

Могилевич Мария Николаевна, Ноговицын Никита Олегович

### **ФОТОГРАФИЯ И ОБЪЕКТ**

В статье анализируются некоторые аспекты эстетики фотографии. Фотография в бытовом контексте часто рассматривается в связи с тем, что конкретно на ней запечатлено. Часто именно с этой точки зрения зрители подходят и к художественной фотографии. Авторы статьи предлагают возможности реализации денотативного горизонта в искусстве и делают выводы о возможности изображения предмета в фотографическом образе.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/29.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/29.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (59): в 2-х ч. Ч. II. С. 115-119. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/9-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## PRACTICE OF SOCIAL INCLUSION IN THE CIS AREA

Medushevskii Nikolai Andreevich, Ph. D. in Political Sciences  
Gordeeva Mariya Aleksandrovna  
Russian State University for the Humanities  
Lucky5659@yandex.ru

Nearly 25 years have passed from the moment of the USSR break-up but the states of the former union still address many similar social problems conditioned by identical approaches to the regulation of social relations and inclusion into social system of certain most vulnerable groups of citizens. The article examines the key problems facing the mentioned states (Russia, Armenia, Georgia, Azerbaijan and Moldavia) in the process of the realization of inclusive practices, such as employment and support of the disabled people, sending into families or organizing boarding-school for orphan children, material and medicamental support of the persons suffering from socially dangerous diseases.

*Key words and phrases:* practice of social inclusion; disabled people; orphan children; social policy; social guarantees; problems of social regulation.

УДК 02.61.31

**Философские науки**

*В статье анализируются некоторые аспекты эстетики фотографии. Фотография в бытовом контексте часто рассматривается в связи с тем, что конкретно на ней запечатлено. Часто именно с этой точки зрения зрители подходят и к художественной фотографии. Авторы статьи предлагают возможности реализации денотативного горизонта в искусстве и делают выводы о возможности изображения предмета в фотографическом образе.*

*Ключевые слова и фразы:* современная эстетика; философия фотографии; *Homo aestheticus*; философия культуры; объект; семиотика фотографии.

Могилевич Мария Николаевна, к. филос. н.  
Ноговицын Никита Олегович, к. филос. н.  
Санкт-Петербургский государственный университет  
maria.mogilevich@gmail.com; n.nogovitsyn@spbu.ru

**ФОТОГРАФИЯ И ОБЪЕКТ<sup>©</sup>**

*Статья подготовлена при поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация "Homo aestheticus" в современной эстетике».*

Одним из наиболее интересных моментов философского анализа фотографии всегда было ее содержание. Фотография выделяется из всех остальных видов искусств, поскольку она создает видимость объективности изображения. Другими словами, фотография претендует на то, что она может создать точную копию тела, находящегося перед объективом. Художественная фотография, впрочем, не может удовлетвориться повторением, она должна что-то повторять или изменять. Одна из самых известных книг о фотографии – книга Барта *Camera Lucida* [2] – ставит в центр фотографии понятие *punctum*. *Punctum* – это некий объект, который своим присутствием меняет смысл снимка. В восприятии он незаметен, но фотография позволяет присмотреться и «прочитать» фотографический образ правильно. Благодаря фиксации момента становятся видны отдельные детали, которые существенно меняют структуру образа. Фотография, таким образом, оказывается подобна мифологии, она выражает больше, чем просто буквальный смысл.

В *Camera Lucida* Барт основывает свое рассуждение на первичности означаемого. Его главная цель – понять, при каких условиях фотография «точна». Мы постараемся показать, что выразительные средства фотографии направлены не на выражение тел, а на выражение целостного образа, и, следовательно, *punctum* первичен в фотографическом образе, а буквальность изображения вторична.

Понятно, что фотография не создает никаких философских аргументов, она только показывает, обосновывает возможность принципиально иной схемы, в которой тело тождественно образу. И уже сама возможность этого тождества ставить под сомнение различие поднимает вопрос о том, не входит ли различие между образом и телом в сам образ и, следовательно, не находимся ли мы в плену у образа.

В этом тексте мы не будем заниматься философией фотографии, нас не будут интересовать ни поэтика фотографии, ни ее история. Здесь мы попробуем разрешить одну исключительно логическую задачу, в общем-то к реальной фотографии не имеющую никакого отношения. Фотографы и философы часто пытались ответить на вопрос: «что должно быть на снимке?». Мы попробуем ответить на вопрос: «что вообще может

быть схвачено при помощи того способа фиксации, которым пользовалась фотография?». Первый вопрос эмпирический, он требует определенной художественной, а значит и философской позиции. Второй вопрос находится в сфере логики. Есть вполне понятный механический способ фиксации изображения. Как и любой другой изобразительный метод, фотография что-то теряет, но в то же время что-то делает видимым. В любом случае в восприятии субъект определенным образом прочитывает снимок, добавляет то, чего там нет. Поэтому и интересен вопрос о том, что может присутствовать на снимке, что вообще может быть ухвачено в фотографическом образе.

Для большинства видов искусств эта проблема неактуальна, но для фотографии она весьма существенна. В живописи, например, художник ощущает себя свободным в выборе объекта, способов и стиля изображения. Отношение живописного полотна и предмета, изображенного на нем, опосредованы художником и поэтому находятся в весьма условных отношениях. На фотографии предмет изображен с искажениями, но эти искажения механические, и, следовательно, ими можно пренебречь, они не принадлежат к сфере свободы, не произвольны, а необходимы. Часто говорят, что фотография – это объективное искусство, что предметы попадают на снимок такими, какие есть. Возможны несколько возражений против этой теории, для нас в общем достаточно одного: на снимках люди часто не похожи сами на себя. Если бы фотография действительно просто фиксировала вещи такими, какие они есть, этого несходства бы не было. Отношения снимка и предмета можно считать непосредственными, поэтому и возникает иллюзия объективной фиксации реальности. Ошибка, искажение может возникнуть при переносе предмета на снимок, т.е. при создании образа, а может возникнуть при восприятии фотографии. Понятно, что говорить об адекватности нельзя ни в том, ни в другом случае. Фотоаппарат искажает предмет при создании образа, субъект смотрит на предмет на снимке вне контекста и, следовательно, воспринимает его иначе, чем в жизни. Однако такого рода трудности возникают всегда и не объясняют различия между удачными и неудачными фотографиями.

Отношения между снимком и фотографируемым телом есть отношения непосредственности. Поэтому можно было бы ожидать, что на снимке будет прямая копия тела, образ буквально соответствовал бы тому, что фотографировалось. В этом случае фотография была бы предметна, она свидетельствовала бы о том, что снималось, и, следовательно, главной функцией фотографии была бы ее историчность, способность сохранять внешний вид тел. Но против этого понимания как раз и свидетельствуют те фотографии, где люди не похожи сами на себя. Внешний вид человека в общем пойман достаточно объективно, в этом сомнений нет. Но, смотря на фотографию, мы говорим: «Непохоже!». Это «непохоже» относится к самому человеку, когда мы это говорим, мы имеем в виду, что данный моментальный снимок не повторяет человека таким, какой этот человек есть.

Цель любого познания – предмет. Но в восприятии дано тело, а точнее – внешний вид тела, предмет же умпостижаем. Поэтому Ж. Делез [5] разумно замечает, что если пытаться выстроить целостный чувственный образ данного предмета, необходимо создать образ-движение. Если уж мы связаны плоскостным изображением внешней стороны тела, то, чтобы поймать сущность предмета, нужно соединить несколько различных образов данного тела. Единственным возможным основанием для соединения может быть движение. Образ-движение, таким образом, позволяет передать сущность предмета. Но если в кино мы действительно снимаем и создаем образ движущегося тела, то на фотографии образ неподвижен. И, тем не менее, там может быть и предмет такой, какой он есть, и движение. Фотография, таким образом, должна быть намного менее изобразительной. Отношение тела, находящегося перед объективом, и образа намного более абстрактны.

Следовательно, фотоснимок не является буквальной передачей внешнего вида тела. Предмет на снимке всегда отличается от предмета в действительности. Может ли это быть поводом для полного отрыва образа на фотографии от предмета?

Перед фотографом есть некоторые тела, он фотографирует их, т.е. фиксирует их состояние на плоском пространстве снимка. Что от тела попадает на снимок? Самым простым ответом на этот вопрос является решение в духе Канта: предмет попадает на снимок в определенной форме. Эта форма, форма пространственного изображения, построенного в системе прямой перспективы, позволяет зафиксировать состояние предмета таким образом, чтобы позже, усилием сознания можно было восстановить действительное положение вещей. Таким образом, на снимке присутствует сам предмет, но в несколько измененном виде. Этот ответ логичен и прост, но он совершенно не объясняет, что нового привносит фотография в мир. Фотография оказывается лишь средством фиксации, причем не идеальным, требующим герменевтических усилий от зрителя. К тому же Кант показал, что в этой схеме отношений мы можем с равной долей уверенности говорить о том, что образ подобен телу и что он не подобен. Мы знаем только образ, отношения же образа и тела находится в умозрительной сфере, но заключены имманентно в самом образе. Поэтому мы вправе наделять фотографический образ самостоятельностью.

Надо помнить, что снимок опосредует отношения между субъектом и объектом. Это позволяет говорить о фотографии как о форме познания. Но это же позволяет и отделить ее от объекта, сделать самостоятельной сущностью. Отношения между снимком и телом двойки. С одной стороны, это отношения непосредственности. С другой стороны, между образом и телом нет прямого соответствия, это отношение не изобразительно. Между тем, что фотографируется, и снимком есть только объектив. Объектив тоже изменяет предмет, но делает это, в отличие от художника, закономерно и постоянно. Искажение, которое вносит в мир объектив, вполне можно, по крайней мере умозрительно, поправить. Поэтому опосредование объективом, техническое опосредование в данном случае можно опустить. Таким образом, вполне можно сказать, что в фотографии предмет непосредственно соотносится со своим образом.

Отношение непосредственности в данном случае достаточно любопытно: образ и предмет непосредственно похожи, но, в то же время, не тождественны, более того, образ может быть в принципе не похож на предмет. В чем причина этого различия? Если не отказываться от предположения о непосредственном отношении предмета и образа, приходится признать, что различие лежит в восприятии. Два тождественных образа (образ предмета и образ фотографии) воспринимаются различными способами и поэтому предстают перед субъектом по-разному. Различие в восприятии в таком случае заключается во временной последовательности: предмет дан в собственной временной последовательности, а на фотографии он же дается во временной последовательности данного снимка. Предмет на снимке, таким образом, дан вне контекста и потому отличен от самого себя. Это рассуждение наиболее очевидно и, тем не менее, спорно. Попробуем проанализировать его еще раз.

Мы говорим, что отношения предмета и фотографического образа непосредственны и поэтому ждем сходства между ними. Потом же говорим о том, что предмет дан во времени и, следовательно, опосредованно. Если же предмет всегда опосредован, отношения между ним и образом тоже должны включать в себя определенное опосредование. Если вернуться к фотографии, то одним из признаков этого опосредования является выдержка у фотоаппарата: она, с одной стороны, позволяет зафиксировать предмет, с другой стороны, неудачное обращение с этим компонентом настройки приводит к ухудшению качества фотографии. Следовательно, отношение предмета к образу, вполне возможно, опосредовано формой времени.

Можно ли считать время посредствующей инстанцией? Эмпирически безусловно, доказательством может служить любая размытая фотография. С точки же зрения мышления такое опосредование, по меньшей мере, сомнительно. Если мы понимаем время как последовательность событий, то фотография будет служить образом данной последовательности и, следовательно, не только не будет искажать время, но, скорее, будет подчеркивать его основы. Если мы говорим о времени как длительности, то сталкиваемся с невозможностью различия внутри такого времени, следствием чего оказывается исчезновение самого предмета. Предмет исчезает в том смысле, что он уже не может быть объектом. Это, впрочем, не меняет отношения фотографического образа и его предмета, поскольку фотография по определению не объективна, образ вычленяется субъектом, но говорить о присутствии «образа на фоне» в фотографии вряд ли возможно. Мы можем говорить о различии времени предмета и времени фотографии, но это различие никоим образом не опосредует снимок и его предмет, оно скорее подчеркивает их сходство. Отношения образа и предмета в фотографии можно описать как отношение непосредственности, в них нет буквального соответствия.

Если мы отсеяли контекст, значит, различие должно принадлежать сущности изображения. Формально отношение снимка и предмета – это отношение непосредственности. Здесь можно вспомнить пример из «Феноменологии духа» Г. В. Ф. Гегеля: мы говорим: «Ночь», это истина, но эта истина выдыхается в полдень. В принципе, в фотографии происходит то же самое. На снимок предмет попадает так, как он есть, практически без изменений. Снимок, таким образом, является достаточно странным феноменом: на нем воспроизводится непосредственная данность уже не существующего тела. Иными словами, ночь остается ночью, даже если ее сфотографировать, она не «выдыхается».

Возможны несколько механизмов, объясняющих данное явление. Снимок может отсылать нас к чувственной достоверности, а может некоторым образом содержать ее в себе, но тогда уже не как чувственную достоверность, а как нечто совершенно иное. Если фотография отсылает к предмету, то она всегда говорит неправду, во-первых, потому что предмет изображения уже исчез. А во-вторых, потому что на снимке предмет всегда есть только с чьей-то точки зрения, т.е. для другого, если же мы говорим о теле, то важнее оказывается существование для-себя, и, следовательно, таким, как на снимке, предмет в общем никогда и не существовал.

Фотография, таким образом, должна являть некую свою истину, не зависящую ни от кого. Фотография должна быть истинна в себе, но, в то же время, соотноситься с предметом, но не как с истинным предметом изображения, в каком-то ином статусе. Какова может быть эта истина фотографии?

Фотография являет собой истину не как знак, т.е. не как отсылающее к чему-то внешнему, а как имеющее в себе самостоятельную ценность. О происхождении фотографического образа мы знаем, что он – непосредственная чувственная достоверность несуществующей вещи. Отношения снимка и предмета с одной стороны сложные, а с другой стороны – простые. Для характеристики этих отношений мы можем воспользоваться термином «непосредственной достоверности». Между объективом и снимком нет ничего, что могло бы существенно изменить предмет, фотоаппарату предмет открыт, но неизвестен. На снимке предмет действительно изображен таким, как мы бы его увидели, если бы стояли на месте фотографа, но при этом фотоаппарат никак не определяет предмет, он лишь передает его внешний вид и утверждает нас в существовании предмета.

Однако это отношение предмета к фотографическому образу достаточно специфично. Так, если чувственная достоверность всегда истинна, то денотация фотографии всегда пустая, объект всегда был таким, но сейчас он уже иной. Нет ничего, что стояло бы за снимком, кроме прошлого. Но редкая фотография показывает предмет как бывший, чаще всего она создает иллюзию существования и, значит, обманывает. Поэтому фотографический образ никогда не равен предмету, это знак, который не отсылает к предмету, он всегда сам по себе.

Фотография фиксирует прошедшее состояние тел, но, если говорить об обычных фотографиях, равно как и о художественных, то в них зрителя интересует не прошлое, а настоящее в предмете. Фотография, таким образом, показывает субъекту достоверный образ уже не существующего состояния тел. Уверенность в том, что это положение тел действительно существовало, появляется из нашего знания механизма фотографии. Но это опять же предположение – мы видим снимок, а думаем о механизме его происхождения. Содержит ли фотография собственное происхождение? Простейший компьютерный монтаж показывает, что не содержит.

Следовательно, фотография – это знак без означающего. У нее есть смысл, есть некие правила, по которым она строится. Но означающее возникает лишь как иллюзия, выражение нашего стремления к простоте.

Чем для сознания может явиться этот образ? Чувственная достоверность по определению находится вне рефлексии, движения сознания в ней сведены к минимуму. В данном случае сознание получает возможность подвергнуть рефлексии собственное чувство, проследить начало восприятия тел. Разрыв между предметом и образом позволяет понять образ как образ.

У нас, таким образом, есть несколько возможных подходов к фотографии. Мы можем отнестись к снимку как к знаку без значения, а можем забыть про отсутствие значения и создать иллюзию его наличия. Первый случай – это художественная фотография, во втором случае мы как раз и сталкиваемся с термином «фиксация» в полном смысле этого слова.

Если мы забываем про отсутствие значения и говорим об истинности фотографии, мы не просто допускаем логическую ошибку. Единственное, что может подвинуть нас на эту ошибку, – так это привычка ждать за знаком значение. Однако эта ошибка оказывает не только отрицательное воздействие, она во многом положительна, ведь она делает изображенное существующим и, следовательно, придает ему ценность.

Если избежать иллюзий и отнестись к снимку как к самоценному предмету, складывается достаточно интересная ситуация. В общем о фотографии можно сказать, что она имеет некоторый смысл и построена по определенным правилам (композиция). Смысл фотографии в себе содержит, композиция выстроена фотографом. Еще есть зритель, который смотрит на фотографию и имеет о ней некоторое мнение.

Предмет фотографического образа не существует, но, тем не менее, фотография отсылает нас к некоему положению вещей (тел). Является ли это указывание привычкой сознания, неуместной в данном случае, или оно принадлежит самой фотографии? Барт вполне логично указывает на то, что референт включен в сам фотографический образ, воображаемый предмет заполняет пустое место реального референта [2, с. 114]. Все это опять указывает нам на то, что буквальное, непосредственное изображение тела не нуждается в своем предмете, оно встает на то место, где было тело, и становится неотличимым от него.

Но вернемся к главной проблеме: что может быть изображено на фотографии. Из предыдущего рассуждения можно сделать вывод, что мы видим на снимке некое положение тел, но рефлексия показывает, что источником этого положения тел является сам субъект, и, следовательно, видим мы не тело, находящееся за снимком, а нечто свое, привнесенное самим сознанием. При восприятии фотографии мы видим нечто такое, что заставляет нас перенестись мысленно в область воображаемого. Сама же фотография в этом случае не видна, она действует по принципу одного из персонажей Траволты – отвлекает внимание, заставляя «ум верить в то, что видят глаза и слышат уши».

Термин «приключение», который вводит в философский оборот Р. Барт [Там же, с. 35], говорит, что действительно на фотографии присутствуют не тела, а отношения тел. Это в общем понятно. Действительно, нерелексивное сознание легко переходит от одного к другому. Так, телефон свидетельствует о человеке, а фотография солдата может высказываться о политике Франции. Существуют ли в этом случае телефон и солдат? Нет, оба они суть знаки чего-то другого. И существует в данном случае то, на что эти предметы указывают, сами же они оказываются несубстанциальными. Существование знаком и телесное существование несоместны, по крайней мере, в рамках одного произведения. Тело здесь существует только в отношении, телефон, например, существует в отношении к его обладателю, а солдат – в отношении к французскому флагу.

Тело на фотографии не только не обладает субстанциальностью, но и не претендует на нее. Оно незаметно или, если говорить точнее, то не существует как тело. Точнее, оно изначально оказывается посредником между тем, кто смотрит, и тем, что он видит. И именно в качестве такого посредника оно и создает иллюзию объективности. Эта иллюзия производна от самого положения фотографического образа в отношении субъекта и объекта. Предмета фотографии нет, значит должна возникнуть иллюзия этого предмета. Ничто не может быть дано в сфере чувства.

Но если на фотографии нет тела, то что же там есть? Другими словами, чем же является рефлексия непосредственной достоверности? Ответ кажется только один. Если на фотографии нет и не может быть тел, т.е. нет ничего статичного, то должно быть движение. Движение действительно должно создавать иллюзию наличия статичного тела, но это лишь иллюзия. Место движения в данном случае – сознание, но в то же время и снимок. Поскольку фотографический образ не объективирован, все, что происходит на снимке, случается в то же время в сознании, и наоборот. Усилие мышления и снимок как предмет в данном случае не могут быть различены.

Фотография, таким образом, может передать только движение. Статичный объект на фотографии может быть домыслен, реконструирован. Но присутствует на снимке лишь отношение тел, различие, таков способ существования тела в моменте. Если это рассуждение правильно, то понятие *punctum* требует некоторого уточнения. *Punctum* должен быть не телом, выстраивающим и проясняющим композицию, но элементом самой композиции, он не проясняет смысл фотографии, но выражает ее. Вторичная и первичная семиотические системы меняются местами.

#### Список литературы

1. Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино?: сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 40-46.
2. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 233 с.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: сборник статей. М.: РГГУ, 2012. 288 с.

4. **Беньямин В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.
5. **Делез Ж.** Логика смысла. М., 1995. 298 с.
6. **Маклюэн М.** Понимание медиа. М.: Канон-пресс, 2003. 464 с.
7. **Мерло-Понти М.** Видимое и невидимое. Минск: Логинов, 2006. 400 с.
8. **Мерло-Понти М.** Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. 243 с.
9. **Мерло-Понти М.** Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. 608 с.

## PHOTOGRAPHY AND OBJECT

**Mogilevich Mariya Nikolaevna**, Ph. D. in Philosophy  
**Nogovitsyn Nikita Olegovich**, Ph. D. in Philosophy  
Saint Petersburg State University  
*maria.mogilevich@gmail.com; n.nogovitsyn@spbu.ru*

The article analyzes some aspects of the esthetics of photography. Photography in everyday context is frequently considered in connection with captured object. Viewers often approach artistic photography from this very viewpoint. The authors introduce possibilities for the realization of denotative horizon in art and conclude on the possibility to depict an object in a photographic image.

*Key words and phrases:* modern esthetics; philosophy of photography; *Homo aestheticus*; philosophy of culture; object; semiotics of photography.

УДК 78.082.4

### Искусствоведение

*Статья раскрывает один из аспектов понятия «религиозная идея в творчестве Софии Губайдулиной». Время, о котором идёт речь – 90-е годы XX века, – спровоцировало «религиозный бум» в постсоветском пространстве, однако внимание сосредоточено на феномене творчества Губайдулиной, которое можно назвать подчёркнуто религиозным и вне контекста движения «новой сакральности». Акцент делается на жанре концерта, который оказывается изначально «предрасположенным» для высказывания религиозной идеи. Двойная природа концерта «Две тропы» позволяет трактовать новозаветный сюжет о сёстрах Лазаря Марии и Марфе «близко к тексту» Священного Писания, в то же время оставляя его в рамках обобщённой программности.*

*Ключевые слова и фразы:* Губайдулина; двойной концерт; религиозная программность; сакральная метафора; искусство-религия.

**Москвина Ольга Александровна**

Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки  
*nngk.concerto@yandex.ru*

### «ДВЕ ТРОПЫ» С. ГУБАЙДУЛИНОЙ: ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ (ПРОЧТЕНИЕ «СЮЖЕТА» О МАРИИ И МАРФЕ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ДВУХ СОЛИСТОВ И ОРКЕСТРА)<sup>©</sup>

В. Н. Холопова в издании «София Губайдулина. Путеводитель по произведениям» в разделе «Аннотации С. Губайдулиной» приводит следующие слова автора: «Откуда название две тропы? Своим возникновением сочинение обязано дирижёру Курту Мазуру. Он предложил мне сочинить вещь для двух альтов и оркестра<sup>1</sup>. Дело в том, что в его оркестре на первом пульте альтов сидят две прекрасные исполнительницы, которые заслуживают того, чтобы их игрой восхищались, не только слыша их в оркестровой группе. Обе эти персоны должны иметь сольный репертуар. И дирижёр заказывает специально для них сочинение. Таким образом, с самого начала я имела в качестве солистов два одинаковых струнных инструмента, в которых проявляют себя два женских персонажа. В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви – Марии и Марфы, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему, – пройти вместе с Возлюбленным крестный путь ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо»<sup>2</sup> [7, с. 44-45].

Итак, композитор озвучивает весьма «светский» повод для сочинения концерта. Новозаветный сюжет естественным образом «вписывается» в замысел заказчика получить для своего оркестра произведение концертного жанра с двумя сольными «женскими» партиями. Однако сакральная идея не могла остаться для такового в высшей степени религиозного художника как София Губайдулина только внешним поводом.

<sup>©</sup> Москвина О. А., 2015