скорин («Вариант Омега») и др. Это можно объяснить сохранением традиционных гендерных установок: мужская обязанность – защищать свое сообщество от внешнего врага; в условиях войны место

мужчины – на фронте [Сидорова, 2018]. Чем привлек женскую аудиторию Штирлиц, названный в опросе 11 раз? Как пишет Е. Майзель в статье, посвященной творчеству Вячеслава Тихонова, «Слепая Ванга, когда-то предсказавшая актеру, что главный успех придет к нему, когда он наденет военную форму, как в воду глядела: лучше всего на Тихонове всегда сидел именно мундир. Конечно, многим стройным и подтянутым фигурам к лицу воинская выправка. Однако если, например, в Олеге Янковском... всегда будет ощущаться совершенно отчетливое своеенравие, в Василии Лановом – то солдафонская, то рыцарская прямолинейность, в Тихонове свободно раскрывается словно бы надсубъективное, общественно символическое и национальное начало. Может быть, именно это имел в виду Эраст Павлович Гарин, отмечивший в актере две вещи: «нежную лиричность и в то же время необычайный волевой напор». Тихонов олицетворил золотую середину между такими крайними фигурами спектра, как, скажем, тот же Всеволод Санаев (народный долг) и Олег Даль (чистый индивидуализм, уже почти несоветский)». Многие роли Тихонова предполагали глубокую раздвоенность образа. Дело не в персонажных легендах, а во внутренней неверности, непрозрачности сложного человека, пусть даже самого прямого и благородного в сердце своем. Эта нравственная непроницаемость облика – столь же органическая, как и тихоновское обаяние естественности. Феноменальная способность Тихонова превращать белое в черное, а черное в белое, сохраняя мину и внешне серьезную, и внутренне радостную, как у человека, убежденного в своей правоте [Майзель, 2020]. Образ Ивана Вараввы – один из самых любимых у женской аудитории. По признанию кинодраматургов Б. Васильева и К. Рапопорта, образ Ивана Вараввы в «лирико-романтическом» фильме В. Рогового «откровенно идеализированный». В начале 1970-х советские зрители называли фильм «Офицеры» «поэмой о дружбе и верности», офицеров – «настоящими мужчинами». В образе Вараввы видели «человека с очень твердым, упрямым характером, душевной красотой», «отчаянно смелого, в то же время безгранично нежного», «обаятельного», верного мужской дружбе и своей любви [Офицеры, 1972]. Попытаемся понять, почему среди любимых воинов оказался образ врага – Генрих Шварцкопф («Щит и меч»). Кинокритик Д. Островский писал: «Уже в самом начале этот гестаповец привлекает наше внимание своей непохожестью на тех, кто его окружает. Здесь как нельзя лучше “пригодилось” благородство облика Янковского, его тихая, грустная – “не от мира сего” – задумчивость» [Островский, 1973]. О симпатиях советских зрителей к герою

О. Янковского пишет и киновед А. Федоров, используя отзывы на сайте kino-teatr.ru [Федоров, 2021, с. 774]. Очевидно, образ Г. Шварцкопфа привлек женскую аудиторию своей харизмой, аристократизмом и внешней красотой, воплотив (скажем, забегая вперед) архетипы *Власть, Верность, Бунт и Поиск*. Кроме того, в историческом и социокультурном контексте симпатии зрителей к образу Генриха Шварцкопфа объясняются превращением его героя из гестаповца в антифашиста.

Если *защитники Родины* – фавориты опроса, то *защитник* советского правопорядка всего один: капитан Жеглов, который может нарушить закон, чтобы поймать вора. На наш взгляд, это отражение обыденного уровня оппозиции между обществом и государством.

В типологии культурных героев *особо выделяется* трикстер, который может быть мироустроителем, наделителем благ, редко – защитником, чаще разрушителем, но необходим как противоположность, потенцирующая развитие. *Трикстер близок к антигерою* – без героических черт или с отрицательными чертами [Литературная энциклопедия, 2001, с. 88–94]. Специфика *трикстера* в Новое время, когда «складываются предпосылки к образованию глубокого всеохватного культурного кризиса, разразившегося «после метафизики» в том, что «хлынули на поверхность» герои в диапазоне от барона Мюнхгаузена до Карлсона и персонажей В. Шукшина. В каждом есть качества мифологического трикстера: приверженность трюкам, комизм, лиминальность; миф о самом себе, нарративная биография; апелляция к мифологизированному прошлому; мифологизированное имя – псевдоним; положение «ни там ни тут». Если архаический трикстер, главным образом, – «шут», «дурак», стихийный раздражитель, которому чуждо целеполагание, то современный трикстер, несмотря на пороки (цинизм, непочтительность, невоздержанность, инфантилизм и др.), не аутсайдер. «Прежде Трикстер был гоним за свои проделки, ему приходилось бороться за легитимность своего существования, ждать “урочного часа”, но с наступлением посметафизической культуры он получает карт-бланш», действует не только в поле мифа, но и за его пределами [Березовская, 2014]. Мы предполагаем, что по тем или иным признакам в нашей выборке *трикстером* можно считать 10 образов (ок. 2%), среди которых Матвей Морозов, Костик («Покровские ворота»), Ганжа, Мюнхгаузен, Ильин, Ненашев. Иногда они могут выглядеть смешными в глазах своих оппонентов, но чаще веселятся, провоцируя и высмеивая других.

Ни к одному из трех типов культурного героя мы не смогли отнести несколько образов, так как в контексте советской идеологии они – *антигерои*: Брылов и Лемке («Свой среди чужих, чужой среди своих»), Крымов («АССА»).

Повторяющиеся в выборке мужские образы мы также проанализировали в аспекте воплощения тех архетипов, которые активно используются в создании образов современного российского масскультта: *Забота, Творчество, Власть; Героизм, Бунт и Магия; Верность, Любовь, Карнавал; Простота, Поиск и Мудрость* [Чернышов, 2011], исходя из убеждения, что эти архетипы «работали» и в советском киноискусстве, опираясь на приведенные в нашем обзоре исследования Н.С. Пивневой, Г.С. Морозовой, Т.И. Ерохиной и В.А. Тираховой. Результат:

Любовь (персонифицируется в образе романтического возлюбленного. Суть архетипа в сопереживании, сочувствии и соитии как вершине и цели любви, объединяющего наслаждение души, разума и тела) – 67% образов, в том числе трудящийся в НИИ, интеллигентный слесарь Гоша («Москва слезам не верит»): «“В какой электричке едет Гоша?” – назывался обзор зрительских писем, опубликованный в июльском номере “Советского экрана” за 1980 г. Женщины млели и не верили глазам. Мужчины оказались сговорчивее и признали, что в Гоше на экране впервые нашел свое воплощение современный тип рабочего. Они были правы. С 1980-х мы наслаждаемся обществом работяг и служивых, электриков и подводников, которым хватает времени и денег к следующему свиданию раздобыть билеты на концерт Джейн Биркин или Pet Shop Boys и эрудиции, чтобы не удивиться, когда в ответ их позовут в Дом кино на Алена Рене» [Васильев, 2020].

Поиск (конструктивность, желание обрести свободу в процессе освоения мира и определения своего места в нем. Персонифицируется в человеке, который сам ищет проблемы и сам решает их, испытывая чувство законной гордости от хорошо выполненной работы) – 56% образов, в том числе, Артур Грей, Саня Григорьев, учитель Мельников, Игорь Грушко, Женя Столетов, Шорохов («Змеев»).

Забота (овеществляется в образе человека, главное желание и цель которого – защищать беззащитного и слабого от возможного ущерба, помогать людям, делать им добро) – 51%. В нашей интерпретации это образы, которые защищают слабых не столько по служебному долгу, сколько по личному побуждению, в том числе: Штирлиц, Мельников, Морис Джералд, слесарь Гоша, Зубов («Мужики!»),

Устименко, Пьер Безухов («Война и мир»), Жеглов, Сергей («Пираты XX века»).

Героизм (совершение выдающихся действий, требующих мужества, готовности к самопожертвованию. Персонифицируется в образе человека, выполняющего обязанности ради своей страны, сообщества или семьи; при этом он ищет нестандартные пути и готов рисковать своей жизнью) – 45%, в том числе Сергей Тюленин, Андрей Соколов, Устименко, Пьер Безухов, Андрей Болконский, Вайс, Штирлиц, Никитин («Романс о влюбленных»), Шилов («Свой среди чужих»), Ганжа («Большая перемена»), Скорин, Скворцов («Экипаж»), Жеглов, Сергей («Пираты XX века»).

Бунт (идея разрушения, пренебрежения общепринятыми нормами. Главное: бунт как персонификация свободы, обязательно дополняется совестью) – 38%. Сюда мы включили образы, так или иначе проявляющие пренебрежение общепринятыми нормами, от капитана Артура Грея, в 14 лет сбежавшего из родового замка, чтобы стать моряком, до капитана Жеглова, который нарушает закон, чтобы поймать вора, и до Игоря Грушко, который разрушает советские шаблоны об «уничижительности» труда музыкантов на свадьбе и в ресторане.

Власть (поддержание существующего порядка, осуществление контроля над процессами функционирования подвластного социума) – 36%. Сюда мы включили образы, воплощающие власть разного уровня, в диапазоне от генерала Советской армии и Главного конструктора до секретаря комсомольской ячейки и криминального авторитета, например: Иван Варавва, Штирлиц, Башкирцев, Женя Столетов, Тимченко («Экипаж»), Жеглов, Девятов («Мы, нижеподписавшиеся»), Крымов.

Творчество (процесс материализации проекта, мечты, процесс превращения воображаемого объекта в нечто материальное) – 31%. С учетом биографического контекста героев, например: Игорь Грушко, Мельников, слесарь Гоша, Матвей Морозов, Устименко, Гусев («Девять дней одного года»), Башкирцев, Сэм Пэйнти («31 июня»), Мюнхгаузен, Ненашев («Гений»).

Простота (стремление всегда поступать правильно, персонифицируется в образах утописта, оптимиста, мечтателя, романтика и даже святого) – 23%, в том числе Артур Грей, Саня Григорьев, Иван Анненков («Звезда пленительного счастья»), Женя Столетов.

Верность (персонифицируется в образе товарища, помощника; в основе архетипа лежит связь с окружающими людьми, принадлежность к какому-либо сообществу) – 23%, в том числе Иван Варавва,

Костик («Покровские ворота»), Коля («Я шагаю по Москве»), Генрих Шварцкопф, Шилов, Ганжа, Сергей («Пираты XX века»), Аркадий («Самая обаятельная и привлекательная»).

Мудрость (способность открыть истину, используя интеллект, знания; архетип персонифицируется в образе мудреца, эксперта, учёного) – 20%, например: Штирлиц, Андрей Болконский, Саня Григорьев, учитель Мельников, физик Гусев, Пьер Безухов, Башкирцев и Девятов («Мы, нижеподписавшиеся»).

Карнавал (стремление жить настоящим, извлекая из этого максимум удовольствия. Персонифицируется в образе шута, который легко находит способы обходить препятствия, использует ум для того, чтобы дурачить окружающих, выпутываться из неприятностей) – 20%. Например: Костик, Ганжа, Мюнхгаузен, Ильин («Пять вечеров»), Ненашев.

Магия (персонифицируется в образе мага, волшебника, колдуна, целителя или злачаря) – менее 1%: Медведь («Обыкновенное чудо»).

В нашей интерпретации каждый образ воплощает сразу несколько архетипов, например: Штирлиц и Болконский – Забота, Героизм, Любовь, Поиск, Власть и Мудрость; Варавва – Забота, Героизм, Любовь, Власть, Верность; Игорь Грушко – Забота, Творчество, Бунт, Любовь, Поиск; Башкирцев – Поиск, Героизм, Любовь, Власть, Творчество, Мудрость. Женщину особенно привлекает и покоряет сочетание в мужчине Любви к ней и Власти – в профессиональной сфере. Здесь показательны образы Андрея Башкирцева и его любимой Наташи: «согласие остаться в доме мужа она дала только после того, как узнала, что в распоряжении Андрея Ильича есть личный самолёт, и увидела на его лацкане звезду Героя, а в довершение сообразила, что вся эта “фантастика” с запуском космонавта имеет прямое отношение к ее мужу...» [Орлов, 1972, с. 74].

Итак: верхние позиции последовательно занимают архетипы **Любовь, Поиск, Забота, Героизм**. Следовательно, в представлении наших респондентов, для образа «настоящего мужчины» это самое главное. Вероятно, с этими архетипами в какой-то мере можно соотнести качества «настоящего мужчины», полученные НАФИ в опросе мужчин: мужественность, ответственность, порядочность.

Повторяющиеся в нашей выборке образы мы сравнили со списком «Лучший актер года» по опросам журнала **«Советский экран»** («СЭ»). С 1962 по 1991 г. зрители назвали 30 лучших актеров в фильмах [Советский экран]. Результаты: со списком «СЭ» совпали всего 10 образов / актеров: А. Баталов / Гусев («Девять дней одного года»),

В. Тихонов / Болконский («Война и мир»), С. Любшин / Вайс («Щит и меч»), О. Стриженов / Егоров («Неподсуден»), В. Лановой / Варавва («Офицеры»), К. Лавров / Башкирцев («Укрощение огня»), С. Любшин / Ильин («Пять вечеров»), Н. Еременко / Сергей («Пираты XX века»), А. Михайлов / Зубов («Мужики!»), А. Михайлов / Шорхов («Змеев»).

Со списком «Лучший актер года» мы также сравнили мужские образы, названные в нашем опросе один раз. Результат: со списком «СЭ» совпали еще четыре образа: М. Ульянов / Трубников («Председатель»), В. Шукшин / Лопахин («Они сражались за родину»), О. Янковский / Брагин («Влюблен по собственному желанию»), Д. Харатьян / Корсак («Виват, гардемарины!»).

Наши респонденты ни разу не назвали следующих победителей конкурса «Лучший актер года» по опросам журнала «СЭ»: Н. Черкасов («Всё остается людям», 1963), И. Смоктуновский («Гамлет», 1964), И. Смоктуновский («Берегись автомобиля», 1966), Г. Цилинский («Сильные духом», 1967), И. Смоктуновский («Чайковский», «Преступление и наказание», 1970), Ю. Соломин («Инспектор уголовного розыска»), Ю. Ярвет («Король Лир»), Е. Матвеев («Сибирячка» и «Я, Шаповалов», 1973), В. Шукшин («Калина красная», 1974), А. Мягков / Лукашин («Ирония судьбы...», 1976), А. Калягин («Неконченная пьеса для механического пианино», 1977), А. Мягков («Служебный роман» 1978), Д. Золотухин («Юность Петра», «В начале славных дел», 1981), Н. Михалков («Жестокий роман», 1984), И. Костолевский («Законный брак», 1985), А. Миронов («Человек с бульвара Капуцинов», 1987), В. Приемыхов («Холодное лето пятьдесят третьего», 1988), Виктор Цой («Игла», 1989), Д. Харатьян («Частный детектив, или Операция...», 1990). Иными словами, эти мужские образы из советских фильмов НЕ вызывали у опрошенных женщин «восхищение / влюбленность», НЕ «создавали представление о лучшем / желанном мужчине», т.е. НЕ воспринимались как *секс-символ*.

Наше ретроспективное исследование показало: в отношении мужских образов российско-советского кино статус «культурный герой», «положительный герой» и «лучший актер» не всегда и не обязательно совпадали с представлениями женщин о «настоящем мужчине», *секс-символе*. Несомненно, в ретроспективной выборке образов российско-советского киноискусства запечатлен «дух времени»: абсолютное большинство их (76%) – герои советской истории и современности, притом что 66% из них – профессионалы-интеллектуалы (в том числе студенты) и / или руководители-управленцы, что отражает в

себе один из основных социальных процессов в советском обществе: НТР, престиж профессий умственного труда. Архетипическая повествовательная модель воплотилась в персонажах, среде действия и ситуациях, значимых для российско-советской культуры, и архетипы «работали». Включение в ряд «самых желанных» тех мужских образов, которые в контексте официальной советской культуры репрезентировались как *антигерои*, а также почти полное отсутствие в выборке *защитников* советского правопорядка, мы интерпретируем как свидетельства нарастания кризиса в духовной жизни 1970-х и кризиса 1980-х годов, усиления противоречий между официальной идеологией и повседневностью, оппозиции между обществом и государством. По выполнению гендерной социальной роли – «тиปично мужскому» поведению, соответствующему культурным нормам изучаемого общества, все 55 повторяющихся в опросе кинообразов можно считать *секс-символами*. Выбранные мужские образы советского кино – культурные герои и образцы маскулинности («настоящие мужчины») сохранили, передавали ментальные установки и коллективную память о **мужском**: в первую очередь, мужская функция – *защита*, а затем *мироустройство и дарование благ*. По воплощению архетипов **мужское**, в первую очередь, – *Любовь, Поиск, Забота и Героизм*, а затем – *Бунт, Власть и Творчество*. Можно говорить о сохранении традиции, связывающей современность с исторической памятью, помогающей сохранить этнокультурную идентичность. Мы в очередной раз убедились: искусство выступает кодом российско-советской культуры, отражающим ее глубинную суть, а также менталитет, с особенностью жизненных установок, опирающихся на глубинные зоны смысла.

Список литературы

- Березовская С.С. Культурный герой: динамика развития // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – № 387. – С. 75–83.*
- Васильев А. Алексей Баталов – Мужчины без женщин // Сеанс. – 2020. – 25/03. – URL: <https://seance.ru/articles/batalov-and-women/>*
- Ерохина Т.И. Архетипические основания репрезентации образа России: «Чистое небо» Г. Чухрая // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2016. – № 3. – С. 320–324.*
- Жемчугова О.А. Эволюция героев массового кино США и СССР/России // Человек и культура. – М., 2016. – № 5. – С. 83–92.*

Злотникова Т.С. Преодоления: герои-любовники-маргиналы-победители // Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век : монография. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – С. 183–198.

Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература: опыт системного анализа. – М. : Аграф, 2010. – 398 с.

Каган М.С. Философия культуры. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.

Кондаков И.В. Культурология: история культуры России : курс лекций. – М. : Высш. шк., 2003. – 616 с.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

Майзель Е. Артист Вячеслав Тихонов: от Медведя до Брежнева // Искусство кино. – М., 2020. – № 11–12. – URL: <https://kinoart.ru/issues/67>

Морозова Г.С. Мифологические истоки образа героя в советском кинематографе 1930-х годов (по материалам картин, снятых на киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. – СПб., 2008. – Вып. 4, ч. 1. – С. 216–221.

Орлов Д. Это мы, это о нас // Искусство кино. – М., 1972. – № 11. – С. 63–75.

Островский Д. Большие обещания // Советский экран. – М., 1973. – № 1. – С. 6–7. – URL : <https://chapaev.media/articles/7682>

Офицеры. Зрители пишут создателям фильма // Искусство кино. – М., 1972. – № 2. – С. 134–141.

Пивнева Н.С. Архетипические образы в русской культуре : автореф. дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. – Ростов н/Д., 2003. – 24 с. – URL: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01002610787.pdf

Плужник В. Советский герой 1970-х: стратегии поведения и социальная критика. – 2014. – URL: <http://gefter.ru/archive/13644>

Пушкарева Н.Л. Женское и мужское в традиционной и современной культуре // Женское и мужское в традиционной и современной культуре: сохранение, фиксация, понимание.: Материалы XIII м/н научной конференции РАИЖИ и ИЭА РАН : в 2 частях / отв. ред. Н.Л. Пушкарева. – М. : ИЭА РАН, 2020. – Ч. 1. – С. 12–16. – URL: <https://news.mail.ru/society/44214200/?frommail=1>

Сенникова В.В. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – Томск, 2017. – № 27. – С. 251–262. – DOI: 10.17223/22220836/27/23

Сидорова Г.П. «Ожиданием своим ты спасла меня»: гендерные особенности взаимоподдержки в русской военной лирике (1930–2000-е годы) // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2018. – № 2. – С. 200–205. – DOI : 10.24411/1813–145 X-2018-10028

Сидорова Г.П. Мужские образы российско-советского киноискусства как культурные герои: женский взгляд // Женское и мужское в традиционной и современной культуре: сохранение, фиксация, понимание : Материалы XIII м/н научной конференции РАИЖИ и ИЭА РАН : в 2 частях / отв. ред. Н.Л. Пушкарева. – М. : ИЭА РАН, 2020. – Ч. 2. – С. 347–350. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44577449>.

Турахова В.А. Репрезентация образа России – #Флешкульткино // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2017. – № 5. – С. 361–367.

Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. – М. : ОД «Информация для всех», 2021. – 1134 с. – URL: <https://ifap.ru/library/book615.pdf>

Чернышов А.В. Русские архетипы в брендинге и эффективность телерекламы : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.03 [Место защиты: Нижегор. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского] – Нижний Новгород, 2011. – 31 с. – URL: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004923985.pdf

References

- Berezovskaya, C.C. (2014). *Kul'turnyj geroj: dinamika razvitiya* [Cultural hero: dynamics of development]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University], (387), (pp. 75–83). Tomsk. (In Russian).
- Vasil'ev, A. (2020). *Aleksej Batalov – Muzhchiny bez zhenshchin* [Alexey Batalov – Men without women]. In *Seans*. 25/03/20. Retrieved from URL : <https://seance.ru/articles/batalov-and-women/> (In Russian).
- Erohina, T.I. (2016) *Arhetipicheskie osnovaniya reprezentacii obrazu Rossii: «Chistoe nebo» G. Chuhraya* [Archetypal Foundations of Representation of the Image of Russia: «Clear Sky» by G. Chuhray]. In *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], (3), (pp. 320–324). Yaroslavl'. (In Russian).
- Zhemchugova, O.A. (2016). *Evolyuciya geroev massovogo kino SShA i SSSR/Rossii* [Evolution of heroes of mass cinema in the USA and the USSR / Russia]. In *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture], (5), (pp. 83–92). Moscow. (In Russian).
- Zlotnikova, T.S. 2013). *Preodoleniya: geroi-lyubovniki-marginaly-pobediteli* [Overcoming: heroes-lovers-marginalized-winners]. In Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoxы akterskogo tvorchestva: Rossiya, XX vek: monografiya* [Aesthetic paradoxes of acting: Russia, XX century: monograph], 183–198. Yaroslavl' : Izd-vo YaGPU. (In Russian).
- Zorkaya, N.M. (2010). *Kino. Teatr. Literatura. Opyt sistemnogo analiza* [Cinema. Theatre. Literature. Experience in systems analysis]. Moscow : Agraf, 2010. (In Russian).
- Kagan, M.S. (1996). *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of culture]. Saint Petersburg : Petropolis. (In Russian).

Kondakov, I.V. (2003). *Kul'turologiya: istoriya kul'tury Rossii: Kurs lekcij* [Culturology: the history of Russian culture: A course of lectures]. Moscow : Vyssh. shk. (In Russian).

A.N. Nikolyukin (ed.) (2001). *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow : NPK «Intelvak». (In Russian).

Majzel', E. (2020). Artist Vyacheslav Tihonov: ot Medvedya do Brezhneva [Artist Vyacheslav Tikhonov: from the Bear to Brezhnev]. In *Iskusstvo kino* [Art of cinema], (11–12). Moscow. Retrieved from URL: <https://kinoart.ru/issues/67> (In Russian).

Morozova, G.S. (2008). Mifologicheskie istoki obrazov geroya v sovetskem kinematografie 1930-h godov (po materialam kartin, snyatyh na kinostudiyah «Lenfil'm» i «Mosfil'm») [Mythological origins of the hero's image in Soviet cinema of the 1930 s. (based on the materials of films shot at the Lenfilm and Mosfilm studios)]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Ser. 2. Vyp. 4. Ch. 1. (pp. 216–221). Saint Petersburg. (In Russian).

Orlov, D. (1972). Eto my, eto o nas [This is us, this is about us]. In *Iskusstvo kino* [Art of cinema]. (11), (pp. 63–75). Moscow. (In Russian).

Ostrovskij, D. (1973). Bol'shie obeshchaniya [Big promises]. In *Sovetskiy ekran* [Soviet screen], (1), (pp. 6–7). Moscow. Retrieved from URL : <https://chapaev.media/articles/7682> (In Russian).

(Anonymous) (1972). Oficeri. Zriteli pishut sozdatelyam fil'ma [Officers. Viewers write to the filmmakers]. In *Iskusstvo kino* [Cinema Art], (2), (pp. 134–141). Moscow. (In Russian).

Pivneva, N.S. (2003). *Arhetipicheskie obrazy v russkoj kul'ture: avtoreferat dis.: 24.00.01.* [Archetypal images in Russian culture: abstract of dis.: 24.00.01.]. Rostov n/D. Retrieved from URL : https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01002610787.pdf (In Russian).

Pluzhnik, V. (2014). *Sovetskiy geroj 1970-h: strategii povedeniya i social'naya kritika* [Soviet Hero of the 1970 s: Behavior Strategies and Social Criticism]. Retrieved from URL: <http://gefter.ru/archive/13644> (In Russian).

Pushkareva, N.L. (2020). Zhenskoe i muzhskoe v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture [Feminine and masculine in traditional and modern culture]. In *Zhenskoe i muzhskoe v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture: sohranenie, fiksaciya, ponimanie. Materialy XIII m/n nauchnoj konferencii RAIZhI i IEA RAN. V 2-h chastyah* [Feminine and masculine in traditional and modern culture: preservation, fixation, understanding. Materials of the XIII m / n scientific conference of RAIZh and IEA RAS. In 2 parts], N.L. Pushkareva (senior ed.), Ch. 1. (pp. 12–16). Moscow : IEA RAN. (In Russian).

RIA Novosti [RIA News.]. 19 noyabrya 2020. Retrieved from URL: <https://news.mail.ru/society/44214200/?frommail=1> (In Russian).

Sennikova, V.V. (2017). *Obraz geroya v otechestvennom kinematografie: ot obrazcovoj modeli sokrealizma k neopredelennosti postsovetskogo vremeni* [The image of

the hero in Russian cinema: from the exemplary model of socialist realism to the uncertainty of the post-Soviet era]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. [Bulletin of the Tomsk State University. Culturology and art history], (27), (pp. 251–262). Tomsk. DOI: 10.17223/22220836/27/23 (In Russian).

Sidorova, G.P. (2018). «Ozhitaniem svoim ty spasla menya»: gendernye osobennosti vzaimopodderzhki v russkoj voennoj lirike (1930–2000-e gody) [«You saved me by your expectation»: gender characteristics of mutual support in Russian military lyrics (1930–2000)]. In *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], (2), (pp. 200–205). Yaroslavl'. DOI 10.24411/1813–145 X-2018–10028 (In Russian).

Sidorova, G.P. (2020). Muzhskie obrazy rossijsko-sovetskogo kinoiskusstva kak kul'turnye geroi: zhenskij vzglyad [Male images of Russian-Soviet cinematography as cultural heroes: female gaze]. In *Zhenskoe i muzhskoe v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture: sohranenie, fiksaciya, ponimanie. Materialy XIII m/n nauchnoj konferencii RAIZhI i IEA RAN. V 2-h chastyah* [Female and male in traditional and modern culture: preservation, fixation, understanding. Materials of the XIII m / n scientific conference of RAIZH and IEA RAS. In 2 parts], N.L. Pushkareva (senior ed.). Ch. 2, (pp. 347–350). Moscow : IEA RAN. Retrieved from URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44577449> (In Russian).

Sovetskij ekran [Soviet screen]. Retrieved from URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (In Russian).

Tirahova, V.A. (2017). Reprezentaciya obrazu Rossii – #Fleshkul'tkino [Representation of the image of Russia – # Flashkultkino]. In *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], (5), (pp. 361–367). Yaroslavl'. (In Russian).

Fedorov, A.V. (2021). *Tysyacha i odin samyj kassovyy sovetskij fil'm: mneniya kinokritikov i zritelej* [One thousand and one highest-grossing Soviet film: opinions of film critics and viewers]. Moscow : OD «Informaciya dlya vsekh». Retrieved from URL : <https://ifap.ru/library/book615.pdf> (In Russian).

Chernyshov, A.V. (2011). *Russkie arhetypy v brendinge i effektivnost' telereklamy: Avtoreferat diss. ... kand. sociol. nauk : 22.00.03 / Chernyshov Aleksej Vladimirovich; [Mesto zashchity: Nizhegor. gos. un-t im. N.I. Lobachevskogo]* [Russian archetypes in branding and the effectiveness of TV advertising: Abstract dissertation]. Nizhnij Novgorod. Retrieved from URL : https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004923985.pdf (In Russian).

АНТРОПОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА

УДК 343.112; 791.221.8

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.09

*Андреева Г.Н.**

СУД И ПРАВОСУДИЕ В РОМАНЕ-ФЭНТЕЗИ Дж.Р.Р. МАРТИНА «ПЕСНЬ ЛЬДА И ОГНЯ»¹

Аннотация. В статье анализируются особенности изображения суда и правосудия в романе-фэнтези Джорджа Р.Р. Мартина «Песнь льда и пламени». Данная общая характеристика изображения суда и правосудия, показана роль королевского суда, раскрыты понятия преступления и наказания, значение аллюзий для понимания фантазийного мира, созданного автором. В заключение роман рассматривается как культурно-просветительский проект.

Ключевые слова: Дж. Р.Р. Мартин; «Песнь льда и огня»; роман-фэнтези; магазепея; королевская власть; борьба престолов; роль суда; особенности правосудия; Средневековье; «параллельная реальность»; культурно-просветительский проект.

Получена: 15.02.2021

Принята к печати: 01.03.2021

* *Андреева Галина Николаевна* – кандидат юридических наук, ведущий научный сотрудник, ИИИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: galinaandr@rambler.ru

Andreeva Galina Nikolaevna – PhD in Law, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: galinaandr@rambler.ru

¹ Имеется и второй вариант перевода названия романа-фэнтези, более поэтичный – «Песнь льда и пламени», в данном случае используется как основное название «Песнь льда и огня», соответствующее использованному в статье опубликованному русскому переводу, в цитируемых публикациях название приводится в том виде, в котором оно дается в данной публикации.

Andreeva G.N.
**Trial and justice in J.R.R. Martin's fantasy novel
«A Song of Ice and Flame»**

Abstract. The article analyzes the features of the image of court and justice in the fantasy novel by George R.R. Martin «A Song of Ice and Flame». The general characteristic of the image of the court and justice is given, the role of the royal court is shown, the concepts of crime and punishment are revealed, the meaning of allusions for understanding the fantasy world created by the author. In conclusion, the novel is considered as a cultural and educational project.

Keywords: J.R.R. Martin; «A Song of Ice and Flame»; fantasy novel; magaepopeia; royal power; the struggle of thrones; the role of the court; features of justice; the Middle Ages; «parallel reality»; cultural and educational project.

Received: 15.02.2021

Accepted: 01.03.2021

У Королевы на все был один ответ.

«Отрубить ему голову!» – крикнула она, не глядя.

«Я сам приведу палача!» – сказал радостно Король и убежал¹.

Льюис Кэррол. Алиса в стране чудес

[Льюис Кэррол, 2010, с. 119]

Железный трон, согласно пословице,

ковался в крови и пламени,

но стал седалищем правосудия, как только остыл².

Мартин Дж.Р.Р. Пламя и кровь. Кровь драконов

[Мартин Дж. Р.Р., 2018, с. 41]

Роман-фэнтези Дж. Р.Р. Мартина «Песнь льда и огня» и снятый по нему сериал «Игра престолов» не нуждаются в представлении ни сами по себе, ни как объект научного исследования. Они уже сейчас анализируются в многочисленных статьях и монографиях, более того, учеными предпринята попытка математического моделирования причин успеха романа [Глянцев, 2020]. Фантастический мир Дж. Р.Р. Мар-

¹ Льюис Кэррол. Алиса в стране чудес. – М. : Махаон, 2010. – 192 с.

² Мартин Дж. Р.Р. Пламя и кровь. Кровь драконов. – М. : ACT, 2018. – 384 с.

тина разнообразен и многолик во всех смыслах, что позволяет выявлять в романе культурные конфликты [Заботин, 2019, с. 119–122], изучать его культурную составляющую в лингвистическом (дотракийский и валирийский языки и диалекты последнего, способы образования имен героев, новых слов) [Косарев, 2019, с. 12–13; Демочкина, Михеева, Кузнецова, 2020, с. 151–154; Абакумова, 2016, с. 12–14; Кардакова, 2018, с. 90–93], политологическом (особенности трактовки власти и борьбы за власть в романе) [Томилина, 2019, с. 461–465; Штейнман, 2019, с. 28–47], топонимическом [Мкртчан, 2016, с. 127–129] и в других аспектах, в том числе правовых, например, в виде оценки содержания романа с точки зрения теории восстановительного правосудия [Rohani, Abootalebi, 2015, р. 58–63]. Анализ темы суда и правосудия в романе-фэнтези позволяет понять правовой аспект параллельной реальности, рожденной фантазией Дж. Р.Р. Мартина.

Общая характеристика особенностей изображения суда и судебной системы в романе-фэнтези «Песнь льда и огня»

В романе-фэнтези отсутствует сколько-нибудь целостная характеристика суда и правосудия, судебной системы, способов дознания, следствия, состава судов и применяемого ими законодательства. Это позволяет автору показывать право в новых ракурсах, трансформируя его описания в зависимости от ситуации и потребностей развития художественного вымысла. В произведении имеются отдельные фрагментарные сведения, которые, как правило, звучат мимоходом и варьируются в зависимости от персонажа, в связи с которым они сообщаются, причем читатель узнает о них именно потому, что такие сведения необходимы для основных целей повествования: раскрытия картины бытия конкретного героя. Это вполне естественно, поскольку вопросы суда и правосудия не находятся в центре повествования и не составляют какую-то сколько-нибудь определенную сюжетную линию, это скорее сопутствующие моменты, оттеняющие то или иное направление сюжета. По сути роль суда и правосудия в романе состоит в том, чтобы оборвать жизнь какого-то персонажа и / или изменить ход событий в игре престолов, обеспечив возвышение представителей одной из династий и падение другой. Вместе с тем сделанные вскользь, разбросанные по всему произведению замечания являются своего рода кусочками мозаики, позволяющими читателю по мере чтения произведения сложить их вместе и восстановить, по крайней мере, часть общей картины организации и функционирования суда, а

также получить некоторое представление о суде и правосудии в мире этого романа-фэнтези. Его дополняет одно из немногих более детальных описаний судебных процессов – суд над Тиреоном Ланнистером, который дает достаточно противоречивую и в целом неприглядную картину королевского суда и его роли в борьбе за Железный трон.

Поскольку в Семи королевствах, судя по ироническому описанию в романе торговых магнатов – «солдат прянностей и лордов сыров», ведется довольно активная торговля, иная экономическая деятельность, и в той или иной степени были развиты экономические связи между королевствами, можно предположить, что заключаются сделки, и в случае их невыполнения возникают споры, которые мы определили бы сейчас как цивилистические. При этом, хотя в романе периодически встречаются выражения «старые законы», «законы Дорна» или характеристики вроде «Станнис чтит закон» (в значительной степени мифологизированная, как показывает изучение поведения данного героя), логика разрешения цивилистических споров подвергнута в романе под целевые установки соответствующего персонажа.

Так, освободившая рабов и движимая мыслью о том, что для правления «Миэрином нужно завоевать сердца его жителей, какое бы презрение она к ним ни питала» [Мартин, 2019 в, с. 49], Дейенерис рассматривает просьбу знатного миэрина Граздана zo Галара, желающего, чтобы его бывшие рабыни, открывшие лавку, платили ему определенную долю прибыли. Граздан связывает прошение с тем, что в свое время он купил их для обучения у принадлежавшей ему очень искусной, но уже немолодой ткачихи, чтобы они переняли секреты мастерства. После освобождения от рабской зависимости девушки продолжали использовать полученные навыки весьма успешно и продавали свои ткани в открытой ими лавке.

Если применить к этой ситуации современное правопонимание, то решение достаточно очевидно: договор между сторонами о компенсации средств, затраченных на обучение девушек, отсутствует, иск отклоняется, судебные расходы возлагаются на истца (не говоря уже о том, что за содержание в рабском состоянии истец подлежит уголовной ответственности). Именно такое решение приходит в первую очередь современному читателю вместе с простой и незамысловатой эмоцией: «С какой стати ему что-то полагается?» Однако это будет экстраполяцией на фэнтези современных представлений о праве, с которыми Мартин как раз и стремится столкнуть видение и понимание Дейенерис справедливого разрешения данной ситуации.

Если же оценивать эту, описанную в романе-фэнтези, ситуацию с позиций революционного права переходных эпох (а именно такой она была для жителей Миэрина после отмены у них рабства Дейенерис), используя аллюзию периода Французской революции с ее упразднением феодальных привилегий или периода российской революции 1917 г., сопровождавшейся отменой буржуазного права, то в этих случаях господа были счастливы, когда им удавалось сохранить жизнь, а постановка вопроса о компенсации собственности становилась абсурдной. Но фэнтези живет по своим собственным законам, и решение Дейенерис это ярко показывает. Она задает вопрос об имени той искусной ткачихи, и Граздан затрудняется ответить («Эльза кажется... или Элла. Уже шесть лет как она умерла. У меня, Ваша ближайствительность, было много рабов...» [Мартин, 2019 в, с. 55]). С этого момента судебное действие обретает сходство с судом царя Соломона. Дейенерис выносит решение, согласно которому девушке Граздану ничем не обязаны, поскольку ремеслу их научила ткачиха, а бывший рабовладелец должен приобрести для девушек новый, самый лучший станок за то, что забыл имя ткачихи. «Соломоново решение» Дейенерис с наказанием Граздана явно опирается на выявленное пренебрежительное и нерачительное отношение Граздана как хозяина к искусной ткачихе. Здесь прямо напрашивается его противопоставление другому литературному персонажу из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя – Собакевичу, который своих, тоже отнюдь не живых, крепостных знал по именам и фамилиям, и даже расхваливал их Чичикову, живописуя, что каретник Михеев обладал силой в плечах, какой нет у лошади, и к тому же только рессорные экипажи делал; кирпичник Милушкин мог поставить печь в любом доме; а прекрасный и непьющий сапожник Максим Телятников что «шилом кольнет, то и сапоги». Собакевич был рачительным и ценящим (на свой лад) крепостных, на его фоне Граздан выглядит простым вымогателем у Дейенерис и хозяином, толком не знающим своих рабов. Но здесь притаилась и еще одна культурная аллюзия. Раб по древним представлениям, которые явно воспроизведены в романе, – это, согласно известному латинскому выражению, «instrumentum vocale», т.е. «говорящее орудие». Такой была и ткачиха для Граздана. По сути его фраза о забытом имени, о множестве рабов и шестилетней давности ее смерти является свидетельством именно такого «инструментального» отношения к ней. Судя по всему, оно было нормой предшествующего периода и вполне согласовывалось с действовавшим до отмены рабства законом, поэтому логика решения Дейенерис в этой части явно противоречит предыдущей

части решения, поскольку и Граздан в таком случае также ничем не обязан искусной ткачихе и ее ученицам. Это противоречие связано с желанием Дейенерис, обременяя бывшего рабовладельца в пользу учениц искусной ткачихи, заставить его проявить уважение к покойной, которого она явно не имела при жизни. Сомнительно, что Граздан это понял, но Дж. Мартину удалось таким образом, перемешивая в данном решении правовые и неправовые аспекты, создать «гримучую смесь» из разных правовых ситуаций и эпох, разных критериев от государственной целесообразности до политики борьбы с рабством и внушиения уважения к бывшим рабам, которая понадобилась автору, чтобы показать внешние проявления намерения Дейенерис покончить с рабством. Ее правовое мышление в целом базируется на этом намерении, но Дейенерис проявляет и гибкость, ориентируясь на государственную целесообразность, которая диктует ей необходимость поддержания стабильности в Миэрине. Отсюда и чередование заслушивания претензий и просьб бывших рабов и господ, и применение как права, которое существовало во времена рабства, так и нового права, вытекающего из отмены рабства. Например, когда вольноотпущенник, женившийся на беременной наложнице вельможи из дома Цхаков, требовал оскопить господина за изнасилование, а себе присудить кошель золота (поскольку растит ребенка от вельможи), то золото Дейенерис ему присудила, а вот изнасилование не было признано. Дейенерис решила, что, поскольку наложница в то время была собственностью вельможи, он мог распоряжаться ею так, как хотел. Автор поясняет ход мыслей Дейенерис: «Если кастрировать всех, кто спал со своими рабынями, город будут населять одни евнухи» [Мартин, 2019 в, с. 56].

В эпопее есть и другие указания о рассмотрении гражданско-правовых споров, но они не образуют системы и не являются важной частью романа как не влияющие на борьбу за власть. Роль суда и правосудия при распределении имущества, в том числе и после репрессий против мятежников, явно уступает по значимости уголовно-политической роли суда в перераспределении власти между физическими носителями.

В сфере уголовного судопроизводства, расследования преступлений и определения наказаний роль усмотрения монарха еще выше. Во-первых, все противники данного монарха автоматически записываются в преступники, и, если он до них добирается тем или иным образом, то скорее всего им не сносить головы. Такими размышлениями персонажей о своей возможной участии и конкретными ее примерами

полны страницы романа-фэнтези. Уголовное судопроизводство в виде решения короля очень близко в этом смысле в романе к самосуду, который конкурирует по частоте описания с собственно судом.

Можно также сделать некоторые общие выводы о видах судебных систем, используемых в мире Дж. Мартина. Так, достаточно очевидно, что дотракийцы руководствуются тем, что сейчас называется обычным правом, соответственно, и их суд осуществляется в соответствии с этим правом. Что же касается «цивилизованных» королевств, то в них, как это свойственно и европейскому феодализму, правосудие осуществляют, с одной стороны, сеньоры, которые в свою очередь могут обратиться к своему сюзерену, с другой стороны, на вершине судебной власти стоит король. В приквеле «Пламя и кровь. Кровь драконов» описывается довольно подробно именно такая, проводившаяся в прошлом Эйегоном Таргариеном политика. Он считался прославленным воином и величайшим завоевателем, поставившим цель примирить Семь королевств под властью Таргариенов, поэтому запретил лордам решать между собой споры мечом и установил порядок, по которому они должны были обращаться за разрешением споров к своему сюзерену, а споры между высшими лордами разрешал король [Мартин, 2018 а, с. 44].

Королем Эйегоном вроде бы была установлена четкая система судебной юрисдикции. Однако на самом деле – это не столько общая схема, сколько «зарисовка», относящаяся только к суду, действовавшему при данном короле, и она не раскрывает полную картину, поскольку наряду с вышеописанным существовал и другой порядок, как бы «пронизывающий» установленную данным королем четкую иерархическую структуру: когда король Эйегон Таргариен путешествовал по стране (а путешествовал он по полгода) и гостил у великих лордов, то помимо охоты, пиров и балов «всюду вершил королевский суд, будь то во дворе замка или на мшистом камне в крестьянском поле. Шесть мейстеров, сопровождавших его, толковали ему местные законы, приводили примеры из истории и записывали вынесенные им приговоры» [Мартин, 2018 а, с. 43]. Судя по всему, хотя прямо об этом не говорится, король выносил приговоры и в отношении простых людей (на это намекает местоположение осуществления суда – «крестьянское поле»). Другое свидетельство этого – эпизод, относящийся к тому же времени и иллюстрирующий заботу королевы Рейерис «о простых людях, в котором она выносит приговор в отношении мужа, забившего жену до смерти за измену» [там же, с. 48].

Таким образом, в условиях относительной независимости или противостояния Семи королевств суд в них вершили их правители и сеньоры без вмешательства центральной власти. При повышении степени централизации, сопровождающейся подчинением и усилением зависимости отдельных королевств от центральной власти, как в случае с Эйегоном Таргариеном, верховный глава простирая свою «длань» и на судебные процессы в королевствах, происходило расширение судебных прерогатив центральной власти.

Параллельно королевской судебной системе существуют религиозные суды, которые выносят решения по морально-религиозным нарушениям. Определенные процедуры существуют и в них, во всяком случае на них распространялась до решения короля Томмена возможность судебного поединка. Некоторые сведения об особенностях этих судов мы узнаем, прежде всего, из попыток Воробьев, и прежде всего его Воробейшества, предать суду королеву Маргери и Серсею Ланнистер, причем последняя еще до суда подвергается наказанию в виде позорного шествия. Однако, чтобы точно раскрыть логику религиозных судов и правосудия, апеллирующего к богам, необходимо подробно остановиться на роли религии в романе, что выходит за рамки данной статьи.

По сути, не только полицейско-осведомительной, но и полусанкционированной и полуконкурирующей с королевской судебной властью обладает лорд Варис, с подчиняющейся ему сетью доносителей и шпионов. Именно он, как отмечают исследователи, «служит концепту власти как таковому» [Круглый стол, 2019, с. 240]. Выступая хранителем Семи королевств, он предоставил сам себе право решать судьбы королей, меняя недостойных (как, например, короля Джоффри). Некоторые исследователи роль Вариса противопоставляют роли Мизинца, полагая, что в мире правового хаоса «с одной стороны, Варис стремится к порядку, рассматривая хаос как крах, и демонстрируя кельзеновское отвращение к краху нормативности и стремление к логически закрытой вселенной; лорд Бейлиш, с другой стороны, рассматривает, как известно, хаос как лестницу, которая, кажется, богата неограниченными решениями и исключениями, но на самом деле выходит за рамки шмиттеанского видения и отменяет все элементы порядка, кроме полного стремления к власти» [Körtvélyesi, 2019, р. 24].

И, наконец, квазисудебной властью в определенных границах, по мнению некоторых исследователей [Körtvélyesi, 2019, р. 1–24], наделен и Ночной дозор, «люди, занятые делом» [Круглый стол, 2019, с. 237]. Как отметил Владимир Берхин, «они не борются за власть, они

не устраивают какие-то свары. У них есть занятие, полезное для всех» [Круглый стол, 2019, с. 238]. Применение аналогий и опора на теории современных авторитетных специалистов в области права позволяет допустить, что у членов Ночного дозора есть возможности и эффективные инструменты для укрепления правопорядка не только в отношении борьбы с одиличальными, ходоками и иными силами, находящимися по ту сторону Стены, но и всеми опасностями, не охватываемыми правом и правосудием Вестероса, что позволяет им осуществлять правосудие не через центральные органы, не через королевский суд, а на месте, децентрализованно. Ночной дозор, и особенно лорд-командующий, вправе принимать решения, восполняющие лакуны в праве, в том числе в отношении распределения власти, если создается глобальная угроза существованию Вестероса [Körtvélyesi, 2019, р. 14–20]. Речь идет, по существу, об использовании в романе хорошо известной американскому праву доктрины так называемых «подразумеваемых» полномочий, т.е. не прямо не предоставленных, но допускаемых в определенных ситуациях и пределах [подробнее о подразумеваемых полномочиях см.: Кучеренко, 2010, с. 55–65].

Особенность описываемого Дж. Мартином фантастического мира состоит в том, что стабильность государства как такового, королевской власти Семи королевств обеспечивается не за счет четкой правовой системы или официального правосудия, а за счет интерпретаций ключевых задач этой системы лицами, возглавляющими квазисудебные органы – лордом Варисом и лордом-командующим Ночного дозора.

Многоликое правосудие в романе

Слово «правосудие» (англ. «justice») в романе возникает достаточно часто, в разных контекстах и далеко не всегда в связи с понятием официального суда, и даже, пожалуй, чаще в противопоставлении ему.

Киан Ланнистер как аксиому или афоризм произносит фразу: «Правосудие – привилегия трона» [Мартин, 2019 б, с. 579]. Он внешне основательно объясняет Тириону Ланнистеру, как именно (несомненно, справедливо) оно будет осуществляться под руководством его отца. Он полагает, что если Тирион невиновен, то он сможет легко оправдаться. В этом эпизоде, с одной стороны, мы видим, что отсутствует возможность отвода судьи в силу его родственных отношений с подсудимым, принцип, введенный в современном мире для предот-

вращения незаконного оправдания, и, казалось бы, оправдание Тириона неизбежно. Однако, как представляется, Дж. Мартин намеренно играет со стереотипами читателей, вызывая у них когнитивный диссонанс, поскольку для читателей аксиомой современного правосудия является исключение «конфликта интересов», связанного с родственными отношениями между судьей и подсудимым. Кроме того, парадоксальность подхода Дж. Мартина состоит в том, что для Тириона в этой ситуации именно отвод как раз был бы спасением, поскольку отец рад от него избавиться, а суд дает ему такую якобы «легальную» возможность.

«Просвещаемый» Киваном Ланнистером Тирион хорошо знает расстановку интересов в данном органе и справедливо полагает, что суд по отношению к нему никак не будет справедливым. Эту же мысль подтверждает и пришедший к нему в тюрьму один из его судей – дорнийский принц Оберин Нимерис Мартелл, афористически заметив мимоходом: «Правосудие по эту сторону гор торжествует нечасто» [Мартин, 2019 б, с. 591]. Эта фраза тоже могла бы стать эпиграфом к данной статье, поскольку, хотя принц имеет в виду конкретно данное королевство и его официальное правосудие, как представляется, его замечание наиболее точно выражает вообще роль официального, особенно королевского правосудия в романе, что определяется его связью с одной из сюжетных линий романа – борьбой за власть, о чем подробнее будет сказано в следующей части статьи.

С другой стороны, в романе присутствует масса персонажей, которые считают, что они могут вершить «правый суд» в соответствии со своими представлениями, пристрастиями и интересами, и такие персонажи составляют гораздо более широкий круг, чем сидящие на троне или уполномоченные королями лица: от родственников лиц, пострадавших от рук представителей правящей династии, до Безликих, от цареубийц до Вариса и т.д.

Суть происходящего при этом одна и та же, в какой бы религиозно-мистической или морально-оправдательной «упаковке» она ни была. Поскольку официальное королевское правосудие нередко носит характер мести, расправы над политическими противниками в борьбе за Железный трон и далеко не всегда следует установленной процедурной форме, причем нарушаются даже достигнутые в ходе судебного разбирательства соглашения о признании в совершении преступления как основании для смягчения наказания преступника (характерный пример – «экспромт» короля Джоффри в виде замены Неду Старку отправки на Стену отсечением головы), то и вынесенное таким су-

дом наказание не воспринимается в принципе как правосудие и проявление справедливости.

Соответственно, когда персонаж этого романа-фэнтези твердо уверует, что официальное правосудие с помощью законных процедур невозможно, он переходит к самосуду, вершит правосудие так, как понимает, обеспечивая торжество справедливости доступным ему способом. Такое правосудие имеет характер восстановления справедливости («justice»), как его понимают участники процесса, но при этом содержит сильный оттенок мести. Такая интерпретация правосудия в романе, с одной стороны, соответствует стереотипному представлению о дикости Средневековья (в противоположность, например, «цивилизованному» Возрождению), но, с другой стороны, в гораздо большей степени, присуща самой логике инструментальной функции восстановительного правосудия [Rohani, Abootalebi, 2015, p. 58–63] в фантастическом мире, создаваемом пером Дж. Мартина.

Суд и правосудие в контексте борьбы за Железный трон. Королевский суд

В произведении несколько основных сюжетных линий, в центре одной из них находится борьба за Железный трон. Эта борьба представлена в виде игры престолов, т.е. монархическое начало государства во многом предопределяет взаимоотношения главных героев, организацию власти и политику, взаимоотношения между правящими в Семи королевствах династиями, и именно они в рамках этой линии находятся в центре внимания автора и читателя. Сам автор признавался в интервью, что для него «Песнь льда и огня» прежде всего – история о власти [цит. по: Солдаткина, 2019, с. 196]. Что же касается суда и правосудия, то они оказались на периферии внимания автора и читателя, являясь одним из инструментов монархической власти. Королевский суд (и не только, во многих случаях и суд зависящих от него владетелей) в большинстве описаний в романе прямо подчинен политике того или иного монарха, подкрепляя тот или иной его образ. Король, который стремится установить мир (как правило, уже подчинив своих соседей), проводит политику минимизации репрессий даже в отношении противников, как, например, Эйегон Таргариен, который желал достичь примирения Семи королевств под своей властью, властью Таргариенов. Однако такие почти идиллические картины (на фоне многочисленных гораздо более кровавых) – редкость в романе. Так, уверенный, что он является избранным, Станнис Баратеон легко и

жестко решает судьбы огромного числа людей по принципу «либо ты преступил закон, и я тебя убью, либо ты преклонил колена, и я тебя помилую» [Круглый стол, 2019, с. 263]. Более того, правосудие должно носить характер устрашения, эту идею автор вложил в уста королевы Серсеи, которая полагает, что олицетворением правосудия является королевский палач и его должны бояться, как и самого правосудия [Мартин, 2018 б, с. 140].

В романе постоянно идет явная и неявная («подковерная») борьба за Железный трон, летят головы, истребляются целые династии, которые могли бы на него претендовать. И в этой борьбе участники руководствуются не законом, а только собственными интересами и поступают в соответствии со своими возможностями и логикой борьбы за искомый приз – власть. По сути, происходящее можно охарактеризовать как вседозволенность верхнего эшелона власти и приближенных к нему, борющихся за власть, где суд просто инструмент власти, но не правосудия. Роман Дж. Мартина можно рассматривать как художественную иллюстрацию наблюдения известного российского историка права И.А. Исаева: «Если в отдельных сферах деятельности выбор средств ограничен некими сдерживающими нормами или укорененными обычаями, так как там существуют определенные правила игры, то в политике, утверждал еще Макиавелли, ничего подобного не существует. Здесь существует молчаливое согласие о том, что дозволены любые средства, здесь господствует абсолютная борьба» [Исаев, 2019, с. 10].

Официальное, строгое и выдержанное правосудие не может быть орудием борьбы за власть. Как только суд и правосудие становятся орудиями такой борьбы, они превращаются в квазисуд и квазиправосудие, вершащиеся от имени государства, официально, и в этом случае в большей мере соответствуют описываемой Т. Гоббсом ситуации «войны всех против всех» применительно к верхнему эшелону власти.

Понятие преступления и других правонарушений

Когда в настоящее время обращаются к такому сугубо юридическому понятию как правонарушение, то ориентируются на нормы законодательства. В некоторых странах круг источников права включает наряду с законом судебный прецедент и обычай. Есть ли в Вестеросе законы? Из романа мы узнаем, что законы существуют, более того, так называемые старые законы имеют для части жителей такую по-

вышенную ценность и значимость, что выигрывают в сравнении с ценностью власти. Такой эпизод представлен в «Битве королей». Когда Эйегон Драконовластный уничтожил старый закон и превратил Железные острова в заштатную провинцию, один из лордов поднял восстание: «И не столько ради такого пустяка, как корона, поднял свое восстание лорд Бейлон, сколько для того, чтобы вернуться к старому закону» [Мартин, 2019 а, с. 139–140]. Однако причины предпочтения короне старого закона, за который велась борьба, и его содержание читатель не узнает, поэтому вправе предположить, что дело было не только и не столько в законе, сколько в интересах, затронутых завоевателем. О некоторых старых законах автор может поведать мимоходом, причем для того, чтобы показать несоответствие одного из героев канонам прошлого. Так, Теон Грейджой, которого ребенком забрали в качестве заложника, возвращается к отцу после десятилетнего пребывания у Старков и выслушивает далеко не самые лестные комментарии о себе и Старках, а также напоминание о том, что он не соответствует одному старому закону: «Согласно старому закону, только женщины могли носить украшения, купленные за деньги, воин же снимал их с врагов, убитых его собственной рукой. Это называлось платить железом» [Мартин, 2019 а, с. 151].

Ситуации проявления уважения к закону в мире Дж. Мартина скорее исключение, потому что мы постоянно видим, что в одном случае (когда им выгодно) герои произведения следуют закону, в другом (когда это не в их интересах) игнорируют его.

В романе говорится даже о попытках кодификации права в королевствах Джейхерисом совместно с септоном Бартом, мейстером Бенифером и королевой Алисантой. И здесь читатель встречает обобщенную характеристику системы законодательства Вестероса: «В каждом из королевств Вестероса, какими Эйгон Завоеватель застал их, имелись собственные законы, обычаи и традиции, которые разнились даже в пределах одного государства» [Мартин, 2018 а, с. 231]. При этом основой данного разнообразия была предшествующая феодальная раздробленность: в отдельные периоды на данной территории было до 132 королевств. В связи с попыткой кодификации законодательства автором дается и такая характеристика законов, которая, с одной стороны, открывает возможности для сведения на нет всех попыток кодификации при нарушении единства Семи королевств (а это единство неустойчиво по своей сути в условиях борьбы за Железный трон), с другой стороны, позволяет и далее Дж. Мартину показывать широкую вариативность в отношении суда и правосудия: «Законы

были столь же изменчивы. Один король был суров, другой милостив, третий во всем следовал Семиконечной звезде, четвертый – древним законам Первых Людей, пятый – своим капризам, шестой судил трезвый так, пьяный эдак. Противоречивых прецедентов со временем накопилось столько, что каждый лорд, имевший право заточать и казнить (а то и не имевший такого права), решал дела своих вассалов по собственному разумению» [Мартин, 2018 а, с. 232]. Хотя попытки унификации права Джейхерисом, видимо, оказали некоторое воздействие, переоценивать их не стоит, что заметно и по стремлению возврата к старым законам и по оговоркам, относящимся, например, к Дорну.

«Вкусовой» подход к пониманию правонарушений власть имущими сказывается в романе и на трактовке понятия преступления, которое крайне размыто. Четкая иерархия преступлений отсутствует. С одной стороны, вроде бы «цареубийство» относится к тягчайшим преступлениям, с другой – цареубийца Джейми Ланнистер полагает, что «убийство своих родичей еще более тяжкий грех в глазах богов и людей, чем цареубийство» [Мартин, 2019 б, с. 553]. В числе других преступлений относительно часто встречаются упоминания о нарушении клятвы (принесенной королю), дезертирстве, воровстве, браконьерстве и изнасиловании. Однако определение тяжести этих преступлений в романе варьируется, причем главным образом в зависимости от степени жестокости или, наоборот, терпимости и гуманности конкретного короля.

Наказание, или Серебряный бич правосудия

В книге «Танец с драконами. Грезы и пыль» есть эпизод, когда магистр Иллирио рассказывает Тириону о некоем принце, который между балами и пирами «разъезжает по городу в паланкине из слоновой кости и золота. Герольды несут перед ним золотые весы торговли, железный меч войны и серебряный бич правосудия» [Мартин, 2019 в, с. 42]. В этом описании интересна культурная трансформация символов правосудия. Весы, с которыми изображают Фемиду в этом мире, в «параллельном мире» Дж. Мартина превращаются в символ торговли, что справедливо, логичен и выбор материала для этого символа – торговля приносит золото. Символом правосудия становится бич, т.е. символ наказания. Материал, из которого он изготовлен – серебро, – может быть выбран автором как случайно, так и намеренно: он используется в магических целях борьбы с нечистой силой, которую

может убить только серебряная пуля. Если последнее предположение верно, то это символ наказания согласно воле людей и богов, как об этом говорилось в романе в связи с описанием, упомянутым ранее решением королевы Рейенис, вынесенным после совещания с майстерами и септонами [Мартин, 2018 а, с. 48]. Но символизирует ли на самом деле наказание и правосудие этот образ в романе?

Наказание в данном произведении не связано напрямую с преступлением, поскольку автор все время показывает читателю, что оно может настигнуть как виновных в совершении правонарушения, так и очень часто невиновных. Примером этого может служить один из главных героев – Тирион Ланнистер, которого дважды обвиняли в цареубийстве, причем первый раз он не имел к этому преступлению отношения, и при этом оба раза сумел избежать наказания. Наказание в романе не является неотвратимым в принципе, потому что гибель персонажей обычно не связана с совершенными ими преступлениями, хотя встречаются и примеры неотвратимости наказания, особенно в случае, если у погибших имеются целеустремленные и, по меткому выражению дорнийского принца, «кровожадные» родственники, жаждущие возмездия.

За большинство преступлений (цареубийство, нарушение клятвы верности королю, дезертирство и т.д.) предусматривается смерть, причем, если наказание устанавливается по решению суда, то практикуется повешение, а также отсечение головы. В ситуации дефицита защитников Стены возможна замена смертного приговора отправкой на Стену. В условиях военных действий головы непокорных или восставших вассалов для устрашения не только отсекают, но и выставляют, насаживая на пики, на всеобщее обозрение. За изнасилование, помимо обезглавливания и повешения, в романе практикуется кастрация. Причинение вреда невиновному человеку может караться отрезанием ноздрей.

Способы наказания в результате самосуда разнообразны: от отравления (как избавились от короля Джоффри) до сбрасывания с высоты (Бран, леди Лиза). В некоторых случаях встречаются весьма экзотические способы расправы со слишком зарвавшимся феодалом-завоевателем, например, в романе есть эпизод, когда такой персонаж, по имени Тирелл, погибает, дернув шнур, прикрепленный к балдахину кровати в спальне, вызывая девушку для утех. Балдахин раскрывается, и на Тирелла высыпается сотня красных скорпионов [Мартин, 2019 б, с. 590].

Понятие справедливого наказания в Семи королевствах в целом сводится к принципу талиона «око за око, зуб за зуб», причем обычно понимаемому в смысле математического равенства. В некоторых случаях мы имеем дело с щательным «высчитыванием» равного наказания нарушившего закон как критерия справедливости наказания. В эпизоде королевского суда над мужем, забившем жену за измену до смерти, королева Рейерис дотошно выясняет, сколько ударов было нанесено мужем покойной жене, это ей нужно для того, чтобы понять, не был ли нарушен закон. Читатель узнает, что в Вестеросе, за исключением Дорна, действовал закон, согласно которому муж самостоятельно имел право наказывать жену за измену, причем палка для такого наказания не должна была превышать толщину большого пальца [Мартин, 2018 а, с. 48]. В описываемом случае муж выполнил требование о толщине палки, а вот ударов он нанес около ста, по утверждению братьев покойной (сам обвиняемый затруднился ответить). Рейенис посоветовалась с мейстерами и септонами и вынесла решение, что он мог ударить жену не более шести раз (по числу богов Вестероса, исключая несущего смерть). Превышение этого числа на 94 было объявлено преступлением против богов и людей, требующим наказания, и по повелению королевы братья покойной нанесли виновному 94 удара. Таким образом, само по себе убийство изменившей жену рассматривалось королевой, мейстерами и септонами как справедливое наказание, легально осуществляемое не государством, а частными лицами. Вопрос только состоял в правильности способа его осуществления, что является еще одним культурным шоком для современного читателя, которому супружеская измена представляется не преступлением, подлежащим наказанию, а одним из оснований для развода. С юридико-культурологической точки зрения в этом небольшом эпизоде содержится одна из трактовок в романе принципа талиона. Справедливость с точки зрения государства восстановлена, когда превышение ударов при совершении допустимого наказания жены мужем возвращено ему в том же виде. Нельзя не обратить внимание и на то, что наказание исполняется не официальными должностными лицами, а возложено на представителей пострадавшей стороны, это также размывает границы между судом и самосудом.

Другой пример использования принципа талиона читатель узнает из размышлений Дейнерис о том, правильно ли она наказала виновных. И здесь простое соответствие чисел ей порой не кажется удовлетворительным. Так, она подозревает, что действовала недостаточно (для обеспечения необходимой эффективности управления) жестоко,

казнив в ответ на казни 163 рабов-детей 163 великих господ Миэлина [Мартин, 2019 в, с. 49].

Если реализация правосудия задерживается и королевская власть или противоположная сторона не стремятся к восстановлению справедливости и суду над совершившими преступление, т.е. не демонстрирует готовность привести ситуацию в равновесие, то этот принцип реализуется путем самосуда и мести со значительным «перехлестом», как в случае убийства Кейтelin Старк. Поэтому правосудие (и самосуд), вроде бы базирующиеся на принципе талиона, на самом деле не только не компенсируют ущерб, нанесенный преступником, но и приводят к еще большему ущербу, отмечают исследователи [Rohani, Abootalebi, 2015, р. 63].

Аллюзии в романе-фэнтези

Исследователи творчества Дж. Мартина обнаружили уже множество культурных ассоциаций и исторических аллюзий в романе «Песнь льда и огня». Наиболее очевидные художественные параллели проводятся с творчеством Толкиена и Ле Гуин [Штейнман, 2019 а, с. 150–154; Круглый стол, 2019, с. 237, 239, 259–260]. Многочисленные исторические параллели обнаруживаются с войной Алой и Белой розы [Фомина, 2016, с. 97–100], европейским Средневековьем [Аванесян, 2019, с. 74–87], культурой кочевых народов (скифов или хазар) [Шляхтин, 2019, с. 119–134] и т.д.

Что же касается суда и правосудия, то они также рождают различные исторические аналогии и аллюзии. В европейской истории, в том числе в истории Великобритании, исследователи находят многочисленные примеры аналогичных или близких к описанным в романе актов правосудия (особенно неправедного): например, казнь отца Ричарда Плантагенета за измену (в романе казнь отца Робба Старка), обвинение Ричарда III в убийстве племянника, которое было ему просто невыгодно (в романе аналогичное обвинение Тириона Ланнистера) [Иванченко, 2017, с. 22–23] и др. Также нет недостатка в примерах того, как с помощью суда сводились счеты на высшем уровне [Праздников, 2011, с. 153–174].

Вместе с тем, если сравнить реальное европейское средневековое правосудие и правосудие у Мартина, то обнаружим, что первое было в определенном отношении более упорядоченным и организованным. Например, часто упоминаемая у Дж. Мартина государственная измена могла быть признана как решением суда, так и парламен-

том. В 1351 г. состоялось принятие статута «Об измене», четко определившего деяния, которые могут быть к ней отнесены (что, впрочем, не мешало ложным обвинениям). Система судов не существовала статично, как у Дж. Мартина, она развивалась, подвергалась специализации. Так, вопросы борьбы с бунтами и поддержание государственной безопасности («подавление внутренних государственных волнений») были возложены на Суд Звездной палаты, появившийся при Генрихе VII в 1488 г. [подробнее см.: Стрижаков, 2017, с. 39].

Реально существовавшие в Средние века наказания отличались устрашающим разнообразием: ордалии и казни были во многом более изощренными, чем изображенные в романе (например, у преступников сначала вживую вырезали внутренности, а потом их обезглавливали, женщин просто сжигали), сходные наказания мужчин и женщин различались по форме осуществления, например, такие как применение позорного столба и позорного стула [Хатунов, 2010, с. 172–176; Хатунов, 2003, с. 323; Винокурова, 2016, с. 110–126]. Реалистическими иллюстрациями подобных казней были заполнены книги (видимо, в воспитательных целях), многие старинные иллюстрации выложены сейчас в Интернете. Таким образом, Дж. Мартин берет выборочно элементы суда и правосудия из Средневековья, вплетая их в повествование. Мир, где идет «война всех против всех», это мир усредненного Средневековья из разных периодов, игра наслойний разных правовых институтов, опосредованная фантазией автора. Изображаемое, как представляется, интересно ему не само по себе и даже не как арена борьбы за власть, а как способ вскрыть, увидеть и показать зрителю то, что находится под тонким слоем современной цивилизованности и культуры, в том числе правовой. Более того, фантазия Мартина при изображении суда и правосудия не охватывает такие изощренные и «креативные» формы, как коллективная уголовная ответственность (сохранившаяся, например, в Северной Корее).

Роман Дж.Р.Р. Мартина как культурно-просветительский проект о средневековом суде и правосудии

Роман с его аллюзиями к Средневековью, которые поддерживает и переосмысливает автор, безусловно привлекает внимание читателей к самому феномену Средневековья, из которого Европа вышла сравнительно недавно, как к прошлому, которое надо знать и логику которого надо понимать. Применяемые Мартином приемы фэнтези, образности впитывают достижения медиевистики и демонстрируют

достаточно высокий уровень ознакомления с ними. Так, в массовую культуру входят приемы, средства и техника медиевистики, которая научно анализирует и реконструирует реальные события прошлого, а в романе это сделано художественным образом.

Раньше история и события Средневековья вызывали академический интерес, но благодаря работам Толкиена, Ле Гуин, Мартина и других представителей жанра фэнтези, она стала объектом пристального интереса массовой культуры [Kyrchanoff, 2018, р. 19] и из занятия академических исследователей-интеллектуалов превратилась в составную часть современного массового сознания. Произведения в стиле фэнтези являются пусть и не прямыми, а косвенными посредниками этого перехода, который обладает всеми признаками постмодернистского перехода от простого следования за фактами и их анализа с точки зрения просвещения, поиска истины и других классических задач науки к конструированию множественности возможных сценариев последовательности событий. Такое конструирование осуществляется не в целях утверждения одной истины, одной справедливости, одного линейного прогресса, а в целях утверждения многозначной, амбивалентной, множественной критической оценки явлений. Не одна истина, а несколько, не одно правосудие, а множество, вот постмодернистская квинтэссенция фэнтези Мартина.

Для современного человека под влиянием кино, телевидения и Интернета, создающих иллюзию достоверности вымысла писателя, герои особенно популярных произведений становятся практически такими же реальными, как живые люди, а знание происходивших с ними событий – частью современного культурного кода. Многие образы и события из фэнтези рассматриваются фанатами как часть реальности. Как справедливо отметил однажды писатель Анджей Сапковский, существует категория людей, которые не знают имени отца Зевса, но знают имя отца короля Артура, а также таких персонажей как Мерлин [Сапковский, 1999, с. 214]. Показателем прорастания образов и фактов фэнтези в культуру современной повседневности может служить и опрос американцев о наиболее шокирующих и впечатляющих событиях истории Америки XX в., в котором на первом месте значится убийство Дж. Кеннеди, а на втором – то, что отцом Люка Скайуокера оказался Дарт Вейдер [Петрова, 2019, с. 7].

Не избежал этого и роман Дж. Мартина. Многие тысячи поклонников автора «проживают» жизнь его персонажей в книгах и фильмах, обсуждают их на форумах, предлагая свои варианты развития событий, в том числе и относящихся к суду и правосудию, пыта-

ются вникнуть в особенности средневековых отношений и, возможно, впервые начинают воспринимать Средневековье как реальное прошлое, а его институты как реально применяющиеся. Показательно в этом смысле обсуждение ситуации с казнью Неда Старка, который не использовал право судебного поединка. Часть фанатов вполне серьезно стала обсуждать, почему ему не было дано право поединка¹. Обсуждение этого эпизода и самой возможности поединка фанатами показывает, с одной стороны, что современный читатель (и зритель), даже имея дело с произведением, написанным с опорой на средневековую логику и понимание справедливости той эпохи, к тому же воссозданными в духе и внутренней логике самого фантастического произведения, тем не менее оценивает происходящее через призму современного понимания справедливости. Такое понимание включает в себя равное ко всем отношение в судебном процессе и другие современные принципы, неизвестные Средневековью – как реальному, так и «усредненному», созданному Дж.Р.Р. Мартином, который, кстати, сверяется со своей придуманной в логике романа справедливостью. Об этой особенности восприятия романа фанатами, собственно, свидетельствует сама постановка вопроса о том, почему другие герои могли воспользоваться данной процедурой доказательства невиновности, а этот герой – нет. С другой стороны, активная вовлеченность фанатов в дискуссию об этой возможности свидетельствует о возникшем на основе романа интересе и импульсе к осмыслению такого своеобразного явления как судебный поединок как части, пусть и фантастической, но порождающей аллюзию со средневековым институтом реальности. Это означает оживление исторической и культурной памяти у новых поколений, когда история перестает быть только частью учебников и монографий и становится частью жизни. Важно, чтобы после этого фанаты обращались к научным историческим исследованиям и проникались интересом к реальной истории, обогащая свое знание истории и культуры, в том числе эволюции суда и правосудия.

Некоторые юристы используют романы Дж. Мартина, для того чтобы привлечь внимание научного сообщества к возможностям правового инструментария для расширения вариативности интерпретации (толкования) правовых актов, в том числе для использования в учеб-

¹ Атмакин А. Игра престолов. Почему Нед Старк не потребовал суда поединком и просто позволил отсечь себе голову? Форум. – URL: https://yandex.ru/q/question/igra_prestolov_pochemu_ned_stark_ne_suda_fe7c24a9/ (дата обращения 20.02.2021).

ном процессе. Так, венгерский автор З. Кёртвеши проводит детальный юридический анализ клятвы Ночного дозора и открывавшихся в связи с ее принесением возможностей на основе логики различных видов толкований правоотношений авторитетными учеными-юристами и даже Верховным судом США [Körtvélyesi, 2019, р. 1–24].

Не менее показательны в культурологическом плане сообщения об использовании риторики и институтов романа в современных судебных процессах, даже адвокатами (т.е. профессиональными юристами)¹, попытках добиться испытания поединком, причем даже на мечах².

Заключение

Анализ мегаэпопеи Дж. Мартина «Песнь льда и огня» показывает, что, несмотря на мозаичность и фрагментарность изображения картины суда и правосудия, автором достаточно четко выражена главная задача данных институтов – выступать в качестве инструмента, причем далеко не основного, борьбы за власть в Вестеросе. Такое понимание роли суда и правосудия находится в очевидном противоречии с современной трактовкой роли суда как института защиты и восстановления нарушенных прав человека. С помощью приемов, свойственных жанру фэнтези, роман стимулирует читателя к осмыслинию и более вдумчивому и критическому отношению к стереотипам о средневековом и современном праве. Тем самым в массовую культуру вносятся элементы научного знания, в том числе об истории права.

Список литературы

Абакумова И.А. Искусственные языки вымышленного мира Джорджа Мартина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 12–1(66). – С. 12–14.

¹ Hooton Ch. Lawyer requests 'trial by combat' in real-life Game of Thrones. Attorney called for the trial to take place 'personally and or by way of a champion'. Comments, 08 August 2015. URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/real-life-game-thrones-lawyer-has-requested-trail-combat-10445751.html> (accessed 20.02.2021)

² Дуэль на мечах как способ разрешить бракоразводный процесс. – 2020. – 17 января. – URL : <https://pravo.ru/news/217613/> (дата обращения 20.02.2021).

Аванесян А.А. Образ Средневековья в сериале «Игра престолов»: проблема достоверности // Вестник ТвГУ. Серия «История». – Тверь, 2019. – № 3 (51). – С. 74–87.

Винокурова М.В. Обвинение, оправдание, наказание в обычном праве малых городов Средневековой Англии // Новое прошлое. – Ростов-на-Дону, 2016. – № 3. – С. 110–126.

Глянцев А. Математики раскрыли секрет популярности «Игры престолов». – 2020. – 03.11. – URL: <https://www.vesti.ru/nauka/article/2480609> (дата обращения: 1.02.2021)

Демочкина А.С., Михеева Е.Н., Кузнецова С.В. Особенности фонетики вымышленных языков (на примере дотракийского и валирийского языков) как способ видения «возможных миров» в произведении Джорджа Мартина «Песнь льда и пламени» // VIII Авдеевские чтения : Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Пенза, 22 апреля 2020 г. – Пенза, 2020. – С. 151–154.

Заботин С.Ю. Отражение культурных конфликтов в «Песни льда и огня» Джорджа Р.Р. Мартина // Молодежный вестник СПбГИК. – СПб., 2019. – № 2 (12). – С. 119–122.

Иванченко А.Е. Исторические параллели в «Песни льда и пламени» // Развитие и актуальные вопросы современной науки. – Магнитогорск, 2017. – № 1. – С. 22–24.

Исаев И.А. Цифровая магия власти: первая управленческая революция // LexRussica. – М., 2019. – № 5 (150). – С. 9–29.

Кардакова Д.О. Авторские неологизмы в «Игре престолов» Джорджа Р.Р. Мартина // Форум молодых ученых. – Саратов, 2018. – № 5–2 (21). – С. 90–93.

Косарев Д.В. Грамматические категории имени существительного в искусственных языках вселенной «Льда и пламени» // Языкознание: Материалы 57-й Международной научной студенческой конференции. Новосибирск, 14–19 апреля 2019 г. – Новосибирск, 2019. – С. 12–13.

Круглый стол по «Игре престолов» в редакции гефтер. ру // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. – М. : ACT, 2019. – С. 219–271.

Кучеренко П.А. Роль и место неотъемлемых и подразумеваемых полномочий президента в конституционно-правовой системе Соединенных Штатов Америки // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия «Юридические науки». – М., 2010. – № 3. – С. 55–65.

Мартин Дж. Р.Р. Пламя и кровь. Кровь драконов. – М. : ACT, 2018 а. – 384 с.

Мартин Дж. Р.Р. Игра престолов: Из цикла «Песнь льда и огня». – М. : ACT, 2018 б. – 770 [14] с.

Мартин Дж. Р.Р. Битва королей: Из цикла «Песнь льда и огня». – М. : ACT, 2019 а. – 776 [8] с.

Мартин Дж. Р.Р. Буря мечей. Пир стервятников. – М. : ACT, 2019 б. – 1728 [2] с.

Мартин Дж. Р.Р. Танец с драконами. Грэзы и пыль. – М. : АСТ, 2019 в. – 539 [5] с.

Мкртчан Т.Ю. Структурные особенности авторских топонимов в цикле эпических фэнтези-романов Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и пламени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 10–3 (64). – С. 127–129.

Сапковский А. Мир короля Артура // Дорога без возврата. – М. : АСТ, 1999. – С. 214–391.

Солдаткина Я. «Джоново царство»: христианские образы в мире «Игры престолов» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. – М. : АСТ, 2019. – С. 195–218.

Стрижаков И.В. Королевский суд справедливости в Англии XVI–XVII вв. // Правоприменение. – Омск, 2017. – Т. 1, № 2. – С. 38–45.

Петрова Ю. Предисловие. Ничего ты не знаешь, Джон Сноу // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. – М. : АСТ, 2019. – С. 7–8.

Праздников А.Г. Государственные изменники периода Войны роз: социальная среда и мотивация // Средние века. – М., 2011. – Т. 72, № 1/2. – С. 153–174.

Томилина Е.А. Концепт «власть» в цикле «Песнь льда и пламени» Дж. Мартина // Русский мир: динамика научного познания : сборник статей участников Международной научно-практической конференции / ответственный редактор С.В. Напалков, научный редактор Е.В. Валеева; Арзамасский филиал федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского», Фонд «Русский мир». – Арзамас, 2019. – С. 461–465.

Фомина Е.В. Война роз из прошлого сквозь современность // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2016. – № 4/5. – С. 97–100.

Хатунов С.Ю. Позорный столб и позорный стул как уголовное наказание в средневековой Англии // Ленинградский юридический журнал. – СПб., 2010. – № 4 (22). – С. 172–176.

Хатунов С.Ю. Преступление и наказание в средневековой Англии (англосаксонский, англо-нормандский, анжуйский периоды). – М. : Компания Спутник +, 2003. – 323 с.

Штейнман М. Добро и зло в «Игре престолов» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. – М. : АСТ, 2019 а. – С. 149–172.

Штейнман М.А. Трансформация метафоры власти в XX – начале XXI столетия (на примере произведений Дж.Р.Р. Толкина и Дж. Мартина // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз (Журнал политической философии и социологии политики). – М., 2019 б. – № 2 (93). – С. 28–47.

Шляхтин Р. Степь и ее люди. Дотракийское море и дотракийцы в «Песне льда и пламени» // Игра престолов: прочтение смыслов. Историки и психологи исследуют мир Джорджа Мартина. – М. : ACT, 2019. – С. 119–134.

Körtvélyesi Z. Game of Norms: Law, Interpretation, and the Realms in Game of Thrones. – Budapest : Magyar Tudományos Akadémia/Hungarian Academy of Sciences, 2019. – P. 1–24. – (MTA Law Working Papers; N 3).

Kyrchanoff M.W. Historical grand narratives of the seven kingdoms of Westeros: from invention to deconstruction of a traditional medieval historiography // Journal of Frontier Studies. – Astrakhan, 2018. – N 1 (9). – С. 17–46.

Rohani S.I., Abootalebi H. Mending Wall: A Study of Restorative Justice in George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire and Tales of Dunk and Egg // k@ta: a biannual publication on the study of language and literature. – Surabaya (Indonesia), 2015. – Vol. 17, N 2. – P. 58–63. – DOI: 10.9744/kata. 17.2.58–63.

References

Abakumova, I.A. (2016). Искусственные языки вымышленного мира Джорджа Мартина [Artificial languages of the fictional world of George Martin]. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice], (12–1(66)), (pp. 12–14). Tambov. (In Russian).

Avanesjan, A.A. (2019). Образ Средневековья в сериале «Игра престолов»: проблема достоверности [The image of the Middle Ages in the TV series «Game of Thrones»: the problem of authenticity]. In *Vestnik TGU. Серия «История»* [Herald of Tver State University. Series «History»]. (3 (51)), (pp. 74–87). Tver'. (In Russian).

Vinokurova, M.V. (2016). Обвинение, оправдание, наказание в обычном праве малых городов Средневековой Англии [Accusation, justification, punishment in the Common Law of Small Towns in Medieval England]. In *Novoe proshloe* [New Past], (3), (pp. 110–126). Rostov-on-Don. (In Russian).

Glyancev, A. (2020). Matematiki raskryli sekret populyarnosti «Igry prestolov». [Glyantsev A. Mathematicians revealed the secret of the popularity of «Game of Thrones»]. Retrieved from URL: <https://www.vesti.ru/nauka/article/2480609> (In Russian).

Demochkina, A.S., Miheeva, E.N., Kuznecova, S.V. (2020). Особенности фонетики вымышленных языков (на примере дотракийского и валирского языков) как способ видения «возможных миров» в произведениях Джорджа Мартина «Песнь льда и пламени» [Features of phonetics of fictional languages (on the example of Dothraki and Valyrian languages) as a way of seeing «possible worlds» in the work of George Martin «A Song of Ice and Fire»]. In *VIII Avdeevskie chtenija. Sbornik statej po materialam Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Penza, 22 aprelya 2020 g.* [VIII Avdeev Readings. Collection of articles based on the materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference. Penza, April 22, 2020], 151–154. Penza. (In Russian).

Zabotin, S. Ju. (2019). Otrazhenie kul'turnykh konfliktov v «Pesni l'da i ognja» Dzhordzha R.R. Martina [A reflection of the cultural conflicts in «a Song of ice and fire» by George R.R. Martin]. In *Molodezhnyj vestnik SPbGIK* [Youth Bulletin SPbGIK], (2 (12)), (pp. 119–122). Saint Petersburg. (In Russian).

Ivanchenko, A.E. (2017). Istoricheskie parallel'i v «Pesni l'da i plameni» [Historical parallels in «Songs of Ice and Fire】. In *Razvitiye i aktual'nye voprosy sovremennoj nauki* [Development and current issues of modern science], (1), (pp. 22–240. Magnitogorsk. (In Russian).

Isaev, I.A. (2019). Cifrovaja magija vlasti: pervaja upravlencheskaja revoljucija [Digital Magic of Power: The First Managerial Revolution]. In *Lex Russica*, (5 (150)), (pp. 9–29). Moscow. (In Russian).

Kardakova, D.O. (2018). Avtorskie neologizmy v «Igre prestolov» Dzhordzha R.R. Martina [Author's neologisms in the «Game of Thrones» by George R.R. Martin]. In *Forum molodyh uchenyh* [Forum of Young Scientists], (5–2 (21)), (pp. 90–93). Saratov. (In Russian).

Kosarev, D.V. (2019). Grammaticheskie kategorii imeni sushhestvitelnogo v iskusstvennyh jazykakh vselennoj «L'da i plameni» [Grammatical categories of the noun in the artificial languages of the universe of «Ice and Fire»]. In *Jazykoznanie. Materialy 57-j Mezhdunarodnoj nauchnoj studencheskoy konferencii. Novosibirsk, 14–19 aprelya 2019 g.* [Linguistics. Materials of the 57 th International Scientific Student Conference. Novosibirsk, April 14–19, 2019], 12–13. Novosibirsk. (In Russian).

(Anonymous) (2019). Kruglyj stol po «Igre prestolov» v redakcii gefter.ru [Round table on the «Game of Thrones» in the editorial office of gefter.ru]. In *Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologи issledujut mir Dzhordzha Martina* [Game of Thrones: Reading the meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin], 219–271. Moscow : AST. (In Russian).

Kucherenko, P.A. (2010). Rol' i mesto neot''emlemyh i podrazumevaemyh polnomochij prezidenta v konstitucionno-pravovoj sisteme Soedinennyh Shtatov Ameriki [The role and place of the inherent and implied powers of the President in the constitutional and legal system of the United States of America]. In *Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Serija «Juridicheskie nauki»* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. A series of «Legal science»], (3), (pp. 55–65). Moscow. (In Russian).

Martin, Dzh. R.R. (2018 a). *Plamja i krov'. Krov' drakonov* [Fire and blood. The blood of dragons]. Moscow : AST. (In Russian).

Martin, Dzh. R.R. (2018 b). *Igra prestolov: Iz cikla «Pesn' l'da i ognja»* [Game of Thrones: A Song of Ice and Fire]. Moscow : AST. (In Russian).

Martin, Dzh. R.R. (2019 a). *Bitva korolej: Iz cikla «Pesn' l'da i ognja»* [Battle of the Kings: From the series «A Song of Ice and Fire】. Moscow : AST. (In Russian).

Martin, Dzh. R.R. (2019 b). *Burja mechej. Pir stervyatnikov* [A storm of swords. A feast of vultures]. Moscow: AST. (In Russian).

Martin, Dzh. R.R. (2019 v). *Tanec s drakonami. Grezy i pyl'* [Dance with dragons. Dreams and dust]. Moscow : AST. (In Russian).

Mkrchan, T. Ju. (2016). Strukturnye osobennosti avtorskih toponimov v cikle jepicheskikh fjentezi-romanov Dzh. R.R. Martina «Pesn' l'da i plameni» [Structural features of the author's toponyms in the cycle of epic fantasy novels by J.R. R. Martin «A Song of Ice and Fire»]. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice], (10–3 (64)), (pp. 127–129). Tambov. (In Russian).

Sapkovskij, A. (1999). Mir korolja Artura [King Arthur's World]. In *Doroga bez vozvrata* [The road of no return], 214–391. –Moscow : AST. (In Russian).

Soldatkina, Ja. (2019). «Dzhonovo carstvo»: hristianskie obrazy v mire «Igry prestolov» [«John's Kingdom»: Christian images in the world of «Game of Thrones»]. In *Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologи issledujut mir Dzhordzha Martina* [Game of Thrones: Reading the Meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin], 195–218. Moscow : AST. (In Russian).

Strizhakov, I.V. (2017). Korolevskij sud spravedlivosti v Anglii XVI–XVII vv. [The Royal Court of Justice in England of the XVI–XVII centuries]. In *Pravoprimenenie* [Law enforcement], T. 1, (2), (pp. 38–45). Omsk. (In Russian).

Petrova, Ju. (2019). Predislovie. Nichego ty ne znaesh' Dzhon Snou [Preface. You Don't Know Anything Jon Snow]. In *Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologи issledujut mir Dzhordzha Martina* [Game of Thrones: Reading the Meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin], 7–8. Moscow : AST. (In Russian).

Prazdnikov, A.G. (2011). Gosudarstvennye izmenniki perioda vojny roz: social'naja sreda i motivacija [State traitors of the War of the Roses: social environment and motivation]. In *Srednie veka* [The Middle Ages], T. 72, (1–2), (pp. 153–174). Moscow. (In Russian).

Tomilina, E.A. (2019). Koncept «vlast» v cikle «Pesn' l'da i plameni» Dzh. Martina [The concept of «power» in the cycle «Song of Ice and Fire» by J. Martin]. In *Russkij mir: dinamika nauchnogo poznaniija. Sbornik statej uchastnikov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Otvetstvennyj redaktor S.V. Napalkov, nauchnyj redaktor E.V. Valeeva; Arzamasskij filial federal'nogo gosudarstvennogo avtonomnogo obrazovatel'nogo uchrezhdenija vysshego obrazovaniya «Nacional'nyj issledovatel'skij Nizhegorodskij gosudarstvennyj universitet im. N.I. Lobachevskogo»*, Fond «Russkij mir» [Russian World: dynamics of scientific knowledge. Collection of articles by participants of the International Scientific and Practical Conference. Executive editor S.V. Napalkov, Scientific Editor E.V. Valeeva; Arzamas Branch of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University», Russian World Foundation], 461–465. Arzamas. (In Russian).

Fomina, E.V. (2016). Vojna roz iz proshlogo skvoz' sovremennost' [The War of Roses from the past through modernity]. In *Sovremennye tendencii razvitiya nauki i*

tehnologij [Modern trends in the development of science and technology], (4–5), (pp. 97–100). (In Russian).

Hatunov, S. Ju. (2010). Pozornij stolb i pozornij stul kak ugolovnoe nakazanie v srednevekovoj Anglii [Shameful post and shameful chair as a criminal punishment in medieval England]. In *Leningradskij juridicheskij zhurnal* [Leningrad Law Journal]. (4 (22)), (pp. 172–176). Saint Petersburg. (In Russian).

Hatunov S. Ju. (2003). Prestuplenie i nakazanie v srednevekovoj Anglii (anglosaksonskej, anglo-normandskej, anzhuijskej periody) [Crime and punishment in Medieval England (Anglo-Saxon, Anglo-Norman, and Angevin periods)]. Moscow : Kompanija Sputnik +. (In Russian).

Shtejnman, M. (2019 a). Dobro i zlo v «Igre prestolov» [Good and Evil in the «Game of Thrones»]. In *Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologи issledujut mir Dzhordzha Martina* [Game of Thrones: Reading the Meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin], 149–172. Moscow : AST. (In Russian).

Shtejnman, M.A. (2019 b) Transformacija metafore vlasti v XX – nachale XXI stoletija (na primere proizvedenij Dzh. R.R. Tolkina i Dzh. Martina) [Transformation of the Metaphor of Power in the XX-beginning of the XXI century (on the example of the works of J.R. R. Tolkien and J. Martin]. In *Politija: Analiz. Hronika. Prognoz (Zhurnal politicheskoy filosofii i sociologii politiki)* [Politija: Analiz. The chronicle. Prognoz (Journal of Political Philosophy and Sociology of Politics), (2 (93)), (pp. 28–47). Moscow. (In Russian).

Shlijahtin, R. (2019). Step' i ee ljudi. Dotrakijskoe more i dotrakijcy v «Pesne l'da i plameni» [The steppe and its people. The Dothraki Sea and the Dothraki people in the Song of Ice and Fire]. In *Igra prestolov: prochtenie smyslov. Istoriki i psihologи issledujut mir Dzhordzha Martina* [Game of Thrones: Reading the Meanings. Historians and psychologists explore the world of George Martin], 119–134. Moscow : AST. (In Russian).

Körtvélyesi, Z. (2019). Game of Norms: Law, Interpretation, and the Realms in Game of Thrones. In *MTA Law Working Papers Budapest: Magyar Tudományos Akadémia / Hungarian Academy of Sciences*, (3), (pp. 1–24). Budapest. (In English).

Kyrchanoff, M.W. (2018). Historical grand narratives of the seven kingdoms of Westeros: from invention to deconstruction of a traditional medieval historiography. In *Journal of Frontier Studies*, (1 (9)), (pp. 17–46). Astrakhan. (In English).

Rohani, S. 1, Abootalebi, H. (2015). Mending Wall: A Study of Restorative Justice in George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire and Tales of Dunk and Egg. In *k@ta: a biannual publication on the study of language and literature*. Vol. 17, (2), (pp. 58–63). Surabaya (Indonesia), DOI: 10.9744/kata. 17.2.58–63

*Едошина И.А.**

«БОГ УМЕР» КАК АПОФАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ РУБЕЖНОГО СОЗНАНИЯ[©]

Аннотация. Главной темой статьи является рубежное сознание, предметом – новелла С.Д. Кржижановского «Бог умер» (1922) как отражение рубежного сознания. Цель статьи – на примере анализа новеллы «Бог умер», а также иных близких по содержанию и времени написания текстов раскрыть специфику рубежного сознания в целом и его особенности в культуре конца XIX – начала XX в. Основные методы – онтологический, историко-культурный, аналитический, сопоставительный. Во вводной части определяются основные характеристики рубежного сознания, проясняется этимология, органичность процессу развития человеческого сообщества. Далее автором статьи выявляются содержательные аспекты в понятии «апофатика», привлекаются актуальные для размышлений С.Д. Кржижановского имена философов (Ф. Ницше, А. Швейцер, М. Хайдеггер), подчеркивается, что отрицание не имеет отношения к Богу, с точки зрения Дионисия Ареопагита. Анализируются философские и художественные воззрения на апофатику (Ф. Ницше, К.К. Случевский), выявляется общее, отмечается разница. Далее проводится подробный анализ новеллы С.Д. Кржижановского «Бог умер»: исследуются композиционное построение, дается обзор действующих лиц, их специфика, выявляются

* *Едошина Ирина Анатольевна* – доктор культурологии, профессор кафедры истории Костромского государственного университета, Кострома, Россия, e-mail: tettixgreek@yandex.ru

Yedoshina Irena Anatol'yevna – DSn in Culturology, professor of the Department of History of Kostroma State University, Kostroma, Russia, e-mail: tettixgreek@yandex.ru

библейские и художественные аллюзии, их соотнесенность со спецификой соврежима. Автором статьи специально подчеркивается, что С.Д. Кржижановский прибегает к апофатике как характеристике этого времени. В дискуссионной части обозначены разные подходы в современном прочтении апофатики в новелле С.Д. Кржижановского, не совпадающие с пониманием автора данной статьи. В итоговых наблюдениях отмечается: рубежное сознание мыслит в пределах границ, что находит отражение в искусстве и миропонимании.

Ключевые слова: С.Д. Кржижановский; Ф. Ницше; рубежное сознание; апофатика; миропонимание; смерть Бога; библейские и художественные аллюзии.

Поступила: 11.01.2021

Принята к печати: 26.01.2021

Yedosina I.A.

«God is dead» as an apophatic text of the borderline consciousness

Abstract. The main theme of the article is the borderline consciousness; the subject is the novella «God Is Dead» (1922) by S. D. Krzhizhanovsky as a reflection of the borderline consciousness. The purpose of the article is to reveal the specifics of the borderline consciousness in general and its features in the culture of the late 19th and early 20th centuries using the example of the analysis of the novella «God Is Dead», as well as of other texts similar in content and the time of writing. The main methods are ontological, historical-cultural, analytical, and comparative. The introductory part defines the main characteristics of the borderline consciousness and also clarifies the etymology and the immanence of the process in development of the human society. Further, the author of the article identifies the substantive aspects in the concept of «apophaticism», draws on the names of philosophers that are relevant to the thoughts of S. D. Krzhizhanovsky, (F. Nietzsche, A. Schweitzer, M. Heidegger), emphasizes that negation has nothing to do with God, from the point of view of Dionysius the Areopagite. The common and different aspects of philosophical and artistic views on apophaticism are also analyzed (F. Nietzsche, K. K. Sluchevsky). Further, the researcher carries out a detailed analysis of the novella «God Is Dead» by S. D. Krzhizhanovsky: the compositional structure is examined, an overview of the characters and their peculiarities is given, biblical and artistic allusions, their correlation with the specificity of the Soviet regime are revealed. The author of the article specially emphasizes that S. D. Krzhizhanovsky resorts to apophati-

cism as a characteristic of this time. The polemic part designates different approaches in the modern interpretation of apophaticism in the novella by S. D. Krzhizhanovsky, which do not coincide with the understanding of the author of this article. In the final observations, it is emphasized: the borderline consciousness thinks within the boundaries, which is reflected in art and outlook on the world.

Keywords: S. D. Krzhizhanovsky; F. Nietzsche; borderline consciousness; apophaticism; world outlook; the death of God; biblical and artistic allusions.

Received: 11.01.2021

Accepted: 26.01.2021

*La mort de Dieu est incontestablement
la plus grande, la plus étonnante, mais insuffisante.*
Gilles Deleuze

*Смерть Бога является, бесспорно, величайшим,
ошеломительным, но недостаточным событием.*
Жиль Делёз

Введение

В рубежном сознании отражается особое ощущение бытия, связанное с переходом из одного состояния в другое. Это не обязательно переход из завершающегося столетия в последующее. Рубеж, скорее, есть свидетельство некоего края, некой грани. С точки зрения этимологии в церковнославянском языке слово «рубеж» происходит от «рубеж» в значении «рубка леса» [Фасмер, 1996, с. 510]. Но любая рубка связана с уничтожением, смертью и той пустотой, что образуется на месте вырубки. Потому рубежное сознание всегда отмечено трагизмом, чувством утраты и одновременно каким-то неизбывным стремлением к этой утрате. Человек словно провоцирует самое себя, толкает к экспериментам на грани жизни и смерти, приходя к разным результатам.

Апофатика и ее смысл

«Моя жизнь – сорокалетнее странствование в пустыне. Земля обетованная мне будет предложена с заступов могильщиков» [цит по: Перельмутер, 1991, с. 4]. Сквозь это горькое признание Сигизмунда

Кржижановского (1887–1950) словно проступает вся история человечества после грехопадения: острое чувство, что земля обетованная находится не здесь, не в пустыне бытия, сколько по ней ни странствуй, а за ее пределами. Но и там, за пределами, человеческое сознание оказывается в ловушке слов, повторяя за «одним осмеянным философом: *умер Бог*» [Кржижановский, 1991, с. 200]. Исходя из приведенного утверждения, легко понять, что под осмеянным философом имеется в виду Ф. Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), впервые написавший эти слова в 1882 г. («Веселая наука (la gay ascienza)»/ «*Die fröhliche Wissenschaft* (la gay ascienza)»). В свою очередь, слово «осмеянный» неизбежно приводит к известному афоризму А. Швейцера (Albert Schweitzer, 1875–1965) о судьбе истины, которую сначала осмеиваю, а затем признаю («Культура и этика» / «*Kultur und Ethik*», 1923). Если вспомнить, что в христианской истории Бог сотворил человека по Своему Образу, оставив человеку свободу в выборе Подобия, то утверждение о смерти Бога как сознательном выборе не-Подобия может стать и в значительной части современного общества уже стало признанным. Мир без Бога – это мир *без-Образа*, мир, отрицающий наличие такового, т.е. мир апофатический. М. Хайдеггер (Martin Heidegger, 1889–1976) видит в этом отрицании Ничто (Nichts) [Хайдеггер, 1993, с. 175], как и много раньше него С. Кржижановский: «В эту ночь первый черный луч из Ничто, сменившего Всё, прорвав крылатые круги, достиг земли» [Кржижановский, 1991, с. 200].

Слово «апофатический» происходит от древнегреческого ἀφοφατικός / *apophaticos*, что значит – «отрицательный». Сущность отрицательности в области религиозной наиболее полно может быть понята через обращение к работе из этой же области, например, к книге «О небесной иерархии» (Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας) сщмч. Дионисия Ареопагита (Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης). Общий смысл этой работы Дионисия определяется стремлением автора соотнести две онтологии двух тварных миров – невидимого мира ангелов и видимого мира людей. В результате автор приходит к мысли, что «утверждаемое о Боге через отрицание... есть неподобное, ибо обнаруживает не то, что есть Бог, а то, чем Он не является» (пер. М.Г. Ермаковой) [Дионисий, 1997, с. 19].

Апофатика, по Ф. Ницше

В этом контексте утверждение Ф. Ницше о «смерти Бога» («*der alte Gott ist tot*» [Nietzsche, 1954, S. 205]) раскрывает специфику миро-

понимания его автора, не имея никакого отношения собственно к Богу, что адекватно передается через слово «апофатический». Если учесть, что жизнь самого Ф. Ницше, его труды оказали на культуру конца XIX - начала XX в. значительное влияние [см.: Bianquis, 1929; Bridgwater, 1972; Rukser, 1962; Thatcher, 1970; Бабаева, 2018; Клюс, 1999; Ницше, 2001], то апофатичность фразы «Бог умер» есть характерный признак не только частного мировосприятия, но рубежного сознания указанного времени в целом - сознания подвижного, неустойчивого, стремящегося к полному разрыву с собственным прошлым, неуверенно ищащего контуры иных культурных горизонтов.

В этой ситуации обращение к Богу как постоянной имплицитной константе бытия приводит Ф. Ницше к мысли о Его смерти. Только мертвый Бог освобождает человека от груза ценностей прежних культур. Но при этом Ф. Ницше, конечно, понимает, что смерть Бога не может не отразиться на самом человеке. Вот почему в «Так сказал Заратустра» («Also sprach Zarathustra», 1885) он пишет: «Но вот он (Заратустра. – И. Е.) снова поднялся с земли, и лицо его сделалось суровым. «Я отлично узнаю тебя, – сказал он голосом, звучавшим, как медь, – ты убийца Бога! Пусти меня. Ты не вынес того, кто видел тебя, – кто всегда насквозь видел тебя, – самого безобразного человека! Ты отомстил этому свидетелю!»» (пер. Ю.М. Антоновского) [цит. по текстам в кн.: [Делёз, 2001, с. 106]. Отсылка к библейскому символу – кимвалу (кӯмбала – ударные металлические тарелки) – расширяет смысловое поле приведенного фрагмента, имплицитно вводя в него мотив отсутствия любви. Апостол Павел в Первом послании к коринфянам говорит: «Если любви не имею, то я - медь звенящая или кимвал звучащий» [13:1]. В убийце Бога нет и не может быть любви, ибо убийство отрицает любовь, отрицает жизнь, потому апофатично по своей сути. Звенящий голос Заратустры звучит, как приговор человеку, ибо *без*-Образный человек сознательно отрицает, что он создан по Образу Божьему. В результате является человек безобразный – *der scheußlich Mensch*. Ф. Ницше проводит эксперимент над собственной жизнью, бросает вызов Богу – и умирает. Живое становится неживым, мертвым.

Отрицание апофатики, по К.К. Случевскому

Но рубежному сознанию ведомо и другое восприятие Образа Божьего в человеке. Так, в «Загробных песнях» (1901) К.К. Случевского (1837–1904) читаем:

И скоро было мне нежданное виденье:
То был Христос! Как не узнать Христа!

Я опустил глаза в мгновенном ослепленье,
Молиться стал – не двигались уста!
Он виделся вдали! Я молча преклонился.

Был светлый день тогда. Загробный мир светился,
Но чудный блеск сияющего дня,
Пред светом истинным, что от Него струился,
Совсем бледнел... Тот Свет, – он грел меня...

И я исполнен был такого наслажденья,
Такую радостность все чувства обрели,
Что всех земных блаженств счастливые мгновенья,
В острейших видах их, сравниться не могли...
Пока Он уходил, те чувства погасали,
И день бессмертия мне снова засветил...
Христос, чуть видимый, исчез в далекой дали...
Да, да, исчез... но все же проходил...

[Случевский, 2004, с. 367]

Двойное утверждение «Христос исчез» сопоставимо с мыслью о смерти Христа с той, правда, разницей, что в поэме К.К. Случевского исчезновение Христа не ввергает мир в состояние хаоса, не повергает мир во тьму, хотя это мир хтонический. Загробному миру К.К. Случевского ведомы разные часы суток, ведомо деление на дневные иочные часы. Свет этих часов изменчив, как сама жизнь (даже после смерти). Истинный (читай: неизменный) свет исходит только от Бога и дарит надежду тому, кто создан по Его Образу.

Герой Случевского встречается с Богом после собственной смерти, в освещенном Им загробном мире. Хотя Бог здесь, скорее, напоминает еле различимый, едва угадываемый Образ. Его исчезновение не ввергает лирического героя во тьму, но дарит надежду на «день бессмертия», поскольку Бога и лирического героя соединяет космогоническая связь: человек создавался по Образу Бога. Поэтому в ситуации инобытия у человека появляется возможность достичь и Подобия. Здесь апофатика отрицается, ей просто нет места. В загробном мире, когда все земное, все тленное отпадает от человека, он может обрести Образ и Подобие Божие – *жизнь бесконечную*.

«Бог умер», по С. Кржижановскому

Когда в начале 1920-х годов Сигизмунд Кржижановский писал текст под названием «Бог умер», он находился в ситуации человека, помещенного в пространство ада, затмившего свет на земле: захватившие власть большевики буквально заливали страну кровью. Поэтому содержание текста «Бог умер» открыто развернуто в сторону Ф. Ницше, а имплицитно – в сторону соврежима. Это смысловое междупребывание рождает множество смыслов, пересечение, отторжение которых создает специфическое пространство бытийствования известного высказывания немецкого философа.

Композиция

Автором текст разделен на шесть частей, у которых нет названия, только цифровое обозначение. В топографическом же аспекте текста «Бог умер» явно выделяются две части: небесная (I) и земная (II-VI).

Азазиил как действующее лицо в небесной части

В первой части, которую можно условно назвать «На небесах», главным героем оказывается один из ангельского сонма – Азазиил. Его имя явно соотносимо с библейским персонажем – Азиилом (Иоазиилом). В переводе с древнееврейского – «утешение Божие». Азиил являлся одним из левитов второй ступени. Он принимал участие в пении на псалтирях тонким голосом (у Кржижановского: прекрасные очи Азазиила), когда переносили Ковчег Завета (у Кржижановского: остров Третьего Завета) в Иерусалим, в ново устроенную скинию из дома Аведара, в дни Давида.

Таким образом, Азазиил – носитель особого знания, с одной стороны, соотносимого с утешением, а с другой – с подлинностью этого знания, его истинностью. Но знание это хрупко, как бесплотная красота Азазиила, способного тем не менее бесстрашно посмотреть на случившееся, получить визуальные свидетельства (аллюзия библейского сюжета о Фоме Неверующем). И здесь С. Кржижановский блестяще использует прием двоящихся смыслов. Азазиил еще до того, как увидел, уже знал, даже был уверен, что Бог умер: «Как может погубить погибший?» – задается он вопросом перед тем, как глянуть.

Библейское различение «знать» и «видеть», их несовпадение в данном случае приводит Азазиила к странному результату – к смерти Бога.

Между тем Азазиил является херувимом, он воплощает «кобилие знания», «излияние премудрости» [Дионисий, 1997, с. 61]. Херувимы, Серафимы (в пер. с древнеевр. – «Пламенеющие») и Престолы (по Дионисию – «хранители наций») входят в Первую иерархию ангелов. Относительно херувимов Дионисий Ареопагит пишет: «...имя же херувимов раскрывает их способность познавать и видеть Бога и воспринимать высочайшее светодаяние, а также созерцать в первозданной силе богоначальную красоту, преисполниться умудряющего подаяния и щедро приобщать низших к излиянию дарованной премудрости...» (пер. М.Г. Ермаковой) [Дионисий, 1997, с. 63]. Как херувим Азазиил должен быть предельно предан Богу на том основании, что уже предельно к Нему приближен.

Но время реальных событий словно вторгается в христианскую историю, потому в новелле С. Кржижановского именно вопль херувима (носителя подлинного знания!) свидетельствует: «Умер Бог! умер Бог!» [Кржижановский, 1991, с. 200]. И все остальные ангелы безоговорочно ему верят. Смерть Бога порождает разные смыслы: то ли Бог умер сам по себе, то ли имеется в виду цитата из Ф. Ницше, то ли вера ангелов в смерть Бога стала подлинной причиной Его смерти. Но в любом случае смерть Бога носит вселенский характер, напрямую касаясь земной жизни. Здесь важен один нюанс.

Азазиил, превращающий Бога в Ничто, соотносится с другим персонажем, близким по звучанию: Азазель. Это существо демоническое, которому в качестве жертвы в пустыню отводился козел отпущения. Азазель – падший ангел, совратитель человечества, одно из традиционных имен беса [Аверинцев, 2006, с. 38–39]. С. Кржижановский умело использует эту фонологическую перекличку в именах, указывая (при всей сущностной разнице) на удивительное единство в приятии смерти Бога. Им словно вторит человеческая природа, в которой после грехопадения совмещаются *homo* и *humus*, будучи однокоренными словами.

Думается, что вложение в уста херувима известия о смерти Бога отражает картину уничтожения целой страны с тысячелетней историей. Подлинность этого события подтверждает тот, кто является носителем знания, – Азазиил, а следом – гибнущая в страшных муках Россия, напрямую по понятным причинам автором не называемая.

Сюжетика и действующие лица в земной части

В условной второй части (подстоль же условным названием «На земле») выделяются несколько сюжетов, отметим, специально перенесенных автором за пределы страны. Действующие лица в этих сюжетах – некие мистеры Грэхем и Брудж, поэт Виктор Ренье. Иноязычные имена должны уводить от событий в совдепии, а в результате, наоборот, только раскрывают их подлинное содержание. Конечно, С. Кржижановский пишет не политический памфлет, а глубокое по содержанию, изящное в своем решении произведение, но совдеповский палимпсест прочитывается и усложняется за счет помещения в библейский контекст. В результате имплицитно мерцающие смыслы делают хронотоп новеллы подвижным, словно пульсирующим, развернутым в сторону выбора.

Сначала появляется мистер Грэхем (от англ. *graham* – «сделанный из пшеничной муки грубого помола», в сочетании со словом «мистер» явно указывает на нечто противоестественное; одновременно англизированный вариант русского слова «грех»), профессор, видимо, богослов, а теперь – «знаток религиозных предрассудков». Используемая действующими лицами лексика не позволяет усомниться, о какой стране идет речь. От прошлого мистер Грэхем сохранил только некоторые «обороты» со словом «бог». Он долго не может найти на книжной полке книгу зеленого цвета, название которой начинается с древнегреческой буквы «тхэта» – θ , с которой начинается слово *«Θεός»*, т.е. Бог. В свою очередь, слово это этимологически связано со словом *«Ζεύς»* – Зевс, т.е. бог, что хорошо видно по форме генетива – *Διός*, отсюда другое именование – Дий. Более того, *«Ζεύς»* этимологически восходит к слову «жизнь». Так, имплицитно, на уровне лингвистики автором связываются Бог и жизнь. Напомним, что С.Д. Кржижановский получил образование до октябряского переворота, окончив гимназию и университет, где изучению языков (древним в том числе) уделялось немало времени.

Далее автор выводит астронома мистера Бруджа (от англ. *glagola* – «размышлять с грустью», «написать о тьме»). Мистер Брудж никак не может найти на небе звезды «Бэты» (в русском варианте с этой буквы начинается слово Бог). Именование звезды нескрываемо перекликается с именованием *второй* буквы в греческом алфавите – *«βῆτα»*. Может быть, мистер Брудж потому и не может ее найти, что ищет как нечто сущностное, первое, каковым Бэта не является. И он делает запись о смерти «Бэты» (аллюзия на «Бог умер»

Ф. Ницше). При этом рука его чуть-чуть дрожит, напоминая о задрожавших слезах в прекрасных очах Азазиила. Так соединяются события земные и небесные.

Одновременно с исчезновением звезды «Бэты» поэт Виктор Ренье теряет свою поэму «Тропинки и орбиты» – аллюзия на В.Я. Брюсова, переведившего французских поэтов-символистов, и его книгу «*Urbi et orbi*. К городу и миру» (1907), название которой взято из начала ежегодного торжественного послания Папы Римского. Исчезновение звезды (Бога), по мысли автора, неизбежно влечет за собой утрату поэмы, рождая эсхатологическое по своей сути чувство, что «поэзии нет. И не будет. Никогда» [Кржижановский, 1991, с. 203].

Дав эти новеллистические сюжеты (общим числом три, сакральным в христианстве), С. Кржижановский рисует почти эпическое полотно жизни общества в 2024 г., своеобразный вариант антиутопии, специально выделяя месяц февраль как аллюзию буржуазной революции в России, которая приведет к власти большевиков и ввергнет страну в пучину соврежима с его безбожной пропагандой, уничтожением церквей и монастырей, убийством священнослужителей, преследованием верующих людей. Потому в рисуемом С. Кржижановским будущем вера в Бога давно утрачена. Остались только некоторые «неизлечимо больные», чья болезнь называется «*morbis religiosa*» – «болезнь веры». Эти больные отселены на «Остров Третьего Завета» – своеобразная, правда, сугубо внешняя, аллюзия на идею Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус, которые ко времени написания новеллы уже эмигрировали во Францию. По мнению тех, кто заменил «комиссию по ликвидации богопочитаний», «опытная церковь и лабораторное богослужение могут лишь ускорить естественное разрешение процесса в ничто» [Кржижановский, 1991, с. 204], т.е. реализовать когда-то высказанную Ф. Ницше мысль «*der alte Gott ist tot*». А в новелле все началось с небесного вопля Азазиила. Пройдя лечение на острове Третьего Завета, «больные верой» выписались со словами «Бог умер». Последним был старый священник, которому удалось *пережить Бога*.

Сокрытость Бога в ситуации безбожного мира

С. Кржижановский рисует бытие мира в ситуации POST, без Бога, где вновь перед читателем возникает знакомая фигура мистера Грэхема. Неожиданным образом, словно вопреки наступившим тьме и пустоте, ему удается отыскать нужную Книгу: «И вдруг мистер Грэхем заметил: губы его, шевельнувшись, выговорили: Господи!»

[Кржижановский, 1991, с. 205]. Герой совершает внутренний «кувырок», подобно героям Данте в finale «Ада», чтобы открыть истину и запечатлеть ее в написанной им книге «Рождение Бога». Наступившая черная тьма (аллюзия эпизода смерти Христа на кресте) сеет общее ожидание чуда, и электрические солнца не в силах заслонить небо – обитель Бога. Как результат – вера возрождается, строятся новые храмы, появляется новый священник со старым именем Пий, XVII по числу. Числовое обозначение является знаком непрерывности веры, ее глубокой укорененности в человеческом сознании.

Все признаки веры были соблюдены, а потому толпы людей собирались в ожидании чуда, «звали Бога, тысячи и тысячи глаз, поднявшись кверху вслед за триперстием и дымками кадилен, искали там за мертвым и черным беззвездием Бога. Тщетно: Он был мертв» [Кржижановский, 1991, с. 207]. Потому что не было главного: самой веры. И все погибло в щелях религиозных сомнений.

Дискуссия

К дискуссионной области могут быть отнесены богословские аспекты в анализе данной новеллы С.Д. Кржижановского. В этом плане автором статьи специально в качестве эпиграфа выбраны слова Ж. Делёза, в которых отражается иной подход к прочтению данного текста: убив Бога, человек хочет занять его место, и тогда событие (смерть Бога) получит свое полное завершение. Вслед за Ж. Делёзом современный исследователь В. Бачинин также убежден, что «в фантастической новелле Кржижановского изображено только начало вселенского катаклизма» [Бачинин, 2020]. Е.В. Ливская считает, что «копираясь на христианское учение, а также предшествующую философскую и литературную традицию», автор «выстраивает свое собственное “откровение”» [Ливская]. А.А. Мансков, указывая на общий апокалиптический контекст, определяет смысл новеллы как трагическую иронию «по отношению к судьбе несчастного человечества» [Мансков, 2020, с. 37].

Выводы

Таким образом, в силу специфики рубежное сознание, помимо своей воли, вынуждено мыслить о пограничье, определяя свои отношения с миром наиболее явственно и наглядно в искусстве. Как замечает А.В. Михайлов, перед искусством возникает задача осмыслить суть границы между видимым и невидимым, явлением и сущностью

[Михайлов, 1997, с. 559–560]. Добавим, осмыслить и найти адекватную форму этой сути.

В художественном произведении именно *граница* творит имплицитное, всегда напряженное пространство, которое в «свернутом» облике может запечатлеваться в названии. По С. Кржижановскому, название, «поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, – вправе выдавать себя за главное (разрядка С. Кржижановского. – И. Е.) книги» [Кржижановский, 1994, с. 13]. Если следовать авторской логике, в данном случае в качестве главного выступает название «Бог умер», а «книжное тело» новеллы вскрывает обстоятельства и последствия этого утверждения.

Апофатика словосочетания «Бог умер» изначально исходит от человека (в данном случае – Фридриха Ницше), а уже потом переносится на мир горний, где персонифицируется в образ тьмы (конца света в прямом и переносном смыслах). Небо перестает быть самим собой, и мир погружается в некое безвременье тьмы. Человек, созданный по Образу Бога, вынужден искать себя, и эти поиски неизбежно приводят его к Творцу.

Список литературы

Аверинцев С.С. София – Логос. : Словарь / под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сипова. – Киев : Дух і Літера, 2006. – 912 с.

Бабаева А.В. Роль творчества Ф. Ницше в русской культуре // Философские науки. – М., 2018. – № 2. – С. 76–78.

Бачинин В. Анти-Ницше: идея «смерти» Бога как продукт троллинг-стратегии – IV. Катастрофическое существование в условиях «смерти» Бога [Электронный ресурс]. – URL: <https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2020/04/10-Bachinin.pdf> (дата обращения 30.01.2021).

Делёз Ж. Ницше. Тексты / пер. с франц., послесл. и comment. С.Л. Фокина. – СПб. : Аxiома, 2001. – 181 с.

Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. Тексты : перевод с древнегр. – СПб. : Глаголь : РХГИ : Университетская книга, 1997. – 188 с.

Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания. – СПб. : Академический проект, 1999. – 240 с.

Кржижановский С. Бог умер // Кржижановский С.Д. Сказки для вундеркиндов : Повести, рассказы / сост. В. Перельмутер. – М. : Сов. писатель, 1991. – С. 200–207.

Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради / подгот. текста, сост., предисл. и примеч. В. Перельмутера. – М. : Радикс, 1994. – 156 с.

Ливская Е.В. Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/filosofsko-esteticheskie-iskaniya-v-proze-s-d-krzhizhanovskogo#ixzz6kyh1U7Tr> (дата обращения 30.01.2021)

Мансков А.А. Авторское осмысление Апокалипсиса в новелле С.Д. Кржижановского «Бог умер» // Культура и текст. – Барнаул, 2020. – № 3. – С. 31–38.

Михайлова А.В. Языки культуры / вступ. ст. С.С. Аверинцева; сост. Н.С. Павловой, С.Ю. Хурумова. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

Ницше Ф. Бог мертв /пер. Ю.М. Антоновского // Делёз Ж. Ницше. Тексты / пер. с франц., послесл. и коммент. С.Л. Фокина. – СПб. : Аxiома, 2001. – С. 106–108.

Перельмутер В. «Прерванный гений» // Кржижановский С.Д. Сказки для вундеркиндлов : повести, рассказы / вступ. ст. В. Перельмутер. – М. : Сов. писатель, 1991. – С. 3–26.

Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Е.А. Тахо-Годи. – СПб. : Академический проект, 2004. – 816 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – СПб. : Терра-Азбука, 1996. – Т. 3 : Муза-Сят. – 832 с.

Фридрих Ницше и философия в России : сб. статей / отв. ред. Н.В. Мотрошилова, Ю.В. Синеокая. – СПб. : РХГИИ, 1999. – 309 с.

Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет : пер. с нем. / составл., вступ. статья, примеч. А.В. Михайлова. – М. : Гнозис, 1993. – С. 168–221.

Bianquis G. Nietzsche en France l'influence de Nietzsche sur la pence française. – Paris : Alcan, 1929. – 126 p.

Bridgwater P. Nietzsche in Anglosaxony. A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature. – Leicester : Leicester Univ. Press, 1972. – 236 p.

Nietzsche F. Werke : 3 Bd. – München, 1954. – Bd 2 : Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. – 334 S.

Rukser U. Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur hispanischen Kultur und Geistesgeschichte. – Bern ; München : Francke, 1962. – 382 S.

Thatcher D.S. Nietzsche in England, 1890-1914: The Growth of a Reputation. – Toronto ; Buffalo : Univ. of Toronto Press, 1970. – 331 p.

References

Averincev, S.S. (2006). *Sofiya – Logos. Slovar'* [Sofia-Logos. Dictionary]. N.P. Averinceva & K.B. Sipov (Eds.) Kiev : Duh i Litera. (In Russian).

Babaeva, A.V. (2018). Rol' tvorchestva F. Nicshe v russkoj kul'ture [The role of F. Nietzsche's Creativity in Russian Culture]. In *Filosofskie nauki*, [Philosophical sciences], (2), (pp. 76–78). Moscow. (In Russian).

Bachinin, V. (2020). *Anti-Nicshe: ideya «smerti» Boga kak produkt trolling-strategii – IV. Katastroficheskoe sushchestvovanie v usloviyah «smerti» Boga* [Anti-Nietzsche: The Idea of the «death» of God as a product of trolling strategy-IV. Catastrophic existence in the conditions of the «death» of God]. Retrieved from : <https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2020/04/10-Bachinin.pdf> (In Russian).

Delyoz, Zh. (2001). *Nicshe. Teksty* [Nietzsche. Texts] S.L. Fokina (trnsl. fr. Franc., afterword & comm.). Saint Petersburg : Axioma. (In Russian).

Dionisij Areopagit. (1997). *O nebesnoj ierarhii. Teksty, perevod s drevnegr* [About the heavenly hierarchy. Texts, translated from ancient Greek]. Saint Petersburg : Glagol", RHGI, Universitetskaya kniga. (In Russian).

Klyus, E. (1999). *Nicshe v Rossii. Revolyuciya moral'nogo soznaniya* [Nietzsche in Russia. The revolution of moral consciousness]. Saint Petersburg : Akademicheskij proekt. (In Russian).

Krzhizhanovskij, S. (1991). Bog umer [God is dead]. In Krzhizhanovskij S.D. *Skazki dlya vunderkindov: Povesti, rasskazy*, [Fairy tales for geeks: Novellas, short stories] V. Perel'muter (comp.), 200–207. Moscow : Sov. pisatel'. (In Russian).

Krzhizhanovskij, S.D. (1994). «Strany, kotoryh net». *Stat'i o literature i teatre. Zapisnye tetradi* [«Countries that don't exist.» Articles about literature and theater. Notebooks], V. Perel'mutera (prepar. text, prepar. preface & notes). Moscow : Radiks. (In Russian).

Livskaya, E.V. *Filosofsko-esteticheskie iskaniya v proze S.D. Krzhizhanovskogo* [Philosophical and aesthetic searches in the prose of S.D. Krzhizhanovsky]. Retrieved from : <http://cheloveknauka.com/filosofsko-esteticheskie-iskaniya-v-proze-s-d-krzhizhanovskogo#ixzz6kyh1U7Tr> (In Russian).

Manskov, A.A. (2020). Avtorskoe osmyslenie Apokalipsisa v novelle S.D. Krzhizhanovskogo «Bog umer» [The author's interpretation of the Apocalypse in S.D. Krzhizhanovsky's novella «God is Dead»]. In *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], (3), (pp. 31–38). Barnaul. (In Russian).

Mihajlov, A.V. (1997). *Yazyki kul'tury* [The languages of culture] S.S. Averincev (introd. article.); N.S. Pavlova, S. Yu. Hurumov (comp.). Moscow : Yazyki russkoj kul'tury. (In Russian).

Nicshe, F. (2001). Bog mertv [God is dead]. Yu.M. Antonovskij (trnsl.). In Delyoz Zh. *Nicshe. Teksty* [Nietzsche. Texts]. S.L. Fokin (trnsl. fr. Franc., afterword & comm.), 106–108. Saint Petersburg : Axioma. (In Russian).

Perel'muter, V. (1991) «Prervannyj genij» [«Interrupted genius»]. In Krzhizhanovskij S.D. *Skazki dlya vunderkindov: Povesti, rasskazy* [Fairy tales for geeks:

Novellas, short stories] V. Perel'muter (introd. article), 3–26. Moscow : Sov. pisatel'. (In Russian).

Sluchevskij, K.K. (2004). *Stihotvoreniya i poemy* [Poems and poems] E.A. Taho-Godi (introd. article, comp., prepar. text & notes). Saint Petersburg. : Akademicheskij proekt. (In Russian).

Fasmer, M. (1996). *Etimologicheskij slovar' russkogo jazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian language: in 4 vols.] O.N. Trubachev (trnsl. fr. Germ. & add.). T. 3: (Muza Syat). Saint Petersburg : Terra-Azbuka. (In Russian).

N.V. Motroshilova, Yu.V. Sineokaya (exec. eds.). (1999). *Fridrik Nicshe i filosofiya v Rossii: sb. statej* [Friedrich Nietzsche and Philosophy in Russia: collection of articles]. Saint Petersburg. : RHGII. (In Russian).

Hajdeger, M. (1993). Slova Nicshe «Bog mertv» [Nietzsche's words «God is dead】. In Hajdeger M. *Raboty i razmyshleniya raznyh let* [Works and reflections of different years] A.B. Mihajlov (trnsl. fr. Germ.; comp., introd. art., notes), 168–221. Moscow : Gnozis. (In Russian).

Bianquis, G. (1929). *Nietzsche en France l'influence de Nietzsche sur la pence française* [Nietzsche in France Nietzsche's influence on the French pence]. Paris : Alcan. (In French).

Bridgwater, P. (1972). *Nietzsche in Anglosaxony. A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature*. Leicester : Leicester Univ. Press. (In English).

Nietzsche, F. (1954). *Die fröhliche Wissenschaft* [The happy science]. In Nietzsche F. *Werke : 3 Bd. Bd 2.* München. (In German).

Rukser, U. (1962). *Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur hispanischen Kultur und Geistesgeschichte* [Nietzsche in Hispania. A contribution to Hispanic culture and intellectual history]. Bern-München : Francke. (In German).

Thatcher, D.S. (1970). *Nietzsche in England, 1890 1914: The Growth of a Reputation*. Toronto ; Buffalo : Univ. of Toronto Press. (In English).

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

УДК: 008

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.11

*Лесовиченко А.М.**

АНСАМБЛЬ «СИБИРСКИЙ СУВЕНИР» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭМБЛЕМА МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА[©]

Аннотация. Мультикультураллизм отражается в художественной практике. Его удачным воплощением стала деятельность ансамбля «Сибирский сувенир» (Улан-Удэ). Особенностью этого коллектива, отличающей его от других подобных ансамблей, является совмещение в одной структуре разнонациональных элементов, где каждый элемент представлен в формах аутентичного фольклора, профессионального концертного творчества и эстрадных музыкально-танцевальных стилизаций.

Ключевые слова: взаимодействие культур; фольклор; профессиональное искусство; международные связи; Улан-Удэ; Восточно-Сибирский государственный институт культуры.

Поступила: 14.02.2021

Принята к печати: 28.02.2021

* *Лесовиченко Андрей Михайлович* – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор. Ведущий научный сотрудник Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Москва, Россия, e-mail: lesovichenko@mail.ru

Lesovichenko Andrey Mikhailovich – DSn in Culturology, PhD in Musicology, Professor, senior researcher of Science-analytic department of Moscov P.I. Tchaikovsky State Conservatory, Moscow, Russia, e-mail: lesovichenko@mail.ru

© Лесовиченко А.М., 2021

**Lesovichenko A.M.
«Siberian souvenir» – an artistic emblem of multiculturalism**

Abstract. Multiculturalism is reflected in artistic practice. Its successful implementation was the activity of the ensemble «Siberian Souvenir» (Ulan-Ude). The peculiarity of this group, which distinguishes it from other similar ensembles, is the combination of different national elements in one structure, where each element is represented in the forms of authentic folklore, professional concert creativity and pop music and dance stylizations.

Keywords: interaction of cultures; folklore, professional art; international relations; Ulan-Ude; East Siberian State Institute of Culture.

Received: 14.02.2021

Accepted: 28.02.2021

В последние десятилетия XX в. ведущей тенденцией в развитии общественной мысли стал мультикультурализм. В нем видели едва ли не панацею в решении межгосударственных и межнациональных отношений, обозначали его как «комплекс разнообразных процессов развития, в ходе которых раскрываются многие культуры в противовес единой национальной культуре» [Глейзер, 1998, с. 103]. В круг задач мультикультурализма входит выработка норм и принципов взаимодействия культур и становления продуктивного культурного диалога [Бородулина, 2017, с. 75], который строится на представлении о равенстве и децентрализованности всех общественных институтов в духе постмодернизма. При этом сохраняется примат сообщества над индивидуумом и утверждается необходимость групповых прав (в противовес идеологии либерализма). Вместе с тем мультикультурализм, согласно представлениям разработчиков этого понятия Ч. Тейлора, Б. Пареха, Ю. Хабермаса, Ч. Кукатаса, ориентируется на плюрализм, неоднородность и противоречивость культур, признает самоценность и уникальность каждой, безотносительно ее внутренних качественных характеристик [Канарш, 2011].

Понятие мультикультурализма актуально, прежде всего, в плане социального моделирования, характерно для политического и социального спектров научного поиска, в порядке оппозиции позитивизму с его верой в человеческий прогресс. Однако внешние формы проявления мультикультурализма заметны скорее в художественной жизни. Сам факт единовременного присутствия на сцене коллективов разного этнокультурного происхождения – проявление этой культурно-

исторической тенденции. Многочисленные фестивали, собирающие представителей разных национальностей, – прямая демонстрация идеологии мультикультурализма, свидетельствующая о множестве путей современного развития человечества. Однако, как ни странно, в сущностных моментах функционирования концертных организаций не так часто встречается творческое сочетание компонентов разного происхождения. К примеру, среди коллективов Сибири, представляющих на сцене народное творчество, всероссийскую и международную известность имеют целый ряд профессиональных хоров и ансамблей: Сибирский и Омский русские народные хоры, Красноярский ансамбль танца Сибири, ансамбль «Чалдоны», национальные коллективы Якутии, Тувы и Бурятии. Каждый из них имеет свою аудиторию, перспективу развития. Однако при всей серьезности и значимости творческих проектов, эти составы ориентируются лишь на один национальный пласт культуры, популяризируют культуру одного народа. Исключения редки. В этом смысле в особом положении находится улан-удэнский коллектив – ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир», концепция деятельности которого определяется исполнением образцов фольклора четырех народов Сибири – русского, бурятского, тувинского, якутского, а также ближайших соседей – монголов, в настоящее время еще и китайцев. При наличии соответствующих носителей возникают возможности привлечения в коллектив хакасов и алтайцев. Благодаря идее соединить в одном творческом организме представителей стольких культур сложилось самобытное лицо «Сибирского сувенира», его особый художественный стиль. 20 лет ансамбль был одним из самых активных гастролеров во многих странах Востока и Запада, не говоря уже об успехах у себя дома – в городах Сибири. За эти годы коллектив выступил в 86 городах и селах России, 244 городах 15 стран (Австрия, Болгария, Великобритания, Венгрия, Испания, Италия, Канада, Малайзия, Монголия, Польша, Румыния, США, Франция, Швеция). Принял участие в семи всероссийских и международных конкурсах, в 78 республиканских, региональных и международных фольклорных фестивалях. Дал 537 концертов (178 в РФ, 389 за рубежом). Было осуществлено шесть часов аудио- и видеозаписей. Выпущено семь компакт-дисков. Подобная творческая интенсивность редка даже у стационарных профессиональных коллективов. Когда же речь идет о студентах вуза – уникальна [Ансамбль ..., 2000]. Собственно, это и есть показатель востребованности принципов, на которых организован ансамбль, их актуальности для уклада

общественной жизни, соответствия популярной в мире идеологии мультикультурализма.

После нескольких лет бездействия ансамбль восстановил свою деятельность, потому что в этом есть и социальная, и творческая потребность. Действительно, многоцветные, эффектные выступления улыбчивых молодых артистов, исполняющих весьма нетривиальные композиции, в равной степени интересны и коллегам-профессионалам, и этнографам-фольклористам, и самому широкому кругу слушателей. Стоит акцентировать, что в отличие от других ансамблей (в частности, одноименных, т.е. тоже «Сибирских сувениров», танцевальных коллективов из Лангепаса и Новокузнецка, которые готовят программы разнонационального характера), улан-удэнские артисты глубоко сосредоточены на каждой из репрезентируемых культур. Для них это не просто номера, исполняемые в стилизованных костюмах, но внешнее выражение глубинных образов народов, представители которых, как правило, присутствуют среди участников «Сибирского сувенира», что тоже естественным образом вписывается в концепцию мультикультурализма.

За прошедшие годы мы привыкли к тому, что «Сибирский сувенир» есть, считаем его существование само собой разумеющимся, забывая, что идея такого ансамбля довольно необычна, а система деятельности сложна и многоаспектна. Управление подобным организмом требует умения, настойчивости, гибкости и твердости одновременно: заставить слаженно действовать несколько разнонациональных хореографических, оркестровых, хоровых групп, каждая из которых имеет своего руководителя, а также солистов, – задача, требующая большой чуткости, опыта, таланта не только организатора, но и художника. Все необходимые качества проявились у видного музыканта, инициатора, создателя и руководителя ансамбля «Сибирский сувенир» в 1983–2003 гг. – Виктора Васильевича Китова [Лесовиченко, 2012]. Именно в годы его работы из различных небольших разнонациональных ансамблей сложился крупный концертный коллектив, известный не только в России, но и в разных странах мира. Во второй половине 1983 г. в качестве воспитательной работы музыкант начал репетировать с несколькими национальными коллективами студентов. Уже в начале 1984 г. вывез их в Москву, выступив не только в Концертном зале института имени Гнесиных, но и записав программу на Центральном телевидении. После возвращения в Улан-Удэ в течение многих лет «Сибирскому сувениру» оказывалась всяческая поддержка. Сам факт такого благожелательного отношения к идеи Китова со стороны

руководителей ведомства культуры всех уровней, властей города и Республики Бурятии однозначно свидетельствует о точном попадании в систему задач тогдашней культурной политики, которая базировалась на решениях партийных органов, но очевидно учитывала мультикультурные концепции современных западных мыслителей (в СССР о них знали тогда очень немногие специалисты).

Удивительно, что мультикультураллистская идея выставить на сцену творческое наследие разных народов не пришла никому в голову до Китова. Казалось бы, все лежит на поверхности. Многие годы в Восточно-Сибирском институте культуры велась подготовка в национальных группах: ежегодно в институт приезжали компактные группы из Якутии, Тувы, Монголии, которые все годы обучения держались своими землячествами и в учебном процессе, и в бытовой жизни. Многие преподаватели так или иначе использовали эту особенность студенческой среды. Русские и буряты были менее организованы, но, имея перед глазами опыт товарищей из других республик, тоже тяготели к проявлению своей национальной культуры. Тем не менее только Китов сумел вывести этот потенциал на уровень художественных достижений, грамотно и перспективно поставив задачи. Главную установку в деятельности ансамбля руководитель обозначил и для себя, и для коллег предельно отчетливо. Проявляется она в самом названии ансамбля: «Сибирский сувенир»: сделать оригинальный симпатичный подарок для поднятия настроения средствами искусства народов своего региона. Приоритетным направлением стала подготовка самых разнообразных в стилевом отношении, сценически выигрышных композиций. В дело пошли и сочинения профессиональных композиторов, и концертные обработки народной музыки, и расшифровка песен, собранных в фольклорных экспедициях, и настоящие этнографические выступления (благо среди якутов и тувинцев – студентов института – встречались подлинные носители фольклора), и хореографические стилизации народного танца на академической основе, словом, блестящий калейдоскоп народного творчества Сибири. Для гастрольных выступлений за рубежом – идеальное решение.

Впрочем, мультикультурный подход, использованный здесь, позволил ставить и другие, более глубокие задачи. Включение в программы необработанного для сцены фольклорного материала позволило показать и различия в фольклоре отдельных народов. Так, в русский блок были включены общерусский, казачий и семейский репертуар. Это позволило найти новые ракурсы – использовать силы ансамбля для организации творческой лаборатории по изучению фольклора Сибири,

итогом чего стало издание 7-томной Антологии музыки народов Северо-Восточной Азии. В этой лаборатории создаются сценические версии этнобалетов и народных действ, среди которых – «Свадьба в Красном Чикое» (по материалам фольклора забайкальских старообрядцев – семейских, осуществлено в 1994 г.), «Куорэгэй-Куо» («Красавица-жаворонок») на основе якутского эпического сказания (1995), «Ынктылдын кужу» («Сила любви») по мотивам тувинских народных сказок (1996). Перечисленные постановки являются прекрасным способом знакомства с национальными культурами, постижения их внутреннего смысла, вызывают желание разобраться в особенностях жизни и творческого потенциала народов.

Когда на сцене представляют обряд свадьбы, постановщики стремятся показать все важнейшие ритуальные моменты. Естественно, осуществляется это обобщенно, но, в принципе, из выступления можно понять специфику уклада жизни русских старообрядцев, услышать подлинные песни, записанные в деревнях преподавателями института, а потом выученные «с голоса» студентами. В постановке танцев условности больше, но и хореографы стремятся отразить аутентизм движений. Очень тщательно отражены региональные особенности свадебной одежды.

В спектаклях по якутским и тувинским повествованиям задачи другие. Здесь тоже точно воспроизводятся виды народного музицирования (учитывая, что среди студентов есть непосредственные носители фольклора, это становится настоящим способом прикосновения «к истокам»), мастерски стилизованы одежды, пластика танца. В тувинском спектакле введены еще и маски из буддийской храмовой мистерии. При этом сочиняется сюжетное повествование, хотя и на фольклорной основе, но не имеющее аналогов в народном творчестве. Произведение приобретает сугубо сценический вид. Для организации музыкального целого привлекаются национальные профессиональные композиторы. Это позволяет добиваться внутренней целостности спектакля. В частности, музыка, созданная для спектакля «Сила любви» Владимиром Тока, по качеству вполне может рассматриваться как значительный вклад в развитие тувинского национального балета. При всей самобытности такие композиции непременно опираются на законы театральности, выработанные на европейской основе, поэтому они являются хорошими образцами взаимовлияния культур.

Сохранившиеся записи иногда фиксируют атмосферу зала. Они передают напряженное внимание, неподдельный интерес зрителей и

бурные по-настоящему искренние овации, где бы эти записи не делались (в России, во Франции, в Великобритании, в Испании).

Китову удалось сплотить вокруг себя специалистов разного профиля, прежде всего преподавателей института культуры. В разные годы с Виктором Васильевичем Китовым сотрудничали хореографы А. Леоненко, А. Палилей, Р. Христофорова, Л. Солодова, Л. Сахина, Б. Цыдыпов, С. Дёмина, И. Кулиева, А. Будаев; хормейстеры Г. Даренских, В. Рецикова, Я. Бодягин, В. Назарова, В. Дамбуева; дирижер оркестра Н. Осипов. С ансамблем работали видные в Бурятии артисты – В. Глухов, А. Николайчук, А. Дёмин, С. Раднаев, Б. Цыдыпов, солисты бурятской оперы – Б. Бороев, Л. Галсанова, В. Базарова, М. Раднаев, С. Аюшев, выступления которых придавали концертам коллектива значительность высокопрофессионального искусства. С «Сибирским сувениром» связано начало карьеры многих крупных современных деятелей культуры Сибири, среди которых Э. Куулар, Л. Егорова, А. Павлова, О. Иванова, Э. Данзын, А. Дубайский.

Нужно отдать должное умению Китова налаживать отношения с руководителями разного уровня, от администрации своего вуза до московских чиновников различного ранга. Без этого вряд ли были бы возможны столь яркие результаты.

Выступления наших артистов всегда сопровождались восхищенными рецензиями: «Овации зрителей преклонного возраста восторгнули, заставили забыть усталость и зевоту» («Strasbourg-Campagne», Франция); «Изумительный коктейль поэзии, нежности и любви, который стоило попробовать» («Banalek», Франция); «Такие коллективы должны внести серьезный вклад в сохранение духовной культуры народов России» (материалы Всесоюзного фестиваля «Байкальские встречи»). Всего о выступлениях ансамбля опубликовано около 100 рецензий в разных странах мира. О коллективе выпущена книга. Вообще, подборка отзывов об ансамбле выглядит как иллюстративный материал к концепции мультикультурализма.

После 2003 г. В.В. Китов переключился на организацию всероссийских и международных фольклорных фестивалей и конгрессов [Лесовиченко, 2019]. Деятельность «Сибирского сувенира» была приостановлена. Однако идея не перестала определять творческий процесс в институте. Через какое-то время появились отдельные национальные ансамбли «Мунгэн сэргэ», «Беловодье», «Ульгэр», «Хайрыкан», объединение которых в единый коллектив привело в 2016 г. к воссозданию «Сибирского сувенира» организационными трудами Олега Геннадьевича Шаренды. В 1990-х годах этот музыкант, будучи

студентом, выступал под руководством В.В. Китова и усвоил принципы функционирования мультикультурного художественного организма. Музыкальное руководство взял на себя непосредственный выпускник класса дирижирования В.В. Китова А.Г. Калашников. Балетмейстерами выступили доцент Т.Б. Вамилова, доцент А.В. Тугай, Е.Ю. Грудинина, хормейстером – Т.А. Зырянова. Ансамбль стал творческо-исполнительской лабораторией ВСГИКа. Ведет активную концертную работу по тем же направлениям, что и в 1990-е годы. Постепенно восстанавливает авторитет и в Бурятии, и в других регионах Сибири. Коррекция связана только с изменением национального состава студентов. В институте не стало якутов, но появились представители других народов. Два года успешно выступала исполнительница хакасских народных песен О. Кызласова. С 2018 г. влились представители из Республики Алтай. Число участников в современном составе сопоставимо с прежним (у В.В. Китова в разные годы число артистов варьировалось от 30 до 100, в нынешнем списочном составе – 42 человека).

Как показала современная политическая ситуация, мультикультурализм представляется весьма спорной попыткой создать альтернативу монистической парадигме европейского исторического сознания [Кризис ..., 2013]. Скорее всего, проекты мультикультуралистов не отличаются высокой жизнеспособностью. Романтические концепции национального самовыражения остаются более устойчивыми даже в современных, казалось бы, иных по сравнению с XIX в. обстоятельствах. Во всяком случае, лидеры социокультурных движений последних лет перестали делать ставку на мультикультурализм. Тем не менее влияние этой идеологии в отношении культурного строительства нельзя не признать продуктивным, по крайней мере, в области художественного творчества. Опыт ансамбля «Сибирский сувенир» об этом свидетельствует.

Список литературы

Ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир» / ред.-сост. В.С. Орлов. – Улан-Удэ : изд.-полигр. Комплекс ВСГАКИ, 2000. – 242 с.

Бородулина А.С. К определению мультикультурализма // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – М., 2017. — № 1. – С. 63–80.

Глейзер Н. Мультиэтническое общество: проблемы демографического, религиозного и культурного разнообразия // Этнографическое обозрение. – М., 1998. – № 6. – С. 98–104.

Канарий Г.Ю. Философские теории мультикультурализма // Гуманитарные науки: теория и методология. – М., 2011. – № 2. – С. 33–42.

Кризис мультикультурализма и проблемы национальной политики / под ред. М.Б. Погребинского и А.К. Толпыго. – М. : Весь мир, 2013. – 400 с.

Лесовиченко А. Мастер инициативы // Музыка и время. – М., 2012. – № 9. – С. 15–16.

Лесовиченко А.М. Социально-культурный потенциал музыкального фестиваля в вузе // Культура и образование. – М., 2019. – № 1 (32). – С. 126–135.

References

V.S. Orlov (ed.-compl.) (2000). *Ansambl' narodnoj muzyki «Sibirskij suvenir»* [Folk Music Ensemble «Siberian Souvenir】. Ulan-Ude : izd.-poligr. Kompleks VSGAKiI. (In Russian).

Borodulina, A.S. (2017). K opredeleniyu mul'tikul'turalizma [Towards the definition of multiculturalism]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Iстория* [Bulletin of the Moscow University. Series 8. History], (1), (pp. 63–80). Moscow. (In Russian).

Glejzer, N. (1998). Mul'tinicheskoe obshchestvo: problemy demograficheskogo, religiozного i kul'turnogo raznoobraziya [Multi-ethnic society: problems of demographic, religious and cultural diversity]. In *Etnograficheskoe obozrenie* [The ethnographic review], (6), (pp. 98–104). Moscow. (In Russian).

Kanarsh, G.YU. (2011). Filosofskie teorii mul'tikul'turalizma [Philosophical theories of multiculturalism]. In *Gumanitarnye nauki: teoriya i metodologiya* [Humanities: Theory and Methodology], (2), (pp. 33–42). Moscow. (In Russian).

M.B. Pogrebinskij & A.K. Tolpygo (eds.) (2013). *Krizis mul'tikul'turalizma i problemy nacional'noj politiki* [The crisis of multiculturalism and the problems of national politics]. Moscow : Ves' mir. (In Russian).

Lesovichenko, A. (2012). Master inicjatywy [Master of the initiative]. In *Muzyka i vremya* [Music and time], (9), (pp. 15–16). Moscow. (In Russian).

Lesovichenko, A.M. (2019). Social'no-kul'turnyj potencial muzykal'nogo festivalya v vuze [Socio-cultural potential of the music festival at the university]/ In *Kul'tura i obrazovanie* [Culture and Education], (1 (32)), (pp. 126–135). Moscow. (In Russian).

Информация для авторов

Научный журнал «Вестник культурологии» – рецензируемое научное издание ИНИОН РАН.

Журнал учрежден в 1992 г. Выходит с периодичностью четыре номера в год.

Журнал индексируется в РИНЦ.

Полнотекстовый архив журнала с 2000 г. размещен на платформе Научной электронной библиотеки: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii>

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

– или на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru в электронном виде в формате *. doc, *. docx или *. rtf.

К рассмотрению принимаются *ранее не опубликованные (и не находящиеся на рассмотрении в других журналах и сборниках)* научные статьи и аналитические обзоры.

Текст должен быть хорошо вычитан. Статьи, содержащие ошибки и опечатки, к рецензированию и публикации не принимаются.

Рукопись проходит обязательное рецензирование по модели «двойное слепое рецензирование». О результатах рецензирования автору сообщается по электронной почте.

Все поступившие в редакцию журнала научные статьи и аналитические обзоры проверяются на наличие плагиата.

Редакция оставляет за собой право на научную и литературную правку рукописи.

Право принятия решения о соответствии / несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору-составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.

Общий объем текста одной статьи / обзора не должен превышать 1 печатный лист.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии

гии и редакционного совета представлены на странице журнала на официальном сайте ИНИОН РАН по адресу:
<http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора предоставляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале.

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru скан подписанного акцепта в формате PDF.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

Научный журнал

2021 № 2 (97)

Дизайн Л.А. Можаева

Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-74023

Дата регистрации 19.10.2018

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.

Подписано к печати 19. IV. 2021. Формат 60 x84/16

Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 11,6 Уч.-изд. л. 9,75

Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ № 22

Институт научной информации

по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН),

Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418

<http://inion.ru>, https://instagram.com/books_inion

Отдел маркетинга и распространения

информационных изданий

Тел.: +7 (925) 517-36-91, +7 (499) 134-03-96

e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов,

ул. Чернышевского, д. 88, литер У