

## Технология ассоциативных рядов «памяти форм» в преподавании МХК или методология иконологической школы

**Елена Стоянова Медкова,**

кандидат педагогических наук, искусствовед, зав. аспирантурой Института художественного образования Российской академии образования, [elena\\_medkova@mail.ru](mailto:elena_medkova@mail.ru)

• мировая художественная культура • иконологическая школа искусствознания • метапредметные образовательные результаты • исследовательские технологии • кросскультурные связи •

В силу изначальной идеологизации в определении целей и задач предмета «Мировая художественная культура»<sup>1</sup>, ориентации преимущественно на эмоциональное восприятие искусства и, в целом, консервативности отечественной педагогической мысли многие достижения в области современного искусствознания и истории искусства, которые являются фундаментальной научной базой данного учебного предмета, оказались не востребуемыми. Однако, идеология уходит, а необходимость в приобщении учащихся к современным теоретическим знаниям в области искусствознания остаётся, мало того, становится всё более насущной. Можно перечислить несколько причин возрастания роли теоретического знания, как основы операционной деятельности в образовании: *требования законодательной базы образования; качественное расширение информационной среды; специфика современного искусства.*

*Требования законодательной базы.* В последнее время в документах, определяющих концептуальные положения среднего (полного) образования, наметились устойчивые тенденции к смене парадигмы регламентации с содержания образования на «образовательную деятельность» и её результаты, то есть с содержания на методы образования. В «Концепции федеральных государственных образовательных стандартов»

(2009 г.) перед образованием были поставлены задачи достижения «метапредметных образовательных результатов освоения основной образовательной деятельности». Метапредметные образовательные результаты были определены как «умение определять понятия, создавать обобщения, устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно выбирать основания и критерии для классификации, устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение (индуктивное, дедуктивное и по аналогии) и делать выводы», а также как «умение создавать, применять и преобразовывать знаки и символы, модели и схемы для решения учебных и познавательных задач»<sup>2</sup>. В определении сущности метапредметных умений и навыков упор сделан на методологическую общность подходов

<sup>1</sup> Цели и задач программы состоят в том, чтобы «воспитывать способность наслаждаться, испытывать чувство счастья от общения с прекрасным, побуждать активно стремиться утверждать красоту человеческих отношений в повседневной жизни, в трудовой деятельности и нетерпимость к безобразному во всех проявлениях жизни» // Предтеченская Л.М. Мировая художественная культура. IX–XI классы // Программы для общеобразовательных учреждений. Художественная культура древнего мира, средних веков и эпохи Возрождения. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 1994. С. 125.

<sup>2</sup> Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования. М., 2010. С. 9.

к разным видам знания, при этом большое значение уделяется понятию модели и знаково-символической природе объектов познания.

*Качественное расширение информационной среды* за счёт современных информационных технологий привело к изменению роли учителя. С одной стороны, учитель утрачивает позиции основного источника сведений об искусстве и статус исключительного оценочного авторитета. С другой стороны, становясь носителем теоретического знания, он приобретает статус навигатора, указывающего основные ориентиры развития и деятельности учащихся, сопровождающего лица, своеобразного заинтересованного наблюдателя за самостоятельной работой подростков.

*Специфика современного искусства* также диктует акцентирование на методах познания. В области искусства предметом пересмотра стал базисный принцип традиционного искусства, который заключался в обязательности соотнесения образности искусства с образностью действительности, с предметностью и событийностью окружающего реального мира, который мыслился порождающим лоном художественного творчества. По мнению Е.Ю. Андреевой, современное «искусство усомнилось в ценности видимого “невооружённым глазом”, усомнилось в возможности познавать мир в образах»<sup>3</sup>. Понятие «видение» в качестве соединительного проводника между действительностью и произведением искусства в силу кардинального изменения первого члена этой системы заменяется понятием «представление». Согласно установке на иррациональные основы бытия, задачей искусства XX века стало отражение бытия в его незримых формах с помощью сложных символических конструкций — заново сконструированных (модернизм) или сформированных на основе множественных перекомбинаций (постмодернизм) как старых, так и новых символических блоков.

В результате приоритетной становится задача на-

учить учащихся ориентироваться в поистине безбрежном океане мировой культуры, в её крайне сложной проблематике, где традиционные ценности соседствуют с мучительным рождением новых идеалов, а прошлое причудливо переплетается с настоящим. Конечной целью образовательного процесса становится формирование способностей к пониманию современной культуры, адаптации в её реалиях и выработке собственного вектора развития и взаимодействия с ней. Для того, чтобы ориентироваться, а тем более вырабатывать и развивать навыки индивидуальной оценки явлений и процессов современной культуры, необходимо, с одной стороны, владеть весьма обширными знаниями в области фактологии (эпохи, стили, национальные школы, персоналии), а с другой, иметь хотя бы элементарные теоретические знания в области закономерностей и логики развития культуры и искусства, механизмов её функционирования, сопряжения культуры высокой и повседневной.

### **Теоретическое обоснование переориентации на обучение исследовательским технологиям, базирующимся на методологии искусствознания**

*Общеметодологические основания* сформулированы ещё классиком нашей педагогики В.В. Давыдовым и касаются сути предмета любой учебной деятельности. Согласно В. Давыдову, предметом любой учебной деятельности являются «осмысленные и от-refлектированные общенаучные сведения, сведения об искусстве, морали, праве», сведения, которые «относятся уже к уровню теоретических знаний, тесно переплетающихся с теоретическим сознанием и мышлением»<sup>4</sup>. Развивая мысль В.В. Давыдова, авторы культуросообразной модели образования В.Т. Кудрявцев, В.И. Слободчиков и Л.В. Школяр оценили теоретическое сознание и мышление как «исторически новую универсальную способность»<sup>5</sup>, на основе которой каждый раз в индивидуальном опыте воссоздаётся целостность «родовой» универсальной сущности человека.

*Искусствоведческая база иконологической школы искусствознания.* Создание иконо-

<sup>3</sup> Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб., 2007. С. 9.

<sup>4</sup> Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. М., 1996. С. 146.

<sup>5</sup> Кудрявцев В.Т., Слободчиков В.И., Школяр Л.В. Культуросообразное образование: концептуальные основания // Известия Российской Академии Образования. 2001. № 4. С. 21.

логической школы связано с именами А. Варбурга<sup>6</sup> и Э. Панофского<sup>7</sup>. Философской базой иконологической школы послужил труд «Философия символических форм» Э. Кассирера. Кассирер в тезисе «человек — животное символическое» сформулировал идею о тотальности символической деятельности человека. С этой позиции создатели иконологии стали рассматривать историю искусства в качестве специфической информационной структуры, обеспечивающей единство всей культуры человечества через трансляцию символических смыслов. Иконологическое направление не отрицало достижений предшествующей формальной школы, но более концентрировалось на «проблеме интерпретации языка искусства и его содержания, поиске точек отсчёта в понимании автономности искусства и вместе с тем взаимосвязи с иными видами творчества и интеллектуальными усилиями эпохи»<sup>8</sup>. При этом, как справедливо отмечает А. Якимович, «иконология стала уделять особое внимание повторяющимся мотивам, которые переходят из эпохи в эпоху, передаются от художника к художнику, от одного вида искусства к другому. ... Предмет был чрезвычайно обширен ... и в то же время он имел форму, костяк, структуру и границы, ибо речь шла о мотивах повторяющихся, узнаваемых, воспроизводящихся вновь и вновь в истории искусства».

Разработанная иконологами теория «скрытого символизма» позволила рассматривать весь массив истории искусства, не исключая искусство реализма XIX века, как «упорядоченное здание символических смыслов»<sup>9</sup>. Суть иконологии, по определению Панофского, состоит в том, что «История изображений (Die Gestaltungsgeschichte), говоря таким образом, даёт нам представление о способах, с помощью которых в ходе исторического развития возникают связи между чистой формой и конкретным предметным содержанием и выразительными средствами; история типов показывает нам способы, посредством которых в ходе исторического развития предметное содержание и выразительные средства соединяются с определённым смысловым значением; общая история духа (Geistesgeschichte), в конце концов, осведомляет нас о способах, посредством которых в ходе исторического развития смысловые значения (по-

добно понятиям языка и мелодических элементов в музыке) наполняются определённым мировоззренческим содержанием».

Под предметным содержанием Э. Панофский понимал, прежде всего, типовые предметно-феноменальные формы, то есть «такое изображение, в котором определённый предметный контекст так срастается с определёнными смысловыми значениями, что становится традиционным носителем именно этого значения, как, например, фигура «Геркулеса в львиной шкуре с палицей» или «Богородица с Иоанном под Распятием»<sup>10</sup>. К предметному содержанию относятся также повторяющиеся темы, сюжеты, атрибуты, символы, геральдические знаки, композиционные схемы и фрагменты этих схем. Устойчивые элементы в искусстве, объединённые термином «память форм», рассматриваются представителями иконологии в качестве сущностной формы самого языка искусства. Э. Панофский поставил также весьма актуальную проблему исторического времени существования истинного произведения искусства — то, что взято и ассимилировано им из предыдущего художественного наследия и опыта, так называемую, предродовую жизнь, и то, какое воздействие оказывает это произведение на современников и потомков. Формы, сохраняющие остаточные смыслы изначального образца, ведут как художника, так и зрителя к стилистическим пластам, уходящим в прошлое вплоть до древности, а в последующей жизни произведения исключена мера его новаторства, оригинальности и общечеловеческого содержания.

<sup>6</sup> Варбург А. Великое переселение образов. СПб., 2008.

<sup>7</sup> Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006; Этюды по иконологии. СПб., 2009.

<sup>8</sup> Дажина В.Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада // Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006 С. 12.

<sup>9</sup> Якимович А.К. Генрих Вёльфлин и другие. О классическом искусствознании неклассического века // Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 37–39.

<sup>10</sup> Цит. по: Стойков А. Эрвин Панофски историк и теоретик на изкуството // Эрвин Панофски. Смысль и значение в изобразительного изкуство. София: Изд-во «Български художник», 1986. С. 19–20.

### Технология ассоциативных рядов «памяти форм»

**Возможности технологии.** Выявление кросскультурных и кроссэпохальных связей на основе «памяти форм» как ещё одного аспекта языка искусства даёт возможность представить историю искусства в качестве единого процесса на основе смысловой и формальной преемственности и преодолеть бессмысленную калейдоскопичность в изложении фактического материала. Само понимание истории искусства, с точки зрения иконологии, не только как бесценной кладовой памяти, но и как постоянно действующего активного фактора формирования новых страниц культуры, позволяет более адекватно понимать прошлое как сокровищницу возможных форм будущей культуры.

Это становится весьма актуальным в свете особенностей современного искусства, находящегося в стадии экспериментального поиска векторов развития. По существу, иконология учит понимать механизмы перекодировки, актуализации и присвоения вечных ценностей культуры, что имеет прямое отношение к процессам расширения творческого потенциала учащихся. Методологическая структура анализа произведений искусства, выработанная Э. Панофским, может быть напрямую использована в учебном процессе, так как в ней учитывается, прежде всего, жизненный и культурный опыт человека, а уже затем логически надстраиваются следующие уровни постижения с постепенным увеличением теоретической и культурологической подготовки.

**Суть технологии.** За основу технологии ассоциативных рядов «памяти форм» берётся устойчивость и постоянство смысловых и формальных единиц, которые хранятся в кладовой культуры, наследуются ею и переходят из одной эпохи в другую, одновременно трансформируясь и сохраняя исходный символический и образный багаж. При всей сложности иконологического метода он вполне доступен учащимся на уроках МХК. Дело в том, что определёнными базовыми знаниями о памяти форм обладают все дети, которые читали в детстве сказки. Всем известно, что боги и герои мифологии, эпоса, сказок, литературных произведений типа фэнтези обладают предметами с особыми волшебными свойствами, которые

не только помогают им выполнять их функции, но и зачастую содержат в себе их жизненную силу. В деснице Зевса всегда находится перун, в руках Аполлона — лира или лук, Посейдон колеблет волны морские и землю трезубцем, Гермес обладает шапкой и сандалиями с крылышками и т.д. Атрибут — один из наиболее простых вариантов устойчивых формально-смысловых схем.

На более сложных уровнях возможно вычленение определённого формального мотива, композиционной схемы, устойчивого цветового сочетания, повторяющегося сюжетного мотива и прочее, с дальнейшей их разработкой по линии иконографии, семантических цепочек, смысловых полей. Эта технология чем-то сродни исторической этимологии в языкознании: она вскрывает исторические корни происхождения форм, фиксирует остаточные смыслы при их кардинальном переосмыслении, заостряет внимание на новых смыслах при традиционной форме и на основе этого определяет их историко-культурный смысл и выраженное в них мировоззрение. В целом, стратегия ассоциативных рядов «памяти форм» основана на исходном свойстве образности искусства — целостности формы и содержания и помогает планировать и направлять творческий процесс ассоциативного мышления.

**Этапы работы** по данной технологии включают в себя: вычленение повторяющейся матрицы; определение границ смыслового поля матрицы; выявление базовой мифологии; выявление сходных мотивов в разных видах искусства; прослеживание эволюции исходной формально-смысловой матрицы.

*Вычленение повторяющейся матрицы в одном или нескольких видах искусства. Маркеры обнаружения.* В связи с тем, что время происхождения формально-смысловых устойчивых матриц относится к глубокой древности, их присутствие в современном контексте может восприниматься либо как непреложный императив, либо как отклонение от нормы. В первом случае речь может идти о «вечных темах» искусства, таких как: материнство (формула «мать и дитя»); осмысление жизни (формула «мыслитель»); осознание смерти (формула «печали»). Во втором случае речь идёт о пластических

образах, в которых запечатлелись рудиментарные психические реакции. О таковых писал ещё Л. Выготский в связи с формированием детской психики, которая в своём становлении проходит все этапы истории развития человечества.

Выготский отмечал, что рудиментарные формы «встречаются в повседневной, обыденной жизни и потому знакомы каждому, но вместе с тем являются в высшей степени сложными историческими образами наиболее древних эпох в психологическом развитии человека. Эти приёмы и способы поведения, стереотипно возникающие в определённых ситуациях, представляют как бы отвердевшие, окаменевшие, кристаллизовавшиеся психологические формы, возникшие в отдалённые времена на самых примитивных ступенях культурного развития человека и удивительным образом сохранившиеся в виде исторического пережитка в окаменелом и вместе с тем живом состоянии в поведении современного человека»<sup>11</sup>.

В качестве маркеров их распознавания указаны следующие признаки: «курьёзы, которые не выполняют значимых функций в жизни современного человека»; периферийные явления в поведении и культуре; «психологические пережитки отдалённого прошлого, чужеродным телом входящие в общую ткань поведения»; «необъяснимые особенности детского поведения: анимизм, эгоцентризм, магическое мышление на основе партиципации (представление о связи или тождестве совершенно разнородных явлений) и артифициализм (представления о созданности, сделанности природных явлений)»<sup>12</sup>.

*Определение смысловых полей матрицы* происходит на основе семантического анализа, связанных с ней слов, понятий, устойчивых выражений. В данном случае актуально положение А.А. Потебни о том, что каждое слово является «свёрнутым мифом»<sup>13</sup>. На первом этапе интересный материал может дать обращение к «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля. Далее идёт проработка этимологических<sup>14</sup> и мифологических словарей<sup>15</sup>, этно-лингвистических исследований<sup>16</sup>.

*Выявление базовой мифологемы, лежащей в основании формирования формально-*

смысловой матрицы, даёт обобщение пересекающихся смыслов.

*Выявление сходных мотивов* в разных видах искусства — живопись, скульптура, литература, кинематограф и прочее — относится как к сюжету, так и к пластическим формулам, композиционным решениям, устойчивой цветовой и световой символике.

*Прослеживание эволюции* исходной формально-смысловой матрицы на разных эпохальных стадиях развития искусства предполагает фиксацию константного ядра и его изменений. Учёту и интерпретации подлежат все конфигурации матрицы — полной матрицы, её фрагментов, её инверсионных вариантов, вплоть до полного перевёртывания изначальных смыслов. Интерпретация предполагает пространственно-временные, композиционные, пластические, цветовые, световые и иные параметры.

### Пример разработки формально-смысловой матрицы

1. *Выделение рудиментарной формы психологического поведения в сюжете двух произведений разных жанров: Загадка «Blake's 7» и Нонсенс в «Хоббите» Дж.Р.Р. Толкина.*

В первом случае крайне противоречиво выглядит поведение главного героя в заклю-

<sup>11</sup> **Выготский Л.С.** История развития высших психических функций // [http://yanko.lib.ru/books/psycho/vugotskiy-psc\\_razv\\_chel-4-istoriya\\_razvitiya\\_vyssshyh\\_psih\\_funkciy.pdf](http://yanko.lib.ru/books/psycho/vugotskiy-psc_razv_chel-4-istoriya_razvitiya_vyssshyh_psih_funkciy.pdf)

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> **Потебня А.А.** Слово и миф. М., 1989; **Потебня А.А.** Мысль и язык. Киев, 1993; **Потебня А.А.** Символ и миф в народной культуре. М., 2007.

<sup>14</sup> **Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка. <http://www.vasmer.narod.ru/>; **Чёрных П.Я.** Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999.

<sup>15</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл.ред. С.А. Токарев. М., 1980–1982; Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2011.

<sup>16</sup> **Топоров В.Н.** Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. М., 2010; **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996.

чительной серии «Blake's 7». Тоскливо воеет сирена, кроваво-красными всполохами мечется аварийное освещение, чёрное кольцо солдат Федерации сужается вокруг стоящего в центре круглого помещения человека. Керр Эйвон, лидер повстанцев, только что по роковой ошибке убивший своего соратника и единственного друга, встаёт над телом, словно вращая ногами в пол, и распрямляет плечи. Медленно поднимая своё оружие и прицелившись в окруживших его врагов, Эйвон внезапно широко улыбается. Кадр застывает. Может показаться непонятным, почему трагическая заключительная сцена сериала производит в целом патетический эффект и смотрится как жизнеутверждающая программа, приводит к катарсису и — парадоксальным образом — к возникновению чувства надежды и других позитивных эмоций.

Во втором случае в сцене битвы «Пяти Воинств» крайне странно выглядят действия Беорна, подоспевшего на помощь светлым силам: Беорн «подобрал Торина, пронзённого вражеским копьём, и вынес из боя. Потом вернулся и с удвоенной яростью напал на врагов».

## 2. Обращение к «свёрнутому мифу».

В обоих случаях происходит смертельный бой за тело человека (мужчины), мёртвого героя. Определяющим понятием является слово «битва» и «человек» (мужчина).

Битва, бой, бить происходит от древнерусского «битися». «Битьё — ритуальное магическое действие, имеющее преимущественно продуцирующее и отгонное действие. Провоцирует рождаемость, плодородие, рост, здоровье и благополучие. С другой стороны, битьё, причиняющее страдание — средство общения с Божеством». Значимы такие соотнесения: «рус. *бить*, но рус.

*быть*; и.-е. \*kes- «бить, резать», но хетт. *kisa* «быть, существовать», рус. у-вечье, но рус. вечность, англ. *wonder* «чудо» и нем. *Wunder* «чудо», др.-нем. *swero* «рана», но др.-инд. *sura* «бог»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> **Маковский М.М.** Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность формы развития. М., 2000. С. 63.

<sup>18</sup> **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 385.

<sup>19</sup> **Маковский М.М.** Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность формы развития. М., 2000. С. 217.

В отношении понятия «человек/мужчина» на первом месте находится смысловая связь этого понятия с мирозданием: «Человек как микрокосм в магическом сознании связывался с серединой, центром мироздания ... греч. слово *αὐθροπος* «человек» можно понимать как комбинацию корней, представляющих и.-ар. *Adi* «начало»+и.-е. \**ler* — «камень, гора» (символ Вселенной)+литов. *pus* «половина, середина». Далее следует истолкование того же греч. слова как комбинации корней от греч. *αυτρου* «пещера» и норв. *stupe* «бездна» (бездна как источник Мироздания и отдельных его частей)<sup>18</sup>.

Немаловажным является также этимологическая связь слова «человек» с языческими верованиями о «постоянной реинкарнации, постоянном перевоплощении: в этом плане человек представляется как существо, вечно «меняющее маски»: ср. англ. *map* «человек», русск. *менять(ся)*, русск. *человек*, но и.е. \**kel* — «двигаться, меняться» + лат. *vicis* «меняться» ... Речь идёт не только о постоянной смене жизни и смерти, но и о переселении душ»<sup>19</sup>. Смысловые пересечения двух понятий происходят по линии полноты вселенной, её рождения из бездны/хаоса путём разрезания, возобновления вселенной путём постоянной смены жизни/смерти.

## 3. Выявление изначального мифологического смысла «рудиментарных» сюжетных схем. Мифологема творения через жертвоприношение.

Действительно, ритуальная суть сюжета битвы за тело человека/мужчины восходит к мифам космогенеза — ритуального жертвоприношения первосущества в разных вариантах — от расчленения хаоса/чудовища или гиганта-прачеловека до разъединения первоначально слитой пары женского и мужского божества. Примером последнего случая в античной мифологии является отделение от первоосновы мира, всеобщей матери, Геи/земли, мужского персонажа, Урана/неба.

Повторение изначального жертвоприношения породило последующий бесконечный ряд жертвоприношений, осуществляемый в чреде сражений или конфликтов с трагическим исходом между отцом и сыном

(Уран/Кронос), братьями-близнецами (Геракл/Ификл, Полидевк/Кастор), друзьями-побратимами, связанными узами кровной или духовной близости (Ахилл/Патрокл, Тесей/Перифой). В этой схеме — Мать/Сын-супруг/Сын — женское божество исполняло роль константы мира и обладало бессмертием, а мужские смертные персонажи были призваны осуществлять бесконечную череду смены циклов жизни/смерти, своей гибелью восстанавливая переход к новому витку цикла жизни. Один из них, старый сын/отец, стоял на стороне смерти, другой, новый или молодой сын, — на стороне жизни. Тело, зачастую обнажённое, символизировало переходное состояние от смерти к новой жизни, так что битва за его обладание реально означала битву за возрождение жизни в целом.

Примером бесконечно возобновляемого процесса яростной смертельной схватки за жизнь в литературе является 16 глава «Илиады» Гомера, которая состоит из нескончаемой череды схваток за тело. Сначала — это бой за тело ликийского царя Сарпедона, союзника Трои, затем — за тело Кебриона, возничего Гектора, затем — за тело Эфворба, ранившего Патрокла, и наконец схватка за тело самого Патрокла. Знаком жизнетворческой сути этих схваток является постоянно повторяющийся мотив круговой обороны («И побуди их сражаться вокруг тела царя Сарпедона», «Яростно сшиблись друг с другом, желая сразиться вокруг трупа», «Но ахейцы/Все обступили Патрокла, исполнены равной отваги,/Тело кругом ограждая щитами, покрытыми медью»), которая воссоздаёт возрождающее лоно Богини-Матери. Напрямую об этом сказано при описании защиты тела Патрокла Менелаем:

И зашагал вокруг тела, как matka, родивши впервые,

С жалобным ходит мычаньем вокруг телки своей первородной:

Так вокруг тела Патрокла шагал Менелай русокудрый...

Финал битвы и обретение тела Патрокла его другом Ахиллом отмечен грандиозным по космической масштабности событием — нарушается естественный ход солнца («Ге-

ра богиня в то время заставила против желанья/Солнце пораньше вернуться в поток Океан») и на небосводе восходит новое солнце в лице Ахилла («Ужас возниц поразил, увидавших огонь негасимый/Над головою могучей отважного сына Пелея, Дивный огонь, синеокой зажженный Афиной Палладой»). Солнечная атрибутика в данном отрывке свидетельствует о том, что в данном случае мы имеем дело со следующим, солярным вариантом, изначального мифа космогенеза, в котором сюжет поединка за тело срастается с мифологемой вечно умирающего и вечно возрождающегося Солнца.

Согласно её структуре, солнце каждый день дряхлеет в конце дня и умирает на закате в схватке с новым молодым солнцем. По логике мифа, происходит не рождение абсолютно нового солнца, а возрождение старого солнца. Новое и старое солнце — это один и тот же персонаж, или одно и то же тело, за обновление которого происходит схватка между Жизнью и Смертью. В паре Патрокл/Ахилл, первый находится в положении отца, старого солнца (Патрокл — «слава отца»: «патро» — отец, «-кл(ес)» — слава), второй — в положении сына, нового солнца, воссиявшего в момент финала битвы за тело — появления Ахилла в эгиде Афины Паллады с огненно-золотым сиянием вокруг головы.

*4. Эволюция базового сюжета в изобразительном искусстве. Изменения рудиментарного ядра под влиянием новых социальных моделей.*

История развёртывания солярного варианта битвы за тело и его символики в изобразительном искусстве позволяет показать путь смысловых инверсий данной мифологемы. В качестве исходного примера солярного прочтения данной темы в античном изобразительном искусстве можно привести описание блюда с о. Родос (конца VII в. до н.э. с изображением битвы Менелая и Гектора над телом Эфворба), данного специалистом по античному искусству, Л. Акимовой.

Прежде всего, Акимова отмечает «круговую «солнечную» композицию росписи», которая следует за «солнечной» же формой самого блюда». «Блюдо — круг — это

образ неба, который является ещё раз в виде шахматного поля, врезаясь в сцену битвы между Менелаем и Гектором. Небо одновременно и источник жизни — оно всё в побегах — усиках, и всевидящее божество, уже не только с глазами-звёздами в белых квадратах, но и вполне человеческими глазами. Оно висит над умершим Эвфорбом, обещая ему новую жизнь»<sup>20</sup>. Переходя к анализу изображённой сцены, Л. Акимова пишет: «Даже без подписей ясно, что победит в этом бою правый (с точки зрения блюда) герой — Менелай. Это у его ног, повернутый к нему головой, на втором плане лежит Эвфорб. Если Эвфорба мысленно поднять, то он «совпадёт» с Менелаем. Кажется, что по сути Менелай воскресает из мёртвых и входит победителем в жизнь. Герой как бы склеивается теперь их мёртвого (Эвфорба) и живого (Менелая).

О победоносности этой «двойственной» фигуры говорит ряд существенных признаков: щиты Менелая/Эвфорба, совершенно тождественные, показаны изнутри, они изоморфны рождающему лону блюда, а их орнамент из четырёх валютных спиралей, «четырёхсторонний», «космический», а спираль — образ потенциальной, свёрнутой жизни, у которой всё ещё впереди. «Заполнительный орнамент» включает в себя разнообразные формы, варьируя образ солнца; самый популярный тип узора — многоликие солнечные розетки ... эти образы света насыщают пространство, внося в него жизнь, суету, движение и, несмотря на драматическую тему, дух праздника. Кажется, что вот совершилась смерть, и смерть, может быть, ещё предстоит одному герою, но в мире преобладает жизнь и с неба сыплются кипы прекрасных цветов»<sup>21</sup>.

В изобразительном искусстве Древней Греции была найдена совершенная, наиболее пластически доходчивая формула выше-

описанного сложного мифологического содержания: образ солнца растривался на двух сражающихся воинов и тело павшего. Сражающиеся воины изображались в виде абсолютно оди-

наковых фигур в положении зеркального отражения, что свидетельствовало об их идентичной природе. Тело павшего воина было одето в такие же доспехи, как и те, что были на сражающихся воинах, что также свидетельствовало о том, что это тот же персонаж, или было обнажённым, что символизировало его переходное состояние от смерти к жизни.

Классическую отточенность сцена сражения за тело получила на фронтоне храма Афины в Эгине (500–480 г. до н.э.). Недвижным центром фронтона становится фигура богини Афины воительницы (вариант бессмертной Богини-Матери). У ног её — обнажённое тело погибшего/возрождающегося. По обе её стороны идёт яростное сражение двух идентичных смертных героев, одному из которых предстоит умереть, другому — выжить. Несмотря на воинское облачение Афины, суть её остаётся всё той же — «она не воюет, а они вечно убивают, сменяя друг друга»<sup>22</sup>.

В эгинских фронтонах солнечная жизнеутверждающая тематика получает развитие в такой детали как «архаическая улыбка». Современному зрителю бросается в глаза, что воины умирают с улыбкой на устах. Улыбка связывает ипостаси солнца — старое Солнце умирает с улыбкой, с которой рождается новое молодое Солнце. Сама улыбка становится знаком победы жизни, утверждения дневного солнечного бытия, рождения нового понятия высокого героического этоса.

Постепенно в паре одинаковых воинов происходит разделение на положительного и отрицательного персонажа. Отрицательный персонаж (старое умирающее солнце) становится воплощением всемирного зла и тьмы. Положительный персонаж (новое рождающееся солнце), соответственно, становится воплощением всего светлого и доброго. В «Гигантомахии» Пергамского алтаря (эллинизм) носителями положительного светлого начала становятся антропоморфные Олимпийские боги нового поколения. Отрицательность их противников, гигантов, подчёркивается такими хтоническими нечеловеческими признаками как змеевидные хвосты вместо ног. Что касается третьего члена триады, тела, то оно обособляется и превращается в отдельного

<sup>20</sup> Акимова Л.И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1985». Вып. XVIII. Ч. I. С. 60–98.

<sup>21</sup> Л.И.С. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб., 2007, С. 124.

<sup>22</sup> Там же. С. 125.

персонажа — в жертву, принесённую в процессе борьбы.

В скульптурной группе «Менелай с телом Патрокла» (римская копия с греческой статуи, около 230 г. до н. э.) в образе погибшего подчёркиваются признаки смерти. В безнадежном одиночестве умирает истекающий кровью галл (умирающий галл, эллинизм). Разочарование в идее гармонии космоса в римскую эпоху приводит к тому, что в рельефах надгробий на данный сюжет утрачивается геральдическая чёткость и симметрия композиции. Это разрушает космический порядок и ставит под сомнение возможность воскресения на следующем витке цикла — смерть становится просто смертью, что и приводит впоследствии к поискам спасения в христианстве.

Трагизм разрыва некогда единого цикла жизни/смерти особенно чувствуется в драматическом замысле М.И. Козловского, чья терракотовая модель «Аякс защищает тело Патрокла» (1796 г.) строится на контрасте безжизненного тела Патрокла и волевой мощи Аякса. Единственным залогом жизнеспособности здесь становится Воля человека, воплощённая в идеальной классической форме.

В европейском искусстве Нового и Новейшего времени возрождение интереса к тематике «битвы за тело» связано чаще всего с переломными эпохами политического или революционного противостояния, а также с периодами военных действий. В этом отношении стоит согласиться с мнением А. Ипполитова, что «как только война начинала восприниматься как нечто великое и прекрасное, европейская традиция сразу же, сознательно или бессознательно, обращалась к прототипам, выработанным «Илиадой»»<sup>23</sup>.

Большое количество картин с сюжетом битвы за тело встречается в американской живописи времён войны с Англией и гражданской войны Севера и Юга (XIX век). Типичным примером являются работы Джона Трамблла «Битва при Бенкер-Хилле 17 июня 1775 г.» и Джона Синглтона Копли «Смерть майора Пирсона в январе 1781 г.». Их структура весьма однотипна и пафосна — умирающие или уже мёртвые молодые знаменосцы, барабанщики или ко-

мандиры по центру картины вдохновляют своих сторонников на битвы за Солнце — свободу и прав граждан США. По логике мифа, победа героев картины гарантируется именно всеобщим вниманием к жертве борьбы, буквально слиянием живых с погибшими. Солнечная подоснова подчёркнута преобладанием тёплых, в основном красных цветов, и многочисленностью крестообразных фигур, в том числе и на знамёнах.

Замысел картины романтика Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» значительно сложнее и философичнее. На ней древние смыслы, связанные с бессмертными функциями базового для космогенеза женского персонажа, сливаются с жизнотворческой мужской силой Солнца. Главный смысл картины состоит в том, что над телами погибших защитников баррикады рождается светоносная фигура Свободы — в данном случае, это Солнце новой жизни, братства, равенства и свободы, всех ценностей, провозглашённых Великой французской революцией и французской революцией 1830 года. Враг на этой картине не антропоморфен, он — это Тьма. Победа над ним — это победа Света. Возрождаются некие древние основы мифа космогенеза рождения света бытия из тьмы добытийного хаоса. Оригинальной чертой композиционного замысла является то, что в картине физически отсутствует противоборствующая тёмная сторона. Однако именно к Тьме за пределами картины прикованы взгляды защитников баррикад, что в метафорическом смысле воспроизводит строгую космическую симметрию древней композиционной формулы и тем самым гарантирует космическую гармонию бытия в целом.

В советской живописи периода соцреализма мифологема битвы за возрождение света/солнца становится актуальной во время Великой Отечественной войны. В картине «Оборона Севастополя» советского художника А. Дейнеки, одного из наиболее ярких представителей соцреализма, сражение светоносной белой фигуры моряка и грязно-зелёной фигуры немецкого солдата идёт за распростёртое тело мраморной набережной города (категории Земли, Города, белого цвета совпадают с архетипом Богини-Матери). Залогом победы наших моряков становится

<sup>23</sup> Ипполитов А. Битва при кораблях // <http://www.renesans.ru/anthology/14.shtml>.

то, что с каждым новым павшим белизна этой набережной увеличивается — к её белизне прибавляется белизна парадной праздничной формы сражающихся за свою землю людей, что должно привести, в конечном счёте, к тому, что Свет восторжествует над багровой Тьмой пожарного зарева, и родится новое Солнце Победы. Суть общности древней формулы битвы за тело и современной Дейнеке ситуации состоит в том, что «Как ахейцы знали, что победа будет дарована им свыше в любом случае, так обречённые и покинутые защитники Севастополя уверены, что их победа предрешена высшей справедливостью»<sup>24</sup>.

*5. Инверсионная форма мифологемы — отказ от битвы за тело.*

Совершенно по-иному использована данная мифологема в картине К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» времён победы красных в гражданской войне и становления советской власти. Не имея возможности прямо оппонировать советской власти, К. Петров-Водкин воспользовался так называемым «эзоповым языком». В своей картине он использовал вывернутую наизнанку мифологему битвы за солнце. За тело раненого комиссара не идёт сражение, отряд, уходящий за горизонт, просто не замечает гибели своего командира и оставляет его умирать на дороге. В связи с этим можно вспомнить символические строки советского поэта М. Светлова: «Отряд не заметил потери бойцы, и «Яблочко» песню допел до конца...» («Гренада»).

Главный персонаж, который по логике вещей должен символизировать рождение новой эпохи, подобно чёрной дыре пронзает райские зелёные просторы родной земли. Чёрный цвет его одежд и состояние умирания свидетельствует о том, что перед нами старое солнце, обречённое на умирание. Получается парадокс — новая эпоха рождается со старым умирающим солнцем. На обречённость людей новой эпохи указывает и то, что они буквально проваливаются

за горизонт. Их отказ от битвы за тело оборачивается их гибелью. Такова пророческая интрига картины К. Петрова-Водкина, кото-

рая проявилась только с распадом социалистической модели общества.

Впрочем, начало XX века ознаменовалось в целом восходом именно чёрного солнца в виде «Чёрного квадрата» К. Малевича. С самого начала солнце XX века было инверсионным, солнцем затмения, чёрной дырой остывающей материи. Свет этого инверсионного Солнца делает возможным метаморфозы с сюжетно-композиционной формулой «битвы за тело», особенно когда древние мифологемы рекрутируются под выполнение политических заказов тоталитарных режимов. Стоит согласиться с А. Иполлитовым, что «Античный образ юного героя, которого прикрывает старший соратник, стал типичным для всех новоевропейских милитаристских памятников. Очень распространён был этот мотив в фашистской скульптуре»<sup>25</sup>. Примером тому являются культовые для Третьего рейха работы А. Брекера «Жертва» и «Товарищи».

Несмотря на прицельное использования архетипов, огромные размеры, мощь природы, бурную динамику, общим знаменателем работ является Смерть. В «Жертве» сам скульптор, вырывая такой, промежуточный персонаж как «мёртвое тело» из триады сражающихся за тело воинов, обрекает своего героя на смерть без надежды на включение в непрерывный круговорот жизни/смерти (сравни с «Умирающим галлом»). В барельефе «Товарищи» злую шутку со скульптором сыграло само желание форсировать переживание трагедии и выбор в пользу барочной образности Пергамского алтаря, в которой древние смыслы обретения бессмертия в борьбе начали утрачиваться.

В оценке впечатления от данного произведения можно согласиться с мнением редкого специалиста в нашем искусствоведении по искусству Третьего рейха, А.В. Васильченко, который пишет, что хотя «иступлённый героизм, основанный на пафосе «одного за всех», преподносится как наивысшая добродетель, которая может быть присуща только германцам», форма говорит сама за себя — лицо «спасателя» «напоминает жуткую маску. ... Глазницы у данного изваяния напоминают провалы пещер, в которых зияет пустота... В самих фигурах, в позах можно узреть признаки приближающейся смерти, которую несёт незримый, но, судя по композиции, приближающийся противник»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Васильченко А.В. Арийский реализм. М., 2009. С. 217.

*6. Наказание развоплощением и «Битвы тьмы за тело». Философские версии XX–XXI века в литературе и кинематографе.*

Некий ренессанс тематики «битвы за тело» происходит в литературе XX века в связи с расцветом жанра фэнтези, который опирается на традиции древнего эпоса. При этом используются как традиционные схемы, восходящие к солнечной героике победы света, так и инверсионные схемы, связанные с тьмой.

В эпических произведениях Толкина «Сильмариллион» и «Властелин колец» проблема битвы за тело на философском уровне является главной. Первым лишением телесности путём развоплощения был наказан Маргот, низвергнутый Манвэ за границы Мира. «Сильмариллион» заканчивается развоплощением приспешника Маргота, Саурона, во время гибели Андора, Дарованной земли: «он был схвачен и вместе с торном и Храмом низвергнут в бездну. Но Саурон не был смертен, и хотя он лишился облика, в коем содеял столь великое лихо — так что никогда уже не мог являться прекрасным в глазах людей — дух его взмыл из пучины, чёрным ветром перелетел море и вернулся в Средиземье, в Мордор, бывший его обиталищем. Там он вновь поселился в Барад-Дуре и жил, безмолвный и мрачный, пока не сотворил себе новый облик, воплощение зла и немногие могли снести взгляд Ока Саурона Ужасного»<sup>27</sup>.

Второй раз Саурон «покинул своё тело ...и долго не обретал зримого облика» после сражения на плато Горгороф с объединённым войском людей и эльфов, в котором Исилдур отрубил ему палец с Кольцом Всевластья, о чём рассказывается в текстах «О кольцах власти и Третьей эпохе» и «Властелин колец». Следующей попытке Саурона воплотиться в образе Некроманта, описанной в «Хоббите», противостояли военные действия Белого Совета. И наконец, с самого начала событий, описанных во «Властелине колец», Саурон начинает свою битву не столько за Кольцо, сколько за возможность обрести с его помощью тело, воплотиться в материальном Мире и тем самым окончательно завладеть им.

В данном случае древняя мифологема предстаёт в своём инверсионном варианте

— не живые люди, а «Тень», «Властелин Тьмы» бьётся за право обладать материальным телом. Все действия Братства кольца — это по существу отпор этому инфернальному посягательству на «тело» материального мира. При этом каждый персонаж из Братства ведёт свой бой за собственную телесность, преодолевая искушения Кольца, которое стремится их подчинить себе и тем самым развоплотить, лишит тела и сделать частью призрачного мира. Примером гибельности подчинения Кольцу и развоплощения является Девятка королей, принявших кольца от Саурона и превратившихся в назгулов.

В «Сильмариллионе» раскрыта причина их нескончаемой муки: «Те, кто владел Девятью Кольцами, обрели могущество, были правителями, витязями и чародеями. Стяжали они славу и великое богатство, но всё это добро обернулось лихом. Казалось, они обрели бессмертие, но постепенно жизнь становилась им непереносима. Пожелай они — могли бы бродить незримыми, недоступными глазу существ поднебесного мира, и зреть миры, непостижимые смертным; но слишком часто зрили они лишь призраки и ловушки, сотворённые Сауроном. И один за другим, раньше или позже — что зависело от их воли и силы и от того, добро или зло двигало ими с самого начала — они становились рабами своих колец и подпадали под власть Единого Кольца — кольца Саурона. И сошли они в мир теней. Назгулами стали они, Призраками Кольца, ужаснейшими слугами Врага; тьма следовала за ними, и крик их был голос смерти»<sup>28</sup>. Назгулы как и их Хозяин, обречены на муки Пустоты.

Против этой пустоты наступающего небытия отчаянно сражается, прежде всего, Фродо, Хранитель Кольца, которому особенно тяжело, так как он напрямую подвержен тлетворному влиянию Кольца и именно его преследуют назгулы. Первая битва, в которой Фродо ранили моргульским клинком, развёртывается в кругу развалин дозорной башни Амон-Сул. В инверсионном призрачном мире круг-кольцо приобретает прямо противоположные свойства смертельной ловушке. Далее схватка про-

<sup>27</sup> Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. М., 1992. С. 311.

<sup>28</sup> Там же.

должается на протяжении всего квеста на ментальном уровне. Она завершается битвой Фродо со своим теневым двойником (своеобразным братом-близнецом) Горлумом, в недрах Ородруина. В ней Фродо теряет Кольцо, но сохраняет себя, жизнь и способность полноценного телесного восприятия мира, гарантирующего радость жизни от малых и простых вещей, в чём, собственно, и состоит суть мудрости существования хоббитов/людей.

Как это ни странно может звучать, Фродо/Сэм/Горлум образуют троицу, в которой Сэм и Горлум, стоят соответственно на стороне Жизни и Смерти, а Фродо является тем, за кого сражаются, возрождаемым телом-жертвой, гарантирующим порядок в мире при условии его обращении в сторону Жизни. Хотя поединок за жизнь Фродо выигрывает, однако не для себя, и в этом отношении Фродо является ритуальной жертвой во имя жизни. Прощаясь с Сэмом, Фродо говорит об этом прямо: «раны мои слишком глубоки. Я хотел спасти Хоббита — и спас, да не для себя. Так часто бывает, Сэм: чтобы сберечь заветное для всех, кто-то должен от него отречься»<sup>29</sup>.

В серии романов о мальчике-волшебнике Гарри Поттере Дж. К. Ролинг и параллельной кинопоттериане тематика битвы за тело так же многообразна и сложна, однако сама битва перенесена скорее в область психологическую. Именно для этого автор романов ставит развоплощённого и жаждущего обретения нового тела Волан-де-Морта и его противника, Гарри Поттера, в положение братьев-близнецов. Их волшебные палочки сделаны из перьев одного феникса, оба владеют змеиным языком, обладают схожими интеллектуальными и волевыми качествами (мнение Распределительной шляпы), оба могут проникать в мысли друг друга, и наконец, Гарри является невольным хранителем частицы Волан-де-Морта, обеспечивающей его бессмертие. Если для Волан-де-Морта обретение тела связано

с внешними действиями — физической схваткой со своим противником (магическая дуэль, магический синтез тела из частей тела врагов и последо-

вателей), то для Гарри борьба за самость, вплоть до отвоёвывания собственного тела, происходит как внутренний процесс взросления и духовного созревания. Волевым решением он выбирает Гриффиндор, семейные ценности, верность друзьям. С помощью силы любви он изгоняет из своего тела разум Волан-де-Морта. «Она же убергла тебя от полного подчинения Волан-де-Морту; поскольку он не может пребывать в теле, где обитает столько силы, глубоко ему ненавистной. Имя этой спасительной силы — любовь»<sup>30</sup>, — говорит Гарри Дамблдор после битвы в хранилище Министерства магии.

Оригинальность психологического решения Ролинг в данном случае состоит в том, что она переносом личности Волан-де-Морта в тело Гарри по-новому разворачивает ситуацию и ставит вопрос о необходимости убить «тело». На это Дамблдора провоцирует Волан-де-Морт: «Если смерть — ничто, убей мальчика, Дамблдор!»<sup>31</sup>, — предлагает он. Именно тут битва переносится из внешнего мира во внутренний мир Гарри, и появляются мотивы христианские самопожертвования: «Только бы прекратилась эта боль, думал Гарри ... пусть он убьёт нас ... решайся же, Дамблдор.. смерть — ничто по сравнению с этим.. И ещё — я снова увижу Сириуса... И когда сердце Гарри переполнилось тёплым чувством, кольца существа распустились, боль ушла».

Самопожертвование и согласие на добровольную смерть ради других позволяют Гарри уничтожить скрытую в его теле частицу души Волан-де-Морта и тем самым создать условия для финального открытого уже сражения со своим антагонистом («Гарри Поттер и дары смерти»). Духовные силы на принятие смерти без борьбы Гарри обретает в чреде слияний с погибшими в борьбе со злом до него. Это кровное слияние с защитной магией матери, отдавшей за него жизнь («Гарри Поттер и философский камень») и почти телесное слияние с отцом в процессе освоения магии Патронуса («Гарри Поттер и узник Азкабана»). Затем следует первый опыт реальной битвы с Волан-де-Мортом, когда Гарри выносит тело Седрика из потустороннего мира тёмного лорда («Гарри Поттер и Кубок огня»).

<sup>29</sup> Толкин. Дж. Р.П. Возвращение короля. М., 2002. С. 317.

<sup>30</sup> Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Орден Феникса. М., 2004. С. 801.

<sup>31</sup> Там же. С. 773.

Опыт растворения в родительской любви даровал ему погибший в бою за него друг отца и опекун, Сириус Блэк. Опыт духовного родства подарил ему также погибший за него Дамблдор («Гарри Поттер и принц полукровка»). Череда ритуальных жертв в схватках жизни/смерти в романах Ролинг подобна череде битв ради возобновления жизни в «Иллиаде». Новое состоит в том, что опыт битв суммируется в духовном становлении главного героя, предназначенного судьбой для финальной битвы со Злом.

Для обозначения переноса большинства битв во внутреннюю область психологического поединка в книге «Гарри Поттер и Кубок огня» Ролинг создаёт оригинальную пластическую формулу светового купола, в котором к битве между Гарри и Волан-де-Мортом за тело Седрика на стороне Гарри выступают жертвы Тёмного лорда, в том числе Лили и Джеймс Поттеры (мать и отец) и Седрик (друг). Зрительно она получила убедительное воплощение в соответствующем фильме режиссёра Майка Ньюэлла. Полусферическая форма и световая природа волшебного купола вписываются в солнечную и воскрешающую символику мифологии, возрождая более древние пласты ночных страстей Солнца, которые он проживает в подземном мире тьмы и ночи. В том же ключе — борьбы первоначал мира Огня/Света и Воды/Тьмы в добытийных

подземельях хаоса — решена сцена битвы за тело/душу Гарри между Дамблдором и Волан-де-Мортом в фильме «Гарри Поттер и Орден Феникса».

Финальная битва выстроена по классическому канону солнечной мифологии. Волан-де-Морт демонстрирует мёртвое тело Гарри («Мы отправимся в замоу и продемонстрируем им, что осталось от их героя. Кто потащит тело?»), что провоцирует битву за тело, в ходе которой тело исчезает («Гарри вытащил из-под одежды мантию-невидимку, набросил её на себя, вскочил на ноги»), а Гарри оживает и вступает в схватку в новом качестве «лидера и знамя, спасителя и вождя»<sup>32</sup>.

Битва заканчивается закономерным восходом Солнца: «Солнце стояло прямо над Хогвартсом, и Большой зал был полон жизни и света». Из всех даров Смерти Гарри принял только жизнь, отвергнул гибельное могущество (бузинная палочка была возвращена в гробницу Дамблдора) и призрачное бестелесное бессмертие (воскрешающий камень намеренно потерян в лесу). Последняя сцена на вокзале возле Хогвартского экспресса закольцована с первой поездкой Гарри в школу волшебников — Ролинг выводит героев и их детей на новый круг жизни. □

<sup>32</sup> Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и дары смерти. М., 2007. С. 628.