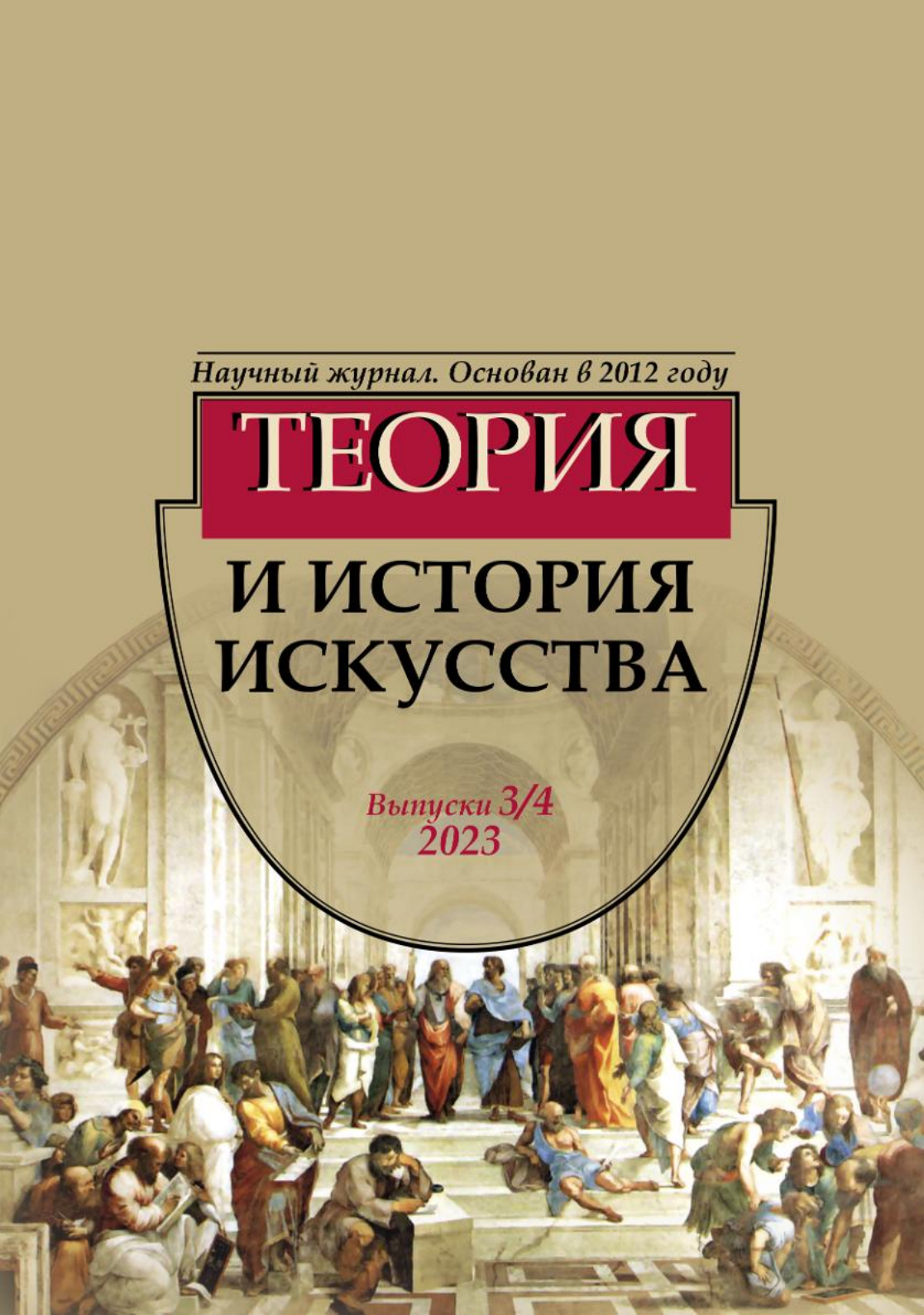


Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ

**И ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА**

*Выпуски 3/4
2023*





Проект реализуется с использованием
гранта, предоставленного
ООГО «Российский Фонд Культуры»

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA THEORY AND HISTORY OF ART

*Научный журнал
Science Magazine*

Выпуск 3/4 2023
Issue 3/4 2023

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук»

The journal is included in the "List of peer-reviewed scientific publications
in which the main scientific results of dissertations for the degree
of candidate of science, for the degree of doctor of science"
should be published

Издательство «БОС»
Publishing BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2023. — 384 с., ил.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2023. — 384 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2023
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023
© Издательство «БОС», 2023
© Авторы статей, 2023

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog.

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2023
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2023
© Publishing house BOS, 2023
© Authors of articles, 2023

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ
и история
искусства
Выпуски 3/4

Издательство «БОС»
2023

Лободанов Александр Павлович

доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ),
Почетный академик Российской академии художеств,
академик Академии наук Болонского института (Италия),
действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания),
декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,
заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства,
председатель ФУМО РФ по направлению «Искусствоведение» (главный редактор)

Кошаев Владимир Борисович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)

Стеклова Ирина Алексеевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

Барабаш Наталия Александровна

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Брумфилд Уильям Крафт

PhD, профессор университета Тулейн (США), почетный член Российской Академии художеств, приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ван Ювэй

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств Университета Лишуй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Феодосьевна

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гардзонио Стефано

PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия),
приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Гergieva Лариса Абисаловна

народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель
Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета,
художественный руководитель «Академии молодых певцов» Мариинского театра

Даниленко Борис Олегович

кандидат богословия (Московская духовная академия), Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей,
директор «Архива славянской письменности и печати», приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Зенкин Константин Владимирович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), проректор по научной работе
МГК имени П.И. Чайковского

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР),
доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лоруссо Сальваторе

PhD, заслуженный профессор Болонского государственного университета (Италия),
приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Рыжинский Александр Сергеевич

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), ректор РАМ имени Гнесиных

Савельев Юрий Ростиславович

доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства Университета
г. Малаги (Испания), академик Российской Академии художеств, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Российской Академии художеств

Швидковский Дмитрий Олегович

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), академик Российской Академии архитектуры (президент), академик Российской Академии художеств,
ректор Московского архитектурного института (государственная академия)

Lobodanov Alexander Pavlovich

*Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation),
Honorary Academician of the Russian Academy of Arts,
Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy),
Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain),
Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University,
Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art,
Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)*

Koshaev Vladimir Borisovich

*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation),
Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
(deputy editor-in-chief)*

Steklova Irina Alekseevna

*Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
(executive secretary)*

Barabash Natalia Aleksandrovna

Doctor of Art History, Professor

Brumfield William Craft

*PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts,
visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Wang Yuwei

*Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty
of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts
of Lomonosov Moscow State University*

Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna

Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

Gardzonio Stefano

*PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University*

Gergieva Larisa Abisalovna

*People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and
Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers*

Danilenko Boris Olegovich

*PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest,
director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty
of Arts Lomonosov Moscow State University*

Zenkin Konstantin Vladimirovich

*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation),
Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky*

Li Jianfu

*PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal
University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Lorusso Salvatore

*PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty
of Arts Lomonosov Moscow State University*

Ryzhinsky Alexander Sergeevich

*Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation),
rector of the Gnesins Russian Academy of Music*

Savelyev Yuri Rostislavovich

*Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art
at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the
Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts*

Shvidkovsky Dmitry Olegovich

*Doctor of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture
(President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute
of Architecture (State Academy)*

Содержание

В ПРЕДДВЕРИИ 270-ЛЕТИЯ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

А.Г. Богомолов

Философские дискуссии об искусстве и эстетике
в Московском университете в первой половине XIX века..... 10

А.П. Лободанов

Инновационная модель образования в области искусства
(публичная лекция 07.02.2023) 33

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В.Б. Кошаев

Каноническая конвенция в типологии искусства.
«Метаморфема» и ее модальности:
«антропоморфема» и «субъект-Канон» 58

А.В. Трещалина

Предания и исторические сведения о богатырях Севера..... 102

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Ю.Ю. Богомолова

Образ Марии Магдалины в средневековом театре и его
отражение в алтарном искусстве Северного ренессанса 117

Н.А. Марченко

Изображение Благовещения в творчестве Тициана.
Вопросы иконографии и стиля 134

И.А. Стеклова, Ан До

Концепция синтеза архитектурных традиций Китая и западного
модернизма в художественной программе Йо Мин Пея 156

А.В. Марков

Одиссеас Элитис как интерпретатор
модернистского искусства..... 182

<i>В.В. Оньша</i>	
Жест в изобразительном искусстве	196
<i>Ю.И. Бундин</i>	
Творческие индустрии и народные художественные промыслы: поиск взаимности	218

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Л.Н. Борисова</i>	
РР. SS О симфонизме С. В. Рахманинова в сочинениях рубежа XIX–XX веков	234
<i>Чжао Таотао</i>	
Отражение региональных фольклорных традиций в китайских скрипичных произведениях XX века	246

ТЕАТРАЛЬНОЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Л.С. Бакиш</i>	
К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров	265
<i>А.А. Ткачева</i>	
Мариус Петипа как создатель сценической мифологемы XVIII века (часть первая)	281
<i>Е.С. Приезжева</i>	
Русская литература в творчестве европейских хореографов (на примере балета К. Макмиллана «Зимние грезы»)	300
<i>На Жи Су</i>	
Монгольский народный танец. Долгий путь и сохранение традиций (Китай, Внутренняя Монголия)	333

VARIA

<i>В.Б. Кошаев</i>	
Проблема терминологии в народном искусстве: по материалам энциклопедии «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла»	358
Сведения об авторах	375
Информация для авторов	377

Content

ON THE EVE OF THE 270TH ANNIVERSARY OF LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSIT

A.G. Bogomolov

Philosophical debates about art and aesthetics in Moscow state
university in the first half of the XIX century..... 11

A.P. Lobodanov

An innovative model of art education
(public lecture 07.02.2023).....33

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

V.B. Koshayev

Canonical conventions in art history: “Metamorpheme”
and its modalities “Anthropomorpheme”
and “Subject Canon”59

A.V. Treshchalina

Traditions and historical information about the heroes
of the North 102

FINE, ARTS AND CRAFTS AND ARCHITECTURE

Yu.Yu. Bogomolova

The image of Mary Magdalene in the medieval theater
and its reflection in the altar art of the Northern Renaissance 118

N.A. Marchenko

The image of the Annunciation in the works of Titian.
Questions of iconography and style..... 134

I.A. Steklova, An Duo

The synthesis concept of Chinese architectural traditions
and western modernism in Ieoh Ming Pei Art programme..... 157

A. V. Markov

Odysseas Elytis as an interpreter of modernist art..... 183

V.V. Onsha

Gesture in visual art 196

Yu.I. Bundin

Creative industries and folk art crafts: the search for remutability	218
---	-----

MUSICAL ART

L. N. Borisova

PP. SS About symphonism S.V. Rachmaninov in works at the turn of the XIX–XX centuries.....	234
---	-----

Zhao Taotao

Reflection of regional folklore traditions in chinese violin works of the XX century.....	247
--	-----

THEATRICAL AND CHOREOGRAPHIC ART

L.S. Bakshi

To the question of methodology of analysis of modern musical stage genres.....	266
---	-----

A.A. Tkacheva

Marius Petipa as creator of scenic mythologem of the XVIII century (part one).....	281
---	-----

E.S. PRiezzheva

Russian literature in the creative work by european choreographers on the example of the ballet «Winter Dreams» by K. Macmillan.....	301
--	-----

Na Risu

Mongolian folk dance. Long way and preservation of traditions (China, Domestic Mongolia)	334
---	-----

VARIA

V.B. Koshayev

The problem of terminology in folk art: according to the materials of the encyclopedia “Udmurt Republic: art and applied arts and art craft”	359
--	-----

Authors list.....	375
-------------------	-----

Information for authors	377
-------------------------------	-----

*В преддверии 270-летия
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова*

УДК 7.01; 78.01

ББК 87.8; 85.3

**ФИЛОСОФСКИЕ ДИСКУССИИ
ОБ ИСКУССТВЕ И ЭСТЕТИКЕ
В МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА**

А.Г. БОГОМОЛОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: bogomolov@philos.msu.ru

Настоящая статья представляет собой обзор наиболее значимых эстетических концепций и теоретических исследований в области наук об искусстве, разрабатываемых в течение первой половины XIX столетия выпускниками и профессорами Императорского Московского университета. Целью настоящей работы является знакомство с теми представителями университетской научной среды, чьи исследования фактически заложили основания отечественной науки об искусстве и эстетике. В статье уделяется внимание лишь наиболее крупным в научном смысле и значительным в контексте последующих исследований фигурам.

В течение первой половины XIX столетия русская эстетическая мысль следует в русле западноевропейских концепций и теорий. Это, прежде всего, французский классицизм, главным представителем которого в Университете являлся А.Ф. Мерзляков. С 1810-х годов в Московском университете начинают завоевывать популярность романтическая теория искусства и «философия тождества» Фридриха Шеллинга — представителя немецкого идеализма. Русское «шеллингианство» и русский романтизм в лице таких представителей, как Д.В. Веневитинов, Н.И. Надеждин, С.П. Шевырëв на несколько десятилетий становятся основным источником рассуждений о природе искусства и сущности творчества. Именно в рамках романтически-шеллингианской традиции начинают формироваться идея специфичности пути русской эстетики, формулируют-

ся особенные задачи, которые она должна решать. Основным методом, на базе которого начинает формироваться национальная наука об искусстве, провозглашается «историческая метода» (С.П. Шевырёв), и одновременно происходит постепенный отказ от теоретико-умозрительного идеалистического подхода.

Ключевые слова: Д.В. Вenevиtинов, Императорский Московский университет, А.Ф. Мерзляков, Московский университет, В.Ф. Одоевский, М.Г. Павлов, русская эстетика, русский классицизм, русский романтизм, философия тождества, С.П. Шевырёв, шеллингизм.

PHILOSOPHICAL DEBATES ABOUT ART AND AESTHETICS IN MOSCOW STATE UNIVERSITY IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

A.G. BOGOMOLOV

*Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia*

This article deals with the most significant aesthetic concepts and theoretical research in the field of art sciences developed during the first half of the XIX century by graduates and professors of the Imperial Moscow University. The main purpose of this paper is to introduce to those representatives of Moscow university scientific environment whose research actually laid the foundations of the national art science and aesthetics. This article pays attention only to the most significant representatives in the scientific sense and significant in the context of subsequent research.

During the first half of the XIX century Russian aesthetic thought followed the line of Western European concepts and theories. First of all it is about French classicism and its main follower at the Moscow University — A.F. Merzlyakov. Since the 10s, at Imperial Moscow University the romantic theory of art and the “philosophy of identity” by Friedrich Schelling, a representative of German idealism, have been gaining popularity. Russian Schellingianism and Russian Romanticism in the person of such representatives as D.V. Venevitinov, N.I. Nadezhdin, S.P. Shevyrev have become the main source of reasoning about the nature of art and the essence of creativity for several decades. It is within the boundaries of the Romantic-Schellingian tradition that the idea of the specificity of Russian aesthetics path begins to form. The main method on the basis of which the national science of art begins to form is proclaimed the “historical method” (S.P. Shevyrev), and at the same time a gradual rejection of the theoretical and speculative idealistic approach begins.

Key words: *Venevitinov D.V., Imperial Moscow University, Merzlyakov A.F., Moscow University, Odoevsky V.F., Pavlov M.G., Russian aesthetics, Russian classicism, Russian Romanticism, philosophy of identity, Shevyrev S.P., schellingianism.*

Первая половина XIX столетия — весьма важная эпоха в истории русской эстетической мысли. И неважно, говорим ли мы о наследии Московского университета или в целом о судьбах русской эстетики. Выбранный период характеризуется высокой плотностью событий в сфере формирования науки об искусстве. В течение первых десятилетий XIX века в русской мысли заявляют о себе все основные теоретические позиции: классицизм, романтизм, философская эстетика (преимущественно в шеллингианской версии), позитивизм. Теоретические доктрины, прошедшие долгий путь становления и развития в границах западноевропейской мысли, где они и сформировались, для русской мысли оказались «свернуты» в пределах нескольких десятилетий. Прежде всего это касается, разумеется, классицизма, который к началу столетия уже имел почти полуторавековую историю, в меньшей степени — романтизма и философской эстетики, которые утверждали себя в это время.

В Императорском Московском университете и связанных с ним учебных структурах, а это Университетская Гимназия и Университетский Благородный пансион, все вышеперечисленные доктрины имели своих убежденных сторонников и теоретиков. Студенты, слушатели и профессура Московского университета приняли самое активное участие в формировании отечественной эстетической традиции, отечественной науки об искусстве.

Настоящая статья посвящена прежде всего романтической и философской эстетике в стенах Императорского Московского университета. Разумеется, провести сколь-нибудь цельный анализ различных точек зрения, даже объединенных одной базовой концепцией, невозможно в рамках одной статьи. Поэтому задача, которую ставит перед собой данный текст, — обрисовать в общих чертах источники и тенденции наиболее значимых теоретических позиций в области наук об искусстве, разрабатываемых профессорами и выпускниками Московского университета.

В начале нашего обзора следует сказать несколько слов о представителях того учения, против которого выступили с

критикой русские романтики и шеллингянцы, — классицизма. Академическую историю науки об искусстве в стенах Московского университета можно начать с деятельности Павла Афанасьевича Сохацкого¹, который впервые в истории Университета в 1805 году стал читать курс «Эстетика». Но главным «голосом» классицистской теории искусства общепризнанно стал его ученик, Алексей Федорович Мерзляков².

Было бы неправильным считать, что отечественные теоретики классицизма двигались исключительно в русле своих французских предшественников. Однако в основных тезисах традиция русской классицистской теории искусства повторяла идеи западноевропейского, преимущественно французского, просветительского классицизма. В частности, как западноевропейский, так и русский классицизм выстраивает эстетическое учение как эмпирическую прикладную дисциплину, предполагающую в качестве главного регулирующего механизма теорию вкуса и опирающуюся на нее продуманную систему правил.

В своей работе, представляющей издание курса публичных лекций «Теория изящных искусств» (1812), Мерзляков пишет: «Искусство вообще есть следствие правил, следствие науки сделать что-нибудь хорошее, когда можно это сделать... Сии правила, со временем будучи собраны и расположены удобнейшим для понятия образом, составили науку, которая приготовляет искусство» [11, с. 73].

Правила, которые «приготавливают искусство», необходимо опираются на способность суждения, источником которой является *вкус*. Таким образом, теория вкуса, восходящая к английской эмпирической эстетике XVIII века, в определенном от-

¹ *Сохацкий Павел Афанасьевич* (1765–1809), экстраординарный профессор (1796), ординарный профессор древней словесности (1801–1804) философского факультета. Ординарный профессор кафедры древностей и языка латинского отделения словесных наук (1804–1809). Ректор университетской гимназии (1796–1804).

² *Мерзляков Алексей Федорович* (1778–1830). Окончил философский факультет Московского университета в 1798 г. Магистр словесных наук (1804). Доктор философии (1805). Экстраординарный профессор (1807), ординарный профессор кафедры красноречия, стихотворства и языка российского (1810–1830), декан отделения словесных наук (1818–1819, 1821–1828).

ношении занимает центральное место в теории искусства классицистов: «Именем эстетики называется философия изящных искусств, или наука, содержащая в себе как всеобщую теорию, так равно и правила изящных искусств, из наблюдений вкуса извлеченные» [11, с. 140].

Еще одним характерным моментом классицистской теории искусства является ее явный *инструментализм*. Он выражается в том, что эстетика как наука об изящных искусствах призвана не только быть руководящим началом для мастера, но и служить опорой интерпретационных шаблонов: «В том состоит целое содержание эстетики, науки, которая художнику может подать помощь в изобретении, расположении и обработке его предмета и которая для любителя может быть руководительницею в его суждениях и в то же время научить его из удовольствия, доставляемого изящными искусствами, извлекать важнейшую пользу, для которой они существенно предназначены» [11, с. 142].

И последней, но не менее важной стороной классицистской эстетической теории является то, что с определенной долей условности можно назвать *функциональностью*. Она опирается на убежденность в эмоционально-чувственном и вместе с тем этическом воздействии искусства на человеческую душу: «Цель изящных искусств есть чувствительность сердца. Потому-то они стараются трогать все струны души человеческой, возбуждающие как приятные чувствования, так и неприятные, ибо человек имеет и должен иметь способность чувствовать как изящное, так и дурное, как доброе, так и злое» [11, с. 145].

Публичные курсы были прочитаны А.Ф. Мерзляковым в 1812 и 1816 годах. Первый из них, посвященный теории словесности и эстетике, был озаглавлен как «Теория изящных наук» и явился изложением собственных теоретических и эстетических взглядов профессора. Но уже в 1820-е годы в университетской среде взгляды Мерзлякова начинают подвергаться критике. В них видят голос ушедшей эпохи, понимая под ней наследие века Просвещения и более конкретно — теорию искусства и эстетику классицизма. Критическую позицию за-

нимают слушатели Благородного Университетского пансиона, студенты и выпускники самого Университета. Идейным, мировоззренческим и теоретическим фундаментом критики становятся взгляды немецких романтиков и представителей немецкой классической философии.

Идеи немецких философов начинают проникать в Московский университет в самом начале столетия. С 1805 года в университете начинает читать лекции Иоганн Готлиб Буле³ — приглашенный профессор Геттингенского университета. Получив приглашение попечителя Московского университета М.Н. Муравьева, он в 1805 г. приступает к чтению лекций, в том числе — по теории и истории изящных искусств.

Буле был приверженцем идей немецкой классической философии. Именно он знакомит русскую университетскую аудиторию с философией Канта, Фихте и Шеллинга. С 1808 г. он включает в свои курсы историю изящных искусств в России, начиная с литературы древней Руси. Среди его слушателей — будущие выпускники университета: П.Я. Чаадаев, А.С. Грибоедов, будущие профессора ИМУ Н.И. Надеждин и И.И. Давыдов, многие декабристы.

Не всё немецкое философское наследие было одинаково воспринято русской мыслью. В меньшей степени на нее повлияли Кант и Фихте. Третий же из названных представителей этой традиции — Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854) — оказал довольно заметное влияние на отечественную интеллектуальную культуру. Шеллингизм становится в некотором роде визитной карточкой русской мысли примерно на два — три десятилетия первой половины XIX столетия. Популярность и авторитет немецкого философа были столь значительны, что многие русские мыслители и писатели (перечислим только тех, кто был связан с Император-

³ *Иоганн Готлиб Буле* (в русской традиции — Иван Феофилович, 1763–1821). Ординарный профессор кафедры прав естественного, политического и народного отделения нравственных и политических наук (1806–1811). Ординарный профессор кафедры теории изящных искусств и археологии (1804–1811), декан (1810–1811) отделения словесных наук.

ношении занимает центральное место в теории искусства классицистов: «Именем эстетики называется философия изящных искусств, или наука, содержащая в себе как всеобщую теорию, так равно и правила изящных искусств, из наблюдений вкуса извлеченные» [11, с. 140].

Еще одним характерным моментом классицистской теории искусства является ее явный *инструментализм*. Он выражается в том, что эстетика как наука об изящных искусствах призвана не только быть руководящим началом для мастера, но и служить опорой интерпретационных шаблонов: «В том состоит целое содержание эстетики, науки, которая художнику может подать помощь в изобретении, расположении и обработке его предмета и которая для любителя может быть руководительницею в его суждениях и в то же время научить его из удовольствия, доставляемого изящными искусствами, извлекать важнейшую пользу, для которой они существенно предназначены» [11, с. 142].

И последней, но не менее важной стороной классицистской эстетической теории является то, что с определенной долей условности можно назвать *функциональностью*. Она опирается на убежденность в эмоционально-чувственном и вместе с тем этическом воздействии искусства на человеческую душу: «Цель изящных искусств есть чувствительность сердца. Потому-то они стараются трогать все струны души человеческой, возбуждающие как приятные чувствования, так и неприятные, ибо человек имеет и должен иметь способность чувствовать как изящное, так и дурное, как доброе, так и злое» [11, с. 145].

Публичные курсы были прочитаны А.Ф. Мерзляковым в 1812 и 1816 годах. Первый из них, посвященный теории словесности и эстетике, был озаглавлен как «Теория изящных наук» и явился изложением собственных теоретических и эстетических взглядов профессора. Но уже в 1820-е годы в университетской среде взгляды Мерзлякова начинают подвергаться критике. В них видят голос ушедшей эпохи, понимая под ней наследие века Просвещения и более конкретно — теорию искусства и эстетику классицизма. Критическую позицию за-

нимают слушатели Благородного Университетского пансиона, студенты и выпускники самого Университета. Идейным, мировоззренческим и теоретическим фундаментом критики становятся взгляды немецких романтиков и представителей немецкой классической философии.

Идеи немецких философов начинают проникать в Московский университет в самом начале столетия. С 1805 года в университете начинает читать лекции Иоганн Готлиб Буле³ — приглашенный профессор Геттингенского университета. Получив приглашение попечителя Московского университета М.Н. Муравьева, он в 1805 г. приступает к чтению лекций, в том числе — по теории и истории изящных искусств.

Буле был приверженцем идей немецкой классической философии. Именно он знакомит русскую университетскую аудиторию с философией Канта, Фихте и Шеллинга. С 1808 г. он включает в свои курсы историю изящных искусств в России, начиная с литературы древней Руси. Среди его слушателей — будущие выпускники университета: П.Я. Чаадаев, А.С. Грибоедов, будущие профессора ИМУ Н.И. Надеждин и И.И. Давыдов, многие декабристы.

Не всё немецкое философское наследие было одинаково воспринято русской мыслью. В меньшей степени на нее повлияли Кант и Фихте. Третий же из названных представителей этой традиции — Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854) — оказал довольно заметное влияние на отечественную интеллектуальную культуру. Шеллингизм становится в некотором роде визитной карточкой русской мысли примерно на два — три десятилетия первой половины XIX столетия. Популярность и авторитет немецкого философа были столь значительны, что многие русские мыслители и писатели (перечислим только тех, кто был связан с Император-

³ *Иоганн Готлиб Буле* (в русской традиции — Иван Феофилович, 1763–1821). Ординарный профессор кафедры прав естественного, политического и народного отделения нравственных и политических наук (1806–1811). Ординарный профессор кафедры теории изящных искусств и археологии (1804–1811), декан (1810–1811) отделения словесных наук.

стью, воссоединяющей природу человека, примиряя в акте творчества сознательное начало с бессознательным.

Учитывая эту специфику шеллингизма, не удивительно, что одним из первых собственно отечественных проводников трансцендентального идеализма в Московском университете становится не философ или профессор словесности, но физик и математик Михаил Григорьевич Павлов⁶. Лекции М.Г. Павлова оказали сильное влияние на умы поколения студентов 1820–1830-х годов. Вот как о лекциях Павлова вспоминал выпускник Московского университета А.И. Герцен: «Германская философия была привита Московскому университету М.Г. Павловым. Кафедра философии была закрыта с 1826 года. Павлов преподавал введение к философии вместо физики и сельского хозяйства. Физике было мудрено научиться на его лекциях, сельскому хозяйству — невозможно, но его курсы были чрезвычайно полезны. Павлов стоял в дверях физико-математического отделения и останавливал студента вопросом: “Ты хочешь знать природу? Но что такое природа? Что такое знать?”... Ответом на эти вопросы Павлов излагал учение Шеллинга и Окена с такой пластической ясностью, которую никогда не имел ни один натурфилософ» [3, с. 16–17].

Несмотря на то, что вопросы теории искусства и эстетики не находились в центре внимания М.Г. Павлова, в своих лекциях и публикациях он не обошел эту область. В своей статье «Различие между изящными искусствами и науками» (1828), он, опираясь на тезисы и принципы философии тождества, постарался выработать собственное понимание искусства и его места в системе человеческого знания. Исходя из идеи единства эмпирии и теоретического знания, он стре-

⁶ Павлов Михаил Григорьевич (1793–1840). Окончил отделение физических и математических наук (1815), отделение врачебных (или медицинских) наук (1817). Доктор медицины (1818). Экстраординарный профессор (1821), ординарный профессор кафедры минералогии и сельского домоводства (1824–1828), ординарный профессор кафедры теоретической и опытной физики (1828–1835) отделения физических и математических наук. Ординарный профессор кафедры технологии, сельского хозяйства, лесоводства и архитектуры физико-математического отделения философского факультета (1835–1840).

мится определить искусство как выраженное понятие или мысль. В этом отношении искусство принципиально ничем не отличается от научных форм познания, которые суть «умственные картины предметов нашего познания»: «Познавая предметы, человек образует новый мир, где понимаемое делается понятием, действительное является умственным, предметы превращаются в мысли. Этот мир понятий, отражение предметов в уме, есть область наук; другими словами, науки суть умственные картины предметов нашего познания» [11, с. 364]. «Что значит оратория Гайдна “Сотворение мира”? — спрашивает автор. — Мысль, отправшая от своего творца и в звуках принявшая особое, предметное существование» [11, с. 365]. Из этого следует закономерный вывод: «Если каждое произведение изящных искусств изображает собою мысль или понятие, то что представляет нам все произведения, вместе взятые, подведенные умственно под одну точку зрения? Особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы» [11, с. 365]. Понимание искусства, «механик» его создания аналогично познавательной деятельности, имеющей только противоположный вектор направления мысли: «В науках предметы обращаются в мысли, в искусствах мысли делаются предметами; науками действительное, изъемясь из пространства и времени, делается идеальным; искусствами идеальное вводится в сферу действительного, вставляется в какой-либо образ, облекается в звуки или слово» [11, с. 365].

Несмотря на очевидное упрощение такой трактовки сущности искусства, важным ее артикулированным следствием оказалась вполне шеллингианская мысль: искусство предстает как живое проникновение духа в материю, в силу чего художественный артефакт, будучи формально скомпонованной материей, оказывается носителем духовного содержания. Сделать этот шаг, понять искусство как *одухотворение материального*, было суждено идеалистически ориентированным студентам и слушателям М.Г. Павлова в Московском университете и Благородном пансионе.

Из павловских лекториев выходят будущие участники московского кружка «любомудров» Д.В. Веневитинов и В.Ф. Одоевский⁷. Помимо активного отстаивания романтиско-шеллингианской точки зрения на искусство, они одновременно заняли критическую позицию по отношению к классицизму и ее последователям. Насколько принципиальной была эта позиция, свидетельствуют оговорки Веневитинова в работе «Разбор рассуждения г. Мерзлякова “О начале и духе древней трагедии”» и проч., напечатанного при издании его «Подражаний и переводов из греческих и латинских стихотворцев» (1825), и даже сам эпиграф к этой работе: *amicus Plato magis amica veritas*⁸. В частности, обращает на себя внимание упрек, высказанный в этой работе относительно теоретической базы, а точнее, ее отсутствия в эстетике Мерзлякова: «чтобы определить достоинство поэта, надобно основать свой приговор на мысли определенной; эта мысль не господствует в теории г. Мерзлякова, в которой главная ошибка есть, может быть, недостаток теории» [1, с. 207]. Почему же молодые русские московские романтики отказывают сторонникам классицизма, в частности его главному «голосу» в стенах Московского университета — А.Ф. Мерзлякову, — в теоретическом фундаменте? По убеждению молодого поколения, французский классицизм, а за ним и русский, опираясь на теорию вкуса, утверждал тем самым относительность всякой эстетики, поскольку вкус — это способность чувствовать и выносить на основании чувствования суждение, лишенное точного знания

⁷ Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805–1827) — поэт-романтик, представитель так называемого русского шеллингианства. Выпускник Московского университета в 1823 г.; Одоевский Владимир Федорович (1804–1869). Выпускник Университетского Благородного пансиона, 1822 г. Можно подвергнуть сомнению присутствие этих имен в настоящей статье на том основании, что, будучи выпускниками Московского университета и Благородного пансиона, ни Одоевский, ни Веневитинов не были в дальнейшем связаны с Университетом. Однако тот факт, что их эстетические взгляды сформировались под влиянием университетской среды, является достаточным основанием для включения их в традицию философской дискуссии об искусстве.

⁸ Платон друг, но больший друг — истина (лат.) — фраза, приписываемая Аристотелю.

о вещах. Так, например, Гельвеций утверждает, что «под словом вкус не нужно понимать точное знание прекрасного, способного поразить народы всех времен и всех стран, но более частное знание того, что нравится обществу у данного народа» [2, с. 298]. Теория вкуса, разрабатываемая классицистами, не может претендовать на теоретичность в строгом смысле слова, ибо не имеет безусловного основания. Теория вкуса утверждает *относительность прекрасного*. Теперь же новая шеллингианская философия открыла путь, по которому открытие неизменных законов искусства стало возможным «на почве духа».

В.Ф. Одоевский в работе 1825 года «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке», главную цель которой он сам определил как «познакомить с трансцендентальным идеализмом тех, которые даже сего слова как огня боятся», обращается к проблеме относительности вкуса, обращая внимание, что «главнейшее возражение против единства теории изящного было: различные понятия о красоте у разных народов. Это было камнем преткновения философов XVIII века» [10, с. 163]. Этот факт, по мнению Одоевского, должен свидетельствовать, что «основание красоты не в природе, но в духе человеческом... На каждой степени чего ищет дух человека? Видеть самого себя в своем произведении. Оттого степень красоты соответствует всегда степени духа» [10, с. 163]. Соответственно переосмыслены и цель и природа эстетического наслаждения, причиняемого встречей с произведением искусства: «Что же есть наслаждение, причиняемое изящным? Беспредельный переход из мира собственного духа в мир предметный и наоборот» [10, с. 162]⁹.

В дневниковых записях начала 1830-х годов высказаны сомнения в том, что сущность искусства может быть определена как подражание природе: «Искусство подражать природе не может; я, скорее, соглашусь, что природа должна подражать искусству; одно так же неверно, как и другое... подражая природе или описывая ее, вы будете только описывать раздробленные

⁹ Эту мысль можно сравнить с цитированным выше тезисом Мерзлякова о том, что целью изящных искусств является «чувствительность сердца».

члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свои произведения того, что составляет главное свойство природы — целостность, полноту» [11, с. 179]. Целостность достигается только тогда, когда искусство созерцается как имеющий свои особенные свойства мир, законы которого «совершенно противоположны природе».

Критика классицистской теории подражания у Д.В. Веневитинова строится на ином соображении. Он отвергает ее на том основании, что процесс подражания подразумевает человека, автора, как пассивный элемент («страдательное существо» — в терминологии Веневитинова), и художественное творчество становится актом механического копирования природных образцов: «Поэт, без сомнения, заимствует из природы форму искусства, ибо нет форм вне природы, но и подражательность не могла породить искусств, проистекающих от избытка чувств и мыслей в человеке и от нравственной его деятельности... Не стремление к подражанию правит умом человеческим... он не есть в природе существо единственно страдательное» [1, с. 209]. Следует заметить, что классицизм, в равной степени и французский, и русский, все же были далеки от столь наивной трактовки подражания природе. Еще у Шарля Батте подражание подразумевает одновременно и улучшение, а значит — работу воображения и фантазии, а значит — собственно творческий подход к искусству. В этом смысле критика этой теории со стороны представителей русского романтизма выглядит несколько надуманной и очевидно упрощающей концепцию подражательной природы искусства. Впрочем, логика этой критики вполне очевидна: недостаток «мысли определенной», который Веневитинов ставил в упрек А.Ф. Мерзлякову, должен быть преодолен посредством обращения к иным принципам, к духовному основанию всякого творческого акта. Лишь на почве духа можно обрести неизменные и всеобщие законы искусства.

И Одоевский, и Веневитинов убеждены в том, что наука об изящном должна опираться на определенные принципы. Таковые невозможно обрести в природе, но можно обнаружить

только в духе¹⁰. Источником «всеобщего правила» русские мыслители видели философию тождества Шеллинга. Веневитинов утверждал, что «Философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы, тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог самобытности и, следственно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления» [11, с. 204].

В этой мысли сказалась принципиально важная для дальнейших путей становления русской эстетики установка: свобода мышления должна быть обоснована собственной национальной философией искусства. Эта свобода предполагает, прежде всего, освобождение от влияния западной мысли, прежде всего французской. Сетования на отсутствие теории у классицистов оказываются проблемой более широкого порядка: теория искусства, как считает Веневитинов, вообще отсутствует в русской литературе: «Освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов было бы торжеством ее, если бы оно было делом свободного рассудка; но, к несчастью, оно не произвело значительной пользы, ибо причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мысли, сколько в бездействии мысли. Мы отбросили французские правила не оттого, чтобы мы могли их опровергнуть какою-либо положительною системою, но потому только, что не могли применить их к некоторым произведениям новейших писателей, которыми невольно наслаждаемся. Таким образом, правила неверные заменялись у нас отсутствием всяких правил» [11, с. 202]. Эта заявка на интерес и необходимость построения национально фундированной теории изящных искусств была реализована уже в деятельности современников и ровесников Д.В. Веневитинова, которые, впрочем, в отличие от него,

¹⁰ Для представителей романтической теории искусства подобная идеалистическая установка совершенно закономерна.

являлись профессорами Московского университета и уже самым непосредственным образом работали над формулированием отечественной теории искусства в стенах Университета в 1830–1840-е годы.

Одна из ключевых фигур русской эстетики и теории искусства этого периода — Николай Иванович Надеждин¹¹. Философско-эстетическая позиция Надеждина не ограничивается только шеллингианством или романтизмом и одновременно не является строго критической по отношению к классицизму, что было характерно для Одоевского и Веневитинова. Он отдает безусловное первенство в создании науки об искусстве немцам: «Бесспорно, теория изящного обязана немцам своим бытием, своею жизнью» [9, с. 8]. В этом проявляется его очевидное предпочтение «немецкому методу» (искусство как жизнь и воплощение идеи) перед английским (психологическим) и французским (формальным). Однако одним из достоинств и новаторством науки об искусстве Надеждина становится ее принципиально *исторический* ракурс. Историзм — характерное явление для романтически ориентированной теории искусства. Усложненный шеллингианской идеей динамики исторических процессов, имеющих сквозную логику, т. е. развивающуюся в равной степени как в сфере природного бытия, так и в сфере духовного (поскольку в философии тождества природа и дух едины), историзм в теории искусства Н.И. Надеждина становится основным методологическим допущением. Только приступая к чтению лекций в Императорском Московском университете, Надеждин указывал: «цель моего преподавания археологии есть историческое оправдание той теории изящных искусств, которую я должен был читать моим слушателям, а потому буду излагать эту науку, то есть археологию, как историю искусств по памятникам» [9, с. 630].

¹¹ Надеждин Николай Иванович (1804–1856). Доктор филологии (1830), кандидатская работа «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической». Ординарный профессор кафедры теории изящных искусств и археологии отделения словесных наук (1831–1835). С 1831 г. выпускает журнал «Телескоп». Среди читаемых им в Московском университете курсов числились: «Теория изящных искусств», «Археология, или История изящных искусств по памятникам», «Эстетика».

Вопрос о природе искусства Надеждин формулирует в русле немецкой теории: функцией искусства он видит объективацию идеи в духовном по своей сути творческом акте. Опора на духовную природу творчества одновременно создает условие «общей идеи» изящного, т. е. общей теории искусства: «Изящными искусствами называются проявления творческой силы нашего духа, созидающей внешние осязаемые образы для выражения незримой полноты мира идей. Несмотря на разнообразие изящных искусств, должна существовать общая идея изящного» [9, с. 478]. Задача теории искусства, таким образом, состоит в том, чтобы «привести к единству все законы, коими дух наш руководствуется при проявлении творческой силы» [9, с. 478].

Будучи шеллингянцем, Надеждин рассматривает искусство как явление, развивающееся и отражающее в своем развитии историю человечества. Искусство, зарождаясь с момента начала истории человечества, неизменно сопровождает все эпохи исторического пути человечества: «Все характеристические приметы, коими отличаются друг от друга периоды человеческой истории, в изящных искусствах обозначаются с особенной яркостью. Подобно как в жизни каждого из нас перемены, производимые естественною последовательностью возрастов... выпечатаются в чертах лица, которое посему называется зеркалом человека, точно так постепенное развитие общей жизни рода человеческого преимущественно выражается в художественных созданиях гения, который можно назвать зеркалом человечества» [9, с. 418]. Так же, как и род человеческий, искусства «развиваются закономерно, как и само человечество, и в своих формах зависимы от форм общества» [9, с. 51].

В своем историческом подходе к анализу искусства Надеждин, как он сам заявлял, первым провозгласил выход за пределы романтической формы искусства. Как правило, дискуссия об изящных искусствах в это время зачастую видела лишь одну альтернативу: выбор между классицизмом или романтизмом. Иными словами, исторический подход останавливался на утверждении романтической теории искусства и романтического искусства как предельных форм художественной практики,

преодолевшей ограничения классицизма и поднявшей понимание искусства до единственно истинного. Надеждин заявил, что «мир, в котором мы живем, решительно различествует и духом, и обычаями, и органическим устройством от того мира, коего эхо мы подслушиваем в романтической поэзии» [11, с. 52]. Этим он обозначил хронологические границы романтического искусства. По мнению Надеждина, человечество вступает в новую эпоху, которая сопровождается появлением и новой формы искусства. Закономерным образом это новое искусство связано с пробуждением национального чувства, с качеством, названным Н.И. Надеждиным «народностью»: «теперь уже... является другое равно могущественное направление современного героя к народности... Разумею под народностью то патристическое одушевление изящных искусств, которое, питаясь родными впечатлениями и воспоминаниями, отражает в своих произведениях родное благодатное небо, родную святую землю, родные драгоценные предания, родные обычаи и нравы, родную жизнь, родную славу, родное величие» [9, с. 372].

Продолжая эту мысль, Надеждин замечает, что «ныне каждая нация, подвигающаяся на поприще изящного творчества, хочет любоваться сама собой в искусственных произведениях. Посмотрите на современные движения поэзии, музыки, пластики! Всюду видно стремление к самосозерцанию, к самопредставлению... Гений чувствует, что он может жить и дышать свободно только в своей родной атмосфере, своим родным воздухом» [9, с. 374].

Таким образом, теория искусства Надеждина, акцентируя внимание на исторической и национальной обусловленности мира искусства, существенно сближает ее уже не с идеалистически-умозрительной, но положительной наукой об истории искусств. Надеждин приходит к мнению о необходимости строить теорию эстетики на основе действительной истории искусств и на фактах психологии эстетического восприятия, что он и осуществлял практически в своем курсе «Археологии». Происходит постепенная трансформация философско-методологической позиции, все более удаляющейся от шеллингианства и сближа-

ющейся с тем, что чуть позже, в рамках позитивистского искусствознания, будет объявлено единственно научным методом изучения искусств. Н.И. Надеждина можно назвать первым теоретиком искусства, начавшего выстраивать исторически обоснованную науку об искусстве в Московском университете, но он не оказался единственным. Подобный подход применил и Степан Петрович Шевырëв — выдающийся ученый, одна из центральных фигур русской эстетической мысли первой половины XIX столетия¹².

Степан Петрович Шевырëв, будучи ровесником Надеждина, в Московском университете начал работать через два года после того, как последний уволился с поста ординарного профессора кафедры теории изящных искусств и археологии отделения словесных наук. До 1829 г. Шевырëв работал в «Московском вестнике». В 1830-х годах уезжает в Италию проездом через Германию. Именно в это время его первоначальные и закономерные для русской университетской среды симпатии к немецкой эстетике постепенно меняются. Показательно и вместе с тем симптоматично то, что, будучи в Германии, он не посещает лекций Шеллинга, хотя и встречается в Веймаре с Гете.

В начале 1830-х годов, обдумывая проект исторической науки об искусстве, он делает в дневнике запись: «В России, мне кажется, должно бы предпочитать методу историческую, и самую философию, если возможно, заключить в историю. Если бы

¹² *Шевырëв Степан Петрович* (1806–1864). Учился в Благородном пансионе Московского университета и закончил его в 1822 году. Участник московского кружка «любомудров». В 1837 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». В этом же году получил должность экстраординарного профессора. С 1840 по 1850 годы — ординарный профессор кафедры российской словесности и истории российской литературы, декан (1847–1850) историко-филологического отделения философского факультета. Ординарный профессор кафедры российской словесности и истории российской литературы (1850–1857); ординарный профессор кафедры педагогики (1851–1857). После расформирования философского факультета в 1850 году — декан (1850–1855) историко-филологического факультета. О научной и педагогической деятельности С.П. Шевырëва подробнее см.: *Лободанов А.П.* Степан Петрович Шевырëв — выдающийся профессор Московского университета // *Теория и история искусства*. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 11–20.

я стал писать эстетику для русских, я предложил бы в порядке историческом, начиная с Гесиода и Гомера» [8, с. 223]. Ему же принадлежит, возможно впервые, термин «историческая эстетика» [8, с. 224].

Нарастающее отчуждение позиции Шевырёва по отношению к немецкой философской эстетике выразилось еще в том, что он обращается к работам теоретиков XVIII столетия — Лессинга¹³ и Винкельмана¹⁴. Внимание к наследию этих мыслителей довольно показательно: оба они в своих исследованиях и критических работах сосредотачивали свои усилия не на умозрительных и зачастую отвлеченных тезисах и идеях, но занимались исключительно имманентно художественными вопросами. Так, интерес к Винкельману был продиктован историческим подходом, который немецкий искусствовед применил в своей основной работе «История искусства древности» (1764). Лессинг, помимо значительного количества критических эссе и пьес, в своей главной теоретической работе «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи» (1766) отстаивал тезис о специфичности выразительных средств, возможностей и границ различных видов искусств¹⁵.

Шевырёв возвращается в Россию в 1832 г. и получает место адъюнкта в Московском университете, а в 1837 г. становится профессором Московского университета. В должности адъюнкта с января 1834 г. он читает курсы по истории российской словесности, всеобщей истории и теории поэзии, курс лекций по древней русской литературе. В промежутке между этими двумя событиями он публикует две значительные и программные работы. В 1835 г. выходит «История поэзии», а годом позже — «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». В этих сочинениях Шевырёв выступил с убеждением,

¹³ Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства и литературный критик, представитель немецкого просвещения.

¹⁴ Винкельман Иоганн Иохим (1717–1768) — немецкий историк и археолог искусства, открывший исторический метод в искусствознании.

¹⁵ Идея автономности искусств Лессинга противоречит идее романтического синтеза искусств, их воссоединения в некоем едином искусстве.

что наука об искусстве должна опираться на факты, а не на априорные умозрения; доказывал, что словесность и искусство народа являются отражением не только его духа, но и его географии, религии, нравственности, общественности — словом, реальных исторических условий его жизни¹⁶.

Поворот к «исторической методе» Шевырёв обосновывал тем, что в России преобладает односторонняя умозрительность, не подкреплённая опытным фундаментом: «Теория в Германии представляет действие двух элементов: философского (умозрительного) и критического (опытного), из гармонического слияния коих должна родиться полная и совершенная наука. Вот второе положение, на котором имеет быть основана форма науки у нас в отечестве, и при нашей современной наклонности к односторонней умозрительной теории немецкой нельзя не пожелать того, чтобы эмпирическое изучение искусства взяло верх над философским, которое у нас равнозначительно поверхностному» [11, с. 527]. Обращение к эмпирическому методу приводит Шевырёва к полному отказу от философской эстетики, преобладавшей в университетской среде в предыдущие примерно полтора десятилетия. Любопытно и то, что в построении новой науки об искусстве С.П. Шевырёв отводил особое место России, видя в ее научно-исследовательском потенциале возможность синтеза предыдущих систем, прежде всего французской и немецкой. Место это во многом обусловлено исторически: и классицизм, и романтизм уже сказали свое слово, уже заявили свои программы... и уже стали историей. И хотя именно в Германии Шевырёв видел «начала настоящей новой теории искусства», роль отечественной науки об искусстве состоит в том, что: «мы не должны следовать германцам, и примирение двух враждебных теорий¹⁷, из которых одна господствовала в древнем, другая

¹⁶ Идею обусловленности исторических форм искусства внешними факторами высказал и применял в своих работах Винкельман.

¹⁷ «Две враждебные идеи» С.П. Шевырёв возводит к философским системам Платона и Аристотеля. Теория Платона — это теория идеи, Аристотеля — теория формы. Другими словами, одна теория гипостазировала умозрительный элемент, другая — эмпирический. Цель новой науки состоит в примирении двух теорий, синтетическом их единстве.

господствует теперь в новом мире Европы, может быть задачею науки в нашем отечестве» [11, с. 528].

Нельзя, пожалуй, не отметить интересный факт: в 1855 г. к столетнему юбилею Московского университета за авторством С.П. Шевырёва в типографии Университета выходит «История Императорского Московского университета». В предисловии к ней среди прочего сказано, что «история заключает... историю преподавания наук в Университете, в постепенном их развитии; ученую, педагогическую литературную и общественную деятельность членов Университета; возрастание его учебных пособий; наконец влияние Университета на образование России в лице известных его питомцев» [13, с. vii]. Таким образом, интерес к историческому подходу в деятельности С.П. Шевырёва проявился не только в области науки об искусстве, но и в отношении историографии Университета, достижений и деятельности его профессоров, попечителей и всех тех, кто внес свой вклад в процветание Московского университета.

История философских дискуссий в Московском университете о природе искусства и сущности творчества вообще, взятая в небольшом, но крайне важном в контексте исторической перспективы периоде первой половины XIX века, отчетливо демонстрирует трансформацию теоретических представлений о предмете размышлений. Начинаясь как опыт применения внешних, западноевропейских, концепций к русской национальной почве, главным образом персонифицированной в литературе, под влиянием романтически-шеллингианских идей историзма и духовной основы творческого акта они становятся голосом пробуждающегося национального самосознания в работах наиболее значительных ученых этого периода. Одновременно с этим происходит постепенный отказ от избыточной умозрительности немецкой классической эстетики, создавая предпосылки для формирования собственно русской науки об искусстве, русской эстетики.

Список литературы

1. *Веневитинов Д.В.* Полное собрание сочинений. — М.; Л.: ACADEMIA, 1934.
2. *Гельвеций.* Об уме. — М.: ОГИЗ (Государственное социально-экономическое издательство), 1938.
3. *Герцен А.И.* Былое и думы. Ч. IV // Собрание сочинений в 30 томах. Т. 9. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. — 355 с.
4. *Каменский З.А. Н.И. Надеждин:* Очерк философских и эстетических взглядов (1828–1836). — М., 1986
5. *Каменский З.А.* Русская философия XIX века и Шеллинг. — М., 1980. — 326 с.
6. *Лободанов А.П.* Степан Петрович Шевырёв — выдающийся профессор Московского университета // Теория и история искусства. — 2–22. — Вып. 3/4. — С. 11–20.
7. Макаров М.Ю. Эволюция эстетической мысли и научный метод С.П. Шевырёва // Теория и история искусства. — 2–22. — Вып. 3/4. — С. 41–46.
8. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. — М.: МАЛП, 1998. — 381 с.
9. *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. — М.: Художественная литература, 1972. — 576 с.
10. *Павлов А.Т.* Философия в Московском университете. — СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. — 288 с.
11. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. М., 1974.
12. *Соболев П.С.* Очерки русской эстетики первой половины XIX века. — Л., 1972.
13. *Шевырёв С.П.* История Императорского Московского университета, написанная к столетнему юбилею. — М.: Тип. Московского ун-та, 1855. — XII, 582.
14. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения: в 2 т. / пер. с нем. Т. 1. М.: Мысль, 1987. — 637 с.
15. <http://letopis.msu.ru/>

References

1. *Venevitinov D.V.* Polnoe sobranie sochinenij. Moscow, Leningrad, 1934.
2. *Gel'vecij.* Ob ume [About the mind]. Moscow, 1938.
3. *Gercen A.I.* Byloe i dumy [Past and thoughts]. Ch. IV // Sobranie sochinenij v 30 t. T. 9. Moscow, 1956. 355 p.

4. *Kamenskij Z.A.* N.I. Nadezhdin: Ocherk filosofskix i e`steticheskix vzglyadov (1828–1836) [N.I. Nadezhdin: An Essay on philosophical and aesthetic views (1828–1836)]. Moscow, 1986.
5. *Kamenskij Z.A.* Russkaya filosofiya XIX veka i Shelling [Russian philosophy of the XIX century and Schelling]. Moscow, 1980. 326 p.
6. *Lobodanov A.P.* Stepan Petrovich Shevryov is an outstanding professor Moscow University. *Theory and history of art.* 2022. Issue 3/4, pp. 11–20.
7. *Makarov M.Y.* The evolution of aesthetic thought and the scientific method of S. P. Shevryov. *Theory and history of art.* 2022. Issue 3/4, pp. 41–46.
8. *Mann YU.V.* Russkaya filosofskaya estetika. Moscow, 1998. 381 p.
9. *Nadezhdin N.I.* Literaturnaya kritika. Estetika. Moscow, 1972. 576 p.
10. *Pavlov A.T.* Filosofiya v Moskovskom universitete. Saint Petersburg, 2010. 288 p.
11. Russkie esteticheskie traktaty pervoj treti XIX v. V 2 t. Moscow, 1974.
12. *Sobolev P.S.* Ocherki russkoj estetiki pervoj poloviny XIX veka. Leningrad, 1972.
13. *Shevryev S.P.* Istoriya Imperatorskogo Moskovskogo universiteta, napisannaya k stoletnemu yubileyu. Moscow, 1855. XII, 582.
14. *SHelling F.V.J.* Sochineniya v 2 t. T. 1. Moscow, 1987. 637 s.
15. <http://letopis.msu.ru/>

УДК 7.072.2

ББК -1

ИННОВАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА (публичная лекция 07.02.2023)

А.П. ЛОБОДАНОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3/1; Россия
e-mail: info@arts.msu.ru

В статье ставится вопрос о месте факультетов искусств в системе современного образования в области искусства в классических университетах на примере факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Объективируются и формулируются принципы современного искусствоведческого образования (интегративность, синтетичность, междисциплинарность, следование традициям); обосновываются роль и значение образования в области искусства для сохранения и упрочения исторического единства общества.

Автор базируется на методологии исторического анализа стилевых и творческих устремлений нескольких поколений студенчества, влияния разрушительных форм и видов вандализма, а также на методологии искусствоведческого анализа современных форм эстетического экстремизма в различных видах искусств, в частности, в изобразительном искусстве.

Автор приходит к выводу, что классические университеты переводят культуру общества в культуру личности. Изложенная в статье инновационная модель, основанная на представлении о системности знания об искусстве, открывает заложенный в ней мощный потенциал развития и совершенствования образования в области искусства и отвечает современным запросам молодого поколения.

Ключевые слова: *Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, факультет искусств, стилевые и творческие устремления современной молодежи, историческое единство общества, принципы построения современного искусствоведческого образования, интегративность, синтетичность, междисциплинарность, следование традициям, искусство, изобразительное искусство, концептуальное искусство, виды вандализма, эстетический экстремизм.*

AN INNOVATIVE MODEL OF ART EDUCATION
(public lecture 07.02.2023)

A.P. LOBODANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article raises the question of the place of art faculties in the system of modern education in the field of art in classical universities on the example of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. The principles of modern art history education (integrativity, synthetics, interdisciplinarity, following traditions) are objectified and formulated; the role and importance of art education for preserving and strengthening the historical unity of society is substantiated.

The author is based on the methodology of historical analysis of the stylistic and creative aspirations of several generations of students, the influence of destructive forms and forms of vandalism, as well as on the methodology of art criticism analysis of modern forms of aesthetic extremism in various types of art, in particular, in fine art.

The author comes to the conclusion that classical universities translate the culture of society into the culture of the individual. The innovative model presented in the article, based on the idea of systematic knowledge about art, opens up a powerful potential for the development and improvement of education in the field of art and meets the modern needs of the younger generation.

Key words: *Lomonosov Moscow State University, Faculty of Art, stylistic and creative aspirations of modern youth, historical unity of society, principles of building modern art education, integrativity, synthetics, interdisciplinarity, following traditions, art, fine art, conceptual art, types of vandalism, aesthetic extremism.*

Современный факультет искусств был создан как самостоятельное подразделение МГУ имени М.В. Ломоносова в 2001 г., и эта инициатива ознаменовала собой, по существу, восстановление в структуре Московского университета традиций художественного образования, сформированных при его основании. Первыми факультетами, созданными при его открытии в 1755 г., как мы знаем, были философский, юридический и медицинский. Но это не вся историческая правда. Не прошло и полутора лет, как в 1757 г. в университете были открыты *Художественные классы*, ставшие прообразом факультета искусств: учили пению, танцеванию, рисованию, игре на музыкальных инструментах и т. д. По европейской традиции, эти классы не назывались факультетом. На обучение было зачислено 24 человека, и набор студентов продолжился. Так, в газете «Московские ведомости» в № 51 от 27 июня 1757 года читаем объявление: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, токо ж петь и обучать тому других, явиться в Канцелярию Московского университета».

Изящные искусства были представлены в Московском университете с самых первых лет его существования, и это отвечало

потребностям развития русского общества. «В русской жизни в это время шла огромная культурная работа национального самосознания, — писал академик В.И. Вернадский. — Она выражалась не только в работе государственного строительства, самозащиты от внешних врагов, завоевания и колонизации малокультурных или свободных земель. Национальное самосознание вырастало и строилось внутренней культурной перестройкой общества — созданием новой русской литературы, поэзии, театра, музыки, искусства, науки, религиозной жизни, расширением образования и технических навыков. Великим счастьем русского народа было то, что в эпоху перестройки своей культуры на европейский лад он не только имел государственного человека типа Петра, но и научного гения в лице Ломоносова» [1, с. 47]. Этапы этой культурной перестройки русского общества ярко отражены в истории развития художественного образования в Московском университете.

Какова была *мотивация* создания в 2001 г. новой модели образования в области искусства в классических университетах? В каких условиях и для кого эта модель была разработана? Ответ жизненно прост: для молодого поколения. А зачем молодежи это нужно? И здесь ответ жизненно прост. Счастье людей заключается, по-видимому, в том, чтобы создать что-то новое, что-то, чего до сих пор не было, что-то, что останется и запомнится. И этот творческий жизненный поиск особенно актуален для молодежи. Это — *поиск своего стиля* и направления своих жизненных устремлений, осознается ли это юношеством или пока нет.

В истории студенчества можно наблюдать изменения в направлениях поиска своего стиля. Скажу, что стилевые признаки жизненных устремлений студенчества меняются каждые 15–20 лет. Так, в военную пору жизненный успех молодое поколение видело в военном героизме. Такие качества, как честь, товарищество, личная храбрость, способность к самопожертвованию, стояли на первом месте в системе ценностей поколения моих университетских преподавателей.

В 1950–1960-е студенты стремились по окончании вуза как можно полнее использовать полученные знания, *отдаться* своей

профессии, принести пользу обществу, своей Родине. Хотя, разумеется, среди них были и такие, кто видел приоритеты в чем-то другом.

Во второй половине 1980–1990-х гг. восприятие молодыми людьми образования как, прежде всего, гражданского служения постепенно утрачивается, как и понимание того, что образование и развитие творческих возможностей личности суть основа государственной безопасности. «Сесть на хвост» профессору и получить корочку, открыть свой бизнес и «делать деньги» — известные мнения определенной части молодежи того лихолетья, выводившие юношество за пределы культурной значимости их жизненных устремлений. Скажу как свидетель того времени, что Московский университет оставался оплотом свободной научной мысли, слова и творчества. В этом сказалась историческая преемственность поколений. И мы создавали и учили наших студентов творчеству.

Но с одной стороны, чтобы создать что-то новое, чтобы реализовать свои творческие устремления, надо знать, что было до нас. Это знание дает культура, духовной частью которой является искусство. С другой стороны, ярчайшим стилевым признаком современной молодежи является требование *свободы*; в наши дни это, прежде всего, стремление к внутренней безопасности, к свободе от угроз. По существу, эту искомую свободу обеспечивает *историческое единство общества*.

Культура и искусство — как ее духовная составляющая — присутствуют в нашей жизни, независимо от нашего желания; человек воспринимает искусство как историко-культурную данность; это — закон социального бытия. Он обеспечивает успешность ваших стремлений, вашей будущей жизни. *Почему?* Потому, что в человеческих действиях есть фундаментальный запрет — запрет уничтожения культуры. Сегодня историческое единство общества подвергается разного рода разрушительным тенденциям, угрозам молодому поколению. Закон неуничтожимости культуры нарушается, как мы это наблюдаем, идеологией терроризма. Она основывается на разнообразных видах вандализма.

Вандализм — это действия, направленные на разрушение культуры, на то, чтобы прервать исторический ход развития обществ, это — сознательное или ненамеренное нарушение законов культуры.

Вандализм бывает *физический*, когда разрушаются и уничтожаются культурные объекты, созданные человечеством, когда разоряется что-то созданное трудом, искусством и верой человека. Взрыв храма — типичный вандализм: разрушается святыня веры.

Но есть вандализм более изощренный. Это вандализм *информационный*, когда человек лишается доступа к культурной исторической информации. Например, утрата или несовершенство библиотечных каталогов: книг много, а найти нужную книгу трудно. Кража книги — это вандализм физический, а если каталог утрачен или не отражает систему знаний, — это вандализм информационный. Сюда же относится утрата или несовершенство архивных классификаций или правил музейного хранения, а также ограничение доступа к информации в средствах массовой коммуникации.

Чем опасен для молодого поколения информационный вандализм? Тем, что информация, заключенная в активно действующих системах информационного поиска, оказывается несистематизированной или *смещенной* по содержанию. А вместе с тем культурно значимая информация является частью глобальных информационных сетей, а глобальные сети — это управление человечеством; некультурное же управление приносит печальный результат.

Третий вид вандализма, наиболее разрушительный для молодежи и общества в целом, — это вандализм *образовательный*, когда содержание образования не отвечает всему тому, чему должен быть обучен человек, вступающий в жизнь, вступающий в деятельность. Образовательный вандализм — это такая система, при которой получаемое образование не позволяет пользоваться достаточно полно фактами культуры. Образовательный вандализм — явление довольно частое, поскольку образование подвержено политической моде.

Но есть еще один опасный вид — *эстетический экстремизм*, когда искусство угрожает *действием*. Вот два примера. В Музее истории моды в Нью-Йорке прошла выставка «Готика. Темный гламур». «Готика, — пишет во вступлении к каталогу куратор выставки и автор ее концепции профессор Валери Стил, — это эпитет со странной историей, вызывающей в памяти образы смерти, разрушения и распада». Красота и разрушение рядом — невозможное соединение, но характерное для XXI в. Выставка демонстрирует современный путь готического костюма от молодежной субкультуры до высокой моды ведущих модельных компаний мира. Этот стиль — пример того, как направление может повлиять на состояние души в молодежной среде. Мистика, таинственность, разрушение, мрачные одежды — та область, куда стилистически легко вписывается костюм террориста. Грань между мистикой и идеологией терроризма также завуалирована, как и само направление.

Вот еще пример из книги молодого французского исследователя Бенжамина Оливенна «Другое современное искусство». Автор раскрывает истоки эстетического экстремизма в области современной живописи, называя политику европейских министерств культуры, руководителей крупнейших музеев и средств массовой информации «идеологическим терроризмом» в области современного изобразительного искусства. «Нет французского абстрактного искусства, которое не было бы американским», — констатирует автор [6, с. 34]. В подтверждение своих слов Оливенн напоминает выступление нынешнего Президента Франции во время его предвыборной кампании 2017 г.; он сказал: «нет французской культуры, есть культура во Франции» [6, с. 126]. А чего стоит недавний проект восстановления шпиля Собора Парижской Богоматери, направленный Министерству культуры Франции, в котором супруга французского Президента предлагает выполнить шпиль в виде фаллоса с сопутствующими атрибутами.

Анализируя «механизмы» эстетического экстремизма, отметим важнейший фактор — политику образования, в частности, в области изобразительного искусства: студентов «поощряют» рисовать в определенном стиле и техниках и «указывают на то,

что им не стоит делать», как не стоит рисовать, пишет Оливенн [6, с. 19].

Это пугающая ситуация, но она существует во многих университетах, которые признаются в международных рейтингах ведущими в современном образовании. Так, например, в двух известнейших университетах Великобритании в стандарте обучения художников отсутствует программа обучения рисунку и станковой живописи, упор делается на концептуализм и инсталляции. А курс истории искусства является факультативным. К чему это приводит? Я вам подскажу.

На одном из биеннале в Венеции Гран-при в номинации «Инновационные концепции в искусстве» получила студентка из Бельгии, представившая работу с изображением голого заднего места с воткнутым в него цветком. Наши студенты возмутились: какая инновационная концепция? Это же реплика с триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений», на переднем плане которого юноша и девушка издеваются над их сверстником, воткнув ему розу в заднее место.

У студентов возникает вопрос: как воспринимать произведения современного так называемого концептуального искусства? Ведь многие перформансы представляются набором нелогичных, безнравственных, пошлых и даже опасных действий. И есть ли определенные ограничения в виде запрета на нанесение физического вреда и морального ущерба себе и окружающим. И где проходит граница между банальным бытовым хулиганством (нанесение известных рисунков и трехбуквенных надписей на заборы) и Арт-акцией (какой стала фаллическая инсталляция на Троицком мосту в Санкт-Петербурге, удостоенная, вдобавок, престижной премии)?

Эстетический экстремизм опасен, поскольку дает художнику, музыканту, хореографу или писателю право освободить себя от моральной ответственности за игру ума и воображения, за то, что он намеренно путает дьявольское с божественным, подлость с добродетелью, красоту с уродством. Так, Карл Штокхаузен после обрушения в Нью-Йорке в 2001 г. высотных башен в интервью прессе заявил: «То, что мы видели <...>, са-

мое великое из когда-нибудь созданных произведений искусства».

Развивая принцип «противопоставлений», предложенный французской художницей и искусствоведом Од де Керрос, обрисую ситуацию несколькими сопоставлениями [2, с. 349–351]. Позволю себе напомнить историческую универсалию культуры: новации и новаторы являются таковыми в той степени, в какой они признают себя *наследниками традиции*.

Само словосочетание «современное искусство» в России имеет более широкий смысл, чем на Западе. Оно не обозначает нью-йоркское искусство. Почему? Потому, что у нас разная история. В России нет разрыва в преемственности, наблюдается более широкий спектр стилевых течений. В XX в. Россия прошла весь тернистый путь современного и постсовременного развития искусства, и ей нечего кому-то что-то доказывать. Хотя русский опыт и был горьким, но он был мощным и плодотворным. На пример, то, что называют современной хореографией (например,



Рисунок 1. — А.А. Пластов (1893–1972). Юность. 1953. Москва. ГТГ

постановки Мориса Бежара, Мэтью Борна), есть, по существу, повторение задов советской хореографии 1920–1930-х гг. XX в. (танцевальных постановок Павла Гусева, Федора Лопухова, Касьяна Голейзовского и др.).

В современном искусстве заняли едва ли не центральное место артефакты с провокационной направленностью, провокацией банальной и печальной, игнорирующей сами основы мастерства как новосоздания эстетически значимых изобразительных форм, присущих искусству, «наследующему традиции» (см., например, рисунок 1) / создание артефакта «концептуального искусства» искажает действительность, отвлекается от нее (см., например, рисунок 2).



Рисунок 2 — Кит Харинг (американский художник, 1958–1990)

Искусство, «наследующее традиции», понимается как творческое преобразование действительности: *mundus realis* → *mundus imaginabilis* (см., например, рисунок 3) / «концептуальное искусство» понимается, прежде всего, как создание «концепта» (см., например, рисунки 4, 5); артефакты, представляют собой, скорее, предметы для декорирования интерьеров / пространств (см., например, рисунки 7 и 7 А).



Рисунок 3 — Винсент ван Гог. Звездная ночь. 1889. Нью-Йорк.
Музей современного искусства



Рисунок 4 — Ив Кляйн (французский художник, 1928–1962).
Присвоение неба

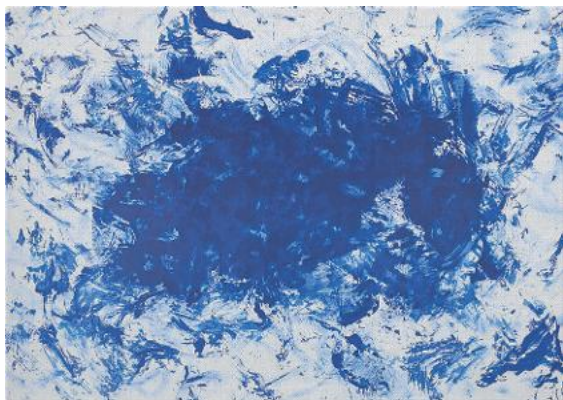
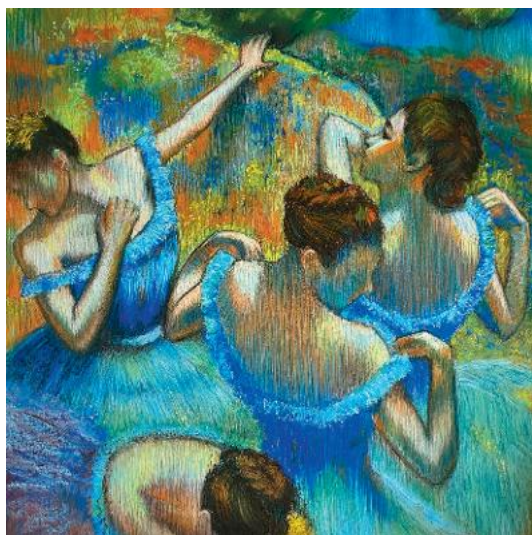


Рисунок 5 — Ив Кляйн. Антропометрия

Искусство, наследующее традиции, преобразует видение творца в формы своего вида искусства (см., например, рисунок 6) / артефакт «концептуального искусства» не предполагает ничего за пределами непосредственно видимого (рисунки 7 и 7 А).



*Рисунок 6 — Эдгар Дега. Танцовщицы. 1897. Москва.
ГМИИ имени А.С. Пушкина*



Рисунок 7 — Дэмиен Хёрст
(английский художник,
коллекционер). 1965



Рисунок 7 А — Дэмиен Хёрст



Рисунок 8 —
Человек-лев.
Пещера Холенштайн,
Германия.
28 000 лет до н. э.



Рисунок 9 —
Микеланджело. Давид.
1504. Флоренция.
Галерея Академии



Рисунок 10 —
Альберто Джакометти.
Шагающий человек.
1961.
Частная коллекция

Каждый исторический период порождает свой вид изображений; в изменявшихся формах изображений художник-творец стремился более полно выразить новые аспекты понимания и восприятия действительности. Новые виды изображений суть изменения в сфере образной реальности, воплощаемой во взаимодействии субъектной (человек) и объектной (окружающий мир) сторон восприятия действительности. Произведения изобразительного искусства — формальное выражение прецедентов таких изменений [3, с. 345–347]. Природа бытования изображения в системе образа восприятия не тождественна природе отражения. *Образная реальность — не «отражение» мира, а его «видение»* (ср. рисунки 8, 9, 10).

Создавая произведения, творец профессионально работает с материалом своего вида искусства. Материал знака-изображения обуславливает *отношение к смысловому содержанию знака*. Материал знака обладает определенной фактурой, обрабатываемой для передачи социально-семантической информации = художественного образа. *Вне фактуры не может существовать образ*.

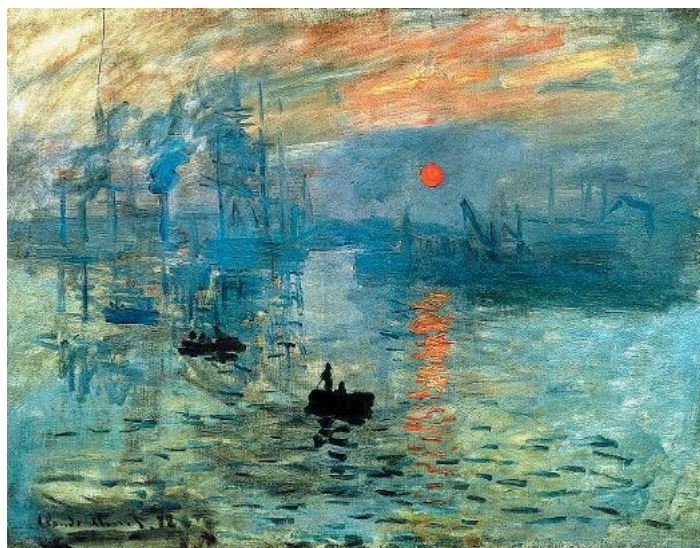


Рисунок 11 — Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872. Париж.
Музей Мармоттан-Моне

Фактура знака — в целях выражения определенного содержания — предопределяет его форму. Фактура — материальная сторона формы [3, с. 358–360; 399–403]. Творец обрабатывает и преобразует материал своего вида искусства для новосоздания = создания эстетически значимых форм (см., например, рисунок 11).



Рисунок 12 — Роберт Раушенберг (1925–2008).
В своих работах использовал мусор и различные отходы,
тяготел к технике коллажа и редимейда

Создание артефакта «концептуального искусства» изначально предполагает деструкцию. Творить = нарушать; разрушать (см., например, рисунки 13, 13 А)

Референт произведений искусства, «наследующего традиции», — эмпирическая и психическая реальность мира и человека [4, с. 6–15] (см., например, рисунки 14, 15) / референт артефактов «концептуального искусства» — «концепт» творца (см., например, рисунок 16). «Концептуальное искусство» не стремится к радости созерцания артефакта, но — к выражению «концепта». «Все может стать искусством, кроме самого искусства» (см., например, рисунки 17, 18).



*Рисунок 13 — Дамиан Ортега (род. в 1967).
Искусство деконструкции. 2003*



*Рисунок 13 А. Дамиан Ортега.
Искусство деконструкции. 2003*



Рисунок 14 — А.А. Пластов. Купание коней. 1938. СПб. ГРМ



Рисунок 15 — Огюст Роден. Поцелуй. 1882. Париж. Музей Родена



Рисунок 16 — Рене Магритт. Влюбленные. 1928. Нью-Йорк.
Музей современного искусства



Рисунок 17 — Марсель Дюшан.
Фонтан. 1917

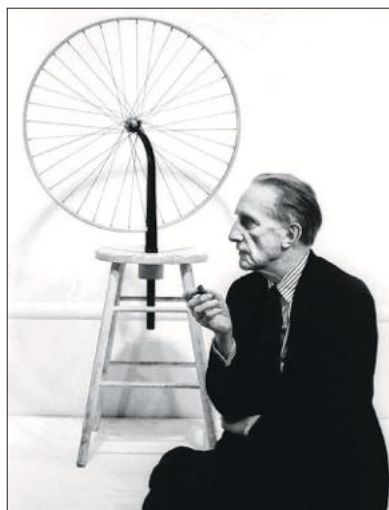


Рисунок 18 — Марсель Дюшан
(1887–1968)

Таким образом, в «концептуальном искусстве» отсутствует ясность этического посыла, что характерно для сегодняшней ситуации в беллетристике, театре, хореографии, кино, живописи [5, с. 23–26]. Путаница нового и банального стала чуть ли не всеобщей. Это нередко импонирует молодым сердцам и умам, лишает молодежь возможности сделать осмысленный выбор творческого пути, часто приводит их к экстремальным поступкам.

Итак, наше краткое рассмотрение основных видов вандализма показывает, что ключи культуры, создающие условия для воспитания личности, передаются через образование. Приоритетная цель идеологии терроризма — разрушение культуры, разрушение объектов (материальных или духовных), в которых содержится сама культурная информация. База — сознательное игнорирование объективных, исторических различий между национальными культурами. Провоцируемое таким образом непонимание между народами в большинстве случаев является корнем агрессии и характеризуется навязыванием этических и моральных норм одной культуры другим, прочим, как единственно возможных в устройстве миропорядка. Согласимся с выводом Од де Керрос о том, что так называемое концептуальное искусство на протяжении последних десятилетий стало «мягкой силой» продвижения идеологии однополярного мира [2, с. 301–302].

За террористическими акциями просматриваются политико-финансовые планы и мотивы. И эта *философия действия* использует три отправные точки: религию, культуру и искусство. Вырабатываются стратегии доминирования культуры, которая распространяет свое влияние без учета национальных ценностей. Чем объясняются слова Президента Франции: «нет французской культуры, есть культура во Франции»? Тем, что искусство стало *торгово-финансовым продуктом*, вписанным в стратегию *cross marketing*. Оно становится продуктом потребления. Больше не говорят о ценности произведения искусства, но о его котировках на аукционах и финансовых рынках. Ответственность же художника — представить в обозначенные сроки товар в оговоренном количестве, времени и месте.

Слово и понятие *искусства* утрачивают прежнее значение. Искусством разрешено считать то, что мировые институты и рынок назовут таковым. Марсель Дюшан прокламирует: «Искусство — то, что художник называет искусством». Творить — это декларировать концепт. Дюшан называет концептуалистское творчество «не-искусством», а художников — «атворцами», декларируя, что «главным врагом искусства является хороший вкус». «Произведение искусства больше не объект созерцания, оно стало серым веществом, работой мозга, — постулирует Жан Клод Мишеа. — Смерть прекрасного идет об руку со смертью смысла».

Контракты на продажу артефактов «концептуального искусства» фиксируют *нематериальный «концепт»*, а не сам предмет. Его материальное воплощение оговаривается отдельно: он может быть создан или нет, в определенном месте или где-либо, сейчас или позднее, оговаривается количество экземпляров, подлежащих продаже и место предприятия, на котором он будет выполнен. Это ставит препятствия на пути развития искусства как новосоздания эстетически значимых форм, как творческого преобразования действительности, как развития перцептивного опыта личности, воплощающегося в эстетически значимом формообразовании.

А теперь вопрос: *что же* молодому поколению делать в условиях разгула экстремизма, как обрести свой жизненный стиль? Обозначенная в начале статьи мотивация — о творческом жизненном поиске своего стиля — обусловлена тем очевидным обстоятельством, что современное общество, современная личность выдвигают качественно *новые требования* к образованию, в нашем случае — к образованию в области искусства. Неоспоримый факт в том, что сейчас оказывается востребованным образование, которое включало бы в себя *все* важнейшие компоненты знаний в области искусства, культуры личности и общества. Почему это так?

Вы все знаете, *что* исследуют главнейшие фундаментальные науки: математика — это наука о числе, естественные науки — это науки о земле и строении физического мира, филология —

это наука о слове, история — наука о человеке и обществе. А искусство? Искусство — это наука об образе, образном строении идеализированного мира, дублирующего мир эмпирической реальности. Почему важна для вас наука об образе?

Образ — источник формирования мысли; творчество в любой области, будь то научное, техническое или художественное, учит образному мышлению. Если ум человека развивается вместе с его эмоциональным миром, то возможности людей становятся почти безграничными.

В связи с этим современной молодежи и обществу потребовалось создание новых по содержанию условий для воспитания личности — новая модель образования в области искусства, отвечающая новым запросам молодежи и общества в целом. И такая эта модель была создана на факультете искусств МГУ; она отвечает принципам интегративности, синтетичности, междисциплинарности и следования традициям.

Принцип интегративности обеспечивается той мерой системности, которая достигается путем сочетания межпредметных смысловых связей единого объекта изучения — искусства. Такое сочетание с необходимостью предполагает введение конструктивно нового сегмента в образовательном процессе — интегративного искусствознания. Это — не *компоут* из усеченных фрагментов истории разных видов искусств, как в новомодной дисциплине «Мировая художественная культура». Содержательная ценность этого сегмента — в рассмотрении в *единой* хронологической последовательности смыслового и стилистического развития всего ядра основных видов искусства: слова, театра, музыки, хореографии и изображений (хирографических, скульптурных и орнаментальных). Информационная ценность этого сегмента делает студентов подготовленными абонентами информационных систем и дает им возможность формировать свою творческую деятельность на базе культуры как исторического единства общества.

Принцип синтетичности обеспечивается сочетанием историко-теоретического обучения и практики овладения конкретными искусствами (по видам). Это трудно. Распыленность

образования по специальным «техническим» школам лишает студентов философско-эстетического взгляда на сам феномен искусства. Этот принцип имеет целью развить конструктивную / творческую образную мысль, а она, как известно, есть продукт особой человеческой способности к творчеству — таланта.

Талант не живет один. Он соединяется в одно историческое целое с себе подобными в культуре общества. Рождение таланта — случайность, но в силу исторического единства общества складывается возможность отчасти управлять развитием общественного интеллекта, а не находиться целиком в плену случайностей. Всякое творчество, талант, индивидуализированы не только в психологическом отношении. Результатом творчества является дифференциация деятельности и формирование ее новых культурно значимых разновидностей, по-нашему — произведений искусства.

Принцип междисциплинарности обуславливается требованиями современной личности, с одной стороны, и современной информационно-технологической базы изучения искусства — с другой. Узкоспециальное образование, предлагаемое различными школами искусств, сегодня порождает глубокую неудовлетворенность студенчества невозможностью реализовать полученное образование, невостребованностью своих духовных устремлений на рынке труда. А социальный оптимизм — основное условие проявления и развития таланта. Междисциплинарность в подлинном понимании этого принципа может обеспечиваться только таким «образовательным концерном», как классический университет. Почему? Потому что университет переводит культуру общества в культуру личности. В этом его историческая роль.

Это обстоятельство обуславливает четвертый принцип — *следование традициям*, в частности, традициям отечественной культуры. В отношении дисциплин искусства следование традициям означает, во-первых, историческую преемственность в обучении, а во-вторых, свободу от вкусовщины, личных эстетических пристрастий одного мастера (актера, вокалиста) или, по точному выражению Натальи Петровны Бехтеревой,

«диссертационной науки» одного лектора. Принцип следования традициям важен и потому, что он обеспечивает грамотную постановку *вами* вашей творческой задачи. Это позволяет отвечать на запросы нового типа студенчества и обеспечить в современных условиях духовные основания *вашей* творческой деятельности.

Теперь о *месте* этой модели в системе образования. Следует со всей определенностью сказать *то*, что сегодня непонятно мелководью управленческого мышления. Следует сказать, что *место факультетов искусств* в ряду других университетских факультетов *закономерно* в силу смысловой специфики. Так, факультеты классического университета исследуют в разных аспектах мир, человека и общество, их взаимоотношения. Искусства, с одной стороны, выражают абстрактную модель отношений человека с окружающим миром (таковы мусические искусства), а с другой — искусства являются конкретной реализацией этой модели (в прикладных своих видах).

Искусство в его различных видах служит целям объединения людей ради налаживания совместных действий в обществе. Поэтому его главная функция состоит в воплощении замыслов деятельности с целью передачи этих замыслов другим членам социума. Эти замыслы могут касаться как предметной деятельности, так и внутреннего поведения человека. Искусство ориентирует в поисках национальной идеи, снимает наносные идеологические противоречия, приводящие к актам вандализма и экстремизма.

Таким образом, из сказанного с очевидностью следует вывод: искусство обладает устойчивой исторической и социальной значимостью, поскольку связано с *оптимизацией устройства современного общества*. И чтобы в современных условиях *компетентно* отвечать на запросы изучения искусства, необходима *методология* изучения изменившихся форм его бытования.

Сам феномен искусства сегодня существенно усложнился, поскольку к началу XXI в. расширились и усложнились формы

его бытования. Обусловлено это развитием новых фактур (материалов и инструментов) производства, исполнения и представления произведений художественного творчества в условиях мультимедийного пространства. Так, сценические искусства (драматический, оперный, хореографический театр) все чаще представляют свой творческий продукт в формах *перформанса* как синкретического действия, иначе — в формах мультимедийного знакового ансамбля. Деятели изобразительных искусств, наряду с *хорографическими изображениями*, все шире обращаются к созданию инсталляций как мультимедийных знаковых ансамблей и т. д.

В начале нашего столетия сложилась ситуация, когда опутанные тенетами дряхлеющего структурализма и втянутые в поиски «отсутствующих структур» искусствоведы оказались в растерянности. Как понять и описать целостность и многоаспектность бытования изменившегося феномена искусства?

В основание новой концепции легло положение о системности знания об искусстве, обнимающее следующие вопросы.

Какова природа искусства? Это — понятийное поле *семиотики искусства* как науки о природе искусства, исследующей свойства знаков и знаковых систем искусств, посредством которых создается, сохраняется и передается *эстетически значимая информация*.

Каковы психические процессы создания, восприятия и понимания произведений искусства? Это — понятийное поле *психологии искусства*.

Как «живет» искусство в его произведениях в обществе? Это — понятийное поле *социологии искусства*, изучающей бытование артефактов художественного творчества и их влияние на жизнедеятельность отдельной личности и общества в целом.

Как строятся произведения разных видов искусства, каковы в истории их развития материалы и техники их создания? Это — понятийное поле *морфологии искусства*, изучающей структуры произведений различных искусств, орудия, материалы и техники их создания.

Как в истории человеческой мысли понимался феномен искусства? Это — понятийное поле *философии искусства*, изучающей понимание феномена искусства в истории развития теории познания.

Каковы «теоретически установленные категории и общие понятия искусства» (Г.Г. Шпет)? Это — понятийное поле (общей) *теории искусства*, изучающей теоретически установленные (общие) понятия, категории и термины, в которых на протяжении истории описывались произведения художественного творчества.

Как понимается изменяющийся с течением исторического времени феномен «искусства» как *новосоздания* эстетически выразительных форм. Это — предмет *феноменологии искусства*.

Эмпирическая база этих дисциплин представлена номенклатурой авторов и их произведений, объективацией исторических процессов возникновения и развития художественных направлений и стилей, данных в *истории* различных видов *искусства*.

Предложенная более 20 лет назад факультетом искусств модель образования в области искусства в классических университетах была, по существу, предвестником настойчивой необходимости перемен. И спустя 22 года эта инновационная модель открывает заложенный в ней мощный потенциал развития и совершенствования образования в области искусства.

Факультет искусств разработал эту модель, чтобы современный студент получил грамотное и благотворное образование. И эта задача понимается нами как задача большой *гражданственной ответственности*. Почему? Чтобы студенты стали по-настоящему счастливыми в будущей жизни, вобранные своего жизненного пути.

Список литературы

1. *Вернадский В.И.* Общественное значение ломоносовского дня // Статьи об ученых и их творчестве. — М.: Наука, 1997.
2. *de Kerros, Od.* Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования / пер. с франц. — М.: Кучково поле, 2022.
3. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: История и онтология. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012 (Серия «Классический университетский учебник»).
4. *Лободанов А.П.* Отношение художника к «живописным явлениям» и восприятие им художественного творчества // Теория и история искусства. — 2018. — Вып. 3/4. — С. 6–15.
5. *Лободанов А.П.* Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. — 2019. — Вып. 1/2. — С. 10–26.
6. *Olivennes, Benjamin.* L'autre art contemporain. Vrais artistes et fausses valeurs. — Paris: Grasset, 2021.

References

1. *Vernadskij V.I.* Obshhestvennoe znachenie lomonosovskogo dnya [The social significance of the Lomonosov Day] in Articles about scientists and their work. Moscow, 1997.
2. *de Kerros, Od.* Sovremennoe iskusstvo i geopolitika. Xroniki e'konomiceskogo i kul'turnogo dominirovaniya [Contemporary art and geopolitics. Chronicles of Economic and Cultural Dominance]. Moscow, 2022.
3. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: Istoriya i ontologiya [Semiotics of Art: History and Ontology]. Moscow, 2013.
4. *Lobodanov A.P.* Otnoshenie xudozhnika k "zhivopisny'm yavleniyam" i vospriyatie im xudozhestvennogo tvorchestva [The artist's attitude to "pictorial phenomena" and his perception of artistic creativity]. *Theory and history of art*. 2018. Issue 3/4, pp. 6–15.
5. *Lobodanov A.P.* Vzaimopronikновение i vzaimodejstvie filosofskix, semioticheskih i psixologicheskix sostavlyayushhix v izobrazitel'nom iskusstve XX veka [Interpenetration and interaction of philosophical, semiotic and psychological components in the visual arts of the XX century]. *Theory and history of art*. 2019. Issue 1/2, pp. 10–26.
6. *Olivennes, Benjamin.* L'autre art contemporain. Vrais artistes et fausses valeurs. Paris: Grasset, 2021.

Теория и история культуры и искусства

УДК 7.01

ББК -1

КАНОНИЧЕСКАЯ КОНВЕНЦИЯ В ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВА. «МЕТАМОРФЕМА» И ЕЕ МОДАЛЬНОСТИ: «АНТРОПОМОРФЕМА» И «СУБЪЕКТ-КАНОН»

В.Б. КОШАЕВМосковский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: koshaev@gmail.com

Данный текст продолжает ряд предыдущих статей [3, 4, 5], которые касаются вопроса типологии искусства и характеризуют обстоятельства канонических конвенций Средневековья в виде метаморфемы, Нового времени — антропоморфемы, ряда феноменов XX века — субъект-канона. Морф и морфема, как предыдущие модели образа мира, превращаются либо в фольклорную традицию, либо становятся соподчиненными таксономическими элементами новых художественно-образных систем. Метаморфема учреждается с периода авраамической идеи монотеизма, также монизма и образа мира, который признается единым не в аутентичных многочисленных и самостоятельных моделях, а как соединяющее все народы общее основание бытия. В монотеизме и монизме упраздняется идея множественности мифологических миров, соответственно меняется образ референта: им становится в одном случае личность творца, а в другом — внеличностная, внепространственная и вневременная «субстанция», определенная в буддизме категорией «нирвана». Прежние канонические структуры не исчезают, но они соподчинены новым законам объектного и предметного содержания образа мира. Определению метаморфемы Средневековья с Нового времени соответствует модальность — «антропоморфема» как сциентистический центр картины мира — предикатив, в котором человек признается ее интеллектуальным центром. В дальнейшем эта образная линия в XX столетии ложится в основание еще одной модальности — «субъект-канона», в результате дерзновенной попытки подсознательного конструирования образа мира, который теперь соответствует парадигматиче-

ской модели его презентации. Сегодня все канонические формы присутствуют в мировой художественной культуре.

Ключевые слова: типология искусства, канон, семиотика искусства, референт знака, образ референта, искусствоведение, художественный образ, метаморфема, антропоморфема, субъект-канон.

CANONICAL CONVENTIONS IN ART HISTORY: “METAMORPHEME” AND ITS MODALITIES

V.B. KOSHAYEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: koshaev@gmail.com

This text continues the previous article [3, 4, 5], which deals with the issue of typology of art and characterizes the circumstances of the canonical conventions of the Middle Ages in the form of a metamorpheme, the New Age — an anthropomorpheme, a number of phenomena of the twentieth century — the subject of the canon. Morph and morpheme, as previous models of the Image of the World, turn either into a folklore tradition, or become subordinate taxonomic elements of new artistic and figurative systems. The metamorpheme is established from the period of the Abrahamic idea of monotheism, also monism and the Image of the World, which is recognized as the One not in authentic numerous and independent models, but as a common foundation of being that unites all peoples. In monotheism and monism, the idea of a plurality of mythological worlds is abolished, and the image of the referent changes accordingly — in one case it becomes the Personality of the Creator, and in the other, it becomes an extra-personal, extra-spatial and timeless “substance”, defined in Buddhism by the category “nirvana”. The former canonical structures do not disappear, but they are subordinated to the new laws of the objective and subject content of the Image of the World. The definition of the metamorpheme of the Middle Ages since the New Age corresponds to the modality — “anthropomorpheme” as the scientific center of the World View - a predicate in which a person is recognized as its intellectual center. In the future, this figurative line in the 20th century forms the basis of another modality — the “subject-canon”, as a result of a daring attempt at the subconscious construction of the Image of the World, which now corresponds to the paradigmatic model of its presentation. Today, all canonical forms are present in the world artistic culture.

Key words: art typology, canon, art semiotics, sign referent, referent image, art criticism, artistic image, metamorpheme, anthropomorpheme, subject-canon.

Эпоха металла завершает доисторический этап искусства в его двух канонических формах произведений: морфа и морфемы, и переход к новой типологической модели говорит об изменении всех частей практической и духовной жизни. Невероятный потенциал эпохи металла очевиден по древним цивилизациям, античным достижениям греческой философии и искусстве, интеллектуальному содержанию римского юридикзма и регулярности военного искусства. Схожие процессы в рамках цивилизационных изменений известны в скифских и сарматских источниках, в Сибири и на Кавказе, Индостане и Индокитае, азиатском Востоке. Матрица бытия в параметрах канона *морфемы* завершается в древних цивилизациях и Античности, достигающих в искусстве особой образной монументальности, технологической проработанности, художественных и философских обобщений в границах религиозно-социально-производственной самоидентификации, и остается всего один шаг, до того, чтобы появилась принципиально новая каноническая система — *канон-метаморфема*, отменяющая причудливые этнические и национальные конструкции мироздания, и утверждая иде(а)логию целостного мира.

Следует отметить, что именно в древних цивилизациях возникала перспектива формирования некоего единого начала в структуре идей солнцепоклонения и огнепоклонения. Так, поклонеию одному объекту (солнцу и огню) в зороастризме, учении, развитому на территории предгорий Центральной Азии — от Южного Урала до Саяно-Алтая, включая Тянь-Шань, Памиро-Алтай, Гиндукуш, Афганистан, Иран и т. д. В Приуралье гляденовскую и ломоватовскую культуры связывают с огнепоклонниками: тысячу лет здесь горел неугасаемый костер. Поклонение солнцу и огню описал Заратустра, живший в VII — начале VI века до Рождества Христова, т. е. чуть раньше Будды. Индийские зороастрийцы (парсы) считают годом рождения Заратустры 569 год до Р.Х. Зороастрийцы не обожествляли Заратустру, и огнепоклонение связано с именем верховного божества зороастрийцев (Ахура-Мазды — бог света, разума, мудрости). Имело значение также солнцепокло-

нение Митре — второму из помощников Риты в индоевропейской мифологии. Интересно, что слово «митра» присутствует у нас в наименовании православного сана — митрополит.

Другой пример предчувствия идеи единого относится к более раннему амарнскому времени при императоре Аменхотепе IV (годы правления 1424 – около 1388 гг. до н. э.) (Эхнатона, по данным ДНК отца Тутанхамона), когда был провозглашен единственный бог Атон, что свидетельствует также об интуитивном устремлении к «единому» через поклонение солнцу. На формирование этой концепции могло повлиять иудейское учение евреев о Первоначале этого мира, пребывающих до этого в Египте в течение четырехсот лет. Однако новая форма религии вступила в политические, общественные и технологические противоречия, и завершение этого периода, как полагают, возможно, совпадает с датой времени вывода Моисеем из плена египетского народа в 1400 г. при Тутмосе IV, однако этот аспект не акцентирован в науке. Реформой Эхнатона утверждалась единственность Ра — бога-солнца, однако для новой модели должны были, во-первых, наступить особые типологические основания, а во-вторых, это не происходит только по человеческим желаниям.

Канон-«метаморфема». Новая природопроизводственная основа как прогрессивный и экономически устойчивый механизм, обеспечивший действие усложненной государственной структуры на основе прогрессивных технологий, связана с распространением животноводства и земледелия, оросительного и пашенного, и связанных всем комплексом технологий производства — хранилищами зерна, инструментами его переработки, торговли, и т. д., также упрочения семейной общины и имущественных отношений. После падения Рима в V веке торговля, ремесла и промышленность развиваются интенсивно в Византийской империи и Арабском халифате и в целом на Востоке. На Западе крупномасштабная торговля почти отсутствовала вплоть до начала XIII века, и только в итальянских городах активизируется с XII столетия деятельность таких центров, как Флоренция, Венеция, Амальфи, Генуя. С VII и по XIII вв. отмечают резкое увеличение покупательной способности населения, а также ро-

ста спроса на товары, соответственно, расширение торговых отношений и возникновение цеховых сообществ. Возникает устойчивый рынок, а ремесло приносит хороший доход не только в создании товарной продукции, но и в строительстве. Ручные промыслы и ремесла составляют технологические активы экономики.

Материальное оснащение русского Средневековья связано со строительством городов и развитием ремесленничества. Государство Русь в некоторых европейских языках именовалась Гардерика, т. е. «страна городов», следовательно, страна, имевшая развитую ремесленную специализацию, что подтверждают найденные в Старой Ладогe русским археологом А. Кирпичниковым пахотные поля VI–VII вв., зерна ржи, ячменя, проса и конопли. Известен и плуг / соха VIII века, что подтверждает факт перехода на новый тип производства. Это свидетельство развитого производственно-ремесленного типа экономики, существующей в тесной связи ремесленных производств, пашенного земледелия и животноводства. Основу сельского хозяйства в ранние периоды составляло земледелие разных типов, и техника земледелия была значительно усовершенствована. После принятия христианства особым видом земельной собственности становится также церковное и монашеское землевладение.

Национально-религиозное основание метаморфемы характеризует обстоятельства нового образа референта в единственности духовного источника мира, имеющего личностное начало (в монотеизме). Первой формой новой религиозной идеи является иудаизм, скрепленный заветами в его истории. Почему? Все домонотеистические формы оставались в границах сознания родовых коллективов, поскольку понятие единого, как оказалось, не может быть осуществлено без воли самого единого, ввиду несовершенной природы сознания человека. Оно может быть раскрыто только через внешнюю волю — откровением, — так как затрагивает принципиальные процессы в жизни людей, как это произошло в иудаизме, христианстве и исламе, в другой модификации — буддизме. Очевидно, метаморфема сохраняется и

будет сохраняться до конца времен. Морф и морфема, как архетипы устойчивого, объемлющего природо-производственное и предметно-пространственное окружение человека, не исчезают с появлением метаморфемы, но становятся своеобразными таксонами, соподчиненными новой цивилизационной норме духовного опыта. Это хорошо просматривается и в народном искусстве, а также элементах храмового оформления. Их структура может означать то, что во всех случаях в них можно вычленить культовую модель отношений с надличным началом, что может означать единый источник происхождения, записанный на первых страницах Ветхого Завета.

Главным событием христианства как нового канона в пятом Завете Бога с человеком, заложившего основы современной цивилизации в Европе, стал Его жертвенный подвиг, с чего начинается современная история. Причина проста — ни зороастризм, ни воля Атона не могли иметь продолжения, во-первых, потому, что еще не наступила «полнота времен»: «но когда пришла полнота времени, Бог послал Сына Своего [Единородного], Который родился от жены, подчинился закону, чтобы искупить подзаконных, дабы нам получить усыновление (Гал. 4:45), а, во-вторых, они сами суть сотворенные объекты, и являлись плодом человеческих размышлений вне Откровения. Откровение не происходит ни от сотворенных объектов, ни от человека, ни от духов воздуха, ни от многообразных богов родовых пантеонов, но только от трансцендентальной аутентификации, подтверждающей абсолютную подлинность и необходимость выведения на арену истории человечества абсолютного объекта мироздания — Творца как Личности. *Этнорелигиозный фактор — Крещение Руси* — стал телеологическим основанием духовной стези, упразднившей сакральное многобожие, которое до Крещения Владимир Красное Солнышко пытался модифицировать в новый славянский пантеон в Киеве.

Формы отношения с единым сегодня принято именовать двумя категориями: *креационизмом* и *манифестационизмом*. В *креационизме* (монотеизме, теизме) признается акт творения мира Богом из ничего, и что Бог *один* в иудаизме и исламе, и

един в трех Лицах в христианстве. При этом монотеизм различает две категории бытия. Первая — что Бог, духовное существо, обладает разумом и волей и выступает как личность; и вторая — что мир сотворен Богом, но сам мир — различен с Богом. То есть Бог и созданный им Мир не единосущны. Этот план монотеизма именуют как *метафизический дуализм*. *Манифестационизм* трактует точку зрения на мир в виде *монизма*. В монизме признается единство всего существующего, и материальная и божественная природа сливаются, понятия Бога и материи объединяются. «Это мировоззрение не признает творения мира и Творца. Если и признается один главный Бог, то он рассматривается либо как устроитель вечно существующей природы (демиург), либо как особый, всепроникающий элемент природы» [8, с. 7]. Мир в этом случае — проявленный аспект как эманация Бога, а сам Бог есть непроявленный аспект. К этому варианту практически относятся все другие религии: пантеизм (индуизм, южный буддизм и др.), также дальневосточная традиция (конфуцианство, синтоизм, даосизм, буддизм и пр.). Кстати, пантеистичны и оккультные традиции — теософия, «Нью Эдж» и др. «Поскольку божество здесь не обладает свободой воли, которая составляет главный признак личности, пантеистическое божество теряет всякий личный характер, что равнозначно отсутствию божества. Поэтому родным братом пантеизма является атеизм, который первичной субстанцией признает материю и отрицает веру в сверхъестественное. Но атеизм представляет две разновидности. Одна — это атеизм спиритуалистический, являющийся разновидностью пантеизма, отрицающий существование Бога, но не отрицающий духовных свойств бытия (некоторые относят к нему буддизм). Другая — атеизм материалистический, признающий исключительно физический материальный мир, а духовные свойства человека считающий проявлением физических законов. Далее к пантеизму относится и политеизм (анимизм), населяющий множеством личных божественных существ...» [8, с. 8, 9].

Социоорганизационное устройство. Социальной основой производящего хозяйства и религиозной ментальности в христи-

анстве являлась община. Семья — община — государство — это то, что сформировалось как устойчивый социальный механизм. Общинный тип мог представлять большой массив хозяйств, но также и разбросанные поселения с мелкими и крупными крестьянскими хозяйствами. Это облегчало совместную обработку земли, обеспечивало связь круговой порукой и общей ответственностью за уплату налогов (дани) и др. Крестьянские общины существовали на Руси на протяжении всей истории феодального строя. Феодальные отношения со временем расширялись, а свободные общинники стали зависеть от феодала. На этой основе Киевская Русь есть раннефеодальная монархия с великим князем во главе, имевшим при себе совет (думу) из наиболее знатных князей и старших дружинников (бояр), выступавших в роли воевод, а также аппарат управления, который ведал сбором дани и податей, судебными делами, взысканием штрафов. подвластных великому князю землях и городах функции управления осуществляли княжеские наместники — посадники и их ближайшие помощники — тысяцкие, возглавлявшие во время военных действий народное ополчение. Со второй четверти XII в. Русское государство распадается на самостоятельные княжества, Новгородскую и Псковскую республики. С 1054–1113 гг. по завещанию Ярослава Мудрого государство вновь принимает черты федерации. В XI в. происходит бурный рост городов и упадок значений Днепровского торгового пути, роль Киева как единого центра падает. Федерация обнаруживает тенденцию к превращению в конфедерацию (т. е. к распаду единого государства). Таким образом, условиями нового канона искусства является триада факторов: монотеизм / монизм, государство, сельское хозяйство с основой пашенного земледелия и развитое ремесленное производство.

В связи с этим следует задать вопрос: в чем же специфика «метаморфемы», как условия образности в искусстве, при которой становится неактуальной множество предыдущих моделей образов мира в «морфеме»? И, поскольку предыдущие архетипы не отменяются и постепенно становятся либо фольклорным преданием, либо частью метаморфической модели образа, то,

очевидно, сама предыстория монотеистического времени имеет потенциально какие-то черты, присущие новому образному порядку метаморфемы, так же как человек в раннем возрасте есть потенциально взрослый в будущем. В возрастной психофизиологии это определяется как «онтогенез в филогенезе», и в нашем случае мы можем преобразовать эту формулу в «онтогенез в социогенезе», и если факторы средневекового сознания актуализировали в метаморфеме единое начало, которое фактически сформулировал еще Платон, то в обозримой исторической и доисторической перспективе и прагматике единое или абсолют приобретали разные культурные формы и разную систематическую конструкцию, но с неизбежностью по мере увеличения народонаселения преобразовались в новые отношения людей и новое духовное бытие с абсолютной неизбежностью.

Таким образом, *метаморфема* — определение *канона Средневековья* — это понятие, обусловленное следующими факторами: единое духовное начало, прежде всего в креационизме в авраамических религиях, но со специфическими воплощениями и в манифестационизме, отвечает новому доминанту референта. В монотеизме референтом знака является образ единого Бога, в христианстве — единая трехипостасная Личность. Метафизическое начало со всей очевидностью верифицируется исторически и физически *Богочеловеком* — личностью Иисуса Христа. И Христос есть живое присутствие в мире трансцендентальной ипостаси — Бога-Сына, который стал мостом к осознанию личности Бога-Отца и личности Бога — Духа Жизни. Личностей по отдельности и Личности вместе, теоретически, интеллектуально состоящей в отношениях с человеком и человечеством, а практически — в суггестии, сам человек, основываясь на постулате подобия Богу своего образа, с благочестием дерзает осознавать себя в источнике Того, с кем он соединен через откровение и через исполнение Завета. Возможно сказать, что особенность троичности Бога в специфическом устройстве православного сознания, в котором чувственно-интеллектуальное уяснение естественно объясняется тем, что Бог-Отец *объемлет* ВСЕ; Бог-Сын в сознании верующего *переформатирует* ВСЕ в сфере исторического и

физического бытия человека во времени через откровение и договор — Завет; Утешитель или Дух Жизни, движим воплощением идеи постоянного физического и духовного обновления жизни в условиях демографических трансформаций и олицетворения ВСЕГО в этикоэстетической форме взаимоотношений. В общем же виде троичность как Сущее есть обстоятельства осознания Сущего в Троице самим человеком, и это абсолютная не от человека данность, но осознаваемая и проработанная человеком через откровение практика жизни в матрице бытия.

В таком случае действительный мир имеет определенную логику своего существования, но в сознании человека и общества он предзадан, и его реальное представление в виде художественно-образной системы предопределенно каноничны. Вполне очевидно, что в условиях стремительного демографического изменения традиции искусства работают в направлении поиска новых средств выражения, но цель их всегда одна — раскрытие истин творческого духа. В каких объектах?

Прежде всего в иконе. *Икона невыразимо восхитительна. Всегда. Почему?* Потому, что красота, благородство, радость и подвиг во имя другого не могут не родить безупречную форму, внутренний смысл которой предобразует эстетику формы, подготовленной литургическим переживанием момента распятия, воссозданием молитвенного стояния схимника, которым в глубине души является всякий человек. Потому, что красота открывается благодатью Святаго Духа, сходящего на художника и на причастника по Вере их и по молитве их, чем открываются миры вдохновенного ликования и гармоний формы. Бесконечно невыносимо, но одновременно и благородно-свято страдание Иисуса и Его Матери за людей, и это страдание впитано и пережито и передается, как глубинное переживание истин, столетиями от поколения к поколению, и несется эта тайна страдания и одновременно радость спасения человека. Это дошло до нас и сохраняет достоинство Зачавшего этот Мир и распятого за Мир. Именно это воплощено в иконе, фреске, скульптуре, архитектуре и т. д., и страдание вновь и вновь будет опрокидываться из прошлого в день сегодняшний, в че-

ловеческую душу, и вместе с горечью крестного терзания будет жить и чувство благодарности за Подвиг. И все вместе, смешиваясь, рожают эмоцию глубочайшей, непонятно как возникающей, щемящей признательности за спасение, и вопрос: зачем это нужно Богу(?) остается без прямого ответа, и только изливаемое откуда-то из недр Вселенной и одновременно от окружающих людей в икону и из иконы тепло рождает ощущение защищенности от невзгод и разлитой в пространстве Любви, в которой все люди.

Икона — вещь таинственная. Потрясение от страданий и терзания никогда не самоцель иконных образов. Цель — сокрушение о несовершенном, и в иконных ликах захлестывает волна, идущая от далекой жизни и загадочных судеб святых, которые в какой-то момент осознаются как присутствующие в текущей жизни. И лучи, исходящие из глаз, фигур, от всей картинной плоскости, заполняют разрыв настоящего и прошлого, возможного и невозможного, и кажется, что вот-вот разгадаешь и вберешь в себя всю полноту изображенного события и казнишься сердцем. У от. П. Флоренского: «Что-то в полумгле вспоминалось, эдемское, и грусть потери таинственно зажигалась радостью возврата». И хотя в ликах остается загадка обращенного к тебе святого образа, но ясно, что ищущий встречи с тобой полон сочувствия, и его взор пронизан потоками любви, до потрясения, и в каких-то неведомых глубинах ты прикасаешься к тайнам, связанным со Христом, Богородицей, святыми и ангелами. А при движении взгляда от одной черты лика к другой, от одного живописного участка к соседнему, от губ и крыльев носа к скуле, виску и надбровью, от низко склоненной головы и линий ее контура к раскрытым глазам и взгляду святого, и понимаешь, что образ сделан как открытый источник знания о прошлых и будущих событиях. И, хранящий в себе неведомую, являемую миру истину, он вновь и вновь захватывает врасплох и ослепляет огромностью и пронизательностью сияющих глаз, просветленностью и стоической хрупкостью физического достоинства. Образы захватывают воображение, и ты понимаешь, что невысказанная, но застающая врасплох тайна иконы высветляет душу сопричастием событию и образу.

И тогда, сливаясь с иконным образом, ты ощущаешь мир не в его протяженности, но в его мгновенности, и вмещенной в эту мгновенность всей истории и всего времени — от момента рождения Мира до его последних дней, и судьбу каждого из живших, живущих и еще не рожденных. И чтобы прочесть икону, и чтобы понять выработанные двухтысячелетней историей смыслы, важно иметь представление об эволюции самой художественно-образной системы, но не менее важно научиться читать икону как *свою* национальную историю.

В качестве иллюстрации сопоставим два примера. Первый — это нетварный образ спасителя. Второй — Сотворение Адама Микеланджело.

Канон в христианстве. «Троица». Нет других примеров в истории, и, вероятно, не будет, в которых была бы представлена парадоксальность такого триединства, которое бы никак не подчинялось логическим умозаключениям, как это представлено в «Троице» кисти Андрея Рублева (рис. 1), написанной по заказу Никона и под духовным невидимым водительством пророка и учителя церкви православия Сергия Радонежского. Это одно есть свидетельство того, что только в Откровении Творца возможны невозможные умозаключения и пластические решения, которые характеризуют Разум не как интеллектуальное рабство технологических законов, а как уникальный результат его парадоксальности за пределами понятий причин и следствий. Разум в искусстве дан свободной волею для раскрытия в творчестве опыта человеческого восхождения к истинам мира, как представляется, превосходящее все, что существует в момент написания иконы, существовало прежде, и будет существовать. Отец Павел Флоренский обосновывает христианскую Истину как «самодоказательного Субъекта» в «бесконечном акте Трех в Единстве», где ипостаси «извечно делают друг друга тем, что они извечно же “суть”, “Вне Трех нет ни одной...”». В этом единстве нет “порядка”, нет последовательности. В трех ипостасях каждая — непосредственно рядом с каждой, и отношение двух только может быть опосредовано третьей. Среди них абсолютно немислимо первенство» [7]. Стилистически именно так вы-

разил художник равенство трех ипостасей в каноне «Троицы» (ок. 1411 г. А. Рублев. ГТГ). Схожесть ликов, смиренная преклоненность образов друг пред другом — «вовнутрь» — и полуразвороты их силуэтов «вовне», к молящемуся, создают ощущение симфонии, единства, уподобления внешнего внутреннему, углубленности и невероятного магнетизма. Именно здесь начинаем чувствовать уместность вельфлинской пары формального анализа — *единственное и множественное*. Ощущение *тихого ликования* связано с радостью лицевидения Троицы Ветхозаветной, проецированием в художественную ткань изображения величия равносмирненных силуэтов Отца, Сына и Святаго Духа, простертость ликов и фигур в историческое и трансцендентальное прошлое и будущее, чем сообщается *знание как знамение* и *возможность* быть в надмирной реальности, простираемой от Творца к людям и возвышающих человека над бытовой повседневностью.

Сюжет иконы взят из 18-й главы книги Бытия о трех *свезарных* мужах, явившихся праотцам Авраму (Аврам и Авраам, так же как Сара и Саара — это особенность имен до и после рождения Исаака. Только после рождения сына Аврам стал Авраамом, обретя в двойном «аа» оттенок святости, так же и Сара — Саара). Аврам возле шатра у дубравы Мамре встретил гостей и омыл им ноги, заклал лучшего теленка и испек пресные хлебы. Ангелы предсказали рождение у них сына Исаака, прародителя народа Израилева: «Бог же сказал [Авраму] именно Сара, жена твоя, родит тебе сына, и ты наречешь ему имя: Исаак; и поставлю завет Мой с ним заветом вечным [в том, что Я буду Богом ему и] потомству его после него» (Быт. 17, 19).

Пророческое значение для христианской Церкви сюжет приобрел после принятия догмата о триединстве Божества на втором Вселенском соборе (381 г.), и трапеза преобразовала идею искупительной жертвы и евхаристического обряда. Единство Творения Мира, историческое воплощение Бога и Действие Творящего Духа как ипостаси Святой Троицы свидетельствуют о возможности проявления их в личности — в человеке. Догматически в Святой Троице выражена надмирная и духовная Воля. У А. Рублева опущены бытовые подробности темы. Нет Сары с Аврамом, вер-

нее, они выведены в пространство пред иконой, в точку предполагаемой сходимости обратной перспективы, куда мистически помещен и зритель — причастник события. Весьма точно отмечают композиционную гениальность иконы, связанную с рефреном двух агнцев: голова одного в причастной чаше — Граале; второго — Иисуса — «в чаше», которая образована внутренними контурами силуэтов Бога-Отца и Святого Духа: «Стол означает жертвенник, т. е. голгофу, и одновременно престол, т. е. гроб Господень. Не случайно чаша композиционно связана с центральным Ангелом (Сыном), одетым в одежды Христа, благословляющим чашу и принимающим покорно волю Отца (левый Ангел).

Интересно, что пространственная форма вокруг фигуры центрального Ангела, образованная силуэтами двух других Ангелов по сторонам от него, тоже прочитывается как силуэт чаши, что еще раз указывает на особое значение ипостаси центрального Ангела — внутри потира-чаши композиционно может располагаться только Христос... Круг (овал. — В. К.) символизирует Вечность и Вселенную, это начальная форма, образуемая из движения точки вокруг геометрического центра. Вокруг композиционного и смыслового центра иконы — жертвенной чаши!» [1].

Абсолютная целостность изображения возникает из ощущения предвечной тайны иррационального сюжета, и это связано с долгими дискуссиями об изобразимости или неизобразимости Бога. Проблема разрешается, во-первых, символическим подобием Бога-Отца как инверсивному человеку: Богу-Сыну. Фигуры охвачены живыми и трепетными линиями. В «Троице» А. Рублева линия радостно *высвобождается* касанием контуров фигур и фона, предельно тактично образуя плавные волны и достигая изысканной утонченности в кистях рук, переходах плеч в шею, лики. Сама линия обогащается легким утмнением края цветового участка, а полную силу она получает в стреловидных складках одежд, при этом, однако, светлотно ослабляется.

Прекрасную оценку изобразительного метода в иконописи дал Борис Викторович Раушенбах в работах «Пространственные построения в древнерусской живописи», «Системы перспективы в изобразительном искусстве», «Геометрия картины

и зрительное восприятие», это блестящее исследование системных вопросов образности не только древнерусского искусства, но в принципе того, что присуще сознанию человека и что теперь именуется *геометрией живописи*. Сравнение двух великих произведений, очевидно, лучших версий религиозной живописи всех времен и народов — это своеобразное историческое свидетельство проникновения в суть христианского учения.



Рисунок 1 — Андрей Рублев. Троица. 1411/1422. ГТГ.

«Троица» написана А. Рублевым около 1411 г., есть предположение о 1422 годе. И ее важно сопоставить с фреской «Сотворение Адама», автор которой подписался в контракте как «Микеланджело ваятель». Если Сотворение Адама есть начало духовной оси времени сотворенного мира, то «Троица» парадоксальна вневременной надмирностью в теме онтосимволического события в Ветхозаветном предании. При этом сюжет «Троицы» хотя и посвящен трем ангелам, посетившим Авраама, который родился в 1948 году по иудейской библейской хронологии, а по нашей он жил в 1812–1637 году до н. э., т. е. 175 лет, он прежде всего монументален и интерпретирован как образ Божественного первоначала, существующего вне времени, т. е. как завершенное изначальное телеологическое основание. Можно сказать, что трансцендентная идеация сюжета Троицы в ее символическом звучании превосходит все известные изображения в истории искусства, как предшествующие, так и последующие. В композиционном поле изображение дано в символическом уподоблении знака не как земного события, а небесного, а также как знамения, и в этом икона превосходит все прославленное написанное и изваянное человеком. В «Троице» нет времени, но есть ВСЕ время. Здесь нет реальной истории, но есть ВСЯ история. Нет образа самого человека, но есть его абсолютное ОБРАЗОподобие Творцу. В картине нет пространства, но есть ВСЕ пространство, и оно вмещено в человека, стоящего пред иконой перцептом обратной перспективы. Троица — это уникальное произведение, сделанное за шесть сотен лет до Вельфлина, но именно пять контрастных пар Вельфлина лучшим образом подходят для характеристики изображения. Категории искусствоведа, в особенности «множественное единство и целостное единство» и «безусловная и условная ясность», хотя и обращены к вопросу отношения частей к целому в «классическом стиле» и в «барокко», все же, представляется, имеют больший ресурс, который можно использовать и для анализа искусства Средневековья, и в будущем мы попытаемся это объяснить.

Отметим сейчас только, что Троица не есть мировоззрение, но миропонимание события предстоящего духовного Воскресе-

ния в «преамбуле» истории иудаизма, христианства и ислама, и искупления Крестным Подвигом второго Адама, — Иисусом Христом, Адама Первого.

При этом очевидно, что в обеих картинах образы предпосланы: в иконе антропным видом взаимной проекции Бога-Человека и Первообраза Саваофа как предуготовленной правды искупления Человека через Крест при непосредственном участии Духа Святого; а на фреске Ватикана — первого Человека, которому предстоит пройти сложный путь от его образа, данного в ликующей убедительной скульптурно прописанной плоти, до грехопадения, и затем восшествия на Голгофу, а на исходе времен уже в виде всех человеков, представших пред Творцом (рис. 2). В Троице, однако, сделано так, что антропоморфная телесная красота не является целью. Она, безусловно, уникальна, изысканна, трепетна, не патетична и музыкальна, и, как все в музыке трансцендентально, так и здесь ее совершенное художественно-графическое великолепие есть результат воплощенной иррациональной данности. Абсолютной красотой линий и цвета, перцептов нескольких пространственных проекций, в сознание человека введена благая честь мироощущения, милость и свобода воли. Именно сдержанность и несуетность в отношении красоты человеческой поднимает искусство на высоту недостижимую простым наблюдением ее в нашем несовершенном понимании собственной природы. Здесь наша человеческая плоть как бы выведена из иконной доски в околоиконное пространство для осознания одновременно и нашего сопричастия божественному замыслу, и тождества ему, пусть и несовершенного человека: «...неможное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное... для того, чтобы никакая плоть не хвалилась пред Богом» (1 Кор. 3: 27,29).

Можно отметить, что именно эта простая и отточенная мысль апостола Павла утрачивает для эпохи европейского Возрождения свое значение. И трактовка телесной мощи как божественного явления — это аккорд телесной иллюзии; становится, по сути, знаком события, референтом которого является смысл шестого дня творения. Это будет принимать новые оттенки у

Мессино, Джотто, Тициана, Караваджо, Рубенса, других, отчасти возвращающих интерес к трансцендентальности образов. Но, поскольку возрожденческое возвышение понятия человеческого тела как изобразительная проблема решена уже в античности, то именно в искусстве католицизма Микеланджело как скульптор, по сути, ставит точку в оформлении трехмерной мощи живописной иллюзии телесности. Если в русском варианте в иконе «Благословенно воинство Небесного Царя («Церковь воинствующая»)» (после 1552 г.) сохраняется высокий символический дух иконного мышления, то тенденция католическая использует интерес к фигурам в антропологическом ракурсе кинестетического ощущения, переводящего внимание зрителя-читателя вначале к персонажам — участникам религиозных событий, а впоследствии постепенно в миры духовных интонаций персон несвятых. Это для нового времени приобретает важное значение историзма пластических поисков: многофигурной живописи, светского портрета, впоследствии пейзажа и натюрморта. Как параллельная основной идее Разума Просвещения, интеллектуальная программа изображения человека, безусловно, важна, поскольку Новое время — это пересмотр творческих ракурсов на человека, и у многих людей восприятие имеет важный визионерский подтекст. Масштабность и монументальность католических «изобретений» доводит идею телесного до невероятных вершин мастерства рисования и скульптуры уже в начале XVI века, это способствовало распространению именно такой канонической нормы религиозного искусства в Новое время. Но, как и в Античности, в Новое время телесная красота окажется непреодолимым искушением, которое будет сопутствовать живописи в целом, оставаясь, с одной стороны, на грани пафоса и дидактики, экспрессионизма и экзистенциальной потребности в психофизиологическом смысле, также интереса к фривольным трактовкам обнаженного тела, что до настоящего времени не получило всестороннего искусствоведческого прочтения. Это важно, поскольку именно потеря в Европе интереса к телесному этикоэстетическому потенциалу сопровождается появлением бельма на духовных очах искусства XX века.

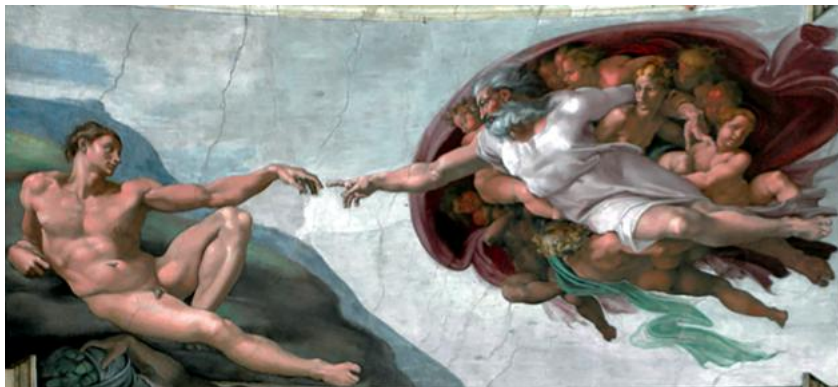


Рисунок 2 — Буанаротти Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска. 1511. 280х570. Рим

Таким образом, канонически мы имеем дело с изобразительной пластической системой, исторически и ментально обусловленной в ее двух модификациях. При сравнении этих систем возникает вопрос различий канонических правил. Канонически икона есть вмещенный в изображение духовный смысл единого в его символическом уподоблении, которое даже в случае сюжетно-тематических опор (праздники и важнейшие духовные события библейской истории) сохраняет символический тип визуальности в ее образной трансценденции, и этому служат определенные канонические правила, которые вырабатывались с катакомбного времени и получили утверждение на VII Вселенском соборе. Религиозная живопись не икона, она соотносится, скорее, с жанровой иллюстрацией религиозных событий, в которой символ события превращается вначале в знак события, референтный контекст которого дан в виде сюжетно-тематических программ с присущими им фактами исследований реальной телесности, обнаружение которой интересовало многих исследователей, а затем это привело к созданию новых технических средств, блестящих по технике и мастерству, при этом живописные открытия сочетали в себе действительный пластический посыл художественно-эстетической драматургии. В этом смыс-

ле живопись шла путем иллюстративного представления библейского текста как литературного, в известном смысле в синтезе с интерьером, и была даже средством религиозной грамоты, что, как позднее оказалось, привело к расширению сюжетно-тематического интереса к разным сторонам жизни и, во-первых, сопровождалась модой на стилистические программы, а во-вторых, свидетельствовала о нарастающей десакрализации духовного опыта в эпоху просвещения, внутренним сопротивлением чему стал исторический классицизм, и при всех проблемах духовной жизни это развивало сторону религиозности, хотя бы и в отношении внутренних национальных процессов, но в конце XIX века обнаружилась нововременная усталость, и все завершилось тем, что на первый план вышли нерешенные в новое время этические проблемы общества.

План единобожия в иконе сформирован иным — символическим образом. Этому служит особая трактовка физического благочестия. Идея единобожия и в греко-византийской, и в русской иконе и фреске ощутима в благородстве аскезы, благочестия предстояния, монументальности воплощения, трансфизической перцептивности. Поскольку Иисус — это и Бог, и человек-личность, то средства иконичности — это вопрос раскрытия духовного мира в индивидуальном претворении образа вне семантических подробностей католичества, что сообщает иконе иной ментальный уровень.

Таким образом, отличие двух приведенных примеров в том, что неведомая божественная реальность есть условие пребывания человека в Боге стихийно, и Христос на иконе предстает в сердце верующего в Божественной славе преображения. Соответственно, при этом канон-метаморфема априорен и в конфессиях представлен как воля Бога, но связанные с этим типы канонических правил в ортодоксальном и католическом христианстве весьма четко зависят от реальных исторических обстоятельств культуры и социально-психологической мотивации как исторической и даже историко-политической. И именно поэтому общий канон-основа — событие Крестного подвига, и два его морфологических потока (объектного представления

священных персон и представления по образу действия в литургическом обряде) оказываются производными от выработки позиций самого человека, и разбор этой темы — очень интересная и перспективная идея. Возможно, в какой-то мере это предопределено нечеткостью понимания смыслов иконы западным миром в период богословских дискуссий в V–VIII веках, и особенно в VIII–IX веках, в период иконоборчества, когда молитвенный дух не находит у человека способов внутреннего сосредоточения на образе, его гасят «интеллектуальные» страсти, политические приоритеты и отсутствие созерцательности.

Канон-Антропоморфема. Референтом знака в искусстве Нового времени становятся «достойная личность» и гражданские интересы государственной идеологии. При этом антропоморфема не является новой канонической программой в отношении к метаморфеме. Она возникает в границах трансформации идеи субъектности, которая открывается Крестным подвигом Иисуса Христа, но теряет «космогоническое» духовное величие в эпоху Просвещения, что компенсируется представлением о ресурсах самого человека, но не из абстрактных желаний его возвысить, а ввиду социальной системности и научно-технологических достижений общества. Происходит существенное изменение в идеации образа мира и места человека в нем. Человек становится сам объектом духовного возвышения. Не внешний по отношению к нему фактор духовного величия, от которого он порожден, а сама персона в значимости государственных идеалов, вклада личности в культуру, ее военных подвигов, научных достижений и т. д. В России при Петре I это определено гражданской ответственностью: «в службе честь». Но, в общем, это повтор того, что было характерно для античности.

Новое время — это период в истории человечества, находящийся между Средневековьем и Новейшим временем. Понятие «новая история» появилось в европейской историко-философской мысли в эпоху Возрождения как элемент предложенного гуманистами трехчленного деления истории на *древнюю, среднюю и новую*. Критерием определения «нового времени», его «новизны» по сравнению с предшествующей эпохой был, с точки зре-

ния гуманистов, расцвет в период Ренессанса светской науки и культуры, т. е. актуализируется не социально-экономический, а духовно-культурный фактор, но не в его религиозном значении, а как вынесенное в общественное поле представление о достоинствах гражданина. Отмечают противоречия в оценке самого периода Ренессанса, Реформации / контрреформации в тенденциях того, что поименовано понятием гуманизма. Но аргументация того, что реакция на активное подавление инициатив рационального построения мира и что внутренний протест вылился в то, что в истории поименовано «охотой на ведьм», в общем слабая. Понятие «новое время» утвердилось как определение новой цивилизационной системы отношений в европейском и восточно-европейском ареале, и это отмечено в ряде крупных событий истории: падении Византии в 1453 году, открытии Нового Света в 1492 году, налаживании мировой системы торговли, периодом Реформации в 1517 году, событиях английской революции с 1640 года, начале Великой Французской революции в 1789 году. В российском варианте Новое время отмечают традиционно с реформ государственной системы Петром I, в самом начале 1700-х годов, однако важно помнить, что эти преобразования были подготовлены в период заступления на царство династии Романовых с 1613 года, а по факту — с преобразований Иоанна Грозного. По советской классификации Новое время заканчивается в 1917 году, и это связано с глобальными процессами в мире, и прежде всего Первой мировой войной в 1914–1918 гг. Также Новое время принято разделять на два этапа границей Наполеоновских войн.

Природопроизводственные условия состояли в быстром переводе открытий, прежде всего в естественных и инженерных науках, в производительную силу и замене в определенных отраслях ремесленного производства на индустриальное по типу ручных мануфактур — горное производство, железоделательное производство, текстильные предприятия. Возникла первая фаза разделения индустриального труда и повышение его производительности. Сыродутная печь при выплавке железа заменена теперь на прообраз доменной печи. Создавались доменные печи

в местах, близких к рудным залежам. Полученный чугун развозился по железоделательным заводам, которые, как правило, ставились в местах, где была возможность использовать запруды и энергию падающей воды, для этого изобретено водное колесо, приводящее в действие приводы и механизмы, меха. Колесо использовалось для подъема из шахт руды, действия прокатных станов и т. д. Распространению знаний сопутствовало книгопечатание. С течением времени в российском хозяйстве, в частности, в XIX веке происходило постепенное огосударствление крупных секторов производства. Пашенное и ремесленное хозяйство существовало наряду с охотой, развитыми ремеслами, кочевым производством и животноводством.

Социоорганизационные факторы обусловлены перегруппировкой структуры гражданского и военного управления в России. Сельское население составляло большинство жителей в типе общинного устройства, а остальная часть представляла собой сословную иерархию. Сами реформы начались еще при Иване Грозном: в 1550 году исправлен судебник 1497 года, в 1552 году составлен «Стоглав», что характеризует события середины XVI века как план перестройки местного самоуправления. Проведены Земский, Стоглавый Собор, во времена которого был принят «Стоглав». Важной частью было принятие в 1649 году «Соборного уложения». Семнадцатый век от смутного времени к концу столетия в России стал особым переходным периодом к XVIII веку — боярство утрачивает социальные приоритеты, и дворянство укрепляется как военное сословие, а также как основа для участия в государственных делах, научных изысканиях. Оно стало основной интеллектуальной силой общества. В 1699 году проведена военная рекрутская реформа. За первые 20 лет XVIII века созданы воеводские товарищества (1705), государство разделено на шесть губерний (1708), в 1715 губернии получили структуру в виде «провинция-уезд», а в 1719 году было уже 11 губерний, 45 провинций, разделенных на дистрикты. Сельская среда в виде семейной и соседская общины основывались на семейных кровных отношениях, но также возникли условия для соседской общины. Соответственно, созданы но-

вые органы власти: канцелярии, сенат, реестр коллегий, Монастырский приказ, позднее Синод. Петровские реформы были кардинальными, позволившими проведение военных кампаний, строительство флота, создание научной базы в виде академий и университета, обучение архитекторов, живописцев, скульпторов за рубежом — эта тенденция на обновление государственного строя впоследствии сохранялась и в XVIII и в XIX веках.

Национально-религиозные факторы традиционно рассматриваются несколько отстраненно в историческом раскладе государственного регулирования, хотя в период Нового времени именно вопросы веры приобретают огромное значение. Вера становится залогом военных побед, жизни за Отечество, воспитание поколений. В общем виде в России духовным стержнем исторически является монотеизм и распространение христианства с конца XIV века в Приуралье, благодаря миссионерству Стефана Пермского, позднее — укрепление в Волго-Окском регионе Серафима Саровского и в других регионах укрепляет духовными узами разные части российского мира. Вхождение в состав России Казанского (булгарского) и Астраханского ханств при Иоанне IV, позднее башкирского региона, последующее распространение монотеизма в Новое время вместе с присоединением Сибири, Кавказа, южных и западных земель создали сложную религиозную картину, в которой отражены разные политические процессы, например, религиозные унии в западно-русских областях, последствия синодальной реформы и др. Большую роль, как представляется, играют этноаутентичные традиции веры, поскольку они сохраняют глубинные ментальные коды и историческую память в виде аутентичных религиозных сообществ, а также в народном искусстве, зодчестве, фольклорном наследии, от чего отказаться было бы большой ошибкой. В то же время соединение двух типологических моделей жизни (и мышления) сложно методологически. В общем виде содержание жизни российских народов зиждется на двух ядрах исторической памяти: этно-сакральной и национально-религиозной в славяно-русском и тюркском вариантах. Имеет определенное значение финно-угорский компонент. В культуре

шло преобразование этно-сакральных традиций исторической памяти в вид фольклорного наследия.

Поэтому антропоморфема есть интеллектуальная концентрация науки в период, когда начинает интенсивно совершенствоваться технологическая подоплека знания, а идея целостности сознания человека подчинена личным представлениям о должном. Религиозное содержание культуры ослабляется ввиду усиления в Новое время научных тенденций, собирания информационной базы истории человечества, в которой превалируют две характеристики из трех — социальная организация и ее производственно-технологическая основа. Третья — религиозная — как бы «отстегивается» от матрицы бытия и становится отдельной областью, не проработанной в связи с двумя предыдущими. Религиозная тематика сложна для бытового понимания сути происходящих духовных изменений, и научный мир в Новое время ни в Европе, ни в России еще не был готов к ее новому пониманию. В то же время вопросы духовности плавно перетекли в собственно художественное творчество, ставшее носителем и выразителем новейших тенденций духовного бытия в глубине литературной мысли, музыки, архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного и народного искусства.

То есть Новое время активизировало позиции модели, ядро которой по мере обретения автономного существования человеком занял сам человек, а трансцендентные ресурсы «человек — государство» спроецированы на общество в целом. Этот канонический тип содержательной модели можно поименовать как антропоморфему, которая отчасти возрождает присущий античному языческому миру трансцендентное управление духовным пространством. Понятие «новое время», за неимением иных проработанных критериев, было воспринято историками и утвердилось в научном обиходе, но смысл его во многом остается условным. Во-первых, не все народы вступили в этот период одновременно. Во-вторых, стержнем духовной жизни по-прежнему являются монотеистические потребности веры. Тем не менее происходит возникновение новых цивилизационных условий, новой системы отношений

евроцентризма и распространение новых отношений за пределами европейских государств.

Искусство переживает невероятный взлет творческой смелости, родившей весь тот комплекс морфологии искусства, который питает и современную художественную традицию. Портрет, историческое полотно, пейзаж, натюрморт, жанровая сцена — это все не существовавшие прежде формы художественной интенции. С их помощью раскрывается новый вид пространства, предполагающий обзор границ духовной распростертости человека. В тончайших колебаниях природных фактур, заново открываемой телесной эстетики, сосредоточения на физиогномике персонажей как психологическом феномене, также их соотношенности в отношениях и др. открываются поразительные возможности для раскрытия нюансов психического бытия человека. И искусство в типах его исторической организации сосредотачивается на человеке, в отношении которого усиливается ракурс эйдического существования, и в онтосимволической программе метаморфемы начинает формироваться и приобретать относительно самостоятельное значение каноническая конвенция «антропоморфема». Это в матрице бытия характеризуется и определяется как последовательное движение и развертывание архетипа искусства в виде социокультурных программ, в которых объектом интереса выступает, скажем так, изображение общественных отношений, в Средневековье отсутствующее. Между образом Творца, Богородицы, святых подвижников веры и человеком возник пласт идей из необходимости оценки достоинства государства как гражданской силы, исправляющей комплекс духовных отношений (в службе честь), налаживании справедливого общественного устройства, а также укреплении исторической памяти фиксацией и художественной трактовкой событий, память о содержании которых имеет непосредственное культурное значение.

Интерес к образу человека несвятого возник в России в конце XVII века. Примером служат парсуна царя Федора III, портрет Скопина Шуйского, но сама нововременная концепция связана с реформой Петра Алексеевича — царя и императора

Петра I (рис. 3). И, наверное, лучшей иллюстрацией является именно его образ кисти И.Н. Никитина, созданный в 20-е годы XVIII в. Почему лучший? Потому, что биография Петра Алексеевича изобилует столькими суждениями о его непредсказуемости в поступках, что на их основе практически невозможно представить действительную именно личную полноту самоощущения Царя. Конечно, можно представить разные черты характера по имеющимся произведениям, например, в конном памятнике скульптора Этьена Мориса Фальконе (1716–1791), где всадник на коне твердо попирает жертвенный камень, который, по некоторым сведениям, был перемещен с территории Карелии и который служил там местом жертвоприношения. Вместо седла под всадником — шкура зверя, а вся масса всадника на коне гениально и впервые в истории скульптуры дана с опорой на три точки, что визуально как бы невозможно физически, но существует тем не менее как визуальное преодоление физического притяжения и метафорически выражает новую общественную и государственную реальность. М.В. Ломоносов в мозаике «Полтавская баталия» (1762–1764) сохраняет этот пафос, но конкретизирует исторический факт победы. Подобные настроения можно видеть в самых разных живописных произведениях и парадных портретах. Тем значительнее контраст лирического прочтения и монументальной погруженности личности, которая являет в образе славный итог петровского этапа российской истории.

Архетип нововременного искусства в общей линии его художественного своеобразия от наиболее ранних форм до ультрасовременных преследует общий конечный итог — репрезентацию личности в целостности, благородном возвышении и духовной приподнятости образа. Референтом знака выступает сам человек, обладающий достоинствами государственного деятеля, просветителя, человека, имеющего особый духовный масштаб времени, важные для российской истории, в контрасте величия персоны, отдавшей себя на алтарь ее будущего благополучия. Напомним: Петр I прожил всего 42 года.



Рисунок 3 — Никитин И.Н.

Начало 1720-х, холст, масло, диаметр. 55 (круг) ГТГ. Санкт-Петербург

История искусства в Западной и Восточной Европе имеет точки сопряжения, но есть главные различия, которые мы можем отметить. Западноевропейскую живопись, скорее, можно сравнить с сахарным песком из-за очень разных подходов и понимания задач живописи на всей ее территории. Российская традиция сопоставима с «сахарной головой», которая при всех внутренних дискуссиях и наличии во всяком случае двух центров — Москвы и Санкт-Петербурга, — питается от ствола устойчивой внутренней целесообразности государственного единства. Но безусловно, что западноевропейская традиция была питательной почвой для российского искусства. Так, итальянские пенсионеры О. Кипренский, Сильв. Щедрин, А.А. Иванов, М. Лебедев, Ф. Матвеев, Ф. Бруни, К. Брюллов и другие сложились в блестящую плеяду национальных мастеров. В петровское время огромное значение имело изучение северной школы живописи. В Германии, где ввиду самостоятель-

ности немецких королевств и княжеств не сложилось общей национальной традиции искусства, особенностью творчества является самостоятельность художественных центров Берлина, Дюссельдорфа, Дрездена, Мюнхена, Франкфурта-на-Майне, Веймара и др. Объединил раздробленный мир в единую Германию канцлер Отто Бисмарк, и в этом смысле «немецкая нация» к XX веку подошла весьма молодой, и внутренняя энергия ее единения вылилась в две войны в XX веке. В России художественная жизнь сосредотачивалась в Петербурге, в новой столице, и в Москве, и особенностью отечественного искусства можно назвать философское понимание природы и интерес к непосредственному выражению натуральных впечатлений, а также идей социальной справедливости, проблем народной жизни.

5. *Субъект-канон.* Субъект-канон также имеет субдоминантное основание в отношении к метаморфеме, но по ряду причин не всегда удается увидеть этот контекстный ракурс, ввиду очень большого разнообразия авторских манер, интересов, специфических инструментов, которые возникают по нескольким причинам. Во-первых, авангардная предметность взорвала художественный мир в преддверии индустриального типа производства и общественных отношений, и начавшаяся с 1913 года с производства автомобилей Форда конвейерная технология потребовала унификации технологических процессов, и для России, где индустриализация началась в советское время с 1928 года, это обеспечили конструктивизм и функционализм, гениально подготовленные в русской и немецкой школах нового искусства и носящей ныне наименование «техническая эстетика, дизайн». Супрематизм возник в этом же русле, и он также конструктивен во внутренней логике композиционного строя в содержании сопоставления цветовых, геометрических эффектов визуализации. Поиски новых ресурсов школ ВГХМ — ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, УНОВИС (Утвердителей нового искусства), некоторых других в регионах России сразу стали формой проектного творчества. Так, целью абстракционизма Василия Васильевича Кандинского, трудившегося в России в ГАХН,

затем в Германии в БАУХАУС, была психологическая основа художественного восприятия. Абстракционизм по своей сути есть формализация пластического языка, как и «проуны» витебской школы или опыты самых разных художников, которые вырабатывали формальный язык эстетики на основе гештальтов — «новых элементов» для «новых зданий» и «новых вещей», что в 1970-е годы будет названо предметно-пространственной средой. Так, например, «угловой контррельеф» Татлина (рис. 4) мы без труда обнаруживаем как язык, который использовал Франк Гери в создании Музея современного искусства в Бильбао (рис. 5). Здание сразу было признано одним из наиболее зрелищных в мире строений в стиле деконструктивизма, но оно крайне неудобно для посещения. Татлин, скорее всего, не закладывал в созданный им язык этого качества.

Соответственно, само тиражирование вещей, во-первых, стало условием не только конструирования новой реальности, но также и самих нужд в модных унифицированных под время вещах, отношениях людей, политических, экономических, военных систем, которые потребовали от искусства острой рифмы, лозунгов-призывов, нового механического театра, революционной поэзии, конструктивного кроя одежды, формальной изобразительной структуры изображения, что ввиду тиражирования вещей намечает снижение значения индивидуальности потребителя. При этом возникли технологии в образовательных и воспитательных методах индустрии (ликбез), совокупный объем обучающих материалов в целом был невероятным, и это была безусловная победа в создании новой модели содержания жизни и управления общественным пространством в СССР.

Во-вторых, в преддверии индустриального существования, которое в отношениях личного и общественного сосредоточено на формировании усредненных потребностей личности, в недрах сознания зарождается то, что обычно именуют защитными функциями или потребностями самосохранения. Когда говорят, что модернизм — это бунт против традиций и канонов в искусстве, это, конечно, очень поверхностное суждение. Трансформация искусства происходит всегда, и она сопровождается в том числе и

конфликтами. Поэтому возникновение протестного видения искусства ведет как будто к открытию новых ресурсов индивидуальной визиотрансценденции, но по большому счету это всего лишь средство к усреднению потребностей человека индустриальной эпохи, выработке психологического нарратива времени, что периодически порождает протестное (программное) видение ресурсов и перспективы художественного развития. И на самом деле речь идет о рождении нового феномена субъект-канона.

Субъект-канон в европейском варианте изобразительности сложился на путях экзистенциальной стези, которая в противовес унификации функций жизни породила активный тип самовыражения, мода на который существует до сих пор. Начало этого справедливо связывают с импрессионизмом, как феноменом цветового и фактурного выражения романтики бытовой повседневности, но нельзя не видеть здесь и сознательный отказ от общественно значимых тем как перспективы искусства: Моне и Мане, Писсаро, Ренуар и Дега, в определенной степени Сезанн, возвративший живописи фресковое звучание перцептом обратной перспективы и цветовой структуры, которая фактически не имеет источника внешнего освещения. Далее надо сказать о Ван Гогге и Гогене, а за ними следуют Матисс, Вламинк, Дерен. Но работы этих художников еще нельзя связывать полностью с субъект-каноническим принципом модернизма. Только в ряде работ Мунка и в основном Дали и Пикассо возникает действительная субъект-каноническая конвенция модернизма, в которой бессознательное прорывается как нерациональное состояние телесного материала, ведущего в одних случаях к обезображиванию «тела» в изобразительном искусстве, в других — к соединению реалистической подоплеки с фантастическими, иногда жуткими видениями. Выражение Пикассо *«изобразить мир таким, каким я его мыслю»* может служить эпиграфом к субъект-канонической конвенции искусства XX – начала XXI века.

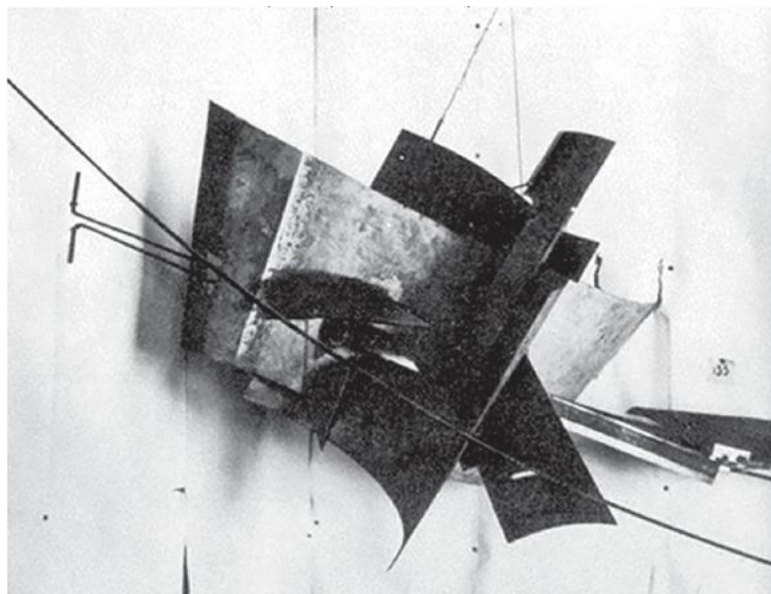


Рисунок 4 — Угловой контррельеф. Татлин. 1915



*Рисунок 5 — Музей Гуггенхайма в Бильбао. Испания.
Архитектор Фрэнк Гери. Открыто для публики в 1997 году*

В русском варианте импрессионизм проявлен у Коровина, Грабаря, Герасимова, Серова, Пименова и других. И следует отметить принципиальное отличие его в России, прежде всего в неразрывной связи их творчества с прежней традицией, например, живопись в картине «Грачи прилетели» Алексея Саврасова (1871. Холст, масло, 62 × 48,5 см. ГТГ) не является антонимом к «Мартовскому снегу» Игоря Грабаря (1904. Холст, масло. 80 × 62, ГТГ) или «Морозное утро. Розовые лучи» (1906. Холст, масло. 106,7 × 98,2), поскольку изобразительные методы презентуют не самих себя, но высокий дух времени, тишину и ожидание в одном случае и панорамное ликование в другом.

Это есть принципиальная позиция национального живописного метода. Течения модернизма в виде фовизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма, абстракционизма, сюрреализма, дадаизма, экспрессивной и геометрической абстракции, поп-арта, фотореализма, гиперреализма в качестве референта знака актуализируют не объект духовного почитания, но впечатление автора, плоды «видений», психосоматические симптомы, порой демонические настроения. И это внешняя модная сторона «художественного» предложения характеризует этап поиска психологических реакций человека на факторы в условиях, например, утраты полноты религиозного сознания. Гештальт-психологический невроз — это своего рода мусор, лакмусовый маркер, обнаруживающий несовершенство и неустойчивость матрицы бытия начала XX века, как итог и результат постепенного даже не вытеснения, а на самом деле низведения полноценной религиозной компоненты до бытового спиритуализма, не всегда, но имеющего тенденции к выражению демонической детерминанты иррациональных сил.

Тем не менее нельзя не видеть, что логика субъект-канонической конвенции особенно авторской ответственностью за то или иное фигуративное предложение — художник берет на себя право визуализировать за происходящее с ним. Это и есть специфическая черта времени, когда на первый план выдвигается не общественная модель ответственности за методы изобразительной деятельности и за художественно-пластические регламенты

формообразования, а свободные интуитивные визуальные дескрипты впечатлений, которые предлагаются в качестве всякий раз новых визуальных решений.

Строго говоря, модернизм (итал. *modernismo* — современное течение) не художественный термин — все искусство современно и актуально в момент его появления. Точнее, следовало бы модернизм считать одним из направлений авангарда, как психофизическое атрадиционалистское изобразительное направление. Так, скульптурные образы Модильяни и графика Матисса создаются, когда утрачиваются стилевые тенденции модерна и намечаются пути к экспрессии формы. Модильяни занимался скульптурой всего пять лет, и он увлекся в этот период искусством Древнего Египта, Океании и африканской пластикой, с ее продолговатыми и изящными линиями силуэта. На этой основе формировался его индивидуальный стиль. В каталоге «Осеннего салона» 1912 года представлены семь скульптур под названием: «Головы. Декоративный ансамбль» (рис. 6). Под скульптурами автор устанавливает свечи для создания атмосферы древнего храма, который он именует «Храм красоты». Так соединяются вещи между собой с помощью необычной подсветки.



Рисунок 6 — Модильяни. Голова. Часть декоративного ансамбля. 1915

Но и Пикассо был очарован пластикой иберийских масок, а что в итоге? Если у Модильяни парадоксальным образом фигуры монументально восхищены и одновременно романтичны, нежны и тонки — и это гимн Женщине Вселенной, то «Авиньонские девицы», у Пикассо — это распотрошенная плоть греха, в которой нет плача сердца о судьбе женщины и несовершенстве этого мира, и за высокое искусство почему-то принимается сам протокубистический способ изображения.

Так внеэстетическая субъектность, утрачивающая этический смысл, входит в нравственные лакуны искусства, свидетельствуя утерю представлений о должном. Входит и присутствует в культуре, несмотря на очевидное безразличие к образам самого художника, утверждающего так собственную субъектность как феноменальность времени, когда успех важнее внутренней этики. Не все наследие Пикассо таково, но период модернизма следует рассматривать не как развитие изобразительного искусства, а как новую визуально-морфологическую данность, которая предшествует поп-арту. Это расхождение самих по себе средств и того, чему они «не служат», сопровождается активным использованием поведенческих актов, с оттенками девиантности, что в обществе всегда хорошо видимо и имеет определенную силу воздействия, в особенности на неподготовленного зрителя. А надо сказать, что художественный ликбез для среднестатистического жителя Европы первой трети XX века — вещь в целом не необходимая, и поэтому художественное событие и принятые в культуре стереотипы содержания — это два берега психологической пропасти без образовательного моста, их связывающего.

Концептуализм и постмодернизм. Следующий шаг по пути учреждения субъект-канонической программы творчества сделан в последней трети XX века — это концептуализм и постмодернизм, которые иногда разделяют, но которые обусловлены внутренним родством и не просто поиском пластических программ, но комбинированием формы как некоторого материально мотивированного смыслового сообщения.

Проблема того, что в XX веке именуется концептуализмом, в том, что у постулированного и зафиксированного в слова-

рях определения в качестве аргументации используется высказывание Дж. Кошута: что «сила искусства — это сила идеи, а не материала, и форма должна быть разрушена». Здесь непонятно, чего более: иронии над теми, кто приходит взглянуть на «концептуальные объекты» или отвержение философского наследия как ненужного, но большая наглость и циничность есть, пожалуй, только в социопатическом поведении за границами этики, поскольку исторически концептуализм как проблема существует едва ли не тысячу лет, и его основной темой является вопрос универсалий: «сторонники этого направления полагали, что общее существует в вещах (*in rebus*) и обнаруживается в речевых актах». Собственно же концепт возводят к лат. *conceptus* — схватывание. Это направление «определяет средневековый характер мышления, тесно связанного с идеей воплощения Слова и тем самым обеспечивающего понимание вещей и их связей и теоретическое обоснование дано в “Диалектике” Абеляра и имело дальнейшую разработку в ряде философских школ и учений 12 в., хотя идеи концептуализма разворачивались с момента появления христианства и особенно в пору возникновения спора об универсалиях, прежде всего у Ансельма Кентерберийского» [2].

То есть, если концептуализм в средневековой философии в качестве объекта верификации предполагал отношения (со словом-Творцом), что в определенном смысле интерпретирует платоновское единое и многочисленные именно материальные модусы его выражения, и эта схема есть вопрос телеологического итога творчества — целостности, то подмена отношений «слово — Творец» на «Человек — мысли» как «царства идей» в голове автора «концепта» вне каких-либо смысловых подтекстов никакого отношения к концепту не имеют и, соответственно, к художественной задаче тоже. Авторская надпись «я голоден» на картонке на выставке; приклеенный скотчем банан; поджег дверей ФСБ; много иных неадаптивных актов, включая «Ветку», которая по циничности даже превосходит вышеперечисленные, поскольку стремится к созданию интеллектуальной подложки своей верификации, — ничто из перечисленного

не является произведением, поскольку не имеет пластической программы внутри себя, а целевая задача состоит в том, чтобы открыть дверь помещению, на которой написано «разрушение формы». Это осознанное вуалирование наиболее слабого звена в конструкции Дж. Кошута, поскольку разрушить форму нельзя, так как форма есть предикат антропологического естества человека и его сознания, и разрушить форму можно, только разрушив сознание самого человека, что, очевидно, и является основной целью сформулированных, сконструированных контекстов (концептов), и это происходит, когда исчезают большие цели искусства, идейные созидательные перспективы справедливого мира. Так же как можно забыть, что форма и есть идейное основание вещи у Платона, и ее разрушение — это прямое безумие против целостной модели связи человека и космического универсума — Творца. Если же это не подразумевалось у Кошута, то, значит, «теоретик», скорее всего, не читал диалогов Платона.

Вместе с тем важно сказать о том, что объективное понимание концепта возможно, но концептуальные вещи должны либо быть представлены в действительных координатах пластического поиска новой формы, либо в переустановке их функционального значения в координатной сетке устанавливаемых художником референтов знаков. Но, в отличие от стремления идеологов концептуализма разрушить ядро искусства — форму как семиотического носителя исторической памяти, и вместе с тем любое напоминание о ее матричной специфике, художник не отказывается от использования семиотических интенций формы, следовательно идеи, — он использует их в нехарактерной для них роли — быть самостоятельными таксонами¹ в таксоне более высокого уровня. Теорию таксономии разработал А. Богданов для объяснения принципиально новых конструктивно-технологических моделей. Он создает принципиально новое образование, новую форму, вкладывая существующие смысловые контексты на принципах тектологии, выявляя при

¹ Таксон — (от лат. *taxare* оценивать) совокупность дискретных объектов, связанных определенной общностью свойств и признаков, характеризующих эту совокупность [6].

этом новые качественные свойства, которые не упраздняют и не разрушают форму, как этого требуют идеологи концептуализма, а выискивают новые ресурсы в принципиально иной типологической программе, которая соответствует субъектной независимой от текущих стилевых или конъюнктурных целей позиции художника, продолжающего поиск пластической завершенности предложенной идеи и так создающей перцепты и прецеденты новых направлений развития формы в искусстве.

Это можно проиллюстрировать работой Игоря Захарова-Росс — русско-немецкого художника, некогда из нонконформистов, теперь одного из крупнейших европейских мастеров, работающих на стыке художественных и научных смысловых контекстов образов искусства. Игорь Захаров-Росс понимает концепт как ресурс использования существующих культурно-исторических, естественно-научных, этико-эстетических парадигм в соединении их фигур, фактур, знаков-графем и т. д., и для художника любая фигура, как то: отпечаток пальмового листа, снимки плода в материнской утробе, фотографии пустых интерьеров школы в Чернобыле, на которые спроецированы едва различимые фигуры школьников, проекции отпечатков хирургических срезов ткани человека, графиков и формул, понятных физикам и математикам, графитовых стержней атомных реакторов в проекте «Зеркало», технологических фактур глиняных или лесных рубленых жилищ, т. е. всего, что имеет знаковый смысловой контекст в отношении интенциональных следов-отпечатков деятельности человека, — все является поводом для конструирования *концептуальной реальности* как принципиально нового образного пространства. То есть форма не разрушается, но наоборот — ее потенциал используется для строительства принципиально новой художественно-семиотической реальности, в которой новая идея не противопоставляется прежним, а синтезирует их в парадоксе противопоставления (сопоставления) их идейных ресурсов в дне сегодняшнем.

В этом случае мы можем говорить о сохранении синтагматических значений элементов структуры, но образно-знаковые графемы становятся условием более сложной художе-

ственной задачи, здесь и сейчас является «сталкивание» их с целью создания принципиально новой реальности, в которой нет времени, поскольку ее новое, именно парадигматическое качество, включает время как опцию. Поиск концептуальных пластических ресурсов в создании и передаче образной презентации современности, нашего времени идет не по пути отказа или разрушения формы — форма не «уничтожается», поскольку все знаковые источники становятся фактурным материалом композиционных фигур, но образуется, синтезируется новая программа их образного прочтения. Знаки разных областей деятельности человека становятся текстом, фиксирующим актуальную проблематику времени, фигурами которых становятся принципы знакообразования, результатом которого является новый знаковый ансамбль с выведением чувственных доминант как переживания.

Примером концептуального искусства может служить представленная здесь работа мастера из серии «Внутренний Крест» (рис. 7) русско-немецкого художника Игоря Захарова-Росс, выпускника Хабаровского худграфа, некогда участника питерского андеграунда 1970-х годов в СССР и за почти пятидесятилетие ставшего одним из крупнейших современных художников.

В работе использована Новгородская икона размером 24 × 19,5 см из Св. Софии конца XV — начала XVI вв. (по Лазареву), хранящаяся ныне в Новгородском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, увеличенная в виде фотокопии с наложенным на нее листом от пальмы, помещенной в короб, который установлен на распорках между полом и потолком пространства.

Семантической основой является жест художника, и в этом проявляется его субъект-каноническая воля — наложение на изображение золотого листа растения, во-первых, как символа памяти совершенства Райского Сада, также «золота» дара волхвов, означающего царственность Христа, как ассоциативного смысла самого события — восшедшего на Голгофу и совершившего свободной волею Крестный подвиг, и одновременно это мера стыда за безумие распявших и продолжающих распинать Бога сегодня —

это извинительный акт, своего рода молитва художника за неразумность человеческого рода, референтом знака чего является именно субъект-каноническая позиция художника, берущего на себя ответственность за сохранение благочестия в отношении к божественной плоти Бога-Сына, поругание которой произошло около двух тысяч лет назад, и напоминание о том, что парадоксальность свободного выбора Крестного подвига — это залог освобождения человека, порушенного древним грехом.

Может быть, можно назвать его метод тайнозрительным созерцанием смыслов в фактах и свидетельствах нашей жизни.

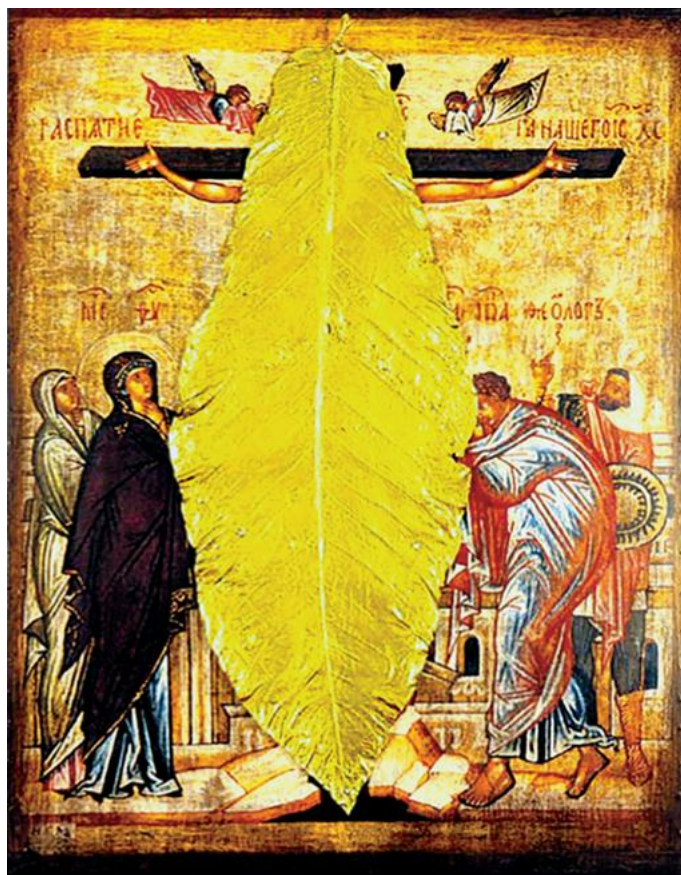


Рисунок 7 — Игорь Захаров-Росс. Внутренний Крест. 1988.

Из всего многообразия направлений творчества художника можно выделить стремление к пластическому в широком смысле синтезу «методов размышления» на стыке естественно-научных, гуманитарных, художественных, политических и т. д. идей, которые сам художник именуется «синтопия», цель которых — построение новой целостности. Термин «синтопия» перенесен в мировоззренческую среду из сферы медицины, и это связано с тесным общением художника с немецким психологом, нейробиологом Эрнстом Пеппелем и используется в контексте синтеза графических фигур-знаков из разных сфер деятельности человека как состояние проекций образных перцептов в свойствах и функциях головного мозга. Ментальность опыта восприятия, формируемая в условиях технологического вызова, строится как представление о сознании, пребывающем вне пространства и времени, онтологически обусловленного одновременно структурой материальных условий предметно-пространственной среды и соединением разнообразных фигур и знаков: интерьера, архитектуры, фотографии, текстов и «следов» научных исследований — графиков, диаграмм, кадров из фильмов, но также и звуков и др., но не из произвольного набора элементов, а в определенной тематической концепции. Критик А. Боровский, в частности, пишет:

«Постмодернистская открытость и “метафороёмкость” терминологии позволяет художнику дать своё определение трансгрессивного выхода человека за пределы наличного опыта, замыкающего его в неких границах, за границы “здешнего бытия”... Определение Захарова-Росса таково: синтопия. Понимая всю индивидуальность смыслов и ассоциаций, которые вкладывает автор в этот термин, рискну все же его интерпретировать. Синтопия по Захарову-Россу — данное в результате акта трансгрессии (с его мистической — просветление — и философской составляющими) качественно новое ощущение единства пребывания человека на земле — вне географической, политико-географической и топографической локализации. Место пребывания конкретно и универсально, как и само понятие

“пребывание”. Между местами, где ты находишься в данный момент, находился в прошлом и будешь пребывать в будущем, существуют некие интерференции: ты узнаешь, вспоминаешь и предвосхищаешь звуки, запахи, визуальные образы. Место пребывания, таким образом, — не случайная географическая точка, а точка приложения направленных бытийных и метафизических сил» [9].

Новый метод имеет субъект-каноническую специфику, но при этом живая реакция на события, чувственные реакции, интеллектуальная подоплека самой деятельности направляет мышление в интенциональный план различений извечных спутников жизни человека — добра и зла, предлагая ему самому определиться в истинной подоплеке происходящих событий, но делается это не из подсознательных побуждений к абстрактным экзистенциальным и часто экзальтированным настроениям, а по факту реальных событий, взывающих к разумности их понимания.

Таким образом, искусствоведение как устоявшееся представление о культурно-исторических и формально-стилистических факторах искусства формировалось в Новое время, и наука рассматривает произведения с периода позднего палеолита и до настоящего времени. Идея, эмпирическая структура объекта и средства художественного синтеза составляют дидактический фундамент дисциплины. Появление неклассических художественных феноменов современности нуждается в обсуждении более широкой теоретической платформы искусствознания в структуре междисциплинарных связей с культурологией, семиотикой, философией. Это важно не только для изучения современных объектов или уточнения ракурсов искусства прошлого, но в целом места искусствознания в гуманитарной теории.

Типологический аспект теории позволяет при соединении понятий двух дисциплин искусствознания и семиотик, а также некоторых позиций философии и культурологии рассматривать вопрос художественной образности с применением категорий знака, референта знака, образа референта и таким способом

интерпретировать объекты современного художественного процесса, как надеемся, в обстоятельствах верификации и отделения истинных и мнимых целей творчества, а также установления для этого некоторых дидактических оснований.

Список литературы

1. Икона Андрея Рублева «Троица». Символика образа // Мир Православия. — 2005. — № 6. 2005. TARBEINFO — РУССКИЙ ТЕЛЕГРАФ: сайт. URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp6-05/mp-13p.htm> (дата обращения: 05.01.2023).
2. КОНЦЕПТУАЛИЗМ // Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». URL: <https://iphlib.ru/library/collection/new-philenc/document/HASH0108964c31320b69fd553108> (дата обращения: 05.01.2023).
3. Кошаев В.Б. Канонические конвенции в истории искусства. Морф и морфема // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 1/2.
4. Кошаев В.Б. Форма // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 22–44.
5. Кошаев В.Б. Форма. Часть 2. Семиотические интенции искусствоведения // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 84–128.
6. Краткий психологический словарь. — Ростов на Дону, 1998.
7. Флоренский П. Столп и утверждение Истины / Факсимиле книги 1914. — М.: Правда, 1990.
8. Четверикова О.Н., Крыжановский А.В. Культура и религия Запада: Религиозные традиции Европы от истоков до наших дней. — М., 2009. — 528 с.
9. Borowski A. Igor Sacharow-Ross: Abgebrochene Verbindung. Edited by Dieter Buchhart, Hans-Peter Wipplinger Verlag für moderne Kunst, Nuremberg 2006.

References

1. Ikona Andrey Rubleva «Troicza». Simvolika obraza. *The World of Orthodoxy*. 2005, n. 6. TARBEINFO – RUSSKIJ TELEGRAF. URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp6-05/mp-13p.htm> (date of application: 05.01.2023).
2. KONCEPTUALIZM / Elektronnaya biblioteka IF RAN «Novaya filosofskaya enciklopediya» [Electronic Library of the IF RAS “New Philosoph-

ical Encyclopedia”]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0108964e31320b69fd553108> (date of application: 05.01.2023).

3. *Koshaev V.B.* Kanonicheskie konvencii v istorii iskusstva. Morf i morfema. *Theory and history of art.* 2023. Issue 1/2.

4. *Koshaev V.B.* Forma. *Theory and history of art.* 2022. Issue 1/2. P. 22–44.

5. *Koshaev V.B.* Forma. Ch. 2. Semioticheskie intencii iskusstvovedeniya. *Theory and history of art.* 2022. Issue 3/4. P. 84–128.

6. *Kratkij psixologicheskij slovar'* [A brief psychological dictionary]. Rostov on Don, 1998.

7. *Florenskij P.* Stolp i utverzhenie Istiny' [The Pillar and affirmation of Truth]. Faksimile knigi 1914. Moscow, 1990.

8. *Chetverikova O.N., Kry'zhanovskij A.V.* Kul'tura i religiya Zapada.: Religiozny'e tradicii Evropy' ot istokov do nashix dnei [Culture and Religion of the West: Religious traditions of Europe from the origins to the present day]. Moscow, 2009. 528 p.

9. *Borowski A.* Igor Sacharow-Ross: Abgebrochene Verbindung. Edited by Dieter Buchhart, Hans-Peter Wipplinger Verlag für moderne Kunst, Nuremberg 2006.

УДК 7.01
ББК -7

ПРЕДАНИЯ И ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О БОГАТЫРЯХ СЕВЕРА

А.В. ТРЕЩАЛИНА

Университет мировых цивилизаций имени В.В. Жириновского
119049, Москва, Ленинский проспект, д. 1/2, корп. 1, Россия
E-mail: anna468@mail.ru

В статье изложен анализ некоторых аспектов деятельности героев «Калевалы», богатыря Вяйнямейнена и «сына поляны» Самтсы Пеллервойнена с позиции оценки правдоподобия изложенных событий в этом эпосе.

Проводится аналогия карельских рун и русских сказаний об Илье Муромце, основанная на идентичности находок археологов на месте разрушенного Муромского монастыря (Онежское озеро) и артефактов Волосовской и Панфиловской стоянок, расположенных в окрестностях Мурома.

Рассматриваются материалы, свидетельствующие о проживании великанов в северо-западном Приладожье и Беломорье. Даются исторические описания «Валитова камня» и анализ вариантов происхождения фамилии Валит, а также выдержки из дневников арабских историков Ахмера Ибн-Фалдана и Абу Хамида Андалуси, посетивших в XI веке Волжскую Булгарию.

Ключевые слова: «Калевала», Вяйнямейнен, Самтса Пеллервойнен, Карелия, «Каменная книга», великаны, Онежское озеро, Илья Муромец, Муромский монастырь, архипелаг Кузова, Белое море, Валитов камень.

TRADITIONS AND HISTORICAL INFORMATION ABOUT THE HEROES OF THE NORTH

A.V. TRESHCHALINA

V.V. Zhirinovsky University of World Civilizations
119049, Moscow, Leninsky Prospekt, 1/2, bldg. 1, Russia

The article presents an analysis of some aspects of the activities of the heroes of "Kalevala", the hero Väinämöinen and the "son of the glade" Sampsä Pellervoinen from the standpoint of assessing the plausibility of the events described in this epic. An analogy is drawn between the Karelian runes and Russian legends about Ilya Muromets, based on the identity of the archeological finds at the site of the destroyed Murom Monastery (Lake Onega) and the artifacts of the Volosovskaya and Panfilovskaya sites located in the vicinity of Murom. Materials are considered that testify to the residence of giants in the northwestern Ladoga and White Sea regions.

Historical descriptions of the “Valit Stone” and an analysis of the variants of the origin of the surname “Valit” are given, as well as excerpts from the diaries of Arab historians Akhmer Ibn-Faldan and Abu Hamid Andalusī, who visited Volga Bulgaria in the 11th century.

Key words: Kalevala, Väinämöinen, Sampsa Pellervoinen, Karelia, Stone Book, giants, Lake Onega, Ilya Muromets, Murom Monastery, Kuzov archipelago, White Sea, Valitov stone.

О проживании рослых и могучих людей в северных регионах нашей планеты можно судить по историческим сведениям, мифам, легендам и тем уникальным сооружениям, к которым, в первую очередь, следует отнести сейды, менгиры и пирамиды Кольского полуострова.

Из древних сказаний жителей Севера наиболее известен карело-финский эпос «Калевала», представляющий собой сборник народных песен («рун») об устройстве мира и его истории, составленный фольклористом Элиасом Леннротом. В этом эпосе систематизированы предания населения Карелии, Финляндии, Приладожья, южного побережья Белого моря.

В «Калевале» нет единого сюжета, но главный герой — Вяйнямейнен, (также Вяйнемейнен, карело-финский вариант Väinämöinen), первочеловек, богатырь, сын Богини Ильматар, которая «...Понесла от ветра, от волны затяжелела», — объединяет всё повествование. Как следует из содержания, Вяйнемейнен на заре времен обустроил землю для будущих людей, создал скалы и рифы, выкопал рыбные ямы, добыл для людей огонь и научил сеять зерно [1; 2].

В перечне культурных деяний и трудовых подвигов Вяйнемейнена обращает на себя внимание строительство первой лодки (почему-то именно «военной», Руна 16) и уход главного героя «внутрь моря», где он находился три дня (пока опасность не миновала).

Трехдневное пребывание Вяйнемейнена в море интересно проанализировать с позиции особенностей мореплавания.

Первой и главной проблемой для моряков является наличие пресной воды. О том, что такой запас был в лодке, в рунах

ничего не сказано. Следовательно, Вяйнямейнен должен был пристать к суше для утоления жажды.

«Калевала» — эпос в том числе и карельский. Карелия расположена на западе Белого моря и, отплыв, Вяйнемейнен неизбежно должен пройти мимо ряда скалистых островов архипелагов Кузова (название происходит от саамского «Кууси-ой-вэ» — «Еловые Головы») и Соловецкого. Учитывая находку Н.С. Гумилевым останков двух с половиной метровой женщины на Русском Кузове [3] (остров высокий, лесистый, есть питьевая вода и достаточное количество больших и маленьких заливов), вполне вероятно, что Вяйнемейнен укрылся у себе подобных великанов. Возможно, уход «внутрь моря» главного героя «Калевалы» символизирует переселение исполинов в южные регионы, под давлением воинственно настроенного населения или в результате сражений между виками и ариями, о которых упоминается в «Каменной книге».

Здесь необходимо отметить, что, при всей сказочности сюжета, строительный материал для изготовления мореходного судна с практической точки зрения выбран очень грамотно. В Руне 16 «Калевалы» сказано, что Сампса Пеллервойнен проходил мимо осины («Потечет, утонет лодка. Если будет из осины»), сосны («И сосна так отвечает... Из меня челнок не выйдет») и выбирает дуб («...Дуб разумно отвечает... Деревя во мне довольно, Чтобы сделать киль у лодки. Статен я, без недостатков, Пустоты внутри не знаю»).

Факты строительства дубовых судов поморами известны с начала нашей эры. Как самое прочное и долговечное дерево, дуб служил для изготовления основных частей корпуса: киля, штевной, шпангоутов, привальных брусьев и т. д. Пример тому — поднятый со дна Стокгольмской бухты 64-пушечный фрегат «Ваза», затонувший в августе 1628 г. и сохранившийся настолько хорошо, что этот корабль превратили в музей.

Далее следуют уточнения: указывается конкретный размер эпического ствола («Девять сажен дуб в обхвате») и дается описание орудия труда [1]:

*«...Это Сампса, мальчик малый,
Пеллервойнен, сын поляны.
Золотой топор он держит
С рукояткою из меди».*

Приведенная цитата вызывает противоречивое отношение. С одной стороны, подтекстом проходит умение тех, кто жил в эпоху Вяйнямейнена, находить, добывать и перерабатывать самородки и металлосодержащую горную породу, а также изготавливать предметы из металла и сплавов. Кроме того, по-видимому, древние северные народы особо выделяли и ценили золото [4; 5]. С другой стороны, золотой топор с медным топорщиком тяжелый, и делать из золота рубящую часть крайне непрактично, так как золото — металл мягкий, лезвие быстро затупится и придет в негодность, вследствие чего такой топор в принципе не пригоден для лесорубов. Однако «мальчик малый» Сампса довольно быстро срубил дуб («Ударяет он по дубу. Лезвием он рубит острым. Скоро дерево он сносит»).

Что касается дуба, то, принимая его «обхват» в «девять сажен», или $9 \times 2,48 = 22,32$ м, получим эквивалентный диаметр: $22,32/\pi = 7,105$ м! В материалах издания «Усынови заказник» (М.: Издательство ЦОДП, 2002) сказано, что «примерный возраст дуба, обхват которого на высоте 1,3 м — 500–600 сантиметров, составляет 400 лет. В этом случае точность определения возраста колеблется в пределах от 50 до 100 и более лет» [6]. Следовательно, если дубу, имеющему диаметр 1,59–1,91 м ($5/\pi = 1,59$ м или $6/\pi = 1,91$ м), 400 лет, то, составляя элементарную пропорцию, вычислим: «Калевальскому» дубу должно быть порядка 1488–1787 лет (с учетом современных темпов роста деревьев в средней полосе России). Таким образом, даже при абсолютной погрешности расчета в 200–300 лет, рождение Вяйнямейнена произошло как минимум спустя 1000 лет после возникновения стабильной органической жизни на севере евразийского материка. Учитывая, что в Северной Европе последняя ледниковая эпоха закончилась около 11,7 тысячи лет назад [7], можно предположить появление исполинов в Карелии и Фин-

ляндии в 8–7 тысячелетиях до н. э. К этому же времени относится появление мегалитов на архипелаге Кузова в Белом море, включающем 16 островов, из которых наибольшими являются Русский и Немецкий Кузов. Здесь обнаружено около 800 разнообразных сложений из камня, имеющих отношение к языческим обрядам. На самом высоком острове Карельского Беломорья — Немецком Кузове — на площадке размером 350 на 110–160 м, находится, по различным данным, от 150 до 300 сейдов. На «Лысой горе» острова Русский Кузов около 300 сейдов, среди которых отмечается и редкий «фаллический» тип — менгиры, подпертые с двух сторон валунами (рис. 1 [8]).



Рисунок 1 — Менгир и сейд на острове Немецкий Кузов

Безусловно, надо отдать должное силе и сноровке Сампсы Пеллервойнена. Но чтобы без особых затруднений носить топор по горам и лесам, Сампса должен иметь соответствующие рост и массу. Здесь интересно провести аналогию с находкой в больших медных шахтах Северного Уэльса, которым не менее 3,5 тысячи лет, примерно 2,5 тысячи молотков, каждый из которых весил 27 кг (вес современного молотка — не более 5 кг). Для такого инструмента понадобилась бы ручка длиной 2,7 м. Это позволяет предположить, что рост древних шахтеров был от 3,5 до 5,5 метра [9]. Такое сравнение косвенно указывает, во-первых, на аналогичные габариты Вяйнямейнена и

Пеллервойнена и, во-вторых, на историческое правдоподобие карело-финских рун.

В еще одном карельском, переходящем из поколения в поколение, предании о великанах рода Пайвиэ, сказано о силе Олофа, самого знаменитого из трех сыновей Пайвиэ: «Раз Олоф возвращался с рыбного лова и был настигнут непогодой. Опасаясь грести против волн, грозивших потопить его лодку, нагруженную сетями и рыбой, решил он пристать к берегу. Пристав, взвалил он тяжелую лодку на плечи и понес ее на себе» [10].

Проводя аналогии, нельзя не отметить некоторую схожесть в описании по крайней мере облика и возможностей Вяйнемейнена и Ильи Муромца (рис. 2 [11, 12]).



а



б

Рисунок 2 — Герои народных сказаний:
а — Илья Муромец (картина В.М. Васнецова «Богатыри»);
б — Вяйнемейнен («Калевала»)

Характерно, что в селениях у Онежского озера фольклористами было собрано наибольшее количество вариантов преданий о сказочном русском богатыре (более тридцати), в том числе: «Илья Муромец и Калин-царь», «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Сказание о Батыевом нашествии», былины о борьбе Ильи Муромца с Идолищем Поганым, Сокольников и другие. Фактическим подтверждением единой основы русских и карельских сказаний являются осколки керамической посуды, обнаруженные археологами на месте разрушенного Муромского монастыря, основанного преподобным Лазарем Муромским на восточном берегу Онежского озера (по национальности греком) в 1342 году по поручению кесарийского епископа к новгородскому святителю Василию (Лазарь пошел, как повелел ему духовный отец Василий, «в северную сторону, к морю, к острову Мучь, на озеро Онего». Легенда о создании монастыря описывается в «Повести о Муромском острове»). Анализ этих артефактов позволил сделать вывод о том, что на месте монастыря находилось поселение эпохи конца III — начала II тысячелетий до н. э.

По характеру орнаментов глиняных сосудов, а также по технике обработки кремневых орудий труда специалистами установлена идентичность онежских находок и артефактов Волосовской и Панфиловской стоянок, расположенных в окрестностях Муромы [13; 14].

Помимо легенд и мифов о богатырях северной Карелии, существуют и рассказы о жителях острова Охсанлахти («Залив лба») Ладожского озера, входящего в малоисследованный в настоящее время Кильпольский архипелаг, объединяющий около сорока мелких островов и получивший свое название от острова Кильпола (приблизительно в 55 км западнее Валаамского архипелага). Здесь, по свидетельствам многочисленных источников, в давние времена обитало «племя исполинов», что, вероятно, смущало физически менее развитых людей, вследствие чего они никогда там не селились и не использовали острова для практических целей [10].

Места проживания великанов в северо-западном Приладожье обнаружил финский историк, этнограф и археолог Петер

Теодор Швиндт. В своей книге «Народные предания северо-западного Приладожья, собранные летом 1879 года», изданной в Санкт-Петербурге в 1880 году, П.Т. Швиндт пишет о когда-то населявших эти места людей громадного роста, называемых метелиляйнены, или мунккилайнены (предположительно от слова «шум», который эти великаны производили при передвижении по лесу), впоследствии вытесненных лапландцами и финнами. В качестве доказательств П.Т. Швиндт приводит найденные им отдельные человеческие кости и скелеты необыкновенно крупных людей (в районе гор Кесякаллиямиаки и Ласкеланмяки). В Корписаари («Остров непроходимой чащи»), Отсанлахти («Залив лба»), Лапинлахти («Лопарский залив») и других существуют очищенные от леса поля, брошенные метелиляйненами большие плуги, а также сооруженные для военных целей огромные валы в горах и на островах, спрятавшись за которыми, как гласит предание, метелиляйнены во время сражений кидали друг в друга камни величиной с кулак (надо полагать, кулак, соизмеримый с кулаком П.Т. Швиндта), за версту с острова на остров [10; 15].

Относительно пребывания великанов на Беломорье следует упомянуть сведения, собранные русскими послами, князьями Звенигородским и Васильчиковым в 1592 г. По записанному тогда преданию, в честь победы над мурманами и норвежцами корелом Валитом или Валентом, посажеником Великого Новгорода, были сооружены лабиринты: «А в Варенге на побоище немецком (Варенгской летней погост) Валит на славу свою, принеши с берегу своими руками, положил камень, в вышину от земли есть и ныне больше косые сажени (старорусская единица измерения, равная 2,48 м [16]), а около него подале выложено камнем как бы городской оклад в 12 стен, а назван был у него тот оклад Вавилоном. И тот камень, что на Варенге, и по сей час слово Валитов камень». Такой же оклад, по преданию, сооружен был Валитом и на месте города Колы, но он «развален, когда острог делали», т. е. в 1582 г. [17].

Слово «Валит» на самом деле является корнем многих слов финской языковой группы и означает «князь» [18]. В эн-

циклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона [19] сказано: «**Валит** (христианское имя Василий) — князь корельский. По лапландским преданиям, Валит, или Валерт, жил в Кореле, или Кексгольме, отличался необычайной силой и храбростью. В знак победы над норвежцами собственноручно поставил огромный камень, названный Валитовым. В Лапландии известны еще Валитова губа и Валитово городище».

Анализируя предание о Валитовом (Волотовом) городище, Е.К. Огородников уточняет, что: «Кола, под именем Новгородской волости, известна уже в 1264 году, а острог построен только в 1582 году. Следовательно, городище Кольское явилось уже не позже 1264 года, если не ранее, и существовало до 1582 г. А между тем в летописях Валит упоминается под 1337 годом. Или в летописи это хронологическое указание не верно: если это указание должно относиться к периоду, задолго до 1264 года, то летописный Валит Корелянин был другой... Г. Спасский, указывая на существование каких-то Волотов, кои были известны, как великаны, думает, что и это Волотово городище было построено ими же, и потому считает правильное называть его Волотовым, а не Валитовим, как того требует предание» [20].

В.К. Зиборов высказывает предположение, что речь идет о династии Валитов: «...последний Валит был родственником, даже сыном предыдущего, а имя отца стало фамилией сына. Деятельность же их обоих в сознании потомков вылилась в предание» [21]. Варианты происхождения фамилии «Валит» следующие [22]:

— от арабского имени Валит, которое на русский язык переводится как «мальчик», «род, порода, племя, потомство»;

— от старокарельского *vallta* — «избранный». Название титула карельских князей и вообще правителей средневековой Карелии.

Оценить силу Валита (Валента, Валерта) позволяет простейший расчет.

Плотность гранита составляет 2600–2700 кг/м³, а плотность кварца — 2650 кг/м³. Ширина «Валитова камня», по мнению К.М. фон Бэра, равнялась 80 см [23]. Предполагая наи-

меньшую высоту 0,1 м, получаем объем камня: $2,48 \times 0,8 \times 0,1 = 0,1984 \text{ м}^3$ и, как следствие, его минимальную массу 515,84 — 535,68 кг.

В [24] высказывается мнение, что максимально натренированный мужчина может едва приподнять груз в 1,5 раза больше своего веса (в Правилах по охране труда при погрузочно-разгрузочных работах и размещении грузов, утвержденных приказом Минтруда России от 17.09.2014 № 642н установлены нормы поднятия. В частности, мужчинам за раз можно поднять до 50 кг, но никуда не перемещать). Следовательно, вес Валита был по меньшей мере 343–357 кг.

Ориентируясь на таблицу соотношения роста и веса мужчины от 40 до 50 лет [25] и проводя экстраполяцию приведенных значений, получена степенная зависимость массы человека от его роста в виде: $H = 11,299 \times m^{0,6175}$ (рис. 3), где H — рост, см; m — масса, кг; коэффициент корреляции формулы $R^2 = 0,9905$. Тогда при массе 343–357 кг Валит должен иметь рост не менее 4,15–4,26 м.

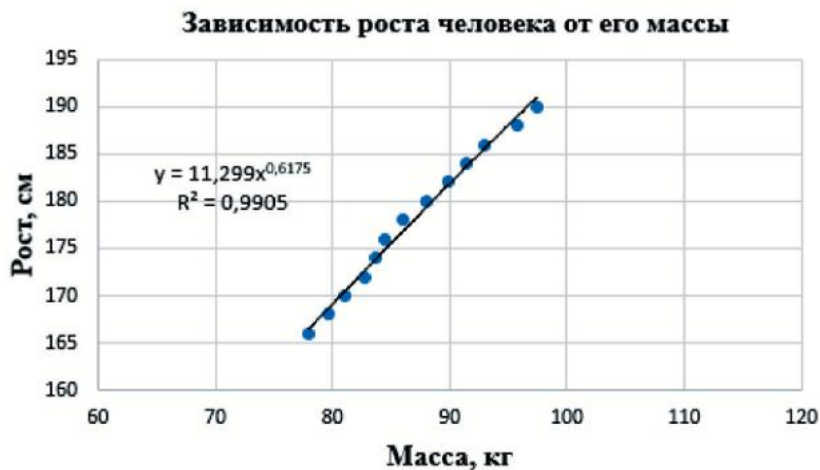


Рисунок 3 — Зависимость роста человека от его массы

Вероятно, Валит принадлежал к народности веси — предкам нынешних вепсов, заселяющих территорию Карелии к концу первого — началу второго тысячелетия нашей эры. Первые сведения о веси в русских письменных источниках относятся к 859 году. Здесь следует привести выдержки из дневников арабских историков Ахмера Ибн-Фалдана и Абу Хамида Андалуси, которые цитирует А.М. Попов [10, 15], ссылаясь на книгу профессора А.П. Ковалевского «Книга Ахмера Ибн-Фалдана о его путешествии на Волгу в 921–922 годах», изданную Харьковским государственным университетом им. А.М. Горького в 1956 году.

На вопрос арабского историка Ибн-Фалдану болгарскому царю «есть в Волжской Булгаре какой-то необыкновенный великан?», царь ответил, что действительно был такой великан в его стране, но помер; да и был он не из его людей и «не настоящий человек». «А был он ростом локтей двенадцать (около шести метров), голова у него была с большой котел, огромный нос, глаза и пальцы преогромные. Был он от народов веси. Я видел кости его: они необъятной величины», — отмечает Ибн-Фалдан.

В XI веке Волжскую Булгарию посетил арабский путешественник, ученый и богослов Абу Хамид Андалуси, где встретил живого великана из племени адогитов, такого же роста, как и скелет в описании Ахмера Ибн-Фалдана.

Следует отметить царя Висанского Ога, еще одного гиганта из рода Рефаимов, упоминаемого в Священном Писании. По свидетельству Библии, Ог был высоким и тучным человеком: «Вот, одр его... одр железный... длина его девять локтей¹, а ширина его четыре локтя, локтей мужеских» (Кн. Второзак., 3:11), т. е. примерно $4 \times 1,78$ м.

Разумеется, в наше время есть люди, способные поднимать значительные тяжести и имеющие рост 170–180 см. Например, знаменитый силач Пол Андерсон трижды присел со штангой, вес которой составлял 526 кг. Считается, что успех П. Андер-

¹ У разных народов различные значения: от минимального: 44,4 см — египетский и римский «малый локоть», до максимального: около 53,3 см — персидский (царский) локоть; 1 пядь = 17,78 см [26]) или от 2,84 до 3,38 м.

сона заключается не только в регулярных тренировках, но и в особой предрасположенности к данному виду спорта. Однако есть принципиальная разница между поднятием штанги в спортивном состязании и перемещением каменных глыб на значительные расстояния в гористой местности, тем более что «Валитов камень» — далеко не единственный мегалит на северных землях.

Список литературы

1. Калевала (перевод Л.П. Бельского). URL: <http://kalevala.onega-borg.eu/>
2. Калевала. Сотворение мира. Вяйнямейнен. URL: <https://znichk-a.livejournal.com/76715.html>
3. Загадки Архипелага Кузова. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5aa41b6ad7bf2168e38aa3e4/zagadki-arhipelaga-kuzova->
4. Кошаев Н.В., Кошаев В.Б. Древняя и средневековая пермская бронза: объект, предмет и методы исследования // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 127–140.
5. Кошаев Н.В., Кошаев В.Б. Мифология, семантика и художественная форма пермской художественной бронзы как стилистического феномена // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4. — С. 83–108.
6. Определение возраста дерева с использованием простейших математических приемов. Определяем возраст дуба. Определение возраста липы по диаметру. URL: <https://yolkki.ru/krasota/opredelenie-vozrasta-dereva-s-ispolzovaniem-prosteishih/>
7. Последняя ледниковая эпоха. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
8. Трещалина А.В. Мегалиты и лабиринты Карелии и Беломорья. — М.: БОС, 2020. — 200 с.
9. Какого роста были наши предки. URL: <https://salik.biz/articles/10374-kakogo-rosta-byli-nashi-predki.html>
10. Карельские великаны. URL: <https://nlo-mir.ru/nlo/13186-2012-02-17-05-40-48.html>
11. Какого роста были наши предки. Илья Муромец. URL: Liveinternet.ru
12. Иллюстрация к эпосу «Калевала». Библиотека изображений РИА Н. URL: Visualrian.ru
13. Кто оставил «варяжский след» в истории Руси? Разгадки вековых тайн. Крюков Н.М. Глава 4. Нормане и мурмане на севере Руси. URL: <https://history.wikireading.ru/380052>

14. Муромский Успенский монастырь. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
15. Попов А.М. Жили ли в Карелии великаны? URL: <http://slavyanskaya-kultura.ru/slavic/gods/zhili-li-v-karelii-velikany.html>
16. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/4922>
17. Спицын А.А. Северные лабиринты // Известия императорской археологической комиссии. — 1904. — № 6. — С. 101–112.
18. Лабиринтоподобные каменные выкладки на Русском Севере. URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7421-labirintopodobnie-kamennie-vykladky.html>.
19. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. — СПб., 1890—1907. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
20. Огородников Е.К. Мурманский и Терский берега по «Книге большого чертежа». Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии, том второй, издан под редакцией действ. члена Л.Н. Майкова, 1869 г. URL: https://www.kolamap.ru/library/1896_ogorodnikov/1896_ogorodnikov_7.htm
21. Зиборов В.К. К истории предания о смерти князя Рюрика в г. Кореле. URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=32f7M-GU1nbY%3D&tabid=2282>
22. Происхождение фамилии «Валит». URL: <https://nominic.ru/>
23. Бэр К.М. Лабиринтоподобные каменные выкладки на Русском Севере. URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7421-labirintopodobnie-kamennie-vykladky.html>.
24. Физические возможности человека и животных. URL: <https://forum.guns.ru/forummessage/32/659630.html>
25. Соотношение роста и веса у мужчин (таблица). URL: <https://zdorovman.ru/narodnye-retsepty/sootnoshenie-rosta-i-vesa-u-muzhchin.html>.
26. Локоть в мире. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

References

1. Kalevala [Kalevala] (per. P. Bel'skogo). URL: <http://kalevala.onega-borg.eu/>
2. Kalevala. Sotvorenie mira. Vyajnyamejnen [Kalevala. Creation of the world. Vainamainen]. URL: <https://znichk-a.livejournal.com/76715.html>
3. Zagadki Arxipelaga Kuzova [The mysteries of the Archipelago of the Body]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5aa41b6ad7bf2168e38aa3e4/zagadki-arhipelaga-kuzova->
4. Koshaev N.V., Koshaev V.B. Drevnyaya i srednevekovaya permskaya bronza: ob`ekt, predmet i metody` issledovaniya [Ancient and medieval Perm-

ian bronze: object, subject and research methods]. *Theory and history of art*. 2021. Issue 1/2, pp. 127–140.

5. Koshayev N.V., Koshayev V.B. Mifologiya, semantika i xudozhestvennaya forma permskoj xudozhestvennoj bronzy` kak stilisticheskogo fenomena [Mythology, semantics and artistic form of Perm Artistic bronze as a stylistic phenomenon]. *Theory and history of art*. 2021. Issue 3/4, pp. 83–108.

6. Opredelenie vozrasta dereva s ispol'zovaniem prostejshix matematicheskix priemov. Opredelyaem vozrast duba. Opredelenie vozrasta lipy` po diametru. URL: <https://yolkki.ru/krasota/opredelenie-vozrasta-dereva-s-ispolzovaniem-prosteishih/>

7. Poslednyaya lednikovaya e`poxa. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

8. Treshhalina A.V. Megality` i labirinty` Karelii i Belomor`ya [Megaliths and labyrinths of Karelia and the White Sea]. Moscow, 2020. 200 p.

9. Kakogo rosta by`li nashi predki. URL: <https://salik.biz/articles/10374-kakogo-rosta-byli-nashi-predki.html>

10. Karel'skie velikany`. URL: <https://nlo-mir.ru/nlo/13186-2012-02-17-05-40-48.html>

11. Kakogo rosta by`li nashi predki. Il`ya Muromecz. URL: Liveinternet.ru

12. Illyustraciya k e`posu «Kalevala». Biblioteka izobrazhenij RIA N. URL: Visualrian.ru

13. Kto ostavil «varyazhskij sled» v istorii Rusi? Razgadki vekovy`x tajn Kryukov N.M. Glava 4. Normane i murmane na severe Rusi. URL: <https://history.wikireading.ru/380052>

14. Muromskij Uspenskiy monasty`r`. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

15. Popov A.M. Zhili li v Karelii velikany`? URL: <http://slavyanskaya-kultura.ru/slavic/gods/zhili-li-v-karelii-velikany.html>

16. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/4922>

17. Spicyn A.A. Severny`e labirinty` [Northern Labyrinths]. *News of the Imperial Archaeological Commission*. 1904. No. 6. pp. 101–112.

18. Labirintopodobny`e kamenny`e vy`kladki na Russkom Severe. URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7421-labirintopodobnie-kamen-nie-vykladky.html>

19. E`nciklopedicheskij slovar` Brokgauza i Efrona: v 86 t. SPb., 1890–1907. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

20. Ogorodnikov E.K. Murmanskij i Terskij berega po «Knige bol`shogo chertezha». Zapiski Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo obshhestva po otdeleniyu e`tnografii, tom vtoroj izdan pod red. dejstv. chlena L.N. Majkova, 1869 g. URL: https://www.kolamap.ru/library/1896_ogorodnikov/1896_ogorodnikov_7.htm

21. Ziborov V.K. K istorii predaniya o smerti knyazya Ryurika v g. Korele. URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=32f7M-GU1nbY%3D&tabid=2282>
22. Proisxozhdenie familii «Valit». URL: <https://nominic.ru/>
23. Be`r K.M. Labirintopodobny`e kamenny`e vy`kladki na Russkom Severe. URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7421-labirintopodobnie-kamennie-vykladky.html>.
24. Fizicheskie vozmozhnosti cheloveka i zhivotny`x. URL: <https://forum.guns.ru/forummessage/32/659630.html>
25. Sootnoshenie rosta i vesa u muzhchin (tablicza). URL: <https://zdorovman.ru/narodnye-retsepty/sootnoshenie-rosta-i-vesa-u-muzhchin.html>.
26. Lokot` v mire. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

УДК 7.01

ББК 87.8: 85

**ОБРАЗ МАРИИ МАГДАЛИНЫ
В СРЕДНЕВЕКОВОМ ТЕАТРЕ
И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В АЛТАРНОМ ИСКУССТВЕ
СЕВЕРНОГО РЕНЕССАНСА**

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д.3/1; Россия

E-mail: j.bogomolova@mail.ru

Исследования по истории средневекового театра в последние годы ведутся достаточно интенсивно, о чем свидетельствует ряд недавних монографий. Зрелищная культура как церковного, так и светского характера представляет интерес относительно истоков европейского профессионального театра и изучения общественной жизни того времени.

Активное участие в подобных постановках персонажа Марии Магдалины, интерес к которой также не снижается, особенно в европейских исследованиях, позволяет на примере воплощения ее сценического образа понять многие процессы, характерные для площадного зрелища. Сохранившиеся комментарии к сценариям городских мистерий и литургических драм, а также отраженные в произведениях изобразительного искусства особенности подобных действий проливают свет на специфику средневекового мировосприятия.

В статье устанавливается взаимосвязь и взаимовлияние инсценировки религиозной драмы и композиционной организации алтарного изображения на примере персонажа Марии Магдалины.

Ключевые слова: Мария Магдалина, литургическая драма, средневековый театр, мистерия, сцена трех Марий, алтарная живопись, Страстной цикл, Северный ренессанс, Золотая легенда (*Legenda Aurea*), «Мистерия Страстей», *Noli mi tangere*, Нидерландская живопись.

THE IMAGE OF MARY MAGDALENE IN THE MEDIEVAL THEATER AND ITS REFLECTION IN THE ALTAR ART OF THE NORTHERN RENAISSANCE

YU.YU. BOGOMOLOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

Research on the history of the medieval theater has been quite intensive in recent years, as evidenced by a number of recent monographs. Spectacle culture, both ecclesiastical and secular, is of interest in relation to the origins of European professional theater and the study of the social life of that time.

The active participation in such productions of the character of Mary Magdalene, the interest in which also does not decrease, especially in European studies, makes it possible to understand many of the processes characteristic of the areal spectacle by the example of the embodiment of her stage image. The surviving comments on the scenarios of urban mysteries and liturgical dramas, as well as the features of such actions reflected in the works of fine art, shed light on the specifics of the medieval worldview.

The article establishes the relationship and mutual influence of the staging of a religious drama and the compositional organization of the altar image on the example of the character of Mary Magdalene.

Key words: *Mary Magdalene, liturgical drama, medieval theatre, mystery play, scene of the three Marys, altar painting, Passion Cycle, Northern Renaissance, Golden Legend (Legenda Aurea), Passion Mystery, Noli mi tangere, Netherlandish painting.*

Европейский средневековый театр — явление сложное и неоднородное, которое терминологически правильнее было бы определить как «зрелищную культуру», включающую довольно разнообразные формы лицедейства. В условиях усвоения молодыми европейскими государствами античного наследия и попыток адаптации его к формирующемуся христианскому сознанию искусство представления претерпевало фундаментальные изменения. Лишенное своей основы — драматургии, — театральное искусство вернулось к своему первобытному состоянию, выраженному сельскими обрядами и трюкачествами городских гистрионов, и даже в этом зачаточном состоянии остановленное в своем развитии запретами христианской церкви.

Известным фактом истории западноевропейского театра является постановка зрелища на службу церкви. Запрещенные повсеместно выступления любого рода лицедеев были позволительны только в пространстве храма и исключительно

в дидактических целях. «Библия для неграмотных», представленная фресковыми и мозаичными повествовательными циклами, обогатилась в IX веке новым средством — разыгрыванием священниками евангельских сцен — и превратилась в одну из ранних средневековых театральных форм — литургическую драму. Наиболее ранняя литургическая драма воспроизводила самый важный и таинственный евангельский эпизод — получение известия о воскресении Христа — известна как «Сцена трех Марий». Согласно текстам Четвероевангелия, три женщины, именуемые Мариями, первой среди которых называют Марию Магдалину, пришли утром третьего дня к гробнице Иисуса, чтобы умастить тело миром и другими благовониями, но обнаружили пустой саркофаг и сидящего на нем ангела, возвестившего о воскресении Иисуса.

На раннем своем этапе литургическая драма не ставила задачей создание визуально эффектного зрелища и тем более убедительного художественного образа. Главная цель таких инсценировок была ознакомительно-иллюстративной и отвечала задачам так называемых школьных театров, где школяры должны были разыгрывать евангельские и ветхозаветные сцены для лучшего запоминания священных текстов. Для паствы литургическая драма также была своего рода уроком. Отсюда и простота используемого реквизита: вместо саркофага — простой деревянный ящик, ангел — священник в белых одеждах со сделанными из подручных материалов крыльями, три Марии — юноши-клирики, облаченные в длинные накидки, покрывающие голову. В руках они могли нести сосуды, изображающие сосуды с миром. Мария Магдалина в этой сцене не выделялась как-то особенно, но идентифицировалась при условии использования парика из длинных светлых волос и шла в ряду жен-мироносиц, как правило, первая со своим привычным атрибутом — алебастровым сосудом.

Мария Магдалина в средневековом театре — излюбленный персонаж и один из ранее других оформившийся, поскольку именно со сцены трех Марий начинается литургическая драма. Если на раннем этапе зрелищная сторона литургической драмы не отличалась разнообразием и носила символический характер,

то постепенно, с привлечением современных технических достижений, усложнялась и превращалась в захватывающее внимание представление. Так, инсценировка эпизода с явлением Христа Марии Магдалине в Орлеане в XIII веке представляет собой уже пышное действо с использованием богатого церковного облачения, а в сценарии предусматривается переодевание, где Христос является Марии Магдалине сначала в образе садовника, «а затем как “воскресший бог”»: в белой далматике на голове — белая повязка, с драгоценными камнями, в богатой оправе, в правой руке — победный вымпел, а в левой — Евангелие» [1, с. 243]. Постепенно перемещаясь на паперть, литургическая драма обогащалась бытовыми элементами.

В мистерии образ Марии Магдалины меняется. Акцент смещается в сторону ее греховного прошлого. С подачи богословов и проповедников Климента Александрийского (150–215 гг.) и Амвросия Медиоланского (340–397 гг.), определивших Магдалину как блудницу и приписавших ей биографию Марии Египетской, жизнь Магдалины до обращения начинает обрастать новыми выдуманностями подробностями. Зритель мистерии узнает Магдалину не столько по характерной пластике с заламыванием рук перед распятием и целованием ног при погребении и нехитрой атрибутике, сколько по роскошному броскому костюму, роскошным волосам и развязным манерам. Учитывая, сколько значимое место занимал в мистерии фарс, его элементы проникали в самые сакральные сцены, порой на грани святотатства. Так, в «Мистерии Страстей» Жана Мишеля (1486) присутствует эпизод, в котором Мария Магдалина, известная блудница, узнает о проповедях Иисуса и интересуется его внешностью, а также высказывает намерение соблазнить его. Мотив легкомысленной разгульной жизни будет весьма популярен и доживет до эпохи Возрождения, будучи положенным в основу двух пьес комедии дель арте Дж. Б. Андреини. Можно только предположить, с какой незатейливой безыскусностью исполнительница роли Магдалины разыгрывала этот эпизод, поскольку мистерияльные постановки осуществлялись обыкновенными ремесленниками, а о профессиональных актерах в этот период еще ничего неиз-

вестно. Свойственные фарсу вольности и его бытовой характер способствовали обмирщению образа Марии Магдалины, а смакование ее греховного прошлого привело к тому, что ипостась блудницы стала доминировать над идейно важным и литургически обусловленным статусом первой свидетельницы воскресения и одной из жен-мироносиц.



Рисунок 1 — Г. ван дер Гус. Венский диптих, ок. 1479 г.,
Музей истории искусств, Вена

Это обстоятельство особенно заметно в изобразительном искусстве. Так, в створке с «Оплакиванием Христа» из «Венского диптиха» Гуго ван дер Гуса (рисунок 1) ряд искусствоведов, среди которых М. Троубридж и А.В. Степанов, возводят позы и жесты Марии Магдалины и Никодима, чьи фигуры «замыкают» композицию оплакивания к пластическим штампам из мистериальных мизансцен.

Взаимосвязь этих мизансцен и композиционного построения фигур в алтарных изображениях не вызывает сомнения в силу того, что персонаж должен был быть узнаваемым либо за

счет традиционного атрибута, либо посредством характерного жеста. Подтверждение тому обнаруживается у того же ван дер Гуса в знаменитом «Алтаре Портинари» (рисунок 2), в правой



Рисунок 2 — Г. ван дер Гус. Алтарь Портинари, ок. 1477–1478 гг., Уффици, Флоренция

створке которого изображены св. Маргарита и св. Мария Магдалина. Иконологически облик св. Маргариты больше соответствует Магдалине, изображаемой часто в красном платье и с длинными распущенными волосами, что было особенно характерно для итальянского искусства. В данном случае эта логика нарушена, и характерные внешние черты Магдалины перенесены на св. Маргариту. Но обеих святых зритель в данном случае без колебания может определить по их атрибутам: св. Маргариту по изображенному у ее ног дракону, св. Марию Магдалину — по алебастровому сосуду. При этом Магдалину отличают бросающиеся в глаза богатство ее облачения и искусная прическа. Столь смиренный характер Магдалины в данном случае может быть продиктован самим контекстом изображения: она изображена в качестве святой покровительницы Марии Магдалины Портинари, супруги заказчика алтаря, и ипостась святой в данном случае доминирует над образом раскаявшейся богатой

куртизанки из Магдалы. Однако в уже упомянутом «Венском диптихе» в сцене оплакивания ван дер Гус помещает Магдалину на первый план уже без атрибутов. В этой многофигурной композиции присутствуют и другие женские фигуры без каких-либо опознавательных знаков, однако прямой взгляд, обращенный к зрителю, и выделяющийся среди других наряд позволяют по этим косвенным признакам определить скорбящую именно как Магдалину. Вряд ли случайно помещение фигуры Магдалины у ног Христа, как бы намекающее на мотив отирания ног в доме Симона фарисея — в большей части алтарных композиций на тему снятия с креста, оплакивания и положения во гроб ее изображают либо касающейся ступней, либо рядом.

Жест скорбного «заламывания рук» также характерно представлен в алтарном искусстве. Сама форма алтарного образа, представленного диптихом, триптихом или полиптихом, по сути, театральна. Распахивающиеся створки алтаря открывают зрителю некую зафиксированную мизансцену, подобную тем, что зритель мистерии лицезрел на симультанной мистерияльной сцене, разворачивавшейся в каждой из так называемых беседок. Отсюда столь схожие между собой Магдалины-плакальщицы из «Изенгеймского алтаря» М. Грюневальда (рисунок 3), триптиха «Распятие» К. Массейса (1520, Музей Майера ван дер Берга, Антверпен) и других мастеров этой изобразительной традиции. Сложный и выразительный ракурс, представленный Рогиром ван дер Вейденом в «Снятии с креста» (рисунок 4), повлек волну подражаний, как, к примеру, у его анонимного последователя (рисунок 5).

Магдалина, как самый эмоциональный персонаж Страстного цикла, в обоих случаях узнается по откровенному нарядному одеянию и экспрессивной, выделяющейся динамизмом, позе с низко опущенной головой и сцепленными на уровне груди руками. Что любопытно, у подражателя ван дер Вейдену за спиной у скорбящей Магдалины стоит женщина в черном монашеском одеянии с алебастровым сосудом — атрибутом, характерным только для раскаявшейся Магдалины. Логично было бы предположить, что Магдалина именно она, но в данном случае

Магдалина представлена фигурой скорбящей женщины с заломанными руками в богатом одеянии, что семантически и эмблематически более обоснованно. Выразительность ее характерной позы не требует замещения сопроводительным символом, поэтому атрибут Марии Магдалины в этой композиции становится второстепенным по отношению к ней и переходит к одной из жен-мироносиц.

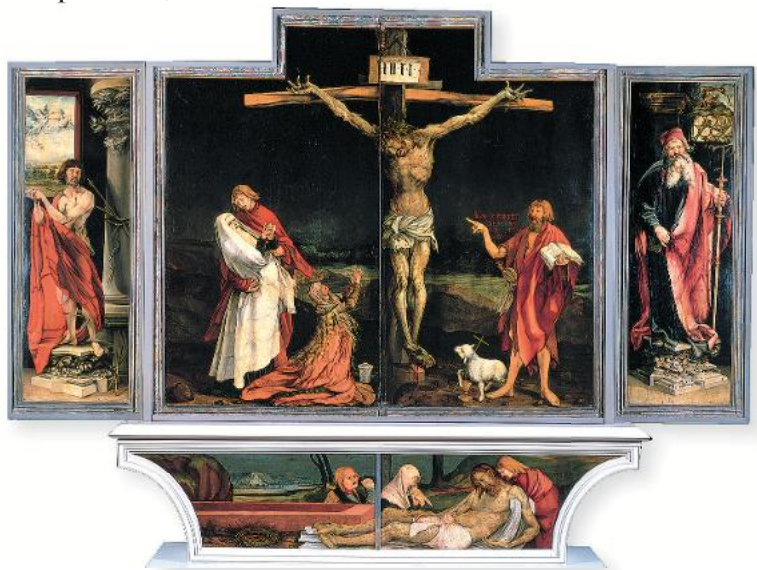


Рисунок 3 — М. Грюневальд. Изенгеймский алтарь, ок. 1515 г., музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

Также надо подчеркнуть, что использование в изображении зафиксированных однообразных поз и жестов, безусловно, нельзя списывать на скудную фантазию второстепенных художников и желание приобщиться к славе крупных мастеров, поскольку художник этого времени действует в заданных рамках изобразительной традиции. И в то же время это обстоятельство лишь подчеркивает определенность арсенала выразительных средств как запечатленного неподвижного изображения, так и мистериальной инсценировки.



Рисунок 4 — Р. ван дер Вейден. «Снятие с креста», ок. 1435–1440 гг.,
Прадо, Мадрид



Рисунок 5 — Последователь Р. ван дер Вейдена.
Снятие с креста, ок. 1490 г., музей П. Гетти, Лос-Анджелес

Здесь уместно сказать, что связь между мизансценами и живописными изображениями, осуществляемая посредством заимствования или даже полного копирования композиции на сегодняшний день представляется довольно эфемерной. Углубляясь в историю вопроса, можно обнаружить, что утверждение такой взаимосвязи между театром и живописью во многом продиктовано положениями, выдвинутыми авторитетным французским медиевистом Эмилем Малем в работах 1904–1907 гг., где он, ссылаясь среди прочего на своих предшественников, утверждает влияние мистериальных мизансцен на композиционное решение в алтарях и картинах, вплоть до поз и жестов персонажей. Однако же слабость такой теории, восторженно подхваченной многими, обнаружилась в несоответствии времени создания живописных произведений и постановок приводимых в пример мистерий, которые, как оказалось, были осуществлены значительно позже, чем была написана алтарная картина. Проблема заключается в том, что установить композиционный источник чаще всего не представляется возможным, особенно если возводить его не к зафиксированному изображению, а к одномоментному сценическому действию. Но в защиту теории Маля можно сказать, что с возникновением профессионального театра и утверждением правил поведения актера на сцене, регламентирующих практически каждое его движение, возникают и сопутствующие изображения — рисунки и гравюры, фиксирующие эти движения с последующей образовательной целью. Ярким примером тому служит сценическая практика театра французского классицизма, где каждой эмоции соответствовал свой жест, и этот условный язык без труда прочитывался публикой. Применительно же к рассматриваемой теме важно не столько то, где впервые персонаж появляется в свойственном ему положении, — представляемый на подмостках или изображенный на плоскости, — сколько то, что определенные жесты, позы и атрибуты становятся свойственны именно ему, что еще раз можно подкрепить вышеприведенными живописными примерами. Что можно с уверенностью утверждать, так это взаимовлияние друг на дру-

га изображений и сценической пластики. Так, Макс Герман, анализируя брюссельские «живые картины» и используемые в них костюмы, не без скепсиса уточняет, что «...при всей тесной связи с живописью, которую мы установили, — дело могло обстоять так, что распространенные в живописной традиции одеяния просто заимствовали: изготовление новых костюмов для «живых картин» осуществлялось по образцам известных полотен и рисунков. Но, охотясь за такими художественными прообразами, попадаешь в тяжелейшее положение. При просмотре великих произведений старонидерландского искусства снова и снова испытываешь чувство, будто бы попал на верный след, но дальше установления отдельных случаев равенства или сходства дело почти никогда не заходит». [2, с. 401]. Таким образом, становится очевидно, что не только позы персонажей, но и их костюмы могли заимствоваться из тех же алтарных композиций. Но имел место и обратный процесс. Так, Х. Белтинг в работе «Зеркало мира: изобретение живописи в Нидерландах» в главе с красноречивым заголовком «Гуго ван дер Гус: нарисованная драма» настаивает на том, что художник вдохновлялся мистериальными спектаклями, мизансцены которых легли в основу композиций его алтарных и станковых произведений. С ним соглашается Марк Тробридж, приводя в качестве сжатого до лаконичности примера средневековой драмы «Венский диптих» ван дер Гуса, организованного панелями с изображением «Грехопадения» и «Оплакивания» как двух важнейших точек, соединяющих человеческую историю — от свершения первородного греха до его искупления. Более того, в этой запечатленной на алтарной доске драме посредником между действием и зрителем Тробридж называет как раз Марию Магдалину, полагая, что направленным на зрителя взглядом она не только призывает его в свидетели происходящего, но и выражает всю человеческую скорбь — от отчаяния изгнанных из рая Адама и Евы до сострадания мукам Христа и собственного переживания утраты (Тробридж). Тем более ярким эмоциональным контрастом выглядит перипетия с узнаванием в незнакомце Иисуса, и Магдалина становится одновре-

менно и выразительницей человеческой скорби с осознанием собственной греховности, и благовестницей, возвещающей о воскресении Христа.

Еще с момента становления литургической драмы Магдалине отводилась ведущая и довольно активная роль. В мистериальном театре, где подавляющее число сценариев было написано на тему Страстного цикла, она также была одним из центральных персонажей. Магдалина была участницей всех наиболее драматичных эпизодов, среди которых — распятие, снятие с креста и положение во гроб, сопровождаемые оплакиванием тела Иисуса. Она же главная действующая фигура в сцене явления Христа в саду у пустой гробницы, определившей ее статус апостола апостолов и первого человека, получившего благую весть о Воскресении. Сцена эта, получившая латинское название *Noli mi tangere* (Не прикасайся ко мне!), оказалась одной из наиболее волнующих, как в мистериальной постановке, так и в изобразительном искусстве. В сценариях эти диалоги прописаны особенно подробно. Такова «Корнуолльская мистерия трех Марий и садовника», где три женщины сначала встречают ангела у гроба, возвещающего, что тела того, кого они ищут, здесь нет, а затем задержавшаяся Мария Магдалина, скорбящая о том, что не может умастить тела Иисуса, встречает его, принимая за садовника, а затем узнает в нем Учителя. Спорить об источнике, иконографически определяющем эту сцену, не приходится: *Noli mi tangere* появляется в культовом изобразительном искусстве в числе первых евангельских сюжетов задолго до литургической драмы.

Определяемая жанрово как религиозный спектакль, фактически мистерия представляла собой светскую постановку. Подтверждение этому обнаруживается как в режиссерских ремарках, так и в самих стихах мистериального сценария. Здесь образ Марии Магдалины достигает своего развития. В мистериях Мария Магдалина предстала в первую очередь в ипостаси блудницы. Сказывалась общая для мистериальных действий тенденция к десакрализации как библейских сюжетов, так и их персонажей. Более того, подобные постановки отличались порой

весьма вульгарной формой лицедейства и по своему характеру были ближе скорее к фарсу, чем к религиозному спектаклю. Так или иначе, уличный театр стремился быть понятным рядовому горожанину и отвечал его вкусовым запросам. Из всей биографии евангельской героини выбирались наиболее пикантные эпизоды, и сцены из придуманной, в общем-то, жизни Магдалины до ее обращения разыгрывались с неменьшей тщательностью, чем ее участие в оплакивании Христа и встреча с воскресшим Христом. Не последнюю роль играло распространение культа Марии Магдалины на юге Франции и набирающее популярность созданное в XIII веке агиографическое сочинение Якова Ворагинского «Золотая легенда» (*Legenda Aurea*). В качестве примера можно привести игривый эпизод из «Мистерии Страстей» Жана Мишеля и любопытную чешскую интермедию XIV «Продавец мазей», плод студенческого творчества. Фарсовая по своей природе пьеска о мошеннике Рубине оказалась достаточно вольной антицерковной сатирой, где три Марии приходят на рынок в поисках благовоний для посмертного умащения тела, а в ответ получают комплименты и предложение купить по дешевке помаду и румяна. А в «Нюрнбергской пасхальной игре» воскресший Христос, готовый явиться Магдалине, оставшейся в саду, подозревает, что у его любимой ученицы здесь назначено свидание.

Известно, что за каждый эпизод отвечал отдельный цех, причем выбор эпизода часто отражал деятельность этого цеха. Так, эпизод с Ноевым ковчегом готовился корабельщиками, Тайная вечеря — пекарями, Поклонение волхвов — ювелирами. Участие в постановке мистерий ремесленников из городских цехов не просто создавало соревновательный интерес в подготовке декораций, костюмов и самой роли, но и сообщало персонажам обывательный характер. В стремлении перещеголять другие артели каждый из цехов стремился к созданию наиболее зрелищной сцены и впечатляющего реквизита. За сцены с Марией Магдалиной отвечало объединение городских куртизанок. Магдалину облачали в платье самого модного и роскошного фасона не только с целью привлечения зрительского внимания, но и в качестве компенса-

ции в ответ на ограничения, накладываемые Церковью, запрещающей проституткам облачаться в роскошные одежды. Поэтому активное участие в мистерияльных постановках для сообщества легализованных блудниц, объединенных по цеховому принципу, открывало возможности и пощеголять в нарядных платьях, и «прорекламировать» свое ремесло. В то же время куртизанки, видимо, не очень строго исполняли эти запреты, поскольку в разыгрываемых сценах Магдалину узнавали благодаря этой показной роскоши: «...Мария Магдалина щеголяла в платьях, сшитых по последней моде, и поражала ярмарку эффектностью своих нарядов» [3, с. 79]. Внешний облик персонажа мистерий должен быть достаточно характерным для узнавания, и решающую роль здесь играли традиционные атрибуты. Так, признаками Марии Магдалины являлись рыжие или светлые завитые и, как правило, длинные волосы, богато украшенное платье красного цвета и сосуд для благовоний. Манеры ее были изящны и носили светский характер, но в то же время героиня демонстрировала и характерную для нее развязность. Относительно цветовой дифференциации в облачениях святых нужно уточнить, что если сопроводительная атрибутика закреплялась за святым на постоянной основе, то цвет одежд мог варьироваться в зависимости от того, как в ту или иную эпоху он воспринимался и в какую систему значений был вписан. Так, М. Пастуро в книге «Красный: история цвета» пишет о том, что красный цвет, имеющий богатый символический спектр, к XIV веку утрачивает статус признака роскоши, а «некоторые промежуточные тона — желтовато-красные, коричневатокрасные — теперь вызывают неприятие, поскольку могут ассоциироваться с адским пламенем, первородным грехом и целой вереницей пороков, прежде всего гордыней, лживостью и похотливостью» [9, с. 41]. Красный цвет облачения Магдалины был даже в большей степени характерен для итальянского искусства, где во всех более или менее известных фресковых циклах кающаяся грешница выделяется именно однотонным красным одеянием и россыпью длинных светлых волос. Для искусства Северного Ренессанса характерно изображение Марии Магдалины в сложном костюме, состоящем из юбки, корсажа, нижней блузы, головного убора,

скрывающего ее волосы, где каждый элемент имеет свой цвет или даже узор, причем красный цвет может вовсе отсутствовать.

В эпоху Возрождения традиции средневекового театра не сразу канули в Лету. Постепенное формирование профессионального театра осуществлялось под влиянием достижений религиозной драмы во всех аспектах, вплоть до использования разного рода площадок и установления монополии на осуществление определенных инсценировок, как в случае с «Братством Страстей» в Париже, получившим в единоличное пользование зал «Бургундского отеля». Например, как отмечает А.П. Лободанов: «В Италии конца XIV — начала XVI вв. традиции *rappresentazioni sacre*, в отличие от других европейских центров, не исчезали полностью, поскольку сохранялись различия и социальной адресации театральных зрелищ, и поводов к их устроению, и их жанровой тематики, и мест их представления: горожанам и прочему люду — городские площади, драматизированные эпизоды священной истории... придворным — залы герцогских дворцов и политически ориентированные фрагменты античной мифологии или сочинения “на случай”, как общее правило, в рамках свадебных празднеств...» [5, с. 21–22]. Особенным примером тому служит использование уже упомянутым Дж.Б. Андреини — актером и драматургом знаменитой флорентийской труппы комедии дель арте «Федели» (*Fedeli*) — сюжетов и персонажей традиционных мистериальных сценариев. Андреини адаптировал эти сюжеты к сценарной структуре комедии дель арте, а библейских персонажей соединил с наиболее близкими им по характеру *tippi fissi* (постоянными типами). Таковы две его пьесы, посвященные любимой евангельской героине, — «Магдалина» (*La Maddalena*, 1617) и «Магдалина сладострастная и кающаяся» (*La Maddalena lasciva e penitente*, 1652). Устоявшийся образ евангельской раскаявшейся грешницы он спроецировал на обобщенный характер современной ему актрисы — часто презираемой и гонимой в обыденной жизни, но вызывающей восхищение на подмостках сцены. Как отмечает И.А. Некрасова: «В теоретических текстах писателя-актера образ актрисы из реального становится символическим: от торговли телом и своей

красотой через процесс самовоспитания и почти что мученичества женщина-актриса может подняться к вершинам духовности, как святая грешница Мария Магдалина» [8, с. 204). Образ Магдалины в спектаклях Андреини существенно отличался от любительских религиозных представлений. Осовремененная Магдалина в исполнении обожаемой супруги и талантливой актрисы Флоринды представляла в своем лице всех актрис, утверждая не только право женщины быть на профессиональной сцене, но и оправдывая свое искусство.

Список литературы

1. *Гвоздев А.А., Пиотровский Адр.* История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М.: ГИТИС, 2013. — 440 с.
2. *Герман М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / пер. с нем.; под ред. И.А. Некрасовой. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. — 584 с.
3. История западноевропейского театра / под ред. Г.Н. Бояджиева: в 4 т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1956. — 751 с.
4. *Калмыкова В.* Шедевры мировой живописи. Нидерландская живопись XV века. — М., 2009. — 128 с.
5. *Лободанов А.И.* Леонардо да Винчи сценограф (часть первая) // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4.
6. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. — М., 2008. — 326 с.
7. *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра. — СПб.: Лань, 2011. — 719 с.
8. *Некрасова И.А.* Духовный театр Джованни Баттисты Андреини: «Адам» и две «Магдалины» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 1 (60). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-teatr-dzhovanni-battisty-andreini-adam-i-dve-magdaliny> (дата обращения: 18.05.2023).
9. *Пастуро М.* Красный: история цвета. — М.: НЛО, 2019. — 160 с.
10. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. — СПб., 2009. — 640 с.
11. *Belting H.* Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemaldes in den Niederlanden. — Munchen, 2013. — 293 s.
12. *Pacht O.* Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. — Munich., 2010. — P. 155–156.
13. *Trowbridge M.* Sin and redemption in late-medieval art and theater:

the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych. / ed. Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art. Vol. 1. Leiden, 2011.

References

1. Gvozdev A.A., Piotrovskiy Adr: Istoriya yevropeyskogo teatra: Antichnyy teatr. Teatr epokhi feodalizma [The History of European Theater: Ancient Theater. Theater of the feudal era]. Moscow, 2013. 440 p.
2. German M. Issledovaniya po istorii nemetskogo teatra Srednikh vekov i Renessansa [Studies on the history of the German theater of the Middle Ages and Renaissance]. Saint-Petersburg, 2017. 584 p.
3. Istoriya zapadnoyevropeyskogo teatra [The history of Western European theater]. Moscow, 1956. 751 p.
4. Kalmykova V. Shedevry mirovoy zhivopisi. Niderlandskaya zhivopis' XV veka [Masterpieces of world painting. Dutch painting of the XV century]. Moscow, 2009. 128 p.
5. Lobodanov A.P. Leonardo da Vinchi stsenograf (chast' pervaya). Theory and history of art. 2021. Issuc 3/4.
6. Mal'E. Religioznoye iskusstvo XIII veka vo Frantsii [Religious art of the XIII century in France]. Moscow, 2008. 326 p.
7. Mokul'skiy S.S. Istoriya zapadnoyevropeyskogo teatra [The history of Western European theater]. Saint-Petersburg, 2011. 719 p.
8. Nekrasova I.A. Dukhovnyy teatr Dzhovanni Battisty Andreini: "Adam" i dve "Magdaliny". Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2019, n. 1 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-teatr-dzhovanni-battisty-andreini-adam-i-dve-magdaliny> (date of application: 18.05.2023).
9. Pasturo M. Krasnyy: istoriya tsveta [Red: the history of color]. Moscow, 2019. 160 p.
10. Stepanov A.V. Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Niderlandy, Germaniya, Frantsiya, Ispaniya, Angliya [Renaissance art. Netherlands, Germany, France, Spain, England]. Saint-Petersburg, 2009. 640 p.
11. Belting H. Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemaldes in den Niederlanden, Munchen, 2013. 293 s.
12. Pacht O. Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David. Munich., 2010. p. 155–156.
13. Trowbridge M. Sin and redemption in late-medieval art and theater: the Magdalen as role model in Hugo van der Goes's Vienna diptych. Ed. Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art. Vol. 1. Leiden, 2011.

УДК 7.07

ББК -1

ИЗОБРАЖЕНИЕ БЛАГОВЕЩЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИЦИАНА. ВОПРОСЫ ИКОНОГРАФИИ И СТИЛЯ

Н.А. МАРЧЕНКО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1, Россия

E-mail: n.malinka@gmail.com

Основной предмет рассмотрения в статье — трактовка сюжета Благовещения в творчестве Тициана. Рассматривается его эволюция на протяжении длительного времени, занимающего примерно половину столетия. Поскольку Тициан обращался к данному сюжету на протяжении всей своей жизни, то можно также проследить эволюцию стилистических приемов и трактовки картинного содержания. Кроме того, показано, какими творческими соображениями был обусловлен выбор того или иного иконографического варианта трактовки религиозного сюжета.

В качестве основных методов научного исследования используются иконографический метод изучения произведений искусства, а также метод формально-стилевого анализа. С их помощью оказывается возможным установить источники художественных впечатлений, оказавших влияние на трактовку выбранного сюжета, а также показать, в каких формах она находила свое изобразительное воплощение.

Основные выводы статьи заключаются в том, что были получены новые данные о том, какие произведения ренессансного искусства оказались важны в процессе сложения оригинальных творческих решений Тициана и как они повлияли на трактовку или иконографии традиционного религиозного сюжета.

Ключевые слова: изобразительное искусство, религиозная живопись, Возрождение, Венеция, Тициан, картина, стиль, иконография, сюжет, композиция, живописное пространство, «Благовещение».

THE IMAGE OF THE ANNUNCIATION IN THE WORKS OF TITIAN. QUESTIONS OF ICONOGRAPHY AND STYLE

N.A. MARCHENKO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B.Nikitskaya, 3/1, Russia

E-mail: n.malinka@gmail.com

This article investigates the evolution of the depiction of Annunciation in the works by Titian. It studies the evolution of this subject matter which occupied a large span of time in the course of fifty years. It was shown which concerns played a crucial role by the choice of the iconographical scheme in the pictorial treatment of this subject.

The method of the iconographical research as well as the one of the stylistic analyses were chosen as the basic methods of scientific investigation. They helped to find out which works of Italian Renaissance art were instrumental in the process of formation of Titian's ideas as the main sources of inspiration. Besides, the use of these methods contributes to consider the style of the artwork analyzed.

The main findings of this article consist in the fact that the new scientific data were obtained on what kind of artworks of the Renaissance artists influenced the treatment of religious iconography in Titian's paintings and in which way this influence was perceived and transformed by him.

Key words: visual art, religious painting, Renaissance, Venice, Titian, picture, stile, iconography, subject-matter, composition, pictorial space, "Annunciation."

Исследование эволюции одного сюжета, религиозного или светского, в творчестве кого-то из художников итальянского Возрождения — достаточно частая тема в историографии ренессансного искусства [как пример: 1, с. 114–121]. Причины такого положения дел представляются достаточно очевидными. Постановка задачи в подобной форме позволяет проследить на примере истории интерпретации одного сюжета, как проходило творческое развитие мастера. Словно сквозь увеличительное стекло, мы можем видеть, как совершенствовались характерные для него изобразительные средства и как постепенно менялись взгляды на трактовку художественного содержания. Особенный интерес в этом смысле представляет изучение в таком ракурсе работ выдающихся мастеров ренессансного искусства, поскольку оно позволяет внести существенные коррективы в сложившееся представление о творческой эволюции, внося в него уточнения и дополнения, порой весьма существенные. Весьма показательным примером эффективности такого исследовательского подхода может служить рассмотрение эволюции сюжета оплакивания в творчестве Микеланджело, который, как известно, неоднократно обращался к нему на протяжении своей длительной творческой деятельности, занявшей более семи десятков лет. При таком рассмотрении, когда сличаются работы

разных лет, выполненные на один и тот же сюжет, но по времени отстоящие далеко друг от друга, становится хорошо видно, как основательно эволюционирует творческое сознание художника, как по-разному ставятся смысловые акценты и видоизменяются стилистические приемы.

Ясно, что при выборе такой исследовательской позиции, при которой в центре внимания оказывается пристальное рассмотрение эволюции одного сюжета, основным методом его научного изучения оказывается метод иконографического анализа. С его помощью оказывается возможным выстроить эволюционный ряд, позволяющий продемонстрировать сложные пути зарождения и развития того или иного сюжета. Однако хорошо ясно и другое: в современных условиях историку искусства итальянского Возрождения уже невозможно ограничиваться одним только методом иконографического анализа, поскольку предметом исследовательского внимания должно служить образно-художественное решение произведения искусства в целом. Поэтому мы в первую очередь постараемся показать, как иконографические особенности «Благовещений» Тициана соотносятся с их стилевым решением. На разных этапах творческой деятельности художника отношение между ними формировалось по-разному, поскольку только в самых поздних его произведениях оказалось достигнутым редкое единство иконографических новаций и живописной манеры выполнения, сообща формирующих удивительный по смысловому богатству художественный образ.

В истории искусства Ренессанса можно выделить ряд сюжетов, которые по каким-то причинам относились к кругу общественно значимых и оттого актуальных, востребованных именно благодаря своему смысловому значению, доступному для понимания широкой зрительской аудитории. В частности, как на достаточно хорошо известный пример можно указать на эволюцию образа Давида в искусстве флорентийского квартученто или же на то, какие изобразительные формы получил в живописи Северного Возрождения образ святого Иеронима. За каждым из них стояла определенная идеология и, вместе с этим, традиция истолкования, обусловленная актуальностью содер-

жательного значения, привлекавшего к тому или иному сюжету внимание большого количества художников и их заказчиков, чье активное участие в эстетическом диалоге содействовало дальнейшему развитию базовой изобразительной формулы.

Если обратиться к религиозному искусству Венеции той эпохи, то и здесь, вне всякого сомнения, отыщутся соответствующие примеры. Один из них — это сюжет Благовещения, получивший на редкость разнообразное воплощение в произведениях венецианских художников XV–XVI веков еще с тех пор, как к нему обратился Якопо Беллини, основоположник искусства Раннего Возрождения на местной почве («Благовещение», 1444, Брешия, Сант Алессандро). Практически у каждого из тех мастеров, кто трудился в Венеции на протяжении второй половины кватроченто, мы обнаружим интерес к данному сюжету. Он представлен в творчестве сыновей Якопо, Джентиле («Благовещение», около 1465, Мадрид, музей Тиссен-Борнемисса) и Джованни Беллини (створки органа, относимые ко времени около 1500 года из Галереи Академии в Венеции), а также Витторе Карпаччо (датированный 1504 годом холст из цикла картин для Скуола дельи Албанези, ныне в собрании галереи Франкетти в Венеции), Чимы да Конельяно, автора очаровательной работы из Государственного Эрмитажа (1495), и других.

Причина востребованности данного сюжета на венецианской почве представляется совершенно очевидной, поскольку он занимает исключительно важное место в круге образов и тем, связанных с проблемой венецианской идентичности. Иначе говоря, он был очень тесно связан вопросами, имеющими непосредственное отношение к уникальной истории города и его общественному устройству. Хорошо известно, что, согласно историческому преданию, отраженному в хронике XI века и впоследствии многократно повторенному на страницах исторических и историко-публицистических сочинений эпохи Возрождения, Венеция была основана в день Благовещения, 25 марта 421 года. (В этот день якобы была освящена церковь Сан Джакометто поблизости от Риальто; по другой версии, тогда также было заложено поселение, изначально призванное служить

перевалочным пунктом в торговле с другими городскими центрами Северной Италии.) Данное обстоятельство, воспринимавшееся как исключительно важное, было осмыслено в качестве несомненного признака особой и исключительно тесной связи, существовавшей между Богоматерью и городом, с самого начала пребывавшим под ее особым покровительством.

В таком ходе мысли, разумеется, не было ничего нового или оригинального — достаточно вспомнить о том, какую роль играл культ Марии в городах Тосканы, в первую очередь — в Сиене и Флоренции. Однако сейчас нам важно подчеркнуть то обстоятельство, что сюжет Благовещения представлялся венецианским художникам, а также их заказчикам, в качестве особо значимого именно оттого, что соединял в себе религиозную догматику с общественной актуальностью. А это, в свою очередь, делало его чрезвычайно востребованным в их среде, поскольку допускало соединение особенностей личного благочестия с выражением лояльности по отношению к Венецианскому государству.

Однако перед тем, как перейти к рассмотрению произведений Тициана, которые выполнены на данный сюжет и которые являются предметом изучения в данной работе, имеет смысл в краткой форме напомнить о том, когда он зародился и какими особенностями обладала его изобразительная трактовка. Как известно, описание данного события из истории Марии восходит к тексту Евангелия от Луки (Лк., 1:26–38). Архангел Гавриил предрек Деве Марии: «И вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя Иисус». Догматическая трактовка евангельского текста увязывает основной повествовательный эпизод (появление архангела Гавриила в доме Девы Марии с вестью о том, что она избрана стать матерью Спасителя) с таинством воплощения Христа, совершившимся именно в этот момент. В Евангелии от Луки этому событию уделено всего несколько строк, однако со временем его описание включило в себя дополнительные подробности, заимствованные из апокрифических текстов («Протоевангелие Иакова») и сочинений отцов церкви. Соответствующим образом усложнились и иконографические версии сюжета, включив в себя изображения дополнительных

подробностей. В наиболее раннем из известных нам изображений Благовещения, находящемся на своде одноименной кубикuly в катакомбах Присциллы (III в.), оно включает две фигуры, изображения которых заключены в круг: женщину, сидящую в кресле, и стоящего перед ней мужчину. Вытянутая вперед правая рука Гавриила свидетельствует о словесном обращении, ясно указывая на момент начала диалога, разворачивающегося между обоими [2, с. 103–105].

Однако в дальнейшем изобразительная трактовка Благовещения значительно усложнилась, вызвав к жизни большое количество иконографических редакций, в которые включалось изображение архитектуры (как показанной снаружи, так и в виде изображения интерьера), различных предметов и аксессуаров; менялся и формат визуальной репрезентации героев. Редко «Благовещение» можно видеть без дополнительных символических элементов, взятых из апокрифических Евангелий или из «Золотой легенды». Иногда там отмечалось, например, что событие это произошло весной, — отсюда мотив цветка в вазе (как правило, это лилия, символ девственной чистоты Марии). К числу других сопутствующих мотивов относятся изображение прялки (или корзины с пряжей, что намекает на легенду о приведении Девы Марии в Храм в Иерусалиме, где она должна была ткать одежды священникам) и книги (согласно св. Бернаруду, она читает знаменитое пророчество Исаяи (7:14): «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына»). Иногда изображение сопровождалось текстом, нанесенным непосредственно на живописную поверхность: тогда от ангела исходят слова «Ave Maria» или «Ave gratia plena Dominus tecum» (лат.: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою»), а от Марии: «Ecce ancilla Domini» (лат.: «Се, раба Господня») (Лк., 1:38). Последняя фраза может быть написана в перевернутом виде так, чтобы ее удобнее было прочесть Богу-Отцу, как показано в знаменитом «Благовещении» Яна ван Эйка (1434, Вашингтон, Национальная галерея искусства).

Что касается Тициана, то первой работой, выполненной на интересующий нас сюжет, было так называемое Благовещение Малкиостро. Оно и поныне находится в соборе города Тревизо в

одноименной капелле, которая расположена слева от главного алтаря, рядом с ризницей. Сооруженная по заказу Броккардо Малькиостро, секретаря епископа-гуманиста Бернардо де Росси, она была спроектирована Туллио и Антонио Ломбардо и завершена к октябрю 1519 года. В следующем году ее стены были расписаны Порденоне. Работы по оформлению внутреннего пространства капеллы завершились около 1523 года, а значит, к этому времени Тициан уже выполнил для нее алтарный образ. Во время реставрации, проводившейся между 2021 и 2022 годами по случаю пятисотлетней годовщины появления на свет тициановской картины, была обнаружена подпись TITIANUS P[INXIT] MDXX, размещенная в правом нижнем углу холста.

В том, что касается ее иконографии, равно как и стилистического решения, картина Тициана представляет большой интерес для исследователя его творчества. С этой точки зрения она обладает несколькими примечательными чертами, которые нам теперь следует отметить. Во-первых, это живописная организация пространственной среды, в которой происходит действие. Изображению пространства художник уделил очень большое внимание, в чем можно в определенной степени усмотреть признаки преемственности от мастеров позднего кватроченто, которые помещали изображение евангельского события в закрытое помещение или, как Джентиле Беллини, выносили его в пространственную среду «идеального города» с отчетливыми признаками венецианского *couleur locale*. Однако на этом сходство заканчивается. Нетрудно заметить, что, по сравнению с предшественниками, которые были озабочены тщательным воспроизведением житейских реалий внутри интерьерного пространства (особенно преуспел в этом Витторе Карпаччо), Тициан уделяет мало внимания созданию впечатления жизненного правдоподобия представленного здания. Его изображение ограничено показом поверхности пола, устланного разноцветными плитами мрамора, и массивной стены, служащей опорой для цилиндрического свода, который срезан краем рамы, давая ощущение еще более грандиозных размеров, словно здание не попадает целиком в картинное пространство.

Начиная свой разбег у переднего края рамы, плитки мощения пола образуют ортогональные линии перспективного построения, которые, стремительно убегая в глубину, уводят зрительское внимание на дальний план картины, где расстилается сельский пейзаж и где возле цоколя, почти скрываясь за ним, нашел себе место заказчик картины. Его фигура кажется крохотной по контрасту с массивной стеной, украшенной в нижней зоне рельефами в стиле *all'antica*, в чем можно видеть своего рода дань творческим интересам семейства Ломбардо, представители которого делили поровну занятия архитектурой и скульптурой, где также уделяли много внимания антикварной стилизации.

Второй важный момент в иконографии картины состоит в том, что Гавриил помещен в ее *правой* части, где показан стремительно подходящим к Марии со спины, тогда как для венецианской традиции показа Благовещения более характерным было размещение фигур персонажей вдоль переднего плана в ином порядке. Тициан смело меняет традиционное расположение фигур. Обычно художники использовали одну и ту же схему, где Гавриил был представлен находящимся слева от Марии. В качестве примера можно упомянуть такие хорошо известные картины, как работу Симоне Мартини 1333 года из Уффици или «Благовещение» Яна ван Эйка из Вашингтона, равно как и его же сцену с наружной стороны Гентского алтаря. Более того, иконографическая новация, предпринятая Тицианом, оказалась дополнительно подчеркнутой за счет того, что фигура Гавриила помещена в центр схода перспективных линий, оттого практически в неизбежном порядке оказываясь в поле зрительского внимания после того, как взгляд проследует за ортогональными линиями мощения пола.

И, наконец, третью особенность живописной трактовки сцены Благовещения в картине Тициана из Тревизо образует то, как в ней показана фигура Марии. Ее корпус обращен к зрителю, показанный почти во фронтальном положении, хотя, судя по складкам платья, ноги развернуты к левому углу картины. Однако голова Богородицы обращена в сторону Гавриила, словно бы потревожившему ее покров внезапным вторжением, отчего

ее тело разворачивается вокруг своей оси, обретая почти скульптурную выразительность движений. Вероятно, столь выразительная трактовка была навеяна знакомством Тициана с образцами римского искусства, в первую очередь — произведениями Рафаэля и Микеланджело [3, с. 169].

Стремление Тициана к новизне, отчетливо заявившее о себе в столь новаторской трактовке стилистического строя и иконографии «Благовещения Малькиостро», по-видимому, объясняется желанием создать неповторимо-оригинальное произведение, которое резко выступало бы вперед на фоне бесчисленных «благовещений» венецианской школы, сигнализируя о приоритете выполнившего его художника. Учитывая, что картина была закончена всего лишь через два года после знаменитой «Ассунты», резко выдвинувшей его из общего ряда в качестве наиболее одаренного представителя местной школы, можно счесть подобное предположение вполне оправданным. Вместе с тем поиски оригинального иконографического решения неизбежно должны были направить внимание Тициана к изучению чужих образцов, притом как раз таких, что возникли в других художественных центрах, дабы извлечь из них мотивы, прежде для местной традиции незнакомые. Как нам кажется, в ряду таких образцов имеет смысл назвать несколько произведений, повлиявших на формирование творческого замысла Тициана.

Что касается необычной иконографии картины с изображением ангела, подходящего к Марии справа, то здесь, по-видимому, дело обстояло следующим образом. При выборе такого иконографического решения Тициан, как мы полагаем, руководствовался соображениями, требовавшими от него подчеркнуть композиционное значение фигуры Марии, осмысленной как главное действующее лицо всей изображенной сцены. Именно поэтому она показана в левой части картины, отчего именно к ней сразу же устремляется зрительское внимание при первом же взгляде. Помимо этого, она дополнительно выделена ярким малиново-красным цветом своих одежд, как бы выдвигающим ее фигуру вперед к ближнему краю картины. Ее композиционная роль также подчеркнута размещением позади Марии монолит-

ного массива стены, зрительно укрупняющего ее фигуру. Понятно, что в таком распределении акцентов изображению Гавриила принадлежит, скорее, сопутствующая, второстепенная роль.

К столь заметному подчеркиванию Тицианом значения Богоматери мы еще вернемся в дальнейшем, а пока что попробуем указать на источник его иконографической новации. На наш взгляд, его следует искать в искусстве Северного Возрождения, где встречается, хотя и не часто, такая версия иконографии Благовещения. Как на пример, можем указать на картину, выполненную в мастерской Дирка Боутса в первой половине 1470-х годов, которая находится ныне в Музее Чарторыйских в Кракове. Здесь близкий порядок композиционной организации также содействует подчеркиванию значения фигуры Марии, сразу же направляющей к себе зрительское внимание энергичным мотивом движения и яркой красочностью одежд.

Творчество Дирка Боутса было хорошо известно в Венеции. Еще в середине XV века в одной из венецианских церквей появился крупный по размерам полиптих, выполненный в мастерской Дирка Боутса в 1450-х годах [4, с. 509–516]. Правда, он не сохранился в первоначальном виде, поскольку его створки ныне находятся в различных музеях Европы и Америки. Однако нет никаких сомнений, что и помимо него в Венеции, где хорошо знали искусство Северного Возрождения, могли находиться другие его работы. Одна из них, скорее всего, однажды попалась на глаза нашему художнику, подсказав ему оригинальное композиционное решение в его собственной картине. Что же касается изображения архитектуры, то здесь, по-видимому, дело обстояло следующим образом. Воспроизведение перенасыщенного жанровыми подробностями жилого интерьера, показанное у Боутса, склонявшегося в своих картинах к жанрово-бытописательской манере в трактовке религиозных сюжетов, вряд ли могло заинтересовать итальянского художника с его интуитивной тягой к обобщению и идеализации форм. Скорее всего, в своих поисках он мог отталкиваться от рельефа с изображением Благовещения (1522), выполненного флорентинским скульптором Андреа Сансовино и украшающего стену домика Марии, *Santa*

casa, в знаменитом святилище в городе Лорето (*Santuario della Santa Casa*).

Рельефы Сансовино (помимо уже названного, там также находятся «Поклонение волхвов» 1526 года и «Рождество Христово», выполненное в 1528) относятся к числу лучших произведений этого высокоодаренного мастера искусства Высокого Возрождения, уже в XVI веке снискав ему исключительно высокую оценку у такого опытного и проницательного судьи, каким был Джорджо Вазари. Тосканец счет нужным особенно отметить в их ряду именно «Благовещение» как отличающееся редкостным совершенством стилистических форм, свидетельствующих о совершенном и безусловном владении их создателя всем арсеналом доступных ему технических средств.

Рельеф Сансовино датируется 1522 годом, т. е. временем, когда Тициан трудился над выполнением своей картины. Сходство между ними столь велико, что вряд ли можно говорить о случайном совпадении. Скорее, имеет смысл выдвинуть предположение о творческом контакте, осуществленном либо непосредственно, в личном общении, либо, что более вероятно, благодаря циркулировавшим в художественной среде Северной Италии рисункам. Одним из них могла быть зарисовка с рельефа Сансовино, оказавшаяся в руках Тициана (хотя, разумеется, нельзя исключать и обратного варианта), который уделил ей особенное внимание, поскольку сам в ту пору был занят работой над тем же сюжетом. По нашему мнению, именно к оригиналу Сансовино восходит трактовка позы Богоматери, представленной в сложном пространственном развороте, отчасти — фигуры ангела с лилиями в руках, окутанной развевающимися драпировками, но, самое главное, — изобразительный мотив величественной архитектуры на втором плане. У Сансовино он представлен в виде аркады, уходящей под углом в иллюзорную глубину пространства, но в то же самое время по контрасту усиливающей впечатление энергичного движения ангельских фигур вдоль поверхности рельефа. Тициан, сохраняя порядок диагонального размещения архитектурного мотива, несколько меняет его облик, но, самое главное, заметно увеличивает в размерах,

срезая верхним краем рамы. Прием фрагментирования создает у зрителя впечатление куда более значительных размеров показанного строения, чем было у Сансовино, сообщая ему качества грандиозности и исполинского величия. В использовании такого приема можно усмотреть пример развития тех же самых идей, которыми руководствовался венецианский художник, тогда же, т. е. после 1520 года, приступивший к выполнению знаменитой алтарной картины из церкви Санта Мария Глориоза деи Фрари, «Мадонна семейства Пезаро». Как и в алтарном образе из Треви-зо, послужившем для нее в качестве своеобразной «испытательной лаборатории», здесь смелое фрагментирование архитектурных мотивов (в первую очередь грандиозных колонн на втором плане в центре) как бы распахивает изображенное пространство в бесконечность, сообщая ему колоссальный масштаб, подобающий для показа стол значимой сцены.

Но в целом в картине Тициана еще отсутствует единство иконографического решения и живописного строя: как можно было совместить художественные идеи, заимствованные из произведений нидерландской живописи XV века и — современного искусства? Венецианскому мастеру предстояло пройти долгий путь, чтобы достичь согласованности между ними. Об этом речь пойдет впереди, а пока что отметим, что композиционная инвенция Тициана не осталась незамеченной в художественных кругах Венеции. Она вызвала живой и заинтересованный отклик у Лоренцо Лотто, который примерно десять лет спустя, около 1534 года, выполнил вослед «Благовещению Малькиостро» собственную версию живописного прочтения евангельского сюжета, так называемое Благовещение из Реканти, ныне находящееся в Городском музее этого маленького городка Центральной Италии. В своем произведении Лотто повторил композиционное решение с ангелом, подходящим к Марии со спины в правой части картины, однако перенес всю сцену в пространство жилого интерьера, проницательно угадав нидерландские источники, вдохновлявшие предшественника. Действуя по примеру художников Северного Возрождения, Лотто достаточно подробно воспроизвел бытовую обстановку и образующие ее предметы (кровать под балдахином,

полка с книгами, скамья), создав своего рода «осовремененную версию» работы Дирка Боутса. Однако для самого Тициана в середине 1530-х годов такое формально-композиционное решение в духе *alla fiamminga* представлялось уже несомненным архаизмом, о чем позволяют судить его собственные работы того десятилетия. Однако, прежде чем мы обратимся к ним, следует упомянуть еще одно произведение двадцатых годов, работа над которым могла подсказать направление, в котором следовало двигаться гениальному венецианцу, никогда не останавливавшемуся на достигнутом. Имеется в виду знаменитый Полиптих Аверольди, который и поныне размещается в хоре церкви Санти-Надзаро-э-Чельсо в Брешии. Тициан приступил к его выполнению, по-видимому, еще не оставив работу над картиной из Треviso, быстро закончив полиптих в том же 1522 году, когда он был начат. В его верхней части расположены две картины с изображением благовествующего Гавриила и Марии, представляющие как бы сокращенную иконографическую версию традиционного Благовещения, но на сей раз — в полном согласии с иконографическими нормами, по крайней мере в отношении размещения обоих персонажей по отношению друг к другу.

Но самое главное отличие новой иконографической версии состоит в том, что теперь — и это едва ли можно счесть вынужденной уступкой формату полиптиха — основное внимание оказалось полностью отданным фигурам (точнее, изображению полуфигур), которые тесно заполняют картинное пространство, размещаясь вблизи края рамы. Более того, энергичная светотеневая моделировка и смелые ракурсы создают эффект их выхода за пределы картинного пространства в реальное пространство зрителя. (Особенно хорошо это заметно в изображении Гавриила, чья фигура освещена со спины сильным направленным светом, что повышает эффект объемной лепки форм и скульптурной выразительности складок его одеяния). В свою очередь, изображение предметно-бытовое закономерно оказалось полностью исключено из сферы внимания Тициана. Такой подход, тем более неожиданный по контрасту с тем, что продемонстрировано в «Алтаре Малькиостро», говорит о радикальной смене

художественных приоритетов, причем то, что практически одновременно художник работал над двумя разными по своей иконографии версиями, говорит о напряженной работе творческой мысли. Основной акцент теперь сместился на трактовку взаимодействия между фигурами, на разработку их «партий» в напряженном «диалоге», что в итоге позволило дать выразительные эмоциональные характеристики энергичного, полного сил Гавриила и покорно склонившей перед ним голову Марии. Трудно не усмотреть в такой эмоциональной полифонии внутренней связи с другими произведениями Тициана 1520-х годов, времени его «бури и натиска», в частности со знаменитыми «вакханалиями», написанными для Альфонсо д'Эсте, где также царит атмосфера сильных душевных проявлений.

Именно в таком направлении развивалась трактовка сюжета Благовещения в искусстве Тициана 1530-х годов. Первым в их ряду было «Благовещение», находящееся ныне в венецианской Скуола Гранде ди Сан-Рокко. Выполненная около 1535 года, картина два десятилетия спустя была передана сюда по завещанию некоего Мелио да Кортонна, став, между прочим, одним из первых произведений искусства, помещенных в недавно законченном здании Скуолы, где было установлено высоко над парадной лестницей в позолоченной деревянной раме с фамильным гербом дарителя. Кое-что в ней еще напоминает о «Благовещении Малькиостро», например, изображение разноцветных плиток пола, уводящих взгляд в глубину иллюзорного пространства. Но на этом сходство заканчивается, поскольку здесь Тициан решительно разворачивает обе фигуры лицом друг к другу. Мария также покоится на коленях, что позволяет опознать тут элементы иконографии *Мадонна Смирения* (*Madonna del Umiltà*). Однако теперь архангел приближается к ней не со спины, побуждая к сложному пространственному развороту, а располагается прямо напротив нее, что позволило художнику отчетливее поставить акцент на **взаимодействии** между обоими, выстроив в полном смысле слова живописный ансамбль.

Как представляется, дополнительным стимулом к осуществлению композиционной инверсии могло для Тициана по-

служить соприкосновение с каким-то иконографическим источником, дополнительно укрепившим его в намерении иначе, чем это было в «Благовещении Малькиостро», организовать пространственную ситуацию, развернув друг к другу главных участников картинного действа. Таким источником, по нашему мнению, было написанное несколькими годами ранее, в 1528 году, «Благовещение» из Капитолийских музеев, выполненное художником из Феррары Бенвенуто Тизи, более известным как Гарофало (1481–1559). Сближение обеих картин допускает тот факт, что, по сообщению Вазари, Гарофало был хорошим знакомым Джорджоне, учителя Тициана, что делает наше предположение более убедительным, поскольку в таком случае последний имел непосредственную возможность изучить работы более старшего художника. В том, что касается иконографии, сходство между картинами действительно представляется весьма значительным. Помимо общего порядка размещения фигур, в этом отношении также можно отметить их по контрасту противопоставленные позы, отдельные детали (лилии в руках Гавриила, и особенно энергичный жест его правой руки). Несомненно, из картины Гарофало был заимствован Тицианом архитектурный мотив колоннады, разделяющей обоих участников евангельского события.

Однако в том, что касается их стилистики, обе картины представляются разительно непохожими. Некоторой будничности, заявляющей о себе у феррарского художника в редкой обстоятельности живописного рассказа, а именно — в подробной обрисовке облика героев и места действия, у Тициана противостоит совсем иное настроение. Пожалуй, именно здесь можно, наконец, впервые ощутить, что перед нами чудесное событие. Если в «Благовещении Малкиостро» изображение пространственного окружения героев усиливало ощущение реального мира, в котором они обитают, то теперь куда более важным оказывается выявить духовный смысл религиозного сюжета. Отныне Тициан начинает все активнее вводить в свои работы мистический элемент. Гавриил свободно парит над плитками пола, его одеяние развевается за спиной, подобно еще одной паре крыльев, а в не-

бесах появляется изображение святого духа. Заметно меняется и колористическая палитра. Если в «Благовещении Малкиостро» доминируют яркие, насыщенные солнечным светом краски, то теперь художник все активнее начинает использовать темные тона, усиливающие впечатление мистической таинственности, хотя в этой сумрачной атмосфере вспыхивают вдруг звучными колористическими акцентами то малиновые одеяния Архангела, то винно-красный плащ, перекинутый через балюстраду.

В этом смысле вполне предсказуемой и находящейся в полном согласии с внутренней логикой развития тициановской концепции показа Благовещения выглядит трактовка евангельского сюжета в следующей картине, выполненной художником в 1537 году для монастыря Санта Мария дельи Анджели в Мурано. Утраченная в конце XVIII века, а до тех пор находившаяся в Испании, она известна нам по воспроизведению в гравюре Джованни Каральо, датируемой тем же годом. Первое, что обращает здесь на себя внимание, — это изменение формата, что имело исключительно важные последствия для образно-художественного решения картины. Взамен прежнего горизонтального формата Тициан выбирает вертикальный, что позволило добиться заметного сокращения описания предметно-бытовой среды, а значит — окончательно избавиться от жанровой повествовательности в духе картин Северного Возрождения, снижавших высокий строй живописного рассказа. Но гораздо важнее было то, что столь смелая композиционная инверсия позволила художнику, расширив верхнюю зону картины, уделить гораздо больше внимания проработке ее «небесной» части. Здесь, в первый раз осознанно и необратимо нарушая логику постепенного движения в глубину перспективного пространства, возникает образ «небесного окна». Облака, непостижимым образом спустившиеся на землю, внезапно расходятся, открывая взгляду яркое сияние мистического света, среди которого на Марию снисходит дух святой, окруженный ореолом. Радиально исходящие от него лучи пронзают земное пространство (мотив, по нашему мнению, подсказанный изображением таких же лучей в ксилографии Альбрехта Дюрера «Иоанн, по-

едающий книгу», лист номер 9, из состава знаменитой серии иллюстраций к «Апокалипсису» 1497–1498 годов). И, словно отодвигая тяжелые занавеси, над ним, разгоняя облака, парят ангельские фигуры. Внимательно следя за тем, что происходит внизу, ангелы своим радостным ликованием усиливают мистический смысл происходящего.

Появление изобразительного мотива ангельских фигур легко объясняется назначением картины, писавшейся для того, чтобы украшать алтарь храма в монастыре, посвященном Богоматери ангелов, *Santa Maria degli Angeli*. Однако, какими бы соображениями религиозного порядка ни руководствовался Тициан, ясно, что введение данного мотива находилось в полном согласии с эволюцией его *собственного* прочтения евангельского сюжета, направлявшей художника в сторону усиления мистического звучания в образном строе картины. Сложнее обстоит дело с тем, как в сравнении с картиной из Скуола ди Сан Рокко изменилась трактовка основных действующих лиц. Гавриил, так же как и раньше, подходит слева, однако его движения кажутся осторожными и замедленными, не осталось даже отдаленного воспоминания о его полете. Еще более заметно изменилось положение Марии. Повернутая вправо, она склоняет голову в противоположном направлении, наклоняясь к Гавриилу. Тем самым ей сообщается бóльшая самостоятельность в композиции, ибо на нее теперь также падает акцент. Мотив движения выделяет ее, равно как и свет, ложающийся на нее сбоку. Отметим при этом, что Гавриил находится теперь в зоне тени, начиная постепенно утрачивать свое доминирующее значение в композиции.

Несохранившаяся картина для монастыря в Мурано послужила в качестве образца для другой работы Тициана, выполненной двумя десятилетиями позднее. Именно тогда мог быть в полной степени реализован тот выразительный потенциал, которым обладало композиционное решение в утраченной работе 1537 года. На основании одного только воспроизведения Каральо невозможно судить о том, каким было ее колористическое решение, но можно с известной степенью вероятности предположить, что оно соответствовало той фазе живописного

развития Тициана, которую также обозначают «Венера Урбинская» и «Введение во храм», выполненное для братства Святой Марии Милосердия (*Santa Maria della Carità*). Ясный порядок распределения красочных зон и уравновешенное размещение колористических акцентов едва ли в полной мере могли соответствовать живописному образу внезапного небесного явления святого духа среди ореола мистически-яркого божественного света. Все резко меняется в картине, выполненной для украшения алтаря в капелле в левом трансепте церкви Сан Доменико Маджоре в Неаполе (ныне — Неаполь, Музей Каподимонте) [5, с. 253–255]. Она датируется временем конца 1550-х годов, когда Тициану уже в полной мере были ясно, какими огромными возможностями в плане создания ощущения таинственной сопричастности к чуду обладает картинный колорит. Поэтому, оставив композиционное решение в целом без заметных изменений, художник в основном сосредоточился на проработке отдельных подробностей в облике обоих персонажей и разработке колористической партитуры в картине.

Фигура Марии показана так же, как и в работе 1537 года: стоя на коленях и слегка склонившись к Гавриилу, словно с тем, чтобы лучше слышать его, она скрестила на груди руки и опустила взор в знак смирения и покорности божественной воле. В изображении архангела, напротив, присутствуют некоторые отклонения от версии 20-летней давности. С вытянутой далеко вперед рукой он осторожно ступает по направлению к Марии. Его серебристо-серые одеяния покрыты сверху коричневатой-красной тканью из дамаскина, плотно облегающей тело. На первый взгляд неожиданной выглядит еще одна композиционная новация Тициана, состоящая в появлении пейзажа на дальнем плане: мы отметили, что основной вектор развития живописной идеи в трактовке выбранного сюжета заключался у него в постепенном изживании примет реального места действия. Однако появление пейзажных мотивов, как ни парадоксально, приводит к обратному: яркие всполохи света соседствуют там с густым мраком, навевая настроение сопричастности к чуду. Среди сумрачных коричневатых-красных тонов то там, то здесь

вспыхивают яркие проблески света, по контрасту оттеняя холодные тона вечернего неба.

Удивительным единством иконографических новаций и образно-стилистического единства характеризуется следующая — и последняя — тичиановская версия евангельского сюжета, ныне находящаяся в венецианской церкви Сан Сальвадор [5, с. 256–258]. Она была закончена в 1565 году, а уже в следующем году ее видел Вазари, посвятивший картине несколько строк в своих «Жизнеописаниях». Тициан написал ее по заказу богатого торговца Антонио Корнови делла Веккиа, который несколькими годами ранее приобрел в этой церкви капеллу, которая впоследствии стала местом семейного погребения. Скорее всего, выполнению последнего тичиановского «Благовещения» предшествовали длительные консультации с канониками церкви, что объясняет редкую глубину картинного содержания, его насыщенность сложными теологическими аллюзиями. В правом нижнем углу картины можно прочесть слова *Ignis ardens non comburens*, которые, являясь цитатой из старинного литургического антифона, содержат аллюзию на библейский образ тернового куста, что «горит огнем, но не сгорает» (Исх., 3:2). Чуть выше помещено изображение цветов в вазе, которые, однако, кажутся пылающими языками пламени (именно как пламя они изображены в гравюре Корнелиса Корта, выполненной с картины Тициана все в том же 1566 году). Обозначенные на картинной поверхности резкими акцентами белильных мазков, огни ярко пылают среди обволакивающей их сумрачной атмосферы.

Такие же блики положены на поверхность вазы, мерцающей переливающимися отсветами: мотив, заставляющий вспомнить знаменитые слова из гимна в честь Марии о том, как в нее вошел дух святой, не нарушив ее девство, которые еще ван Эйк помещал на иллюзорно выписанных обрамлениях своих картин. В сиянии сверхъестественно-яркого света дух святой в виде голубя слетает с неба, возникая, как волшебное видение, в прорыве между тучами, где по сторонам от него застыли изумленные, восторженные и размышляющие ангелы. Таинство боговопло-

щения показано здесь именно как *таинство*, что стало возможным благодаря полному использованию всех выразительных возможностей поздней манеры Тициана. Это отчетливее всего видно по изобразительной трактовке живописного пространства. В нижней части картины оно строится по всем законам линейной перспективы, более того — показанные там ступени цоколя воспринимаются как визуальное продолжение *реального* обрамления, связывая мир зрителя с картинным пространством. Далее начинается отсчет пространственных интервалов, заключенных в изображении плиток пола, однако мерное движение в глубину, продолженное изображением колоннады слева, внезапно нарушается, можно сказать даже — взрывается жарким горением алых, розоватых и коричнево-красных тонов, драматическое нарастание которых достигает своей кульминации в изображении небесного явления вверх. Здесь колористическая оркестровка достигает особой сложности, разворачиваясь в широком диапазоне от ослепительно-яркого горения белил в центре до непроглядного мрака, окутывающего фон.

Колористическая выразительность усилена экспрессией мазка, то сгущающегося в плотно наложенных на картинную поверхность сгустках *impasto*, то рассеивающегося в прозрачных и нематериальных лессировках. Настоящий колористический шедевр — светлое одеяние Гавриила, по которому струятся рефлекс розоватого, сиреневого и лиловато-стального цветов, отчего оно переливается множеством оттенков, светящихся странным перламутровым блеском. Его фигура кажется исполински огромной, однако Тициан делает все, чтобы ослабить эффект присутствия архангела: даже лицо его одето тенью, чтобы не привлекать к себе слишком много внимания. Его миссия окончена: покорно сложив руки на груди, он готов опуститься на колени перед Марией, а та, с книгой в руке, поворачивается к нему, приподнимая край покрывала, окутывающего голову. Эти важные иконографические подробности позволяют уточнить, какой момент евангельской истории показан в картине: Гавриил *уже* совершил благовествование, его миссия окончена, и он готов преклонить колени перед Девой. А та, убирая с головы

покрывало, готова зачать от духа святого, открывая ухо, сквозь которое, согласно выработанной на первых церковных соборах концепции, в нее войдет Дух святой. *Таинство* боговоплощения готово совершиться, и об этом можно составить представление, анализируя иконографическую схему и стилистический строй картины, которые теперь в равной мере участвуют в построении образного содержания картины.

Отличаясь редкой сложностью иконографического решения, «Благовещение» из церкви Сан-Сальвадор в этом отношении примыкает к издавна существовавшей на венецианской почве традиции выполнения картин со сложным, намеренно усложненным содержанием (см., например, [6, с. 55–70]). Однако ее художественное значение отнюдь не ограничивается ролью «иконографического ребуса», в зашифрованной форме представляющего различные положения христианской догмы. Использование художественной стилистики, типичной для позднего периода творчества Тициана, превращает изображение евангельского события в захватывающую драму, погружающую молящегося в таинственные глубины религиозного опыта самого художника, способного глубокого переживать ее разнообразные коллизии.

Список литературы

1. *Яйленко Е.В.* «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана из собрания Галереи Палатина: от Священного Писания до Пьетро Аретино // Человек и культура. — 2019. — № 6 — С. 114–121.
2. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М.: Крон-Пресс, 1996. — С. 656.
3. *Joannides P.* Titian to 1518: The Assumption of Genius. Yale University Press, 2002. — P. 384.
4. *Koch R.* The Getty “Annunciation” by Dierec Bouts // The Burlington Magazine. — 1988. — № 130. — P. 509–516.
5. Late Titian and Sensuality of Painting / ed. by S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire // S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire. — Milan: Marsilio, 2008. — P. 336.
6. *Яйленко Е.В.* «Мать наша земля». Изображение пейзажа в картине Джованни Беллини «Святой Франциск» // Теория и история искусства. — 2019. — Вып. 3/4. — С. 55–70.

References

1. *Iailenko E.* “Kajuschajasia Maria Magdalina” Tiziana iz sobranija Falerei Palatina: ot Svjaschennogo pisanija do Pietro Aretino [“Penitent Mary Magdalene” by Titian from the collection of the Palatine Gallery: from the Holy Scriptures to Pietro Aretino]. *Man and Culture*. 2019, n. 6, pp. 114–121.
2. *Hall D.* Slovar’ syuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of plots and symbols in art]. Moscow, 1996. P. 656.
3. *Joannides P.* Titian to 1518: The Assumption of Genius. Yale University Press, 2002. P. 384.
4. *Koch R.* The Getty “Annunciation” by Dierec Bouts. *The Burlington Magazine*. 1988, n. 130, pp. 509–516.
5. Late Titian and Sensuality of Painting / ed by S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire. S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire. Milan: Marsilio. 2008. P. 336.
6. *Iailenko E.V.* “Mat’ nasha zemlia”. Izobrazhenije pejzazha v kartine Djovanni Bellini “Sviatoi Franzisk” [“Our mother earth.” The image of a landscape in Giovanni Bellini’s painting “Saint Francis”]. *Theory and History of Art*. 2019. Issue 3/4, pp. 55–70.

УДК 72.017

ББК 85.11(5 Кит)

КОНЦЕПЦИЯ СИНТЕЗА АРХИТЕКТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ КИТАЯ И ЗАПАДНОГО МОДЕРНИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОГРАММЕ ЙО МИН ПЕЯ

И.А. СТЕКЛОВА**АН ДО (КНР)**

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

Предметом настоящей статьи является художественная программа американского архитектора китайского происхождения Йо Мин Пей. Считается, что в уникальных объектах Пей, которые были построены в Китае в 1980–2010-е гг., впервые осуществился полноценный синтез аутентичных китайских и западных модернистских принципов архитектурного формообразования. Целью статьи является раскрытие проблематики этого синтеза в творчестве мастера.

Художественная программа Пей как взаимосвязь профессиональных и мировоззренческих факторов реконструируется на примерах китайских объектов посредством культурно-исторического, художественно-стилистического, семиотического и формально-стилистического анализа, а также с помощью систематизации профессиональной критики и научных исследований.

В процессе достижения цели были сделаны следующие выводы. Во-первых, вывод об образовании консолидированной точки зрения на совместимость ориентиров и ценностей западного модернизма и неколебимых традиций китайской архитектуры, которые, в свою очередь, возводятся к парадигмам конфуцианства, даосизма, буддизма. Во-вторых, вывод о взаимосвязи четырех главных факторов художественной программы Пей. В-третьих, вывод о стилевом синтезе национальных и интернациональных традиций формообразования как о неоромантической адаптации модернизма в Китае XXI в.

Ключевые слова: Йо Мин Пей, модернизм, архитектурное формообразование, модернистское формообразование, минимализм, геометризм, китайский романтизм XXI в., неоромантизм, даосизм в архитектуре, художественная программа, стилевой синтез, противостояние Востока и Запада.

THE SYNTHESIS CONCEPT OF CHINESE ARCHITECTURAL TRADITIONS AND WESTERN MODERNISM IN IEOH MING PEI ART PROGRAMME

I.A. STEKLOVA

AN DUO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The subject of this article is the Chinese-born American architect Yo Ming Pei-the creative programme. It is believed that in the unique objects of Pei, which were built in China in the 1980–2010s, a full-fledged synthesis of architectural forming authentic Chinese and Western modernist principles was carried out for the first time. The aim of this article is to reveal the problems of this synthesis in the Maestro work.

Pei's creative programme as an interplay of professional and attitudinal factors is reconstructed using examples of Chinese objects through cultural-historical, artistic-stylistic, semiotic and formal-stylistic analysis, as well as through the systematisation of professional criticism and scholarly research.

In the process of achieving the aim, the following conclusions were drawn. Firstly, the conclusion about the formation of a consolidated viewpoint on the compatibility of orientations and values of Western modernism and the Chinese architecture unshakable traditions, which, in turn, are elevated to the paradigms of Confucianism, Taoism, Buddhism. Secondly, the conclusion of the four main factors the interrelationship in Pei's creative programme. Thirdly, the conclusion about the stylistic synthesis of national and international traditions of formation as a neo-romantic adaptation of modernism in China in the XXI century.

Key words: *leoh ming pei, modernism, architectural shaping, modernist shaping, minimalism, geometricism, 21st century chinese romanticism, neo-romanticism, Taoism in architecture, creative programme, style synthesis, East-West confrontation.*

Введение

Феномен современного Китая не вписывается в рамки банального прагматизма, подразумевая не только колоссальный экономический скачок, но и беспрецедентно стремительную интеграцию в культуру Запада. Древнейшая на земле цивилизация отважилась на трезвую переоценку собственного потенциала и выбрала путь, казалось бы, чуждой конъюнктурной модернизации. В течение последних десятилетий она интенсивно осваивает как традиции, так и новации пространственных искусств Старого и Нового Света. В частности, огромные средства вкла-

дываются в подъем художественного уровня архитектуры, в привлечение элиты мирового зодчества к проектированию оригинальных градоформирующих зданий и ансамблей через регулярную организацию самых дорогих и рейтинговых международных конкурсов.

Получилось, что Китай вошел в XXI в., экспортируя все мыслимые товары промышленного производства и импортируя наиболее престижные архитектурные проекты с твердым намерением изменить ситуацию. Суть изменений прослеживается не во множестве претенциозных построек, оглушающих интонациями технологического превосходства, а в творческой биографии Йо Мин Пейя, уроженца Китая, гражданина США, преобразователя Парижа и одного из пяти первых лауреатов Притцеровской премии. Именно его объекты выбираются чаще всего для исследования ведущих стилевых стратегий китайской архитектуры 2000–2020-х гг. [1], в промежутке от имманентного консерватизма до заимствованного футуризма [2]. При этом и апологетика, и критика сходятся в том, что творчество Пейя демонстрирует диалектику двух взаимонаправленных трендов — вестернизацию тонкого китайского вкуса в Европе и США и его возвращение на родину в модернизированном виде.

В определенном смысле, Пей наладил двухстороннее движение архитектурных трендов между Востоком и Западом. Благодаря его таланту модернистские преломления китайских традиций формообразования стали не только модными на Западе, но и вызвали ревизию самих традиций, сдвинули их с периферийных позиций в разряд почетных прообразов. Именно с этим ресурсом амбиционная, хотя и дезориентированная профессиональная среда, тщетно пытавшаяся догнать западных коллег, стала конкурентоспособной. Собственно, Пей оказал решающее влияние на радикальную перезагрузку архитектуры Китая и предвосхитил ее новейшую стилевую стратегию, которую можно назвать целенаправленным переложением аутентичных традиций на остросовременный художественный язык. Вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что историческая заслуга Пейя не сводится к означенному влиянию. Реальное влияние Пейя рас-

пространяется на архитектурные процессы трех континентов, представляя уникальный опыт интернационального модернизма с легким, переменным национальным акцентом, который расширил миропонимание современников, упразднил массу обывательских стереотипов.

В силу объективных причин большинство исследований творчества Пея написано по-английски, соответственно, меньшинство — по-китайски. Вопреки несомненному пиетету российского архитектурного сообщества, аналитики по произведениям Пея на русском языке не существует. В научной литературе имя мастера, скорее, упоминается, озаглавливая длинный список выдающихся новаторских сооружений. Однако в то же время на специализированных платформах русскоязычного интернета, обслуживающих творческие, учебные, просветительские процессы, оно неизменно присутствует, причем с куда более емким информативным бэкграундом. Речь об энциклопедических обзорах деятельности Пея, которые дублируют друг друга и продолжают размножаться, свидетельствуя о неснижаемом интересе к этой личности и предопределяя актуальность настоящей статьи.

Предмет статьи — стилевой синтез приемов модернистского формообразования и региональных традиций в архитектурных объектах Пея в Китае.

Цель — реконструировать художественную программу Пея в части проблематики этого синтеза. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

- развернуть проблемное поле означенного синтеза, образованное на фоне поляризации общественного мнения КНР по вопросам будущего национальной архитектуры;

- прояснить главные пункты художественной программы Пея вкупе с обстоятельствами их реального претворения и восприятия;

- рассмотреть особенности китайских построек Пея в соотношении с пунктами его художественной программы.

Методология статьи детерминирована последовательностью поставленных задач и опирается на культурно-исторический, художественно-стилистический, семиотический и

формально-стилистический анализ объектов и концептуальных высказываний Пея, а также на систематизацию положений и выводов, сделанных в архитектуроведческих и искусствоведческих исследованиях разного формата и в критике публицистического толка, оперативно реагирующей на те или иные прецеденты в популярной периодике. Хотя критические разборы архитектурных объектов в формате журнальных и газетных статей принадлежат к не самому взыскательному жанру профессиональной публицистики, они представляют несомненную ценность. Эта ценность — в их феноменологической наполненности, лаконичной метафоричной подаче, концептуальной сгущенности. Экспрессивные, нередко случайные эпитеты делают эмоционально окрашенные субъективные наблюдения общепонятной данностью, оказываются дополнительным источником ассоциаций, повышают резкость оптики восприятия.

Концепция синтеза модернистского и традиционного формообразования

Полемика о путях развития архитектуры ведется в профессиональном и публичном поле КНР начиная с 1970-х гг. В течение 50 лет рассматриваются реальные возможности архитектуры выйти на передовые, заведомо интернациональные рубежи без потери самобытности, сохраняя черты национальной идентичности. Преобладавшие вестернизированные подходы к проблеме вызвали не только энтузиазм, но и разочарование, желание повернуться вспять, перенаправить творческий поиск в русло стилизаторства и компиляции «элементов в старинном духе» [3, с. 49–50]. Тем не менее консолидированную поддержку общества получил курс на модернизм, на визионерство блестящего будущего страны в геометрически-лаконичных архитектурных образах с этнической аурой. Вероятно, мотивация к тому содержалась в самой китайской культуре, в глубоко укорененном потенциале абстрактной интерпретации этих образов, допусках их отождествления с более или менее дистанцированной понятийной схематизацией. Истоки пространственных стереотипов, эстетических идеалов и правил архитектурного формо-

образования отыскиваются в мировоззренческих, религиозных, этических устоях, которые до сих пор определяют ментальность и распорядок жизни китайцев, воспроизводство подходов к разному рода деятельности.

Если согласиться с Юхани Палласмаа в том, что модернистская архитектура есть монументальная форма философского, феноменологического, гуманистического осмысления человеческого бытия, устремленного к «вечному настоящему» [4, с. 79], то архитектура Китая примкнула к маневрирующему авангарду данного устремления. Неоспоримому успеху китайских образов «вечного настоящего» 2000–2020-х гг. посвящено немало научных работ. Залогом успеха чаще всего считается привязка к мировоззренческим и практическим традициям, начиная с активизированных парадигм конфуцианства, даосизма, буддизма. Так, Н.Г. Попова пишет, что выведенные из пассивного состояния даосистские и буддийские идеи подняли очередную волну интереса к «слиянию архитектуры с природой, идеалу китайского сада», «принципу сочетания символического, эстетического, утилитарного» [5, с. 13] и т. д. М.Ю. Шевченко возводит к пониманию космической гармонии «с взаимодействием противоположностей *инь* и *янь* <...> и стоящего надо всем этим всеобщего закона *Дао*» и тысячелетнюю инертность, и современную интенсивность архитектурного формообразования Поднебесной, обнаруживая, что в XI в., что в XX в.: «прямоугольность планов, подчеркивание центральной оси, симметричность композиции, ориентацию по странам света, расположение входа на юге» [6, с. 23] и т. п. А.А.С. Сардаров осмысляет традицию организации «незаполненных пространств» как композиционных доминант, ссылаясь на неизменно актуальные максимы Лао-цзы из книги «Дао дэ цзин»: «Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем» [7, с. 13]. Закономерно, что более всего изучена пустота культовых объектов: «мир, наполненный присутствием бога» [8, с. 64] — ее символика, стилистика, функционал, оформление — «яркость и изысканность внутреннего и внешнего декора,

изящество всех конструкций и в то же время их монументальность» [9, с. 47].

Похоже, что вся китайская архитектура модернистского, постмодернистского, метамодернистского толка апеллирует к религиозно-философским и объемно-планировочным традициям, совершенствуемым со времен средневековья. Данная связь, согласно С.Н. Прокопьевой и М.Ю. Шевченко, проявляется не только в теоретической плоскости, но и на практике проектирования и строительства — в огромной созидательной работе, которая ведется сплошным фронтом. Так что анализировать ее результаты допустимо на материале самих архитектурных объектов — на «уровне плоскостных элементов, уровне декоративных и конструктивных деталей, уровне объемно-пространственной композиции, а также на более сложном уровне образной и структурной интерпретации наследия» [10, с. 213]. Методология образной интерпретации носит, как правило, междисциплинарный характер. Например, образы храмовой архитектуры интерпретируются по ассоциациям с графикой иероглифов, в системе «китайской иероглифики как медиатора между человеком и сакральным миром» [11, с. 17].

Есть основания утверждать, что концепция синтеза модернистского и традиционного архитектурного формообразования сложилась в науке, критике и печатных органах общественного мнения КНР в последней четверти XX — начале XXI вв. Вопрос совместимости интернационального стиля и национальных ценностей получил положительный ответ в ходе полемики вокруг стратегии и тактики китайского зодчества. Выработка коллективной точки зрения была обязана априорному соотнесению вопроса с исключительно влиятельными мировоззренческими парадигмами культуры. Благодаря возможностям отвлеченно-пространственной интерпретации этих парадигм, мифотворческая сущность модернизма — «целый комплекс религиозных, идеологических, политических, этических и эстетических противоположностей <...> без строгих рациональных обоснований» [12, с. 197] — была принята в Китае не в качестве заимствования, а как своя, после распознавания в ней собственных, хотя и переформатированных традиций.

Художественное самосознание и практика Йо Мин Пей

Йо Мин Пей (Йео Минг Пэй, Юй Мин Пэй, Юймин Бэй) родился в 1917 г. в Гуанчжоу, вырос в урбанизированных кварталах Гонконга и Шанхая и в элегических садах Сучжоу с бесконечными протоками, скалами, дорожками и павильонами, где началось его увлечение даосизмом. В 17 лет переехал в США, окончил Массачусетский технологический институт и Гарвардский университет. Во время учебы в институте познакомился (и на протяжении двух дней общался) с Ле Корбюзье, а в университете — с Марселем Брейером и Вальтером Гропиусом, под чьим руководством подготовил диссертацию о музее искусства в Шанхае. Благодаря новаторству эстетически безупречных образов, как то: пирамида Лувра, национальная галерея в Вашингтоне, зал рок-н-ролла в Кливленде, музей современного искусства в Люксембурге и т. д., — Пей называют преемником этих гениев, продолжателем школы Баухауза и последним классиком модернизма.

Космополит Пей прожил 102 года, из них около 60 лет был практикующим архитектором, ведущим строительство по всему миру вместе с коллективами собственного бюро *«Pei Cobb Freed & Partners»* и бюро своих сыновей *«Pei Partnership Architects»*. При всем оптическом многообразии, панорама разновременных построек оставляет впечатление одного и того же авторского почерка, общих принципов формообразования, наличия сквозной темы, т. е. развития единой художественной программы. К сожалению, в отличие от старших модернистов, Пей не стремился к точности вербальных самоопределений и не сформулировал такой программы в целостном виде, желая, чтобы мир запомнил его не по словам, а по делам [13]. Он не сочинял мемуаров, не вступал в резонансную полемику, не увлекался теоретизированием при объяснении проектных решений. Правда, эпизодически он давал интервью, и его афористичные соображения о настоящем и будущем архитектуры разбросаны по периодике, предисловиям и послесловиям альбомов и сборников, вроде

сборника «Открытые сердца, открытые двери: Размышления о прошлом и будущем Китая» [14]. Исключением здесь являются: небольшая, но чрезвычайно содержательная книжка немецкого журналиста Геро фон Бёма «Беседы с Й.М. Пеем: свет — ключ ко всему», выдержавшая неоднократные переиздания и переводы; и трижды изданная книга американского критика Картера Уайзмана «Архитектура Й.М. Пея». Так, Геро фон Бём впервые отредактировал то, что можно считать художественной программой маэстро: идею баланса «основных элементов — времени, места, цели» и идею формы в «геометрии, смоделированной светом» [15]. А записавший многочасовые разговоры с Пеем, его родственниками, коллегами и клиентами Картер Уайзман представил реализацию данной программы на конкретных примерах [16]. Судя по опубликованным материалам, и в концептуальных обобщениях, и в объяснениях проектов Пей увязывал четыре фактора. Это: 1) форма, ее трехмерная геометрия, подчеркнутая светом; 2) место как часть природного ландшафта; 3) время как измерение истории и культуры; 4) цель — функциональный комплекс.

1. Результирующий фактор формы — постоянный предмет рассуждений Пея, включающий в себя вопросы эстетической и стилевой ориентации объектов, художественной образности, композиционных особенностей экстерьерных и интерьерных пространств и т. д. Данные вопросы затрагиваются во всех исследованиях его жизни и творчества, в частности, диктуют логику комментариев в единственном полном каталоге «трансцендентных, пластичных форм <...> в свободной геометрии, в сочетании фактур камня, бетона, стекла и стали» [17, с. 6]. Амплитуда региональных модификаций модернистского формообразования Пея представляется в очерке, входящем в монографию «Современная архитектура с 1990 г.» Уильяма Дж. Р. Кёртиса [18]. Показывается, что любое объемно-планировочное решение, независимо от специфики художественно-стилистического контекста, — это снятие конфликтов между легкостью и прочностью, иллюзорностью и монументальностью, порядком и свободой. В качестве главного пункта профессионального мышления и

деятельности Пея позиционируется стремление к чистоте и выразительности трехмерной геометрии, в строительных и отделочных материалах, с учетом движения естественного и искусственного света.

Среди биографий Пея, насыщенных формально-композиционной проблематикой, выделяются труды Луизы Чипли Славеричек, Эйлин Рид и Джилл Рубалькаба, иллюстрированные фотографиями, рисунками, чертежами. В первой из них делается упор на преодолении препятствий в решении наиболее сложных объектов (согласно тематике серии «Американцы из Азии об успехе») [19]. Во второй — на эволюции художественного самосознания «тихого мастера, оказавшего огромное влияние на мировой архитектурный стиль» [20, с. 7]. В третьей — на персонализации интернационального стиля, на своеобразии индивидуальной версии модернизма. В качестве зримых и существенных особенностей этой версии называются: «геометрические формы и минималистская красота, неразрывная связь с окружающей природой, глубокое уважение к прошлому и в то же время удовлетворение потребностей людей» [21, с. 8].

Пей утверждал, что лично у него нет стиля, досадовал, когда ему возражали, дистанцировался от этой категории как от излишней детерминанты творчества. Стиль ассоциировался для него с зависимостью, с навязанным эстетическим самопрограммированием, мешающим гибкому, многофакторному аналитическому подходу. Тем не менее попытки стилистической идентификации извне преследовали мастера на протяжении всей жизни. Например, в статье «Масштабирование новой высоты» его 70-этажный гонконгский банк позиционируется как хай-тек и сравнивается с небоскребом Сигрем-билдинг в Нью-Йорке как с эталоном модернистской элегантности Миса ван дер Роэ [22, с. 80]. Сдержанную, выверенную до миллиметра игру изломов и сопряжений в разных объектах Пея называли хай-теком, геометризмом, геометрическим символизмом, стилизованным минимализмом, модернистской светоживописью и т. п.

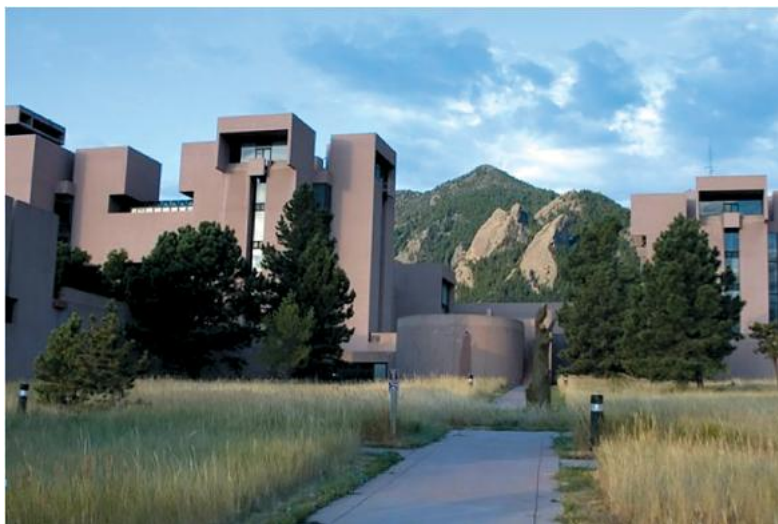
Пей не раз выражал искреннюю благодарность учителям и самой влиятельной эстетической платформе XX в., взрастившей

множество более четко артикулированных авторских стилей. Если не стиль, то локальная стилевая стратегия человека, которого называли «повелителем геометрии» и изобретателем «пространственных теорем» [23], является очевидной производной модернизма. В том, что художественная образность Пей продолжает эксперименты абстрактной модернистской пластики, убеждают минимализм и геометризм его сооружений — комбинации и врезки простейших геометрических тел: кубов, призм, сфер, цилиндров, конусов, пирамид.

2. Место как формообразующий фактор — это равнодушная к течению времени природа, истинный дом человека и общества. Пей был преданным проводником имманентной связи между природой и человеком, которая «нигде не проявляется так полно и убедительно, как в архитектурной традиции» [24, с. 443]. Собственно, в этом он следовал основополагающему для китайской культуры единству трех начал: Неба, Человека, Земли, — согласно которому замысел управляет выбором места строительства, а выбранное место управляет замыслом. Если для строительства очередного объекта ему предлагалась городская среда, он вступал в диалог с ней, с особенностями планировки и окружающей застройки, выразившими время. Если же ему поручался участок в природной среде, он вступал в диалог с местом, с точкой претворения «вечного настоящего». В каждом случае находились свои способы подчеркнуть неповторимую фактуру естественного ландшафта, не нарушая покоя рельефа и растительных форм, в частности, в процессе создания Национального центра атмосферных исследований в Боулдере (Колорадо, США) и Музея Михо (Япония).

Центр атмосферных исследований был построен в отрогах Колорадо в 1967 г. (рис. 1). На стадии предпроектного изучения Пей обошел все близлежащие склоны, ночевал в палатке на вершине горы, зарисовывал очертания холмов с руинизированными остатками индейских поселений. Придуманное здание напоминает Стоунхендж. Вертикально вытянутые четырехгранные призмы, облицованные текстурированным камнем того же розоватого оттенка, что и горы вдали, вырастают из земли, подобно

менгирам. Вместе с тем, в силу идеальной геометрии, они не сливаются с землей. Получилось, что рукотворные формы интегрированы в нерукотворные ландшафтные формы не на основе противопоставления, а на основе развития. Этот объект показал, что Пей вышел из-под влияния Гропиуса и Миса ван дер Роэ, открыл для себя новые концептуальные горизонты, менее прямолинейную, метафорическую и даже поэтическую образность.



*Рисунок 1 — Й.М. Пей.
Национальный центр атмосферных исследований, США. 1967 г.*

В 1997 г. Пей завершил музей Михо в предгорье Сигарак, в Японии (рис. 2). В качестве главного побуждения он назвал «стремление максимально органично вписать» здание в живописный ландшафт, что мотивировало увести под землю подавляющую часть помещений [25]. Сценарий прохода в музей вдохновлялся средневековым романом-утопией «Персиковый источник» китайского поэта Тао Юаньмина. Чтобы попасть внутрь, надо идти по аллее, обсаженной сакурами, потом по туннелю, по подвесному мосту, по пологой трехмаршевой лестнице. Посетители воспринимают калейдоскопическую смену

пейзажей и испытывают запрограммированную последовательность пространственно-эстетических переживаний, как в кино. По воле архитектора ландшафт заговорил. Его здание стало не только элементом, но и метафорой латентного содержания места, знаком культурной соотнесенности. Тема Японии проглядывает в крутых четырехскатных крышах, в ограждающих стеклянных конструкциях на решетчатых каркасах, в графическом мотиве окружности в прямоугольнике и т. д. Еще в Гарварде Пей начал задумываться об обогащении и адаптации стилистического инструментария модернизма не только к природно-климатическому, но и к культурному разнообразию мира.



Рисунок 2 — Й.М. Пей. Музей Мико, Япония. 1997 г.

3. Время — не менее важный формообразующий фактор. Пей умел погружаться в фактуру времени, как и в фактуру места. Для него это история и культура, память народа, ко-

торуую надлежало актуализировать, например, при содействии пирамиды Лувра, нового музейного крыла в Берлине, музея в Дохе.

В 1989 г. был завершен самый знаменитый и спорный объект Пей — стеклянная пирамида Лувра, входная группа в музей с подземным вестибюлем (рис. 3). Во Дворе Наполеона, закрытом с трех сторон фасадами середины XIX в., рядом с конной статуей Людовика XIV выросла гигантская, но оптически невесомая, прозрачная инсталляция. В прямоугольник двора был вписан квадрат, орнаментально-центрическая разбивка которого определила план большой пирамиды, семи примыкающих бассейнов с фонтанами и трех малых пирамид. Чтобы найти этот картезианский и одновременно романтический образ, Пей в течение семи месяцев колесил по дорогам Франции, соседних стран и Северной Африки. Так появился один из главных символов градостроительства, архитектуры и абстрактного искусства XX в. — магический кристалл, сияющий и ночью, и днем в сердце главной сокровищницы мира, начало главной исторической оси Парижа, фланкированной Триумфальной аркой на площади Каррузель, Триумфальной аркой на площади Шарля де Голля, Большой аркой братства в квартале Дефанс.



Рисунок 3 — Й.М. Пей. Вход в Лувр, Франция. 1989 г.

Специализированный выставочный отдел Исторического музея на Унтер-ден-Линден в Берлине начал работать в 2003 г. (рис. 4). Здание, которое придумал Пей, отвечало жестким условиям заказчиков. Пришлось вписывать его в стесненный треугольный участок старой городской площади, причем так, чтобы не нарушить доминирования барочно-классицистического ансамбля: Цейхгауза с основной экспозицией музея и Новой гауптвахты К.Ф. Шинкеля с дорическим портиком и тяжело-весным скульптурным декором. В связи с этим возникла идея подземных этажей и эстетически нейтральной надземной части. К корпусу Цейхгауза прирастили: глухой объем с выгнутой стеной, столь же выгнутый стеклянный параллелепипед и угловую стеклянную башню со спиральной лестницей, которая воспринимается как невесомая футуристическая скульптура, оттеняющая монументальность застройки XVIII–XIX вв.



Рисунок 4 — Й.М. Пей. Исторический музей в Берлине, Германия. 2003 г.

В 2008 г. архитектурный критик Николай Урусов написал: «В Катаре открылся художественный музей поразительной простоты» [26, с. 15] (рис. 5). Лучшего профессионального комплимента для Пей и созданного им музея исламской культуры в

роскошном районе Дохи не было. Речь — о минимуме средств для достижения максимума выразительности, которая напоминает о славном прошлом арабов, поддерживавших европейскую цивилизацию в темные времена, и выражает «надежду на то, что мы снова соединимся» [26, с. 15]. Здание, построенное на искусственном прямоугольном острове, в заливе с богатой мореходной историей, напоминает укрепленный форт. Пей остановился на пирамидальной композиции из белых кубов, прорезанных арочными окнами-бойницами, и дополнил ее с юго-восточной стороны регулярной парковой зоной с пальмовыми аллеями. Все перечисленное, по словам Пея, характерно для культуры, начинающейся «в Иберии, доходящей через Индию эпохи Великих Моголов до ворот Китая и идущей дальше» [27, с. 15].



Рисунок 5 — Й.М. Пей. Музей исламской культуры в Дохе, Катар. 2008 г.

4. Если место и время можно назвать романтическими факторами архитектурного формообразования, то цель — рациональный фактор — комплекс технического задания к архитектурному проектированию с четко оговоренными параметрами утилитарно-прагматических функций. Эти функции, без сомнения, направляют и корректируют творческий поиск, причем иногда не без потерь для художественной выразительности экстерьерного и интерьерного пространства. Так, в статье «Обвал остекления башни Джона Хэнкока — развенчание мифов» Томас Шварц защищает Пея, который в 1968–1976 гг. не сумел придать 60-этажному зданию в Бостоне вида целостного кристалла, зато увеличил энергетическую эффективность его фасадов, совершив прорыв в технологиях по защите окружающей среды [28].

В каждом случае Пей находил оптимальные способы достижения цели, свой компромисс между логикой первоочередных функций и художественным образом объекта. Например, при строительстве подземного вестибюля Лувра требовалось объединить три разных музейных крыла (Ришелье, Сюлли, Денон), причем не только технически. Пей начал с цветового и светового дизайна рекреационных площадей. Глухие отсеки вестибюля были облицованы белым бургундским камнем и голубоватой мозаикой и связаны с открытым пространством потоками солнечного и лунного света, проникающими через стеклянные пирамиды-иллюминаты. В статье Томаса Санктонна «Дворец искусства Пея» разбирается вся партитура направленного, преломленного, рассеянного света, который обыгрывает последовательность головокружительных по красоте панорам для посетителей, выплывающих на гладких черных эскалаторах во Двор Наполеона и к экспозициям [29].

Приемы синтеза модернистского и регионального формообразования в художественной программе Йо Мин Пея

С 1979 г. Пея начали приглашать в Китай. Первая работа на родине, отель в Пекине, оказалась для исполнителя сверхответственной (рис. 6). Помимо обычных технических параметров,

здесь оговаривалась образная ориентация объекта, которая задавалась, во-первых, национально-культурными коннотациями слова «Сяншань», выбранного в качестве названия отеля в честь горы Сянлу-фэн (имя горы означает три иероглифа: ароматный, курильница и пик); во-вторых, сакральным значением места строительства — ландшафта императорского парка, разбитого в 1186 г. при династии Цзинь. Эти обязывающие смыслы, а также примеры претворения средневекового стиля Сыхэюань легли в основу художественного образа отеля. Четыре корпуса, обращенные главными фасадами друг к другу в осях север-юг и запад-восток, формировали прямоугольный двор с прудом, как полагалось когда-то в традиционной ансамблевой архитектуре.



Рисунок 6 — Й.М. Пей. Отель «Сяншань» в Сучжоу, Китай. 1979 г.

В работе Ван Чжунтянь «Трансформация современности — анализ трех китайских зданий Й.М. Пей» сопоставляются образы отеля «Сяншань», музея в Шанхае и музея в Сучжоу [30]. Все это — архитектурно-парковые ансамбли, комплексы с обширными благоустроенными зонами отдыха. Подвергнув

их скрупулезному формально-композиционному анализу, Ван Чжунтянь приходит к выводу, что Пей руководствовался априорной взаимосвязью китайских религиозно-философских и объемно-планировочных традиций и претворял ее по одной и той же схеме — в симметрии структур, вписанных в прямоугольную сетку координат, и в соподчинении горизонтально растянутых, распластанных корпусов и внутренних дворов с водоемами. К аналогичному выводу как к пониманию одной из продуктивных тенденций современной китайской архитектуры приходит и Ян Цяосянь. Этническое выражение музея в Сучжоу, ввергающее посетителей в состояние созерцательности и мистицизма, обнаруживается им в иерархии глубинно-пространственной структуры, чью завораживающую «прозрачность и пространственность» обеспечивают: ортогональный генплан с криволинейными очертаниями прудов и дорожек; связанные осевой симметрией дворы, дворики, залы; самостоятельные самонесущие стены в качестве разгораживающих конструкций; обобщающие многоскатные крыши [31].

О том, что формат архитектурно-паркового ансамбля есть совместный результат изобретательности человека и природы, Пей начал догадываться еще в детстве, гуляя в садах Сучжоу. Памятники Китая напомнили ему о мощном эстетическом потенциале данного формата как места взаимодействия и взаимодополнения рукотворных и нерукотворных элементов, которые подчиняются общим законам эволюции, подобно живым организмам. Гармония между человеком и природой посредством воссоздания промежуточного звена, многосоставных архитектурных объектов вкупе с парковыми территориями, гарантирующими палитру ярких пространственных ощущений, как нельзя лучше вписывается в китайскую идею единства неба и человека, и Й.М. Пей, согласно мнению некоторых исследователей, является ведущим практиком этой идеи [32].

Однако те же архитектурно-парковые ансамбли — это и запечатленное время, длительная национальная история, традиции материальной и нематериальной культуры, атмосфера, насыщенная региональными символами, аллегориями, поэзией.

В диссертации Са Сяо, посвященной специфике музейной архитектуры Пея в Китае, выдвинуто положение об «инклюзивной концепции образа Востока», получившей зримое подтверждение в ходе триумфальной практики мастера в других азиатских странах. В качестве доказательства приводится анализ нескольких объектов как репрезентации непобедимого духа Востока, поглотившего, растворившего в себе лучшие западные веяния [33, с. 273]. О современной общевосточной образности размышляет и Лань Чжицзе, пытаясь размежевать две родственные ветви символического, мистического, романтического модернизма, и сравнивая для этого произведения лауреатов Притцеровской премии Тадао Андо и Йо Мин Пея. Японская ветвь возводится к наследию садов камней; китайская ветвь — к средневековым анфиладам дворцовых, монастырских, усадебных построек с живописными внутренними дворами [34].

Итак, все китайские объекты Пея — сложные, пространственно развитые ансамбли, решенные в синтезе модернистской эстетики с ее минимализмом и геометризмом и радикального апгрейда национальных традиций. Их объемно-планировочные особенности, художественная образность, стиль также оттачивались в тройственности формообразующих факторов — в романтическом переосмыслении времени и места и в рациональных подходах к достижению цели. Однако в силу особой влиятельности древних мировоззренческих традиций в Китае фактура времени и фактура места, будь то природные ландшафты или городские локации, сливались между собой и становились единым приоритетом, подчиняющим себе утилитарно-прагматические функции.

Заключение

Йо Мин Пей постоянно подчеркивал, что является американским архитектором, вынужденным примирять противоречия своей двойной идентичности. В 2010 г. в интервью «*Financial Times*» он рассказывал, как всю жизнь наводил мосты, пытался заполнять пробелы между воспитавшими его культурами. Еще в молодости он решил, что, если придется представлять китай-

скую сторону, он обойдется «без использования широко известных архитектурных деталей» [35]. Выработанные им подходы к соответствующему пространственному выражению можно назвать результатом модернистской инсценировки не деталей, а самих принципов, закономерностей, идей регионального формообразования с выходом в многомерную национально-романтическую образность [36].

Если придерживаться логики С.С. Жуйкова, то авторский стиль Пея относится к глобальному неоромантизму как к суперстилю, который образуется «на пути экологизации и гуманизации архитектурных форм», в устремленности к духовным ориентирам, проверенным временем и местом [12, с. 193]. Так, «плавя свет и геометрию в одной печи», синтезируя национальные и интернациональные модернистские традиции формообразования, создавался китайский неоромантизм как один из трендов глобализации архитектуры XXI в. [37].

Список литературы

1. *Пен Педжсен*. О путях развития современной китайской архитектуры через призму проекта гостиницы Суяньшань в Пекине архитектора Джо Мин Пейя // Вестник архитектуры. — 1980. — № 4. С. 19–24.
2. *Ху Южань*. Влияние проекта Музея города Сучжоу архитектора Йо Мин Пейя на новаторство в современной архитектуре // Искусство и современность. — 2019. — № 1. — С. 19–20.
3. *Chenyang Huang*. A building as a biography: I.M. Pei and his Suzhou museum: a thesis presented for the Degree of Architectural History Master. University of Virginia, May 2014. 78 s.
4. *Juhani Pallasmaa*. Hapticity and Time: Notes on Fragile Architecture // Architectural Review. — 2000. — № 1239. — P. 78–84.
5. *Попова Н.Г.* История и философия науки (архитектуры). — М.: МАРХИ, 2013. — 83 с.
6. *Шевченко М.Ю.* Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу (XI–III вв. до н. э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ): автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М.: МАРХИ, 2006. — 25 с.

7. *Сардаров А.С.* Философия китайской архитектуры // Архитектура и строительство. — 2015. — № 4. — С. 12–15.

8. *Варова Е.И.* Храмовая архитектура Китая как триада Космос — Человек — Дао // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. — № 2 (38). — С. 62–65.

9. *Бриндукова А.К., Моор В.К., Гаврилов А.Г.* Использование традиционных форм в современной архитектуре на примере России и стран АТР (Китай, Корея, Япония) // The New Ideas of New Century — 2018: The Eighteenth International Scientific Conference Proceedings in 3 v. — Хабаровск: Изд-во ТГУ, 2018. — Т. 1. — С. 45–51.

10. *Прокотьева С.Н., Шевченко М.Ю.* Анализ приемов интерпретации традиций в современной архитектуре Китая // Современная архитектура мира. — 2020. — № 1(14). — С. 185–214.

11. *Ворсина О.А.* Храмовая архитектура Китая в идеографии образов иероглифа: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — Барнаул: Алтайская гос. педагогич. академия, 2013. — 25 с.

12. *Жуйков С.С.* Тенденции формирования нового глобального стиля в архитектуре: дис. ... канд. архитектуры. — Н. Новгород: Нижегород. гос. архитек.-строит. университет, 2018. — 309 с.

13. *Huang Jianming. Ieoh Ming Pei.* — Beijing: China Planning Press, 1997. — 122 p.

14. *Lui E.G., Koon-Fai C.* Open Hearts Open Doors: Reflections on China's Past and Future. — Strasbourg: Hardcover, 2008. — 250 p.

15. *Boehm G. von.* Conversations with I.M. Pei: Light is the Key Paperback. — Munich: Prestel Pub. 1999. — December 30. — 125 p.

16. *Wiseman C.* The Architecture of I.M. Pei: With an Illustrated Catalogue of the Buildings and Projects. — London: Thames & Hudson. — October 1, 2001. — 340 p.

17. *Jodidio P., Strong J.A., Wiseman C.* I. M. Pei: Complete Works. — NY: Rizzoli, 2008. — 367 p.

18. *Curtis W.JR.* Modern Architecture since 1990. — New York: Phaidon Press Ltd., June 27, 1996. — 736 p.

19. *Slavericek L.C.* Ieoh Ming Pei (Asian Americans of achievement). — New York: Chelsea House Publications. October 1, 2009. — 120 p.

20. *Reid A.* I.M. Pei. — London: Ramboro Books Plc, 1995. — 112 p.

21. *Rubalcaba J.* I.M. Pei — Architect of Time, Place and Purpose. — Marlborough: Skyscape. January 5, 2012. — 128 p.

22. *Blake P.* Scaling New Height // Architectural Record, 179, January 1991, P. 80.

23. *Lenci R.* I.M. Pei: Teoremi spaziali. — Milano: Testo & Immagine. 2005. — 96 p.

24. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. — М.: Астрель, 2001. 632 с.
25. Архитектор Йо Минг Пей. Свет — ключ ко всему // Музей Михо: сайт. URL: <https://www.miho.jp/ru/architecture/architect> (дата обращения: 28.12.2022).
26. *Ouroussoff N.* In Qatar, an Art Museum of Imposing Simplicity // The New York Times. — 2008, November 23. — P. 11–13.
27. *Истомина Е.* Религия, возведенная в кубы. Музей исламской культуры в Дохе // Коммерсантъ Weekend. — 2009. — № 1. — С. 15–17.
28. *Schwartz T.* The John Hancock Tower Glass Failure – Debunking the Myths // Advanced Technology in Structural Engineering, 2012. April 26. — P. 18–18.
29. *Sancton T.A.* Pei's Palace of Art // Time, 1993, November 23. — P. 13–16.
30. *Ван Чхунтянь.* Трансформация современности — анализ трех китайских зданий Й.М. Пея: дис. ... магистра архитек. искусства. — Пекин, 2011. 112 с.
31. *Цяоянь Ян.* Этническое выражение современной китайской архитектуры — на примере нового музея в Сучжоу: дис. ... магистра искусств. — Янчжоу, 2008. — 98 с.
32. *Li Qing, Jia Dongting.* One hundred years of I.M. Pei. Life Bookstore Publishing Co., Ltd., 2019, p. 28.
33. *Sa Xiao.* I. M. Pei's Museum Architecture. A Reading of Identity and Language. A thesis presented for the Degree of Art History PhD. — University of York. September 2017. — 351 p.
34. *Лань Чжицзе.* Анализ и сравнительное изучение архитектурных произведений Тадао Андо и Й.М. Пея: дис. ... мадистра истории архитектуры. — Хебей, 2016. — 110 с.
35. *Hui Mary, Echo Huang.* I.M. Pei was a master in blending cultures who never forgot his Chinese roots. URL: <https://qz.com/1621717/architect-i-m-pei-blended-cultures-while-remembering-his-chinese-roots> (дата обращения: 03.12.2022).
36. *Стеклова И.А., Полякова Т.А.* Развитие византийской традиции в современной эмали России // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 69–86.
37. *Ли Чанг.* Исследование эстетики модернистской архитектуры Й.М. Пея: дис. ... канд. искусств. — Шаньдун, 2019. — 250 с.

References

1. *Peng Peigen*. On the Ways of Development of Modern Chinese Architecture through the Prism of the Project of Xiangshan Hotel in Beijing by Architect Yo Ming Pei (彭培根《从贝聿铭的北京“香山饭店”设计谈现代中国建筑之路》// 建筑学报) // *Bulletin of Architecture*, 1980. № 4. P. 19–24.
2. *Hu Yuzhan*. The impact of architect Yo Ming Pei's Suzhou City Museum project on innovation in contemporary architecture (胡玉然《贝聿铭苏州博物馆设计对当代建筑创新的影响》// 美与时代 (城市版) // *Art and Modernity*, 2019. № 1. P. 19–20.
3. *Chenying Huang*. A building as a biography: I.M. Pei and his Suzhou museum: a thesis presented for the Degree of Architectural History Master. University of Virginia, May 2014. 78 p.
4. *Juhani Pallasmaa*. Hapticity and Time: Notes on Fragile Architecture // *Architectural Review*, 2000. № 1239. P. 78–84.
5. *Popova N.G.* Istoriya i filosofiya nauki (arhitektury) (History and philosophy of science (architecture)). Moscow: Moskvovskij arhitekturnyj institut, 2013. 83 p.
6. *Shevchenko M. YU.* Istoki formoobrazovaniya prostranstvennyh stereotipov v arhitekture Kitaya epohi CHzhou (XI–III vv. do n.e., srednee i nizhnee techenie reki Huanhe (The origins of spatial stereotypes in Chinese architecture of the Zhou period (11th and 6th centuries B.C., middle and lower reaches of the Huang He)): avtoref. dis. ... kand. arhitektury 18.00.01. Moscow: Moskvovskij arhitekturnyj institut, 2006. P. 22–23.
7. *Sardarov A.S.* Filosofiya kitajskoj arhitektury (Philosophy of Chinese architecture) // *Architecture and Construction*, 2015. № 4. P. 12–15.
8. *Varova E. I.* Hramovaya arhitektura Kitaya kak triada Kosmos — CHelovek — Dao (Temple architecture in China as a triad Cosmos — Man — Tao) // *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2014. № 2 (38). С. 62–65.
9. *Brindukova A. K., Moor V. K., Gavrilov A. G.* Ispol'zovanie tradiconnyh form v sovremennoj arhitekture na primere Rossii i stran ATR (Kitaj, Koreya, Yaponiya) (The use of traditional forms in contemporary architecture in Russia and Asia-Pacific countries (China, Korea, Japan)) // *The New Ideas of New Century – 2018: The Eighteenth International Scientific Conference Proceedings in 3 v.* / Khabarovsk: Izdatel'stvo Tihookeanskogo gosudarstvennogo universiteta, 2018. Tom 1. P. 45–51.
10. *Prokop'eva S.N., Shevchenko M.YU.* Analiz priemov interpretacii tradicij v sovremennoj arhitekture Kitaya (Analysis of the techniques of interpreting traditions in contemporary architecture in China) // *Contemporary World Architecture*, 2020. № 1(14). P. 185–214.

11. *Vorsina O.A.* Hramovaya arhitektura Kitaya v ideografike obrazov ieroglifa (Chinese temple architecture in the ideography of hieroglyphic images): avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.04. Barnaul: Altajskaya gosudarstvennaya pedagogicheskaya akademiya, 2013. 25 p.

12. *ZHujkov S.S.* Tendencii formirovaniya novogo global'nogo stilya v arhitekture (Trends in the formation of a new global style in architecture): dis. ...kand. arhitektury. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskij gosudarstvennyj arhitekturno-stroitel'nyj universitet, 2018. 309 p.

13. *Huang Jianming. Ieoh Ming Pei.* Beijing: China Planning Press, 1997. 122 p.

14. *Lui E.G., Koon-Fai C.* Open Hearts Open Doors: Reflections on China's Past and Future. Strasbourg: Hardcover, 2008. 250 p.

15. *Boehm G. von.* Conversations with I.M. Pei: Light is the Key Paperback. Munich: Prestel Pub. 1999, December 30. 125 p.

16. *Wiseman C.* The Architecture of I.M. Pei: With an Illustrated Catalogue of the Buildings and Projects. London: Thames & Hudson, October 1, 2001. 340 p.

17. *Jodidio P., Strong J.A., Wiseman C.* I. M. Pei: Complete Works. NY: Rizzoli, 2008, 367 p.

18. *Curtis W. JR.* Modern Architecture since 1990. New York: Phaidon Press Ltd., June 27, 1996. 736 p

19. *Slavericek L.C.* Ieoh Ming Pei (Asian Americans of achievement). New York: Chelsea House Publications. October 1, 2009. 120 p.

20. *Reid A.* I.M. Pei. London: Ramboro Books Plc, 1995. 112 p.

21. *Rubalcaba J.* I.M. Pei – Architect of Time, Place and Purpose. Marlborough: Skyscape. January 5, 2012. P. 8. 128 p.

22. *Blake P.* Scaling New Height // Architectural Record, 179, January 1991, P. 80.

23. *Lenci R.* I.M. Pei: Teoremi spaziali. Milano: Testo & Immagine. 2005, 96 p.

24. *Malyavin V.V.* Kitajskaya civilizaciyan (Chinese civilisation). Moscow: Astrel', 2001. 632 p.

25. Arhitektor Jo Ming Pej. Svet — klyuch ko vsemu (Architect Yo Ming Pei. Light is the key to everything) / Muzej Miho // <https://www.miho.jp/ru/architecture/architect> (Accessed: 28th December 2022).

26. *Ouroussoff N.* In Qatar, an Art Museum of Imposing Simplicity // The New York Times, 2008, November 23. P. 11–13.

27. *Istomina E.* Religiya, vozvedennaya v kuby. Muzej islamskoj kul'tury v Dohe (Religion raised in cubes. The Museum of Islamic Culture in Doha) // Kommersant Weekend. № 1 2009, P. 15–17.

28. *Schwartz T.* The John Hancock Tower Glass Failure – Debunking the Myths // *Advanced Technology in Structural Engineering*, 2012. April 26. P. 18–18.

29. *Sancton T.A.* Pei's Palace of Art // *Time*, 1993, November 23. P. 13–16.

30. *Wang Zhongtian.* Transforming modernity – an analysis of three Chinese buildings by Y.M. Pei (王中田《现代性的转化—贝聿铭的三个中国建筑分析》。建筑艺术学硕士论文, 中国美术学院: dissertation... Master's Degree in Architectural Art. Beijing: Chinese Academy of Fine Arts, 2011. 112 p.

31. *Qiaoxian Yang.* Ethnic Expression in Contemporary Chinese Architecture – The Case of the New Museum in Suzhou (杨乔娴《中国现代建筑的民族性表达—以苏州博物馆新馆为例》。美术学硕士论文, 扬州大学: dissertation... Master of Arts. Yangzhou: Yangzhou University, 2008. 98 p.

32. *Li Qing, Jia Dongting.* One hundred years of I.M. Pei. Life Bookstore Publishing Co., Ltd., 2019. p. 28

33. *Sa Xiao.* I. M. Pei's Museum Architecture. A Reading of Identity and Language: a thesis presented for the Degree of Art History PhD. University of York. September 2017. 351 p.

34. *Lan Zhijie.* Analysis and Comparative Study of the Architectural Works of Tadao Ando and Y.M. Pei (蓝志杰《安藤忠雄与贝聿铭建筑作品分析与比较研究》/ 蓝志杰. – 河北 : 河北工程大学: dissertation... MA in architectural history. Hebei: Hebei Engineering University, 2016. 110 p.

35. *Hui Mary, Echo Huang.* I.M. Pei was a master in blending cultures who never forgot his Chinese roots // <https://qz.com/1621717/architect-i-m-pe-blended-cultures-while-remembering-his-chinese-roots> (Accessed: 3th December 2022).

36. *Steklova I.A., Polyakova T.A.* Razvitiye vizantijskoj tradicii v sovremennoj emali Rossii (The Development of the Byzantine Tradition in Contemporary Russian Enamel) // *Theory and History of Art*, 2021. № 1/2. P. 69–86.

37. *Lee Chung.* A Study of the Aesthetics of Modernist Architecture by J.M. Pei (李春《贝聿铭现代主义建筑美学研究》/ 李春. – 山东: 山东师范大学: dis. ... PhD Literature and Arts Theory. Shandong: Shandong University of Education, 2019. 250 p.

УДК 7.01

ББК 85.1

ОДИССЕАС ЭЛИТИС КАК ИНТЕРПРЕТАТОР МОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА

А.В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет
125993, Москва, ул. Чаянова, д. 15, Россия

E-mail: markovius@gmail.com

В статье рассматривается эссе крупнейшего греческого поэта XX века Одиссеаса Элитиса «Делитель К в современной живописи». Эссе относится к типу «воображаемого музея», сопровождаемого кураторским текстом. Элитис выделяет и обосновывает метафизическую линию в развитии искусства, которую он возводит к иератическому искусству древних цивилизаций и противопоставляет процедурной линии в искусстве, к которой относит как репрезентативное, так и перепрезентативное искусство внутреннего опыта. При этом Элитис не употребляет никакой специальной терминологии, но только создает феноменологию аффектов, позволяющую отделить любезное ему метафизическое искусство от процедурного.

Для реконструкции позиции Элитиса привлечен ряд методологических инструментов. Во-первых, его мысль принадлежит специфической поствизантийской традиции, в которой аргумент выстраивается не как конструкция, а как дуга наглядной убедительности, с элементами иконичности. Во-вторых, движение его мысли во многом воспроизводит принципы «Обоснованной теории» (Grounded theory) в социологии, где применение качественных методов на всех этапах требует вытеснения понятий образами. В-третьих, Элитис, хорошо знавший французскую спекулятивную мысль и психоанализ первой половины XX века, совершает операции, сопоставимые с операциями Лакана и его последователей, а также постструктуралистским пониманием соблазна.

Применение такого инструментария позволило прояснить замысел воображаемого музея Элитиса. Прежде всего, Элитис соединяет понятие о воображаемом из французской теории с изображением музея как дома, здания, конструкции, в противоположность лаборатории, т. е. применяет институциональную критику. Далее Элитис трактует сюжеты модернистского искусства не как деформацию и трансформацию реальности в искусстве, но как поиск эквивалентов, тем самым сближая норму православной иконописи как непосредственного представления инобытия и норму парижской мастерской (вроде мастерской Пикассо) как постоянного производства в разных техниках эквивалентов опыта художника, неостановимого создания соответствий опыту художника в разных материалах. Наконец, Элитис применяет математический код, позволяющий сконструировать единство художественного процесса эпохи модернизма — и

эта версия единства вполне может быть востребована и современной историей искусства, и художественной критикой.

Ключевые слова: Элитис, модернизм, кубизм, воображаемый музей, французская теория, кураторство, художественная критика, метафизическая живопись, конструирование опыта.

ODYSSEAS ELYTIS AS AN INTERPRETER OF MODERNIST ART

A.V. MARKOV

Russian State University for the Humanities
125993, Moscow, st. Chayanova, 15, Russia
E-mail: markovius@gmail.com

*This article examines an essay by the greatest Greek poet of the twentieth century, Odysseas Elytis, *The Divisor K in Modern Painting*. The essay refers to the type of imaginary museum accompanied by a curatorial text. Elytis highlights and justifies the metaphysical line in the development of art, which he draws from the hieratic art of ancient civilizations and contrasts it with the procedural line in art, to which he includes both representational and non-representational art of inner experience. Elytis does not use any special terminology, but only generates a phenomenology of affects that distinguishes the metaphysical art he likes from the procedural art.*

A number of methodological tools are involved to reconstruct Elytis's position. First, his thought belongs to a specific post-Byzantine tradition in which the argument is constructed not as a constitution but as an arc of demonstrative persuasion, with elements of iconicity. Second, the movement of his thought largely reproduces the principles of Grounded theory in sociology, where the application of qualitative methods at all stages calls for the displacement of concepts with images. Third, Elytis, who was familiar with French speculative thought and psychoanalysis in the first half of the twentieth century, carries out operations comparable to those of Lacan and his followers as well as to the post-structuralist understanding of seduction.

The application of such tools has made clear the conception of Elytis's imaginary museum. First of all, Elytis combines the notion of the imaginary from French theory with a depiction of the museum as a house, a building, a structure, as opposed to a laboratory, that is, he applies an institutional critique. Further, Elytis treats the subjects of modernist art not as a deformation and transformation of reality in art, but as a search for equivalents, thereby bringing together the norm of Orthodox iconography as a direct representation of the otherness and the norm of the Paris studio (like Picasso's studio) as a constant fabrication in different techniques of equivalents of the artist's experience, the relentless production of correspondences to the artist's experience in different materials. Finally, Elytis applies a mathematical code that can construct the unity of the artistic process of the modernist era - and this version of unity may well be in demand by contemporary art history and art criticism as well.

Key words: Elytis, modernism, cubism, imaginary museum, French theory, curatorialism, art criticism, metaphysical painting, construction of experience.

Одиссеас Элитис (1911–1994), крупнейший греческий поэт, лауреат Нобелевской премии, был тесно связан с динамикой развития мирового изобразительного искусства в XX веке. Он был лично знаком с рядом ведущих художников, даже одно время работал ассистентом в парижской мастерской Пикассо. Свои книги он издавал как целостные сборники, со своей программой дизайна и иллюстративного оформления для каждой книги; и нет ни одной его книги стихов, где бы ни было намеков либо на конкретные произведения модернистского искусства, либо на сами творческие принципы, связанные с модернистским изобразительным искусством, такие как резкие контрасты, особая роль цвета, узнаваемость даже абстрактных сцен или новых динамических принципов, когда даже предельно нерепрезентативное искусство становится родным и узнаваемым [3; 4; 5; 11; 12].

Частые имена современных художников в его стихах и эссе (то, что сейчас журналисты иногда недоброжелательно называют *name dropping*), попытки воспроизвести в сюжетах стихотворений композиционные и конструктивные принципы ведущих модернистов XX века, наконец, совсем новое отношение к образности, когда стирается граница между узнаваемыми образами и сконструированными в модернистском художественном производстве приемами — всё это говорит об особом отношении Элитиса к современному искусству и об особом режиме вовлеченности. Мы предлагаем называть это отношение домашним или резиденциальным в противоположность лабораторному.

Лабораторное отношение к искусству состоит в том, что лирический повествователь смотрит, что именно происходит с каким-то произведением искусства, как оно оживает или что-то сообщает, или как-то перестает быть собой и становится чем-то другим. Тогда как резиденциальное означает, что лирический повествователь не наблюдает, скорее, наоборот, произведение или несколько произведений выстраивают такое свое бытие, такое свое сюжетное присутствие, что пребывающий в этой резиденции не может в конце концов на это не отреагировать. Резиденциальное отношение подразумевает и напряженную заинтересованность в понимании сути искусства, и готовность не

торопиться, не торопить произведение своим взглядом, но смотреть только на то, что сам твой взгляд как-то изменился, а всё остальное определяли сами произведения, их выразительность, их содержание, само их присутствие.

Тема «Элитис и художники» вполне могла бы стать монографической, тогда как в пределах этой статьи мы разбираем одно эссе Элитиса, «Делитель «К» в современной живописи». Это эссе представляет собой кураторский текст воображаемого музея в духе Мальро [2], объясняющий, почему кроме обычных искусствоведческих критериев, таких как критерии качества, стиля, формальных достижений, необходим критерий, разграничивающий равнокачественные произведения, но одни из которых вдохновляют и могут оказаться в воображаемом музее, а другие — нет. Так, в этом воображаемом музее есть место Матиссу, Браку и Де Кирико, но нет места Гогену, Дерену и Кандинскому как слишком изобразительным и одновременно выразительным для этого музея.

При этом очевидно, что это не субъективный вкусовой критерий, не критерий единой волны или «вибраций» (*vibes*, как сейчас часто говорят, пользуясь термином Кандинского), но и не критерий совпадения с какими-то глубинными интуициями. Скорее, этот критерий можно назвать конструктивным, или даже производственным, вспоминая русских производственников Б. Арватова и Н. Тарабукина [6], для которых как абстрактный эксперимент Кандинского, так и протестный историзм оформительского революционного искусства были недостаточны в сравнении с новыми нормами производства. Элитис, как мы доказываем, создает как раз свое производственничество: только, в отличие от Арватова и Тарабукина, это не производство новых форм изделий и соответствующих социально-экономических решений, но производство досуга или производство самого присутствия внутри музея, резиденции или жизненного мира. Здесь сошлись вкус Элитиса к парижской художественной жизни, с ее мастерскими как резиденциями-музеями-мирами, и его увлечение феноменологической философией и философией Хайдеггера, с новым пониманием присутствия и жизненного мира.

Чтобы разобраться в коротком, но довольно сложно написанном эссе, нужно применить несколько методов. Прежде всего, следует сказать о греческом языке Элитиса. Он пишет на «демотическом» языке современной устной нормы, в котором прежние архаические и научные категории оказываются вмонтированы и инкрустированы в совершенно устный аргумент. Поэтому одно и то же слово может быть прочитано в разных кодировках: и как платонический термин, и как термин современной физики или биологии, и как бытовое слово, описывающее определенный способ твоего пребывания в жизненном мире. В русском языке довольно трудно провести такие эксперименты: конечно, можно говорить об «общем знаменателе рассуждения» или «конвергенции наших чувств», но понятно, что такая перекодировка работает только тогда, когда она уже стала речевым штампом. Но ориентация Элитиса на французскую культуру XX века, его галлофильство, и здесь не подводит: как раз во французском языке одно слово, например, *sens* (смысл-чувство-направление) может быть прочитано сразу в нескольких кодировках, от Аристотеля до векторной алгебры и от любовного романа до здравого смысла, и эти наложения кодировок оказываются частью и проекта французского Просвещения, и постструктуралистской критики.

Мы применяем три методологических инструмента. Прежде всего, мы исходим из того, что Элитис принадлежит греческой поствизантийской православной культуре, традиции патристики, а не схоластики, где аргумент строится иначе, чем в схоластике. Аргументация представляет собой не конструкцию, в которой есть свои «за» и «против», но как бы дугу, которая сопоставляет представления о происходящем, и оспаривает отдельные представления как слабые аргументативно и жизненно. Отвергаемые патристикой позиции просто оказываются невозможными, как подлоги или поспешные выводы, в то время как отстаиваемые ей позиции как бы сами разворачиваются и сплетаются, когда ассоциативные библейские и догматические ряды и позволяют представить саму возможность существования иных выводов, отличающихся от обыденных. Этому соответствует специфическое византийское и поствизантийское социаль-

но-эстетическое воображаемое, с соответствующим эстетическим абстрагированием, позволяющим добиться «сущностной правдивости, независимого конструирования, построения более совершенных умышленных проекций» [7, с. 78], которому принадлежат и закругленные формы храмовой архитектуры, и параллелизм в указании на непостижимое в церковной поэзии, и плетение словес, и отказ от прежних конструкций аргумента ради переживания сверхреальности событий священной истории. Об этом сам Элитис очень подробно писал в своем пространном эссе-исследовании о Романе Сладкопевце.

Далее мы наблюдаем, как в рассматриваемом эссе Элитиса реализуется то, что в социологическом символическом интеракционизме называется «обоснованной теорией» (*Grounded theory*), созданной Ансельмом Страуссом и Барни Глейзером в 1967 году с целью проводить качественные исследования на всех этапах реализации проекта в области социологии [1]. Эта теория требует от социолога соединять сбор и интерпретацию данных. В основе теории лежит первичное кодирование: мы берем качественные интервью, например, у художников, и кодируем все их реплики. Скажем, художник говорит, что благодарен своему учителю, мы кодируем это как «школу», далее говорит, что ему мешают работать, мы кодируем это как «дефицит ресурсов». Затем мы пишем заметки, которые и позволяют запомнить основные составляющие кода, например, мы объединяем «дефицит времени» и «дефицит ресурсов» общим понятием «ускорение художественного процесса», а учебу у учителя и самосовершенствование общим понятием «контролируемого развития». А на финальном этапе мы интегрируем получившиеся заметки, делая вывод, что «контроль развития художников не контролирует весь ускорившийся художественный процесс». И тем самым на месте отвлеченных предрассудков и штампов вроде «художника никто не понимает», «жизнь стала слишком быстрой и суетливой», «ничего никто не успевает» и «никому я, художник, не нужен, все в суете», которые могут быть милы, но не могут быть научны, встает вполне продуманное и обоснованное объяснение происходящего, подсказывающее и художникам, как лучше вза-

имодействовать с публикой, и как вообще искать публику. Мы видим, что Элитис, вероятно, не знакомившийся специально с трудами символических интеракционистов, применяет ту же самую последовательность, только «опрашивает» не художников, а произведения искусства, которые он собирается разместить в своем воображаемом музее.

Наконец, Элитис был, как мы уже сказали, даже по самим свойствам греческого литературного языка его времени, близок французским теоретическим изысканиям. Во французской теории, начиная с парижского Коллежа социологии в середине 1930-х и кончая новейшими изводами постфеноменологии и постструктурализма, возникает новое представление об эстетическом, в котором субъект не наблюдает за аффектами и познавательными возможностями, которые открываются при рассмотрении произведения искусства, но сам аффицируется и наблюдает за самой ситуацией, в которой такое аффицирование становится возможным [8]. Соответственно, меняется само представление о языке, соблазне, любовании и о причинах внутренних состояний вообще, что мы видим, например, в психоанализе Лакана, где в центре находится не старый субъект, а инстанция буквы, определяющая не только качественную, но даже количественную номинальную возможность субъекта [11, с. 124]. Наиболее известный проект воображаемого музея, принадлежащий А. Мальро, конечно, полностью вписывается в эту линию французской эстетики.

Воображаемые музеи есть не только в этом эссе Элитиса. Он несколько раз создавал их в других книгах: например, в его поэтической книге «Маленький Юнга» (*Микрос Навтилос*) есть воображаемый музей любимых поэтических цитат, а также эмблематические обозначения различных греческих островов. Вообще, он сближает воображаемый музей и каталог. Также Элитис был практиком воображаемого музея в своих коллажах: хотя художественная ценность этих коллажей спорна, но в них он соединял несовместимое, например, фрагменты классических произведений и фотографии из глянцевого журналов или пин-ап, с целью создать само пространство восприятия, ту самую

резиденцию, где существенно не экспериментирование, куда нас ведет этот стиль или манера, но режим спокойного пребывания, когда различные заглядывающие к тебе образы позволяют ощутить себя в резиденции, где постепенно утверждает себя и обосновывает себя новое искусство. Это можно сопоставить и с византийским плетением словес и антологизированием. И особым опытом для Элитиса, вероятно, биографически ключевым, кроме жизни в Париже, было пребывание на *Villa Natacha* коллекционера, куратора и критика Э. Териадиса, чему он посвятил и стихотворение, и эссе. Опыт Териадиса в эссе о нем описан как раз с применением «обоснованной теории», где сначала произведения говорят о своих режимах насыщенности, например, насыщенности цветом, далее в заметках насыщенность связывается с ростом, развитием, спокойствием, а затем интеграция говорит о том, как именно насыщенность новаций в искусстве требует пробелов, промежутков и даже фрустраций, которые при этом могут быть сопоставлены как раз с апофатическим методом в византийском богословии. Для Элитиса как раз спонсорство Териадиса в открытии музея народного художника Феофила [10, с. 293–294], при всей любви Териадиса к Монмартру, и было тем самым аффицированием народного искусства, после которого оно уже выступает как насыщенный феномен.

Эссе «Делимое К в современной живописи» использует математический код, начиная с самого заглавия: критерий понимается не как некоторый извне прилагаемый шаблон или шкала, но как внутренне возникающий в устойчивой формуле восприятия механизм. Выбор буквы *К* для обозначения «делимого» сам Элитис называет произвольным [10, с. 187], хотя и вспоминает слова «чистота» (*катаротес*) и классика, имея в виду радикализм классической конструкции как чистого апофеоза форм. В начале эссе Элитис упрекает прежнюю школьную эстетику в поспешных обобщениях и противопоставляет этому новое понимание чувственности, как выбирающей всегда наиболее простое делимое, соответствующее непосредственно воспринятому частному. В этом смысле «делимое К» напоминает «объект маленькое а» у Лакана, как основание рассмотрения

аналитиком языкового и повседневного опыта желания в одной плоскости.

Источником вдохновения он называет сближение идей и чисел у Платона, при этом сетуя на то, что Платон не привел никаких примеров, как работает такое сближение в искусстве или повседневной жизни — если бы были такие примеры, не пришлось бы эстетику обосновывать специально. Тем самым «обоснованная теория» работает с самого начала, мысленный опрос Платона сменяется поиском неограниченного числа примеров простого схватывания в искусстве поэзии и воздуха повседневности, а из этих заметок, метафор свободы и творчества, складывается представление об аффицированности, которая относится и к простому восприятию, и к простым непосредственным формам в искусстве, передающим вещь или мысль. При этом «обоснованная теория» вполне осуществляется в рамках платонизма и византийского апофатического богословия, для которого обобщения не работают, тогда как аргумент может быть выстроен так, чтобы он был понятен и без подготовки при всей его головокружительности.

Элитис описывает эту ситуацию аффицированности в режиме резиденции, а не лаборатории, когда мы не задаем условные рамки происходящему, условия эксперимента, но говорим об условности нашего внеэкспериментального восприятия, условности самой данности, которая разоблачается самим нахождением в резиденции новаторских произведений искусства:

Пытаюсь определить его природу в любимых произведениях, в чувстве, которое меня охватывает всякий раз, когда я на них смотрю, но мне непросто. Я силюсь сказать что-то. Может быть, это ясность. Может быть, это таинство. Но скорее, это и то, и другое [10, с. 187].

Временными рамками воображаемого музея Элитиса оказываются две современности, начало модерна и современность как наши дни, своеобразный каламбур понятия «современность / модерн», между которым происходит «невидимый ритм» движения к новизне. Поводьями этого движения оказываются импрес-

сионизм и экспрессионизм, а пределом, финишем этих скачек становится формирование «воображаемого музея», по Мальро и Териадису [10, с. 189]. Там, где не формируется воображаемый музей, формируется «архитектонема» — своеобразный термин Элитиса, означающий вписанность изображения не просто в пространственно-архитектурный контекст, но и в больший контекст устройства мироздания, например, переключки с куполом неба. По этому критерию, делителю *K*, иератическое искусство (большая часть египетского, минойского, этрусского, классического греческого, византийского в лучших своих проявлениях) попадает в архитектонему / воображаемый музей, а Рим, Возрождение, импрессионизм — по большей части остаются вне [10, с. 190], так как имеют свои режимы натуралистической репрезентации, не нуждающиеся в сфере неба, дыхании земли и хайдеггеровском «просвете».

Сами примеры у Элитиса бывают не убедительными и неубедительными, а большими и малыми, что и позволяет включить в воображаемый музей мысленные репродукции минойской или ренессансной фрески:

Самый большой пример — Пьеро делла Франческа. Такого мы больше не найдем, разве у Вермеера. Люди, дома, одежды, мебель, всё это становится частями умственной архитектонемы, которая, при том, что каждым элементом соответствует с абсолютной точностью реальности, целое утрачивает эту точность до такой степени, что в нас остается разве только чувство божественного порядка и божественного таинства, тождественного тому, как я говорил, которое преследует всякого на протяжении всей жизни. Можно сказать, что невидимая геометрия, с силой магнетической Медузы, осуществляет с того момента своё колдовство, и мы не удивимся, что в наши дни она решилась без грима предстать на сцене [10, с. 188]

Но Элитиса интересуют *технотропии* (манеры, стили), «разработанные на небольшом вместилище / пространстве одного пятидесятилетия, но разделенные астрономическими расстояниями, показали, что они могут — каждая своим путем — соответствовать единому запросу» [10, с. 192]. Оксюморонность

небольшого и астрономического позволяет Элитису увидеть как раз оксюмороны как идейные основы тех художников, которые и попали в его воображаемый музей: расплывшаяся точка Сёра, масляный рисунок Пикассо, сновидческая предметность Дали и т. д. Такому идейному искусству, в смысле идей-чисел Платона, противопоставляется безыдейное искусство, которому, как мы уже сказали, место в лаборатории, а не в резиденции.

В идейном искусстве Ротко, Поллока и других, напротив, возникает именно ощущение длительности аффекта, который определяет и наполнение резиденции, и ее действие в бесконечном воображении, что сразу напоминает учение Лакана о бесконечном желании, которое может быть остановлено только определенным типом утверждения, утвердительного высказывания аналитика; тогда как продуктивность и непродуктивность желания — это только симптомы (*синтомы*, по Лакану) такой бесконечности:

Подбор примеров, даже самый щадящий, на всем протяжении, которое занимают изобразительные искусства, мог бы заполнить беспредельные комнаты. Это была бы во всяком случае не особо трудная работа. Для меня значение имеет то, что даже в эпохи, которые кажутся непродуктивными, этот дух существует и длится. Делитель «К» работает утвердительно [10, с. 193].

Как раз Элитис описывает особенности идейного искусства как искусства множественных чувственных эквивалентов, когда критерий его выделения, «делимое К», оказывается и способом его видеть, как и «объект маленькое а» по Лакану оказывается механизмом зрения (разрезом глаза) [7, с. 118], что и позволяет избежать бытового мелкотемья и обратиться к апофатической бесконечности самих способов производить творчество в резиденции. При этом русский перевод может только отчасти передать греческий оригинал, где стрелы — как векторы, соответствия — как соположение элементов и сообразование — как наладка позволяют совершить дрейф от математики к физике резиденции:

Стрелы после удара в цель возвращаются назад и находят со-ответствия во множестве пластических достоинств (линии, формы, объемы, цвета), до тех пор, пока, за счет художника, не сообразуют картину, часто никак не соотносящуюся с прототипом, сделавшимся источником [10, с. 191] (курсив автора).

В конце концов Элитис приходит к тому, что реальность образуется в самом промежутке жизни мастера, например, для кубистов такой реальностью стало наступление настоящего двадцатого века [10, с. 191]. В таком случае жизнь в резиденции совпадает с жизнью в истории. *Архитектонема* византийской интуиции неба-дуги-апофатики тогда оказывается частью переживания памяти, которая может действовать автоматически, но и напомнить художнику его цель в жизни. *Обоснованная теория* позволяет говорить о том, что мастера охватывает состояние мира и что мы записываем в заметках по результатам наблюдений за художниками и их произведениями «состояние», «состоятельность» и другие слова, объединяющие в финальной интеграции историческую ситуацию и творческую возможность сделать что-то достойное для резиденции. Наконец, «делимое К», как и «объект маленькое а», видит не столько отдельные состояния с их шифрами, но саму возможность сопоставить состояние мира с текущими состояниями художника, желание вещей быть выраженными с ограничением желаний художника репрезентациями, благодаря чему художник и обретает настоящую свободу в резиденции и воображаемом музее.

Список литературы

1. *Жеребцов М.В.* Метод «Grounded theory» как метод качественно-го анализа данных // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. — 2004. — № 1. — С. 89–90.
2. *Захарченко И.* Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. — 2008. — № 10. — С. 59–62.
3. *Марков А.В.* Триумф языка и райский эрос: две заметки о поэтике Одиссеаса Элитиса // Труды Русской антропологической школы. — 2012. — № 10. — С. 149–172.

4. Марков А.В. Языканавгарда на периферии Европы // *Артикульт.* — 2013. — № 2 (10). — С. 19–27.
5. Марков А.В. Автопортретность в поэтической книге Одиссеаса Элитиса «Монограмма» // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований.* — 2018. — Т. 3. — № 4. — С. 54–67.
6. Новоженова А.Л. От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // *Социология власти.* — 2014. — № 4. — С. 117–136.
7. Стеклова И.А., Полякова Т.А. Развитие византийской традиции в современной эмали России // *Теория и история искусства.* — 2021. — Вып. 1/2. — С. 69–86.
8. Ямпольская А.В. Аффективность как историческое измерение субъекта // *Вопросы философии.* — 2013. — № 3. — С. 155–164.
9. Cassin B. Jacques the Sophist: Lacan, Logos, and Psychoanalysis / Translated and with notes by Michael Syrotinski. — New York: Fordham University Press, 2020. — 182 p.
10. Elytis O. 'Ev λευκῶι [Blank Pages]. — Ἀθήνα [Athens]: Ikaros Publ., 1982. — 408 p. (In Greek).
11. Kolaiti P. The poetic mind: a producer-oriented approach to literature and art // *Journal of Literary Semantics.* — 2015. — Vol. 44. — № 1. — P. 23–44.
12. Pontani F. From Aristarchus to Vermeer: ἐνόπια παμφανόωντα // *More than Homer Knew — Studies on Homer and His Ancient Commentators.* — De Gruyter, 2020. — P. 191–216.

References

1. Zhrebtsov M.V. Metod “Grounded theory” kak metod kachestvennogo analiza dannykh [Method “Grounded theory” as a method of qualitative data analysis]. *Bulletin of the Moscow University. Series 18. Sociology and Political Science.* 2004, n. 1, pp. 89–90.
2. Zakharchenko I. Voobrazhayemyy muzey: A. Mal'ro o sud'bakh iskusstva v sovremennoy kul'tur [Imaginary Museum: A. Malraux on the fate of art in modern culture]. *Questions of cultural studies.* 2008, n. 10, pp. 59–62.
3. Markov A.V. Triumf yazyka i rayskiy eros: dve zametki o poetike Odiseasa Elitisa [The triumph of language and heavenly eros: two notes on the poetics of Odysseas Elytis]. *Proceedings of the Russian Anthropological School.* 2012, n. 10, pp. 149–172.

4. Markov A.V. Yazyk avangarda na periferii Yevropy [The language of the avant-garde on the periphery of Europe]. *Artikult.* 2013, n. 2 (10), pp. 19–27.

5. Markov A.V. Avtoportretnost' v poeticheskoy knige Odisseasa Elitisa "Monogramma" [Self-portrait in the poetic book of Odysseas Elytis "Monogram"]. *Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational and Cultural Studies.* 2018. Vol. 3. No. 4, pp. 54–67.

6. Novozhenova A.L. Ot sotsiologicheskogo determinizma k klassovomu idealu. Sovetskaya sotsiologiya iskusstva 1920-kh godov [From sociological determinism to the class ideal. Soviet sociology of art in the 1920s]. *Sociology of power.* 2014, n. 4, pp. 117–136.

7. Steklova I.A., Polyakova T.A. Razvitiye vizantiyskoy traditsii v sovremennoy emali Rossii [The development of the Byzantine tradition in modern Russian enamel]. *Theory and history of art.* 2021. Issue 1/2, pp. 69–86.

8. Yampolskaya A.V. Affektivnost' kak istoricheskoye izmereniye sub'yekta [Affectivity as a historical dimension of the subject]. *Questions of philosophy.* 2013, n. 3, pp. 155–164.

9. Cassin B. Jacques the Sophist: Lacan, Logos, and Psychoanalysis. Translated and with notes by Michael Syrotinski. New York: Fordham University Press, 2020.

10. Elytis O. En leukōi [Blank Pages]. Athēna [Athens]: Ikaros Publ., 1982.

11. Kolaiti P. The poetic mind: a producer-oriented approach to literature and art. *Journal of Literary Semantics.* 2015. Vol. 44. No 1. P. 23–44.

12. Pontani F. From Aristarchus to Vermeer: enōpia pamphanōnta. More than Homer Knew — Studies on Homer and His Ancient Commentators. De Gruyter, 2020. P. 191–216.

УДК 7.01

ББК 85.03

ЖЕСТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В.В. ОНЬША

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: onsha.2021@mail.ru

Статья посвящена системе жестов — важной составляющей изобразительного искусства, способствующей созданию художественного образа. По мере развития живописи и рисунка совокупность жестов сложилась в знаковую систему — функциональную и трансформирующуюся. Изображение жеста с древности служило художникам эффективным композиционным инструментом. Тем не менее теоретическое исследование этого инструмента началось лишь в эпоху Возрождения, в основном в рамках трактатов, создававшихся некоторыми из живописцев. Изучение структуры, роли и функций жестовой системы на протяжении столетий было несистематичным и весьма ограниченным. Лишь во второй половине XX в. процесс исследования связанных с жестом в искусстве вопросов получил осязаемый импульс. В статье рассматривается ряд жестов, использовавшихся при создании композиции авторами полотен определенной тематики. Предпринята попытка общей систематизации исследуемых жестов, а также трактовки их значений.

Методологически статья основывается на комплексном искусствоведческом и текстовом анализе с особым акцентом на изучение изобразительного воспроизведение жеста.

Заключение, сделанное в результате изучения выбранных материалов, содержит два положения. Во-первых, представляются недостаточными масштаб и глубина современных исследований в области жестовой системы в изобразительном искусстве. Во вторых, с учетом современных задач и требований искусствознания необходима активизация изучения знаковой природы этой системы.

Ключевые слова: жест, рука, знак, метафора, символ, Возрождение, Благовещение, мимика, анатомия, композиция, эмоция, канон.

GESTURE IN VISUAL ART

V.V. ONSHA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article deals with the gestural system, which is an important component of the visual arts contributing to the creation of an artistic image. As painting and drawing developed, the aggregate of gestures evolved into a functional and transforming sign

system. Depiction of gesture has served artists as an effective compositional tool since antiquity. Nevertheless, the theoretical research of this tool began only in the Renaissance, mainly within the framework of treatises written by some painters. The study of the gestural system structure, role and functions has been unsystematic and very limited for centuries. The process of researching issues related to the problem of gesture in art received a tangible impetus only in the second half of the 20th century. The article discusses several gestures used when creating a composition by the authors of paintings of a particular subject. An attempt is made to systematize the studied gestures in general, as well as to interpret their meanings.

Methodologically, the article is based on a comprehensive art analysis and textual analysis with a special emphasis on the examination of the visual representation of gesture.

The conclusion based on the results of the study of the selected materials contains two provisions. Firstly, the scale and depth of modern research in the field of the gesture system in the visual arts seem insufficient. Secondly, taking into account modern tasks and requirements of art studies, it is necessary to intensify the research of the system's sign nature.

Key words: *gesture, hand, sign, metaphor, symbol, Renaissance, Annunciation, mimic, anatomy, composition, emotion, canon.*

Изображение рук — один из древнейших образов в мировом искусстве. Археологи оценивают возраст отпечатков ладоней на стенах находящейся в Испании пещеры Эль Кастилло в 35–37 тысяч лет. Сделанные посредством распыления краски поверх прижатой к камню кисти руки, эти изображения за счет своей выразительности и непосредственности оказывают сильное воздействие на воображение современного зрителя. Ответ на вопрос, почему древние художники, обычно предпочитавшие рисовать окружающих их животных, оставили в пещере свои собственные «автопортреты» в виде образов именно рук, вполне очевиден. Рука — универсальный инструмент ежедневной человеческой деятельности, как общебытовой, так и специализированной, в том числе творческой.

Рука обладает собственным символизмом, в основе которого лежит ее функция воздействия, оказываемого на окружающую действительность, она играет роль связующего звена при передаче энергии — и физической, и духовной. На протяжении многих веков существует устойчивая ассоциация руки с божественностью, творением, деятельностью, господством. Изображение руки, обладающее массой значений, использовалось

художниками разных эпох для решения задач, связанных с системами символов и метафор. Основным средством реализации этих задач стала передача живописцами жестикуляции героев их картин. Подобный подход был вполне оправдан, поскольку число жестов, включая разнообразные вариации одного и того же движения рук, достигает нескольких сотен, что превосходит мимические возможности человеческого лица по обширности спектра отображаемых эмоций и состояний. Так, например, литератор и юрист Джованни Бонифацио, автор выпущенного в 1616 г. трактата о значении жестов *«L'arte de' cenni»*, насчитал более 600 возможных их вариантов.

При изображении человеческой фигуры выразительный жест является обычным носителем некоего послания, вернее, он наиболее ответственен за действенность композиции. То, что информирует зрителя и производит на него впечатление в художественной работе (имеющее зачастую продолжительный с эффект), становится очевидным очень быстро. Движения, означающие эмоции и состояния, воспринимаются реципиентом без усилий, переход к означаемому происходит напрямую, почти бессознательно [2]. Зритель убежден, что восприятие проходило плавно, без колебаний, как в повседневной жизни. Однако чаще всего это иллюзия. В искусно выполненных работах качество рисунка мастера придает жесту очевидность, мешающую зрителю осознать усилия, необходимые для его усвоения и интерпретации.

Когда предмет хорошо известен и зритель распознает его по нескольким общепринятым признакам, он быстро «считывает» жесты. Процесс считывания замедляется лишь в том случае, когда зритель пытается понять и оценить, насколько художник преуспел во введении каких-либо новшеств. И наоборот, если тема наблюдателю незнакома (по причине отсутствия названия произведения, его малой известности, принадлежности к другой культуре), работа реципиента по осмыслению того, что он видит, начинается именно с изучения жестов — как наиболее функциональных выразительных ориентиров. Независимо от того, является ли стиль художника сжатым и статичным, что предо-

пределяет строгий характер кодификации, или свободным и динамичным, обладающим богатым набором средств, написанная композиция остается символической формой. Выразительные жесты — одно из двух основных средств, доступных художнику для того, чтобы вызвать реакцию, сравнимую с реакцией в реальной жизни. Второе средство — изображение мимики.

Одно из ключевых исследований Чарльза Дарвина «О выражении эмоций у человека и животных» (1872) заложило основы сугубо «физиологического» объяснения природы жестов, основанного на рефлекторных движениях. В своей работе Дарвин дал понять, что его подход к решению данного вопроса не совпадает с позицией искусствоведов: «...Я надеялся, что мне окажут существенную помощь великие мастера живописи и скульптуры — эти удивительно тонкие наблюдатели. В связи с этим я пересмотрел фотографические снимки и гравюры многих хорошо известных произведений искусства, но за небольшими исключениями я не извлек из этого никакой пользы» [3].

Несколько лет спустя немецкий физиолог и психолог Вильгельм Вундт посвятил один из томов своего десяти томного труда «Психология народов» языку жестов, при этом его работа содержала ссылки на вышеупомянутый трактат Бонифацио. Вероятно, под влиянием взглядов Вундта археологом и историком искусства Саломоном Рейнахом была написана статья «История жестов» (1924). В ней Рейнах излагает свой прогноз, согласно которому, благодаря распространению мгновенной фотографии, самое позднее к 1950 году арсенал жестов в искусстве значительно увеличится. Предпринятые зоологом Десмондом Моррисом попытки изучения жестикуляции, основанные на дарвиновской психобиологии и с использованием технических возможностей фотографии, хотя и имели некоторый успех, тем не менее не представляли ценности для историков искусства. Анонсированный Рейнахом процесс последовательного изучения языка жестов в искусстве начался сравнительно недавно, а именно — в период проведения конференции по невербальной коммуникации, состоявшейся в Кембридже в 1972 году.

Что касается непосредственно обсуждаемого предмета — системы жестов в изобразительном искусстве — то наиболее яркой, важной и многогранной в отношении развития этой системы была эпоха Возрождения. Важность Ренессанса объясняется его огромным влиянием на искусство последовавших за ним эпох, а также революционной сутью происходивших в это время изменений, в том числе и в области изображения жестов. Желание создавать реалистичные изображения тела побудило художников Возрождения углубиться в анатомию, дабы точнее установить взаимосвязь между различными частями человеческого тела. Сочетание науки и искусства привело к созданию изображений человеческих фигур, объединявших анатомические познания и творческую деятельность. Схематичные и шаблонные репрезентации рук, типичные для средневекового изобразительного искусства, сменились реалистичными изображениями в исполнении мастеров Возрождения, стремившихся передать статическую сложность их положений и динамическую сложность их движений.

В эпоху Возрождения руки были таким же важным объектом внимания художников, как и лицо, поскольку только эти части человеческого тела не были скрыты одеждой. Таким образом, изображение положения рук стало элементом, по своему значению мало уступавшим изображению лица. Жесты, по причине высокой степени их выразительности, превратились в один из наиболее эффективных способов передачи кодов и сообщений. Вес изображенных лица и рук — композиционный, цветовой или световой — был порой идентичен. С исторической и религиозной точек зрения знаки-жесты в изобразительном искусстве могут дать ключ к пониманию лежащих в основе художественных работ иконографических символов.

Важно помнить при этом, что искусство определенного периода является достоверным материалом исследования, отражающим такие явления, как признаки заболеваний или особенностей строения тела конкретного человека. Способы изображения тела в произведениях искусства могут быть художественной условностью, отличительной чертой школы или творчества

отдельного художника, преднамеренным или неумышленным изображением проявлений болезни или физического недостатка натурщика, или же символическим (например, религиозным) посланием, или иконографическим атрибутом. В частности, значение жестов, смысл выражаемых ими скрытых посланий в произведениях мастеров Возрождения интересовали исследователей искусства со времени создания соответствующих полотен.

Жесты играли важную роль в выражении метафорических концепций в ренессансной живописи. В то время как эстетика одежды имеет долгую историю в изобразительном искусстве, сообщая зрителю массу информации — начиная с социального статуса героев и заканчивая вопросами перформативности — положение рук изображенных фигур обсуждается в искусствоведческом дискурсе довольно редко. Между тем жесты являются важным индикатором в живописи. Красноречивым примером здесь может служить положение правых рук Платона и Аристотеля в «Афинской школе» Рафаэля Санти (1510–1511). Эти движения необходимы для понимания концептуальных принципов обоих философов. Платон указывает вверх, тем самым демонстрируя собеседнику, что его философия касается Бога, космоса и загробной жизни, в то время как рука Аристотеля направлена вниз, характеризуя главную область его философии — земное бытие. Два энергичных, противоположных по направлению жеста не оставляют сомнений в верности их интерпретации.

Другие жесты, встречающиеся на полотнах мастеров Возрождения, более сложны для понимания. Один из них, в частности, несмотря на то, что он широко использовался в работах художников ряда школ эпохи Возрождения, маньеризма, барокко и более поздних художественных течений, не поддается столь легкой трактовке. На многочисленных картинах религиозной тематики того периода изображены герои, прижимающие руку к груди, при этом указательный палец отделен от среднего и безымянного пальцев, а безымянный, в свою очередь, — от мизинца, образуя букву *w* (или две *v*). Этот жест известен как «жест Эль Греко» — благодаря испанскому живописцу, изобразившему его более чем в дюжине своих композиций, среди прочих — на

картинах «Рыцарь с рукой на груди», «Кающаяся Мария Магдалина», «Несение креста». Хотя этот жест чаще всего связывают с творчеством испанского мастера, существуют свидетельства использования этого жеста в живописи гораздо раньше — художником, с чьим творческим наследием Эль Греко был хорошо знаком.

Вышеупомянутый жест встречается на сотнях картин более чем восьмидесяти художников (среди них — Тициан Вечеллио, Якопо Понтормо, Аньоло Бронзино, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Ян ван Эйк, Ганс Мемлинг), при этом рука принимает четыре основных положения: она положена на грудь, упирается в бок изображенного человека, указывает в небо либо поднята для благословения, удерживает предмет либо другого человека.

Тициан изображал подобное положение руки неоднократно. Впервые оно появилось на полотне «Успение Богородицы» (ок. 1515 г.), а позже — в его полиптихе Аверольди. В «Успении» жест изображен несколько раз: Мария делает его левой рукой, вытянутой и поднятой навстречу образу Бога, в то время как образ Бога делает его правой рукой. В центре композиции находящийся ниже Девы человек тянется к ней рукой, пальцы кисти которой сложены таким же образом. Тициан был одним из мастеров, чье творчество Эль Греко считал образцом для подражания. Свидетельства этому можно найти в иконографическом и стилистическом сходстве работ художников, но самое главное подтверждение содержится в сохранившемся письме венецианского миниатюриста Джулио Кловियो кардиналу Алессандро Фарнезе, в котором об Эль Греко сказано буквально следующее: «Молодой кандиец, ученик Тициана, который, по моему мнению, обладает редким талантом живописца и который написал свой портрет, восхитивший всех римских художников» [6].

Анализируемый жест встречается в работах Микеланджело, а также его учеников. На картине Понтормо «*Noli me tangere*», написанной по мотивам утраченной работы Микеланджело, Мария Магдалина демонстрирует жест правой рукой, направленной в сторону от Христа. Наиболее ярко подобное сложение пальцев

проявляется в образе Христа на фреске «Страшный суд» в Сикстинской капелле. Пальцы обеих рук Христа сложены подобным характерным образом.

Хотя данный жест встречается преимущественно в религиозных картинах, он также присутствует в работах, имеющих эзотерический подтекст, и на некоторых портретах.

Паоло Веронезе написал несколько полотен, включающих в себя этот жест. В своей «Аллегии мудрости и силы» (ок. 1580 г.) он изобразил олицетворенную Мудрость, стоящую на земном шаре и смотрящую в небеса. Рядом с ней стоит Геркулес, которого можно узнать по львиной шкуре, наброшенной на плечо, и смотрит на драгоценные камни, разбросанные по земле. Левая рука Мудрости со сложенными в виде буквы *w* пальцами крепко прижата к животу. В «Происхождении Млечного пути» (ок. 1575 г.) Якопо Тинторетто изобразил мифологическую историю создания богиней Героя звездного скопления: ее грудное молоко разлилось по небу после того, как она отшатнулась от боли, причиненной ей младенцем Геркулесом во время его кормления. На полотне ее левая рука с пальцами, сложенными все тем же образом, протянута к звездам.

Как правило, исследователи прежде всего сосредотачиваются на религиозном значении, иконографической роли или на поиске скрытого послания, передаваемого подобным положением кисти. По настоящее время не найдено трактовок рассматриваемого жеста в искусствоведческой литературе, книгах религиозной тематики, энциклопедиях знаков и символов. В попытке расшифровать жест исследователи выдвигали различные гипотезы.

Согласно одной из таких гипотез, пальцы, сложенные подобным образом, обозначали букву *M* — первую букву слова «масон», или «каменщик» (*muratore* — ит., *metselaar* — нидерл., и т. д.). Историки тайных обществ проявили особый интерес именно к этой гипотезе. По их мнению, изображенная с помощью пальцев буква указывала не только на принадлежность к обществу «вольных каменщиков», но и в зависимости от положения руки сообщала посвященному зрителю ранг изображен-

ного лица в масонской ложе, и даже сигнализировала о том, что человек посвящен в некие оккультные тайны. Подобная версия весьма сомнительна, поскольку данное положение кисти руки в сюжетной живописи на библейскую тематику использовалось не реже, чем в портретах, занимавших высокое социальное положение современников живописцев.

Еще одна гипотеза гласит, что характерный жест был тайным знаком, использовавшимся для распознавания принадлежности позировавшего к семье Медичи. На портретах Медичи кисти Бронзино каждый член семьи изображен демонстрирующим все тот же отчетливый жест. Однако такое положение пальцев на изображении не является уникальным, присущим только портретам данного семейства. В рамках этой версии развилась еще одна, согласно которой сложенные таким образом пальцы символизируют скромность (а следовательно, скромность — общая черта всех Медичи, чьи портреты содержат эту символику). Этот же жест можно обнаружить, например, у скульптуры Венеры Медицейской (известной также как *Venus Pudica* — «Скромная Венера»), мраморной копии бронзовой греческой скульптуры, изображающей греческую богиню Афродиту (I в. до н. э.) Некоторые исследователи утверждают, что жест на портретах Медичи и жест Афродиты объединяет одно и то же значение — скромности. Это предположение довольно интересно, однако оно значительно сужает круг картин, которые могли бы соответствовать изложенному принципу.

Следующая гипотеза связывает жест с духовными практиками иезуитов. Игнатий де Лойола, основавший Общество Иисуса в 1541 г. и ставший его первым генеральным настоятелем, в своем сочинении «Духовные упражнения. Духовный дневник» (1548) писал: «Коль скоро впадаешь в этот грех или слабость, приложи руку к груди, сожалея о падении». Проанализировав картины Эль Греко, французский искусствовед Жан Кассу предположил, что мастер изобразил жест с приложенной к груди рукой как знак нравственной боли, испытываемой людьми, совершившими какой-либо грех. Однако это предположение не объясняет широкого распространения данного жеста в про-

изведениях живописи. «Духовные упражнения» Лойолы были опубликованы в середине XVI в., к тому времени некоторые художники уже изображали своих натурщиков с таким положением руки. Даже если допустить, что теория верна хотя бы в отношении полотен, написанных до публикации труда Лойолы, она остается малоубедительной. В описании покаянного жеста Лойола вообще не указывает положение пальцев, а речь идет только о возложении руки на грудь. Кроме того, в тех же «Духовных упражнениях» он предостерег от публичной демонстрации акта покаяния: «...это можно сделать незаметно даже в присутствии многих лиц». Можно сделать вывод, что изображение натурщиком жеста раскаяния было маловероятно, поскольку противоречило предостережению генерала иезуитов от демонстративного поведения верующих. Кроме того, с учетом весьма широкого применения жеста в работах стольких художников, предположение, что все они пытаются изобразить одно и то же духовное состояние, вряд ли может соответствовать действительности. Убедительным аргументом, опровергающим данную теорию, может служить тот факт, что многие художники изображали Христа и Богородицу делающими этот стилизованный жест. В данном случае, конечно же, жест, символизирующий духовное страдание и сожаление о грехе, был бы неуместен. Таким образом, теория о подобном сложении пальцев как иезуитском символе покаяния также несостоятельна.

Неточное изображение модели или ошибка художника представляются маловероятными, с учетом высочайшего профессионализма мастеров, их огромного опыта, а также внушительного числа картин с изображением исследуемого жеста. Практиковавшаяся до эпохи Ренессанса упрощенная техника изображения рук была замещена более реалистичным и анатомически точным рисунком, отражавшим статическую и динамическую сложность кисти. Более того, в процессе создания основной массы работ художники этой эпохи проводили подробные предварительные исследования с помощью рисунков, набросков, эскизов, поэтому ошибка в рисунке, будь она все же допущена мастером, была бы исправлена в финальном полотне.

Кроме того, поскольку жест встречается в большом количестве работ художников разных возрастов, принадлежавших к разным национальностям и художественным течениям, не ограничивавшимися натурщиками определенного возраста или принадлежавшими к одному семейству, наиболее вероятно, что это стилистические особенности работ художников, а не скрупулезное изображение аномалий рук позировавших людей (например, синдактилии).

Известно, что некоторые художники эпохи Возрождения и более поздних периодов действительно регулярно изображали анатомические особенности пальцев натурщиков на своих картинах — по стилистическим соображениям. Однако крайне маловероятно, что в XV–XVII вв. в Европе синдактилия была столь распространенным явлением. Изучение картин вышеперечисленных художников позволяет сделать общий вывод: в эпоху Возрождения существовала определенная мода на изображение определенных типов жестов, рассматривавшихся как проявление изящества, элегантности и утонченности.

Рассматриваемый жест, тем не менее, мог быть использован в изобразительном искусстве для достижения нескольких целей. В частности, он мог представлять собой визуальное отображение некоего христианского кода, который изначально был понятен только адептам. Одно из возможных объяснений значения жеста — символ Божественной заботы о человечестве и его спасения. Подобное положение пальцев неоднократно встречается у образа Богородицы с младенцем Иисусом (например, на полотнах Сандро Боттичелли, Андреа Соларио, Яна ван Эйка). Поскольку сложная средневековая система знаков и символов, на которую опирались художники Возрождения, была в значительной мере утрачена, проследить преемственность эпох в данном случае довольно сложно. Возможно, с течением времени интерпретация данного жеста претерпела определенную трансформацию, он стал рассматриваться уже как самостоятельный знак Божественного спасения и заботы.

Существуют, однако, и совсем прозаические варианты объяснения популярности подобного изображения кистей рук.

Один из них опирается на практикуемый на занятиях по академическому рисунку в художественных академиях и училищах прием. Натурщикам при позировании время от времени дается задание сложить пальцы именно таким образом, поскольку кисть в подобном положении выглядит изящнее и не создает у зрителя впечатления растопыренных пальцев, отвлекая его внимание от общего восприятия работы.

Все вышеперечисленные работы объединяет один и тот же элемент — жест с определенным положением пальцев. Неменьший интерес представляет в своем роде противоположное явление — трансформация жестовой системы в пределах одной и той же тематики.

Материалом в рассмотрении этого вопроса могут послужить картины авторства разных художников на одну из наиболее популярных в религиозной живописи тем — тему Благовещения.

Сцена, изображенная на картине «Благовещение» Беато Анджелико (ок. 1440 г.), разворачивается в саду, где архангел Гавриил посещает Марию, сидящую под крышей портика, выходящего в окруженный частоколом сад. Обе фигуры повторяют, по сути, один и тот же жест. Объявляющий Марии, что она станет матерью, архангел скрещивает руки на животе, метафорически обозначая тем самым будущее рождение Иисуса, и практически тем же жестом она отвечает ему. Как предположили историки искусства, идея материнства образно ассоциируется со скрещенными на животе руками. Данный жест может отражать как сугубо физическую человеческую природу (охват места, где помещается плод, предсказание материнства и переживаний, с ним связанных), так и духовную — защиту Божьего дара [13].

«Мария Аннунциата» (ок. 1476 г.), работа кисти Антонелло да Мессины, представляет собой нетрадиционную репрезентацию Благовещения. Художник изобразил Марию практически анфас, а не с левой стороны, как ее изображали до этого. Более того, на картине отсутствует архангел Гавриил. В то время как сцена Благовещения всегда помещалась живописцами в идиллическую или символическую обстановку, фигура Марии, напи-

санная Мессиной, выделяется на простом темном фоне, не содержащем никаких дополнительных декоративных элементов, кроме аналая и книги, которую читает Мария. Страницы книги приподняты как будто движением воздуха (очевидно, это знак невидимого присутствия духовной сущности). Будущая Богоматерь реагирует на Благовещение Гавриила жестом правой руки, который, кажется, хочет остановить ангела в его возвещении [15]. Кроме того, левой рукой, будто в смущении, она натягивает надетое на голову покрывало. Поскольку Дева ведет себя с определенной осторожностью и осмотрительностью, оба ее одновременных жеста можно интерпретировать как метафору благоразумия. Подобная сдержанная реакция Марии на известие, принесенное архангелом Гавриилом, вовсе не была чем-то уникальным в живописи Ренессанса, существовали и более радикальные трактовки упомянутого в священном тексте смущения Марии в знаменитой сцене. Например, на полотне Тициана (1559–1564) она делает движение рукой, которое больше всего похоже на жест испуга и проявление желания укрыться, а на картине Лоренцо Лотто (ок. 1534 г.) испуганная Мария убегает от внезапно явившегося архангела. Практически в той же позе изобразил Марию Алессандро Аллори на картине, датированной 1603 годом.

«Благовещение» Лоренцо Лотто содержит три элемента новизны. Во-первых, картина включает в себя третью фигуру: Бог-Отец изображен в облаке в правом верхнем углу полотна. Во-вторых, Гавриил, обычно изображавшийся слева, находится здесь позади Марии. Наконец, реакция Марии на появление архангела не выражает ни символического чувства материнства, как на картине Анджелико, ни сдержанной предосторожности, как на полотне Мессины. Вместо этого фигура Марии вызывает у зрителя впечатление замешательства и даже страха. Удивление Марии проявляется в выражении ее лица, пожатии плеч и жесте — вскинутых руках. Есть на картине и дополнительный элемент, помогающий создать ощущение внезапности и атмосферу смятения — фигура убегаящей кошки. Метафорика жестов картины содержит следующие составляющие. Сложенные руки об-

раза Бога традиционно означают благословение, а указывающий вверх Гавриил подразумевает божественность, небесную силу. Что касается Марии, то ее жест (поднятые руки) по-видимому, представляет собой произвольную попытку отстраниться от объявления ее судьбы, поскольку неготовность в данную секунду принять огромный груз ответственности, внезапно возложенной свыше на обычного человека, неоднократно отражена в библейских текстах [12].

Созданная в рамках традиции изображения Благовещения (две фигуры, архангел Гавриил слева), работа Микеланджело Караваджо тем не менее явила более драматичную и реалистичную, чем у предшественников живописца, сцену. Мастер предложил свежее прочтение отношений между Гавриилом и Марией в процессе их беседы. На своей картине «Благовещение» (ок. 1608 г.) он изменил взаимное положение фигур. В то время как на полотнах данной тематики Гавриил обычно стоит или преклоняет колени перед Марией, на этой картине Дева демонстрирует почтение посланцу Небес. Кроме того, Караваджо изобразил Гавриила в воздухе, завершающим полет и повернутым спиной к зрителю. Жестикация Девы подчеркивает ее эмоциональное и душевное состояние. С точки зрения положения ее рук творение Караваджо может ассоциироваться с вышеупомянутой картиной Анджелико, однако здесь руки расположены ближе к груди, чем к животу. Таким образом, метафора материнства здесь выражена посредством скрещенных на груди рук (жест, широко используемый для обозначения грудного младенца и поныне). Кроме того, в этом случае скрещенные руки означают близость и привязанность, в то время как область их расположения (возле груди) может ассоциироваться с сердцем Марии, средоточием ее чувств.

Картина Саломона Конинка (1655), по-видимому, сочетает концепции Лотто и Караваджо. Мария удивлена неожиданным появлением Гавриила позади нее. В структурном плане это полотно близко к «Благовещению» Караваджо, например, в изображении фигуры Гавриила, все еще находящегося в полете, и в использовании светотени. Элемент неожиданности, создаваемый

позой Марии, аналогичен элементу в «Благовещении» Лотто. С точки зрения метафорики удивление, которое демонстрирует Мария, также передается поднятием рук, но два других элемента придают этой сцене особую драматичность. Прежде всего, в то время как Лотто изображает лицо Марии удивленным, но все же способным выражать самообладание, в «Благовещении» Конинка удивление Девы более драматично и реалистично. Кроме того, если в работе Лотто удивленный взгляд Марии направлен на зрителя, здесь Мария смотрит на архангела, и это исключает зрителя из участия в сцене. На картине Лотто Мария обращается непосредственно к зрителю, ее вскинутые в испуге руки словно умоляют его об объяснении. Конинк, по-видимому, пытался передать мгновенное инстинктивное движение женщины, не нуждающейся в каких-либо «объяснениях». Ее поднятые ладони ближе к выражению страха, чем менее драматичного удивления. Сочетание света и тени можно рассматривать в качестве подкрепления данной версии, поскольку элемент страха может быть вполне оправдан внезапным появлением архангела в полутьме комнаты, в которой читает книгу Мария, в то время как в «Благовещении Реканати» Гавриил является из открытого пространства при дневном свете.

«Благовещение» кисти Франсиско Гойи (1785) иллюстрирует дальнейшее развитие метафорического жеста. На картине изображена Мария, преклонившая колени перед Гавриилом, чей указательный палец левой руки устремлен вверх, откуда на обе фигуры падает расходящийся луч света. Луч символизирует Божественное присутствие. На полотне присутствует также символ Святого Духа в образе парящего в луче белого голубя. Гойя сделал сцену светлой, умиротворенной и гармоничной, далекой от драматизма и яркой эмоциональности работ Караваджо, Лотто и Конинка. Мария всей своей позой выражает веру, надежду и покорность решению, о котором ей сообщает Гавриил, и положение ее рук передает сочетание этих душевных состояний. В христианской традиции сложенные руки представляют собой молитвенный жест, который объединяет одновременно несколько значений: покорность (особенно если он сопровождается

преклонением колен) и благодарность. В «Благовещении» Гойи Мария безмятежно соглашается стать Матерью Божьей и демонстрирует полную преданность Богу и готовность выполнить уготованную ей роль.

Примером нетрадиционной интерпретации сцены Благовещения является полотно Генри Таннера (1898) — как с точки зрения композиции, так и с точки зрения зрительных эффектов. Таннер изобразил Марию совсем юной, в реалистичной обстановке, одетой в простую крестьянскую одежду, без нимба или каких-либо других визуальных атрибутов святости. Зрительный эффект достигается на картине в основном за счет яркого столпа золотого света, освещающего комнату и вызывающего ощущение тепла и благоговения. Свет этот — архангел Гавриил, явившийся Марии. Таким образом художник передает бестелесность небесного духа. Поза Марии, ее жест знаменуют ее состояние, которое можно оценить как очарование и заботу. Восхищенный взгляд явно контрастирует с драматическим положением рук. Если сложенные ладони ассоциируются как с молитвой, так и с покорностью и благодарностью, то сомкнутые руки Девы Марии, покоящиеся на коленях, придают всей ее фигуре ощущение земной обстоятельности и заботы [14].

В «Благовещении» Гойи сложенные руки были одним из средств создания светлой, безмятежной и гармоничной обстановки, в то время как жест Марии на картине Таннера помогает сделать сцену более драматичной и интимной, выражая не только веру, но и беспокойство девушки, ощутившей тяжесть столь великой ответственности.

Картина французского художника Люк-Оливера Мерсона (1908) представляет собой выход за канонические рамки изображения Благовещения. В то время как архангел Гавриил традиционно изображался посещающим Марию в замкнутом пространстве, Мерсон поместил обоих вне пределов помещения. Кроме того, обычно физическое расстояние между фигурами было небольшим, дабы подчеркнуть интимность события. В данном же случае Мария и архангел находятся довольно далеко друг от друга: Дева стоит перед дверью своего жилища, а Гавриил смотрит

на нее с крыши соседнего дома. Как и в «Благовещении» Таннера, Мария одета в простую ближневосточную одежду, а антураж подчеркивает скромные условия ее жизни. Если рассматривать картину с точки зрения метафорики, жест Марии приобретает особую важность из-за своей необычной природы. На картинах предшественников Мерсона Мария находится в непосредственном коммуникативном контакте с Гавриилом, однако на полотне французского живописца она с удивлением смотрит на лежащий перед ней белый цветок (символ Благовещения), который Гавриил, очевидно, бросил ей сверху. Иными словами, общение между Марией и Гавриилом существует лишь косвенно, и Мария, похоже, не видит Божьего посланника, поскольку она восхищена цветком и заложенным в него смыслом. Увидев цветок, Мария делает метафорический жест, отражающий удивление. Она разводит руками, будто раскрывая объятия, и тем самым непроизвольно демонстрирует свою открытость Благовещению, т. е. его принятие.

Особенностью картины Джона Уильяма Уотерхауса «Благовещение» (1914) является сочетание структурных элементов, использовавшихся Мерсоном, с некоторыми классическими элементами живописи обсуждаемой тематики. Данное художественное произведение содержит в себе однозначно неканонический элемент. На картинах предшественников Уотерхауса Мария демонстрирует жесты с симметричным положением обеих рук (например, скрещенные руки, поднятые, разведенные или со сцепленными пальцами). На полотне Уотерхауса Дева правой рукой схватила за голову, а левую прижала к груди. С точки зрения интерпретации метафорики, эти два жеста, по-видимому, передают противоположные эмоции. Если положение руки, прижатой к голове, ассоциируется с замешательством, возникшим в результате невозможности рационально воспринять происходящее, то рука на груди может указывать на реакцию, имеющую более эмоциональную природу — сопричастность или благодарность.

Последняя в ряду рассматриваемых картин на тему Благовещения — работа Леона Фредерика, датируемая 1927 годом.

Полное название картины — «Болезненное Благовещение». Автор уделяет минимум внимания обстановке, полностью концентрируясь на проявлениях эмоций Марии. В то время как в приведенных выше примерах пространство, в котором происходит общение Гавриила и Богородицы, уравнивает сцену диалога, на картине Фредерика обе фигуры показаны крупным планом, с особым акцентом на Марию. Гавриил изображен со спины (очевидно, под влиянием Караваджо), он указывает левой рукой на небо, что символизирует обращение к Богу. Мария смотрит на цветы, представляющие собой наглядную метафору послания. Как и на картинах других мастеров, у нее сложены руки, что означает одновременно молитву и заботу (здесь прослеживается параллель с полотном Таннера). Образ Марии, по-видимому, выражает здесь своего рода душевную боль, вызванную ощущением неслыханной ответственности. В отличие от сцепленных рук в изображении Таннера, положение рук Марии выглядит более драматичным и противоречивым: правая рука находится сверху и оказывает давление на левую. Подобная асимметрия придает болезненную эмоциональность картине. Поскольку Фредерик отразил идею боли даже в названии картины (уникальный, или, по крайней мере, редкий случай в истории искусства), есть все основания предположить, что асимметрично сложенные руки символизируют более драматическое чувство, чем то, которое выражает жест Марии на картине Таннера.

Десять рассмотренных выше полотен, посвященных Благовещению, иллюстрируют разнообразие подходов к раскрытию одной из ключевых тем религиозной живописи. Эти подходы объединены некоторыми каноническими элементами, сохранявшимися в разные периоды развития изобразительного искусства.

С одной стороны, изначальная структура изображения Благовещения, заключавшаяся в горизонтальном положении оси, вдоль которой располагаются архангел Гавриил и Богоматерь (Богоматерь — справа, Гавриил — слева), меняется с ходом веков. Претерпело изменения и положение Девы Марии — ее изображали коленопреклоненной, сидящей или стоящей. Гавриил изображался в различных ракурсах и в различных средах

(стоящим на земной поверхности, стоящим на крыше здания, летящим). С другой стороны, один элемент сохраняет определенное постоянство. Речь идет о роли, которую играет положение рук Марии. На некоторых картинах (в частности, Караваджо и Мерсона) даже лицо Богородицы изображено нечетко или же частично скрыто ракурсом, в то время как во всех рассмотренных выше произведениях жесты имеют первостепенное значение. Их роль в данном случае заключается в том, что с их помощью художник может передать сложное душевное и эмоциональное состояние изображаемого героя.

Хотя мимика является основным, наиболее мощным способом отражения эмоциональной динамики, тот факт, что в рассмотренных произведениях лицо Марии выражает лишь одну эмоцию, свидетельствует о больших возможностях использования художниками изображения движений рук, обладающих не меньшей, чем мимика, действенностью. Подобная эффективность достигается благодаря существованию довольно богатого разнообразия положений обеих рук. Одно и то же общее движение может, к тому же, иметь несколько вариаций за счет различных нюансов (положение ладоней, пальцев и т. д.), что увеличивает возможности передачи тонких душевных состояний. Таким образом, на вышеописанных картинах выразительная, концептуальная сила жестов Девы Марии, как правило, гораздо важнее, чем мимика. Вопрос о том, является ли изображение жестов равным по эффективности изображению выражения лица инструментом передачи душевных состояний и эмоциональных реакций, крайне сложен. В любом случае, жест на картине вполне способен заменить мимику в целом ряде случаев, например, когда композиция не позволяет продемонстрировать лицо героя (как в случае с картиной Мерсона).

Роль и функции жестов в изобразительном искусстве интересуют ученых и художников со времен Возрождения. Этим вопросам уделяли внимание в своих теоретических трудах Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер, Леон Баттиста Альберти. В XX в., помимо Вундта, Рейнаха и Морриса, проблемой жеста в живописи занимались Отто Демус, автор книги «Мозаики ви-

зантийских храмов», Берн Хогарт, американский художник, Готфрид Баммес, немецкий художник, написавший ряд работ по пластической анатомии. Из отечественных исследователей данной проблемы следует отметить прежде всего Н.М. Тарабукина, опубликовавшего в 20-х годах XX в. несколько теоретико-философских трудов, касавшихся, среди прочего, вопросов изображения выразительных жестов в сфере искусства — зрелищного и пластического. Н.П. Кондаков в своих работах, посвященных иконописи, рассматривал жест как элемент иконографического образа. Вопрос о роли жеста в изобразительном искусстве интересовал и философа П.А. Флоренского. Ученый считал жест явлением, образующим пространство, и составляющей так называемого четвертого измерения пространства — времени.

Вышеперечисленные факты приводят к выводу о том, что проблемы значения и роли жеста в изобразительном искусстве до XX века изучались спонтанно и несистематично (что, впрочем, не дает оснований недооценивать важность трудов, написанных по данной теме, в эпоху Возрождения и позже). Однако и в наше время масштаб изучения этой проблематики явно недостаточен, с учетом фундаментальности значения системы жестов как для классического, так и для современного искусства. Современные исследования отличаются в этой области, как правило, узкой направленностью: изучается творчество отдельных художников или же реализация определенных видов жестикуляции в работах различных мастеров.

Кроме того, тенденция издающихся в наше время работ данной тематики обладает существенным недостатком. Основная масса авторов рассматривает жест в качестве элемента художественного образа, в то время как изучение его функции в знаковой системе изобразительного искусства приобретает все большую актуальность. Назрела настоятельная необходимость в более системном, глубоком и масштабном изучении семиотики жеста в живописи, с использованием междисциплинарного подхода, что полностью соответствовало бы задачам и методам современного искусствознания.

Список литературы

1. Баммес Г. Изображение фигуры человека. Берлин; М.: Сварог и К, 1999.
2. Глазов И.В. К проблеме референта знака в изобразительном искусстве // Теория и история искусства. — Вып. 1/2. — С. 53.
3. Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. СПб: Питер, 2001. С. 14.
4. Лободанов А.П. Основы семиотики. Семиотика искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
5. Моррис Д. Язык тела. Позы и жесты в искусстве. М.: Ад Маргинем, 2019.
6. Петров М.А. Эль Греко в Риме летом 1572 г. Между двух кардиналов. — URL: [https://7universum.com/pdf/philology/8\(30\)/Petrov.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/8(30)/Petrov.pdf) (дата обращения: 26.05.2023).
7. Тарабукин И.М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 1, 2, 3.
8. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993.
9. Barasch M. Giotto and the Language of Gesture. Cambridge University Press. 1987.
10. Chastel A. Gesture in Painting: Problems in Semiology // Renaissance and Reformation, vol. 22, no. 1. University of Toronto Libraries — UOTL, Dec. 1969. P. 1–22.
11. Cienki A. Analysing metaphor in gesture. In E. Semino & Z. Demjén (Eds.) // The Routledge Handbook of Metaphor and Language. — London: Taylor & Francis. — 2016. — P. 131–152.
12. Padgett J. Ekphrasis, Lorenzo Lotto's Annunciation, and the Hermeneutics of Suspicion. Religion and the Arts, 10(2). 2006. P. 191–218.
13. Robb D. The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth Centuries // The Art Bulletin, 18(4). 1936. P. 480–526.
14. Romaine J. Henry Ossawa Tanner: Painting Belief // Art and Christianity, 70. — 2012. — P. 9–10.
15. Von Rohr Scaff S. The virgin annunciate in Italian art of the late middle ages and renaissance. College Literature, 29(3). 2002. P. 109–123.

References

1. Bammes G. Izobrazhenie figury cheloveka. The image of a human figure. Berlin; Moscow K, 1999.

2. *Glazov I.V.* K probleme referenta znaka v izobrazitelnom iskusstve [On the problem of the referent of the sign in the visual arts]. *Theory and history of art*. Issue 1/2, p. 53.
3. *Darvin Ch.* O vyrazhenii emocij u cheloveka i zhivotnykh [About the expression of emotions in humans and animals]. St. Petersburg, 2001. P. 14.
4. *Lobodanov A.P.* Osnovy semiotiki. Semiotika iskusstva [Fundamentals of semiotics. Semiotics of art]. Moscow, 2007.
5. *Morris D.* Yazyk tela. Pozy i zhesty v iskusstve [Body language. Poses and gestures in Art]. Moscow, 2019.
6. *Petrov M.A.* El Greko v Rime letom 1572 g. Mezhdv dvukh kardinalov. [URL: [https://7universum.com/pdf/philology/8\(30\)/Petrov.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/8(30)/Petrov.pdf) (date of application 26.05.2023)].
7. *Tarabukin N.M.* Problema prostranstva v zhivopisi [The problem of space in painting]. *Questions of art history*. 1993, n. 1, 2, 3.
8. *Florenskij P.A.* Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. Moscow, 1993.
9. *Barasch M.* Giotto and the Language of Gesture. Cambridge University Press, 1987.
10. *Chastel A.* Gesture in Painting: Problems in Semiology // Renaissance and Reformation, vol. 22, no. 1. University of Toronto Libraries. UOTL, Dec. 1969. P. 1–22.
11. *Cienki A.* Analysing metaphor in gesture. In E. Semino & Z. Demjén (Eds.), *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. London: Taylor & Francis. 2016. P. 131–152.
12. *Padgett J.* Ekphrasis, Lorenzo Lotto's Annunciation, and the Hermeneutics of Suspicion. *Religion and the Arts*, 10(2). 2006. P. 191–218.
13. *Robb D.* The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth Centuries. *The Art Bulletin*, 18(4). 1936. P. 480–526.
14. *Romaine J.* Henry Ossawa Tanner: Painting Belief. *Art and Christianity*, 70. 2012. P. 9–10.
15. *Von Rohr Scaff S.* The virgin annunciate in Italian art of the late middle ages and renaissance. *College Literature*, 29(3). 2002. P. 109–123.

УДК 7.05
ББК 85.125

ТВОРЧЕСКИЕ ИНДУСТРИИ И НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ: ПОИСК ВЗАИМНОСТИ

Ю.И. БУНДИН

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 31/1; Россия

Email: yibundin@yandex.ru

Рассматриваются вопросы совершенствования правового регулирования и обновления понятийного аппарата сферы народных художественных промыслов в контексте развития в России творческих индустрий и реализации государственной политики по сохранению нематериального культурного наследия.

Критически осмысливается сложившийся практический подход к народным художественным промыслам как преимущественно сфере экономической деятельности. Обосновывается необходимость пересмотра содержания понятия «народные художественные промыслы» применительно к творческим индустриям. Аргументируется выделение видов, имеющих преимущественно характер промышленного производства, и видов, основанных собственно на художественном творчестве по созданию произведений народного декоративно-прикладного искусства в качестве носителей традиционных духовно-нравственных ценностей. Предлагается распространить на него действие в полном объеме законодательства об авторском праве и мер государственной поддержки сохранения, возрождения и популяризации нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: *народные художественные промыслы, производство декоративно-прикладного искусства, духовно-нравственные ценности, нематериальное этнокультурное достояние, авторское право, правовое регулирование, творческие индустрии.*

CREATIVE INDUSTRIES AND FOLK ART CRAFTS: THE SEARCH FOR REMUTUABILITY

YU.I. BUNDIN

Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Faculty of Arts)

125009, Moscow, st. Bolshaya Nikitskaya, 31/1; Russia

Email: yibundin@yandex.ru

The issues of improving legal regulation and updating the conceptual apparatus of the sphere of folk arts and crafts in the context of the development of creative industries

in Russia and the implementation of state policy for the preservation of intangible cultural heritage are considered.

The current practical approach to folk art crafts as a predominantly sphere of economic activity is critically comprehended. The necessity of revising the content of the concept of "folk arts and crafts" in relation to the creative industries is substantiated. The author argues for the selection of species that are predominantly industrial in nature, and species based on artistic creativity itself in the creation of works of folk arts and crafts as carriers of traditional spiritual and moral values. It is proposed to apply to it the full scope of copyright legislation and measures of state support for the preservation, revival and promotion of intangible cultural heritage.

Key words: *folk art crafts, work of decorative and applied art, spiritual and moral values, intangible ethno-cultural heritage, copyright, legal regulation, creative industries.*

Потребности ускоренного социально-экономического роста России обусловили интенсивное формирование и развитие отечественного креативного сектора экономики в целом и творческих индустрий — в частности. Впервые понятие творческих индустрий было нормативно установлено Указом Президента Российской Федерации, утвердившим «Основы государственной культурной политики». Согласно этому документу, под творческими индустриями понимались компании, организации и объединения, производящие экономические ценности в процессе творческой деятельности, а также деятельность по капитализации культурных продуктов и их представлению на рынке. К сфере творческих индустрий, соответственно, были отнесены: промышленный дизайн и индустрия моды, музыкальная индустрия и индустрия кино, телевидение и производство компьютерных игр, галерейный бизнес, издательский бизнес и книготорговля, рекламное производство и средства массовой информации [1]. Другими словами, творческими индустриями являются сферы предпринимательской деятельности по созданию, обмену и потреблению специфических товаров, в качестве которых выступают объекты интеллектуальной собственности как результаты литературного, художественного и художественно-промышленного творчества. Причем не все, а только те, объективные формы представления которых могут быть тиражированы промышленным способом: литературные, музыкальные, аудиовизуальные произведения, произведения предметного ди-

зайна, запатентованные в качестве промышленных образцов, и т. п. Вместе с тем вне поля творческих индустрий совершенно справедливо были оставлены результаты художественного творчества в так называемых некоммерциализируемых видах искусства, таких как изобразительное и декоративно-прикладное искусство, народное художественное творчество, в которых при создании произведений определяющим выступает ручной труд, что делает такие произведения принципиально не тиражируемыми промышленным способом. Любое воспроизведение картины, даже самым художником, не может быть абсолютно точным ввиду действия большого количества различных факторов (освещенности, психологического состояния автора, времени года, погоды, состава красителей и т. п.). Поэтому не случайно каждая авторская копия произведения живописи, несмотря на кажущуюся абсолютную идентичность с оригиналом, признается самостоятельным объектом авторского права. Немаловажно и то обстоятельство, что, согласно судебным решениям по искам налоговых органов, деятельность художника по написанию и продаже своих картин не признается предпринимательской по критерию отсутствия систематичности извлечения прибыли [2].

Формально-юридически к предпринимательской может быть отнесена деятельность галереи, артели художников или иного предприятия, организующего «производство» и продажу картин. Однако здесь существует одно важное обстоятельство, связанное с производением искусства как товаром. А именно: такой товар не является утилитарным, т. е. не исчезает в процессе его потребления, поскольку носит духовный характер (сколько на картину ни смотри, она от этого не изнашивается) и поэтому не становится предметом повседневного спроса. Именно эта особенность, вкупе с рядом других, таких как прямая зависимость спроса от общего уровня культуры и характера художественных вкусов потребителя, определяет особенность экономики художественной культуры, в которой обычные законы рыночных отношений в целом и предпринимательской деятельности в частности имеют ограниченное действие.

Следующим шагом в создании нормативной правовой базы творческих индустрий стало принятие в 2021 году распоряжения Правительства Российской Федерации «О концепции развития творческих индустрий». В указанном документе содержится более широкое понимание рассматриваемой сферы экономики. К творческим индустриям в нем отнесены сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности, распоряжения интеллектуальной собственностью производят товары и услуги, обладающие экономической ценностью, в том числе обеспечивающие формирование гармонично развитой личности и рост качества жизни российского общества.

В качестве творческих индустрий теперь рассматриваются следующие: индустрии, основанные на использовании историко-культурного наследия (народные художественные промыслы и ремесла, музейная деятельность); индустрии, основанные на искусстве (театр, музыка, кино, анимация, живопись, деятельность галерей и др.); современные медиа и производство цифрового контента (кино-, видео-, аудио-, анимационное производство, обработка данных и разработка программного обеспечения, виртуальная и дополненная реальность, компьютерные и видеоигры, блогерство, печатная индустрия, средства массовой информации, реклама и пр.); прикладные творческие (креативные) индустрии (архитектура, промышленный дизайн, индустрия моды, гастрономическая индустрия и т. п.) [3].

Обратим внимание, что понятие творческих индустрий существенно расширено за счет включения в него «культурной активности» (из логики предложения не являющейся творческой), а также народных художественных промыслов и живописи, что, по нашему мнению, противоречит существу креативной экономики и вводит в заблуждение работников сферы культуры и искусства. Если о невозможности коммерциализации и, следовательно, причисления к творческим индустриям изобразительного искусства мы кратко уже сказали выше, то на народных художественных промыслах следует остановиться более под-

робно. К сожалению, новая формулировка расширенного понятия творческих индустрий к настоящему времени внесена и в «Основы государственной культурной политики» [4].

Прежде всего обратим внимание, что само множество народных художественных промыслов по критерию доли ручного труда достаточно разнообразно, если не сказать разношерстно. С одной стороны, это предприятия, которые фактически работают как промышленные, например, ОАО «Павловопосадская платочная мануфактура» по существу является ткацким предприятием и фабричным способом тиражирует созданные по народным традициям промышленные образцы изделий [5]. Отнесение его к категории народных художественных промыслов, прежде всего, обеспечивает ему конкурентное преимущество через обладание интеллектуальным правом на средство индивидуализации — наименование места происхождения товара, и в связи с этим полностью вписывается в понятие творческих индустрий. С другой стороны, предприятия — артели мастеров, например, ООО «Художественные мастерские “Дымковская игрушка”» (ООО «ХМ “Дымковская игрушка”»). Как указывается на его официальном сайте, «каждая игрушка — это уникальное изделие одного автора — мастера, который полностью осуществляет творческий процесс, включая лепку и роспись, никогда не повторяясь. Исторически сложилось, что на промысле в целом и у каждой мастерицы в частности нет и не может быть двух одинаковых изделий; нет образцов, серийного поточного производства» [6]. Здесь и возникает вопрос правомерности отнесения народных художественных промыслов к творческим индустриям.

Несмотря на стройность изложения, вдумчивому компетентному читателю бросается в глаза некоторая противоречивость текста: следуя логике изложения, каждая работа мастера дымковской игрушки является *произведением* декоративно-прикладного искусства (малой декоративной пластики), однако в тексте для обозначения этого вида результата творческого труда используется термин «*изделие*». Увы, такая ситуация сегодня типична для целой линейки предприятий народных художе-

ственных промыслов. К сожалению, она не случайна, а прямо следует из противоречия, изначально заложенного в базовом для данной сферы Федеральном законе «О народных художественных промыслах». В указанном нормативном правовом акте народный художественный промысел, с одной стороны, правильно рассматривается как одна из форм народного *творчества*, деятельность по созданию художественных изделий утилитарного и (или) декоративного назначения, осуществляемая на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного и (или) механизированного труда мастеров народных художественных промыслов, и, таким образом, входит в сферу художественного творчества. Однако, с другой стороны, он же определяет результат творчества не как произведение, что прямо следует из законодательства об интеллектуальной собственности, а в качестве *изделия*, используя терминологию промышленного производства [7]. Согласно части 4 Гражданского кодекса Российской Федерации, результатом художественного творчества является произведение как объект интеллектуальной собственности (в данном случае — авторского права). А промышленное производство имеет место там, где продукт производится преимущественно машинным способом.

Видимо, при разработке и принятии в 1999 году закона о народных художественных промыслах сработала инерция экономического мышления, которое традиционно относило эту сферу человеческой деятельности к кустарному производству, и на рубежах XIX–XX веков действительно составляло существенную часть хозяйственной активности преимущественно крестьянского населения Российской Империи. Однако к концу XX века, в связи с развитием промышленного производства предметов быта, такого рода производство практически утратило утилитарное назначение, выдвинув на первый план декоративное начало, сугубо творческое по своей сути, и, соответственно, актуализировало вопросы отнесения производимого продукта к объектам интеллектуальной собственности, которые сто лет тому назад, согласно имевшему место уровню экономического

развития, вообще не ставились. Но это обстоятельство осталось вне поля внимания разработчиков проекта закона о народных художественных промыслах, возможно, по причине того, что в то время шла интенсивная перестройка экономических отношений в угоду развития рынков товаров и услуг и спонтанной коммерциализации всех сфер социально-экономической активности населения, включая народную художественную культуру. И сегодня народные художественные промыслы продолжают рассматриваться как сфера предпринимательской деятельности. Убедительным доказательством служит тот факт, что федеральным органом исполнительной власти, ответственным за выработку государственной политики и нормативно-правовое регулирование сферы народных художественных промыслов, выступает Министерство промышленности и торговли Российской Федерации [8]. Об этом же, в частности, свидетельствуют подготовленные Минпромторговли России изменения в закон о народных художественных промыслах, в которых данная коллизия оставлена без внимания [9].

Автору могут возразить, что творчество творчеству рознь. Что сегодня в массовом порядке авторами «штампуются» произведения, которые, собственно, к произведениям могут быть отнесены лишь по критерию внешней формы и используемых материалов, ибо доля творчества как такового в них не велика. Такие произведения в основном носят сувенирный характер. Соответствующий сегмент художественного рынка широко представлен в нашей стране (Старый Арбат в Москве, Невский проспект в Санкт-Петербурге, Нарзанная галерея в Кисловодске и др.). В принципе, то же самое можно сказать и о произведениях народных художественных промыслов. Однако данное обстоятельство не лишает их статуса произведений как результатов творческого труда, ибо в реалиях современного законодательства от интеллектуальной собственности, а также в рамках базового закона об основах законодательства о культуре, нормативно закрепляющего понятие творческого работника в нашей стране, не содержится требований и критериев их художественного качества.

Рассмотренная коллизия в законе, на наш взгляд, является следствием инерционности мышления, не учитывающим современный правовой статус творческого работника, который определен Конституцией и Федеральным законом «Основы законодательства о культуре». Сегодня статус художника вправе иметь любое лицо, которое занимается художественной творческой деятельностью, вне зависимости от наличия соответствующего образования и сферы основной занятости. При этом, согласно пункту 1 статьи 44 Конституции России, какие-либо регистрации для этого не требуются. И здесь мы сталкиваемся с еще одним противоречием в законе о народных художественных промыслах, который распространяет свое действие исключительно на коммерческие предприятия и индивидуальных предпринимателей. (В настоящее время подготовлены поправки в закон, расширяющие перечень субъектов этого вида народного творчества и включающие в него физических лиц, однако полностью проблемы государственной поддержки они не решают, ибо, чтобы ее получить, необходимо пройти сито художественной экспертизы и получить соответствующий статус «изделия» [10].)

Противоречивость двух базовых документов для дальнейшего развития сферы народных художественных промыслов — федерального закона о народных художественных промыслах и распоряжения Правительства о концепции развития творческих индустрий — ведет в ряде регионов к стратегически неверным решениям. Весьма опасной, на наш взгляд, является тенденция ряда субъектов Российской Федерации об объединении сферы народных художественных промыслов с индустриями туризма, сведения их творчества к производству брендированной сувенирной продукции, передаче, соответственно, в ведение экономического блока региональных правительств, у которых принципиально иные задачи: не сохранение нематериального культурного наследия (функция Минкультуры), а повышение эффективности региональной экономики (функция министерств экономического блока). Если такая тенденция аргументирована, тогда возникает естественный вопрос: а почему, например,

фольклорные коллективы остаются в ведении министерств культуры и не передаются в экономический блок?

В качестве показательного примера следует привести судьбу учреждения культуры Удмуртской Республики «Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел» (находился в ведении республиканского министерства культуры), предмет деятельности которого — культурно-досуговая, информационно-просветительская и методическая деятельность в области декоративно-прикладного искусства и ремесел, был направлен на достижение целей возрождения и сохранения материального и нематериального культурного наследия в сфере декоративно-прикладного искусства и традиционно-бытовой культуры (в том числе художественного ремесла). В 2019 году указанное государственное учреждение культуры преобразовано с изменением организационно-правовой формы, более приспособленной к рыночным экономическим отношениям, в Автономное учреждение «Национальный центр туризма и ремесел» и передано в ведение республиканского министерства экономики, с предметом культурно-досуговая и информационно-просветительская деятельность в сфере культуры и туризма, осуществляемая в целях создания центра гостеприимства и туризма, эффективного использования республиканской собственности, с основными видами деятельности туристической индустрии (выставочная, мастер-классы, фестивали, праздники, создание ремесленнических туристических продуктов для туристов).

Данный пример раскрывает еще одну существенную проблему возрождения, сохранения и бытования в нашей стране народных художественных промыслов. А именно: лишает мастеров — энтузиастов народных школ декоративно-прикладного искусства системной государственной поддержки, которые «провисают» между Минпромторгом и Минкультуры. В Минкультуры, когда слышат о народных художественных промыслах, отсылают в Минпромторг, который осуществляет выработку государственной политики в этой сфере. А Минпромторг, в свою очередь, действует избирательно, оказывает поддержку лишь тем, кто, как мы указывали выше, имеет организацион-

но-правовую форму коммерческого предприятия и прошел сито экспертных советов.

Поставленные проблемы далеко не праздные. В условиях рыночной экономики объективно существует угроза утраты аутентичности народного художественного творчества как носителя традиционных духовно-нравственных ценностей российских народов. Экономические стратегии и механизмы рынка стимулируют процессы превращения произведений искусства в утилитарные товары массового производства и повседневного спроса, рассматриваемые исключительно как экономические, а не духовные ценности, что существенно затрудняет реализацию принятой государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей и исполнению закона о нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации [11, 12].

Вместе с тем, и это обстоятельство подчеркивается современными исследованиями, традиционное народное искусство, будучи единой системой художественного отображения миропредставлений народа, держало его в границах бытующих морально-этических представлений, закрепляя и транслируя через материальные артефакты из поколения в поколение локальный архетипический культурный код коллективного бытия. Именно сложившаяся система символов, служившая сохранению содержательности народного искусства, удерживала его от декоративной разнузданности, что наблюдается в современной практике [13, с. 369]. В народных художественных промыслах, как и в народном искусстве в целом, «художественное содержание раскрывается в природе “сообщенных” человеку онтологических истин и правил» [14, с. 101]. Этнический духовный императив обуславливает канон искусства и его типологические формы, делая произведения народных художественных промыслов носителем традиционных духовно-нравственных ценностей.

Таким образом, непродуманное отнесение народных художественных промыслов к творческим индустриям чревато деградацией и утратой этого особо значимого в контексте совре-

менной политической повестки уникального нематериального культурного наследия.

Увы, история повторяется. Как указывает Р.Р. Мусина, еще во второй половине XIX века в условиях развития капитализма в России традиционное народное искусство стало испытывать давление коммерческих стратегий рынка промышленных товаров. С одной стороны, кустарь не мог противостоять технически оснащенным промышленным производствам, в которых экономическая ценность ставилась выше художественно-эстетической. А с другой — в желании улучшить художественное качество насаждались образцы городских «ученых» художников. При этом «земство нередко плохо понимало ценные стороны народного искусства и наносило ему большой вред, хотя часто экономически и поддерживало его» [13, с. 371]. На рубеже XIX–XX веков в российском обществе была осознана угроза утраты аутентичности традиционного народного искусства и приняты меры по его сохранению, которые дополнительно стимулировались сезонностью сельскохозяйственных работ, малой доходностью сельского труда, поиском иных источников заработка, а также большей гибкостью кустарных производств в их приспособляемости к рынку. Кустарь и его нужды ставились под защиту государственных учреждений.

В первые годы советской власти ориентация на народную (кустарную) промышленность была оправдана как мера обеспечения занятости и насыщения рынка товарами первой необходимости. Именно здесь зародился взгляд на народные художественные промыслы как кустарную промышленность, как сектор экономики, подлежащий государственному планированию. Сегодня экономическая ситуация принципиально иная, однако взгляд на народные художественные промыслы в качестве сферы производства продолжает существовать, теперь уже в превращенной форме творческих индустрий, и, более того, получил нормативное правовое закрепление в виде одного из направлений перспективной государственной экономической политики. Именно эта позиция и требует кардинального пересмотра.

В свою очередь, отнесение народных художественных промыслов к области художественного творчества, а его результатов — к произведениям обосновывает необходимость внесения корректив в организацию их деятельности с учетом требований законодательства об интеллектуальной собственности. Продукты народных художественных промыслов следует рассматривать в качестве произведений декоративно-прикладного искусства, с распространением на них норм законодательства об авторском праве. Выражается это в следующем. Автор получает статус творческого работника со всеми вытекающими правами. Каждое его произведение выступает как материальный носитель, на котором зафиксирован результат художественного творчества. Следовательно, работодателем с ним должен заключаться договор авторского заказа (если он работает на аутсорсинге) либо трудовой договор, предусматривающий создание служебных произведений. В последнем случае, при использовании произведений (реализация в качестве товара), работодатель, помимо заработной платы, обязан выплачивать работнику дополнительное вознаграждение за каждое реализованное произведение. В свою очередь, торговый посредник, который приобретает произведения народных художественных промыслов для последующей публичной перепродажи (в случае превышения продажной цены над закупочной), обязан выплачивать автору вознаграждение согласно действующему праву следования на произведения изобразительного искусства (в данном случае — малой декоративной пластики). Возможны и другие ситуации, например, связанные с таким специфическим видом использования, как патентование в качестве промышленного образца с последующим фабричным тиражированием (производством) экземпляров изделий. Здесь также автору положено вознаграждение — либо по лицензионному договору, либо по договору отчуждения авторских прав.

В заключение ее раз сошлемся на мнение квалифицированных экспертов и подчеркнем, что действующим законодательством народные художественные промыслы рассматриваются как одна из форм народного художественного творчества.

Решением судебных органов России занятия художественным творчеством не признаются предпринимательской деятельностью. Исходя из определения предпринимательской деятельности, данного в ГК РФ, создание и исполнение любого произведения не может осуществляться в качестве предпринимательской деятельности и не является таковой. Реализация произведений искусства в качестве материальных объектов, в которых воплощены творческие результаты, охраняемые авторским правом, не является продажей однородных и коммерчески взаимозаменяемых изделий (п. 7 ст. 40 Налогового кодекса РФ), как, например, репродукций и других изделий, изготовление и сбыт которых должны осуществляться в рамках предпринимательской деятельности [15]. Таким образом, включение творческой деятельности отдельных мастеров народных художественных промыслов и их объединений в понятие творческих индустрий как разновидности предпринимательской деятельности по созданию и коммерческому обороту объектов интеллектуальной собственности неправомерно. Назрела необходимость пересмотра содержания понятия организационных форм народных художественных промыслов и их размежевания на собственно промышленные предприятия по выпуску художественных «изделий», которые полностью подпадают под критерии творческих индустрий, и деятельность физических лиц и их объединений по созданию произведений художественного творчества в традициях народных промыслов и ремесел, для которых в соответствии с основами законодательства о культуре должны быть разработаны свои особые меры государственной поддержки, в том числе в части реализации закона о нематериальном этнокультурном достоянии.

Очевидно, что высказанные идеи значительно осложняют деятельность профильных предприятий, учреждений и организаций, однако они создадут дополнительные механизмы стимулирования творческой деятельности, с одной стороны, и, с другой, избирательного включения в сферу творческих индустрий.

Список литературы

1. Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // СПС «Гарант».
2. Постановление Федерального арбитражного суда Северо-Западного округа от 2 июля 2001 г. № А56-6229/01 // ПСС «Кодекс».
3. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р «Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» // СПС «КонсультантПлюс».
4. Указ Президента Российской Федерации от 25 января 2023 г. № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808» // СПС «Гарант».
5. Павловопосадская платочная мануфактура. URL: <https://platki.ru/about/manufactory/> (дата обращения: 26.05.2023).
6. ООО «ХМ «Дымковская игрушка». URL: <https://dymkatoys.ru/company/> (дата обращения: 26.05.2023).
7. Федеральный закон от 6 января 1999 г. № 7-ФЗ «О народных художественных промыслах» // СПС «КосультантПлюс».
8. Постановление Правительства Российской Федерации от 5 июня 2008 г. № 438 «О Министерстве промышленности и торговли Российской Федерации» // СПС «КосультантПлюс».
9. Законопроект № 321836-8 «О внесении изменений в Федеральный закон “О народных художественных промыслах” (в части совершенствования правового регулирования отношений и расширения направлений государственной поддержки в области народных художественных промыслов)». URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/321836-8> (дата обращения: 26.05.2023).
10. Пояснительная записка к проекту федерального закона «О внесении изменений в Федеральный закон “О народных художественных промыслах”» URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/321836-8> (дата обращения: 26.05.2023).
11. Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 26.05.2023).

12. Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48445> (дата обращения: 26.05.2023).

13. Мусина Р.Р. Народные художественные промыслы как часть нематериального культурного наследия России // Энциклопедия нематериального культурного наследия России. Посвящается году культурного наследия народов России. — М.: Институт Наследия, 2022. — С. 368–384

14. Кошаев В.Б. Образ-дом и художественно-историческое содержание традиционного жилища (регион Западного Приуралья) // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 99–126.

15. В России творчество — это предпринимательская деятельность или нет? URL: <https://www.dekuzu.com/ru/2017/11/whether-creative-activity-is-an-entrepreneurial-activity-under-russian-law.html> (дата обращения: 26.05.2023).

References

1. Decree of the President of the Russian Federation No. 808 of December 24, 2014 “On approval of the Foundations of State cultural policy” // SPS “Garant”.

2. Resolution of the Federal Arbitration Court of the North-Western District of July 2, 2001 No. A56-6229/01 // PSS “Code”.

3. Order of the Government of the Russian Federation No. 2613-r dated September 20, 2021 “On Approval of the Concept of Development of Creative (Creative) Industries and mechanisms for their state Support in Large and Largest Urban Agglomerations until 2030” // SPS “ConsultantPlus”.

4. Decree of the President of the Russian Federation dated January 25, 2023 No. 35 “On Amendments to Fundamentals of the state cultural policy approved by Decree of the President of the Russian Federation No. 808 dated December 24, 2014” // SPS “Garant”.

5. Pavlovoposadskaya platochnaya manufaktura. URL: <https://platki.ru/about/manufactory/> (date of application: 26.05.2023).

6. ООО «ХМ «Ды́мковская игрушка». URL: <https://dymkatoy.ru/company/> (date of application: 26.05.2023).

7. Federal Law No. 7-FZ of January 6, 1999 “On Folk Art crafts” // SPS “Kosultantplus”.

8. Decree of the Government of the Russian Federation No. 438 of June 5, 2008 “On the Ministry of Industry and Trade of the Russian Federation” // SPS “Kosultantplus”.

9. Bill No. 321836-8 “On Amendments to the Federal Law “On Folk Arts and Crafts” (in terms of improving the legal regulation of relations and

expanding the areas of state support in the field of folk arts and crafts)". URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/321836-8> (date of application: 26.05.2023).

10. Explanatory Note to the draft Federal Law "On Amendments to the Federal Law "On Folk Arts and Crafts"". URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/321836-8> (date of application: 26.05.2023).

11. Decree of the President of the Russian Federation No. 809 dated November 9, 2022 "On approval of the Foundations of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian spiritual and Moral values". URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (date of application: 26.05.2023).

12. Federal Law No. 402-FZ of October 20, 2022 "On the Intangible Ethno-cultural Heritage of the Russian Federation". URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48445> (date of application: 26.05.2023).

13. *Musina R.R.* Narodny'e xudozhestvenny'e promy'sly' kak chast' nematerial'nogo kul'turnogo naslediya Rossii [Folk art crafts as part of the intangible cultural heritage of Russia] In: Encyclopedia of the Intangible Cultural Heritage of Russia. Dedicated to the Year of Cultural Heritage of the Peoples of Russia. Moscow, 2022. P. 368–384.

14. *Koshaev V.B.* Image-house and artistic and historical content of a traditional dwelling (Western Urals region). *Theory and history of art*. 2021. Issue 1/2. pp. 99–126.

15. V Rossii tvorchestvo — e'to predprinimatel'skaya deyatel'nost' ili net? URL: <https://www.dekuzu.com/ru/2017/11/whether-creative-activity-is-an-entrepreneurial-activity-under-russian-law.html> (date of application: 26.05.2023).

Музыкальное искусство

УДК 75.03
ББК 87.8: 85

PP. SS О СИМФОНИЗМЕ С.В. РАХМАНИНОВА В СОЧИНЕНИЯХ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Л.Н. БОРИСОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: Ludbor47@Gmail.com

В статье рассматриваются произведения С.В. Рахманинова крупных жанров, созданные в конце XIX – начале XX века. Для анализа выбраны сочинения, объединенные актуальностью для обозначенного времени идеей возмездия. Автор использует метод сравнительного, а также комплексного анализа, выявляя общие и особенные признаки Первой симфонии, кантаты «Весна», оперы «Франческа да Римини». В статье показана общность художественного замысла и принципов организации музыкальной ткани в условиях индивидуальности поэтики музыкальных жанров.

Ключевые слова: искусство рубежа XIX–XX веков, С. Рахманинов, Первая симфония, Знаменный распев, кантата «Весна», опера «Франческа да Римини», симфонизм, жанровый синтез, поэтика музыкального жанра.

PP. SS. ABOUT SYMPHONISM S.V. RACHMANINOV IN WORKS AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

L.N. BORISOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

E-mail: Ludbor47@Gmail.com

The article examines the works of S. V. Rachmaninoff of major genres, created at the end of the XIX – beginning of the XX century. For the analysis, the works united by the idea of Retribution, which is relevant for the designated time, were selected. The author uses the method of comparative as well as complex analysis, identifying common and special features of the First Symphony, the cantata “Spring”, the opera “Francesca da Rimini”. The method of analysis used shows the commonality of the principles of organization of the musical fabric in the conditions of individuality of the poetics of musical genres.

Key words: *Art of the turn of the XIX–XX centuries, S. Rachmaninoff, First Symphony, Znamenny chant, cantata “Spring”, opera “Francesca da Rimini”, symphonism, Genre synthesis, poetics of the musical genre.*

*Я был убежден, что в Симфонии открыл
совершенно новые пути в музыке.
(из воспоминаний С.В. Рахманинова)*

Десятилетие, разделившее XIX и XX столетия, стало рубежом и в развитии российского искусства. Стимулами для обновления стали две одинаково направленные действующие силы. С одной стороны, завершался «классический» век русского искусства со всеми его спорами, разногласиями и мощными взлетами. Поиски новых путей стали знаковым направлением в развитии разных видов искусства: живописи, литературы, архитектуры, музыки...

Дополнительным стимулом для обновления стали изменения в области культурно-общественной жизни страны.

Переломный характер эпохи, ее общественно-политическая, нравственная атмосфера запечатлелись во многих художественных произведениях этого времени. В поэзии и прозе символистов, в живописи Бенуа, Борисова-Мусатова и других художников «Мира искусства», в музыке Рахманинова и Скрябина потомки ретроспективно угадывают скрытые аллегорические смыслы. Доступна ли была такая расшифровка современникам, живущим накануне катастрофы, но еще не пережившим ее, да и не представляющим себе степень грядущих испытаний?

Не останавливаясь подробно на характеристике состояния социальной и культурной жизни названного периода (они описаны многократно), отмечу лишь черты, наиболее существенные для настоящей работы.

Искусство рубежного десятилетия характеризует обостренное чувство современности. Не случайно один из наиболее тонко чувствующих эпоху поэтов А. Блок написал: «Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства, вместе с ней» [2, с. 206]. С этим связано обострение публицистической направленности творчества. Под ее влиянием подчас трансформировалась художественная ткань произведения, делая его подобием манифеста или проповеди. Огромное значение в художественном исследовании действительности приобретает нравственный аспект, тесно смыкающийся с христианскими мотивами. Последние имели расширительную трактовку в значении не столько собственно религиозном, сколько в обобщающе-символическом, олицетворяя этический идеал, образ Родины, высшей духовности. И потому новое, программно-ассоциативное значение приобретает обращение к жанрам и образам древнерусского культового искусства в живописи (Нестеров, Врубель и др.), в музыке (Римский-Корсаков, Рахманинов).

Одна из примет времени — тесное взаимодействие эпической и лирической линий в искусстве. Они не просто дополняют друг друга, но и становятся разными сторонами одного явления, образуя новые качественные системы. Личность автора (а вместе с этим — читателя, зрителя, слушателя) становится равной по значению образам Родины, христианской символики.

Чувство предельно эмоционального восприятия мира ставит в центр концепции произведения личность автора в сочинениях С. Рахманинова — в его первой, второй симфониях, во втором и в третьем концертах, в романсах, пьесах для фортепиано.

Большое значение в искусстве рубежа XIX–XX веков приобретает новая трактовка художественного образа — его многозначность, возможность двойственной или даже множественного толкования. Не случайно именно в это время в России широко развивается, приобретая самобытную национальную

форму, искусство символизма. Важнейшие представители этого направления — В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, ненадолго, впрочем, связавшие с ним свою творческую судьбу, внесли существенные новые черты в структуру поэтики произведений искусства.

Об изменениях в области драматургии в связи с пьесами А.П. Чехова пишет Н.А. Барабаш: «Его прорыв в новое, художественно осмысленное пространство, связан с все более концентрированной энергией раскола и распада всяческих художественных связей, нарушением смысловых и иных художественных границ. В их числе — нарушение пространственно-временных параметров произведения, смещение четкого толкования жанра, способность и потребность вводить все новые и новые образы ирреального содержания, с возобладанием агрессивной, разрушительной идеи...» [1, с. 308]. Заметные модификации произошли в трактовке художественного пространства и времени (хронотоп). Известна, например, фабульная, а вместе с ней и временная замкнутость драматургии А.П. Чехова («Дядя Ваня»). Проявилось это и в количественном увеличении, и в качественном преображении музыки, традиционно называемой «пейзажной». И здесь страницы рахманиновской вокальной и инструментальной лирики, медленные части симфоний, насыщенные новым содержанием, — прекрасные тому иллюстрации.

В музыке тенденции времени нашли отражение на различных уровнях — от выбора и трактовки жанра до настоятельных и многообразных поисков обновления музыкального языка. Последнее стало особенно заметным спустя несколько десятилетий, в практической и публицистической деятельности композиторов поколения нового, XX, века. Теоретическое осмысление придет позже, когда в научном обиходе твердо укоренится терминология «нео-» (неоклассицизм, неоромантизм), «поли-» (полижанровость, полистилистика) и пр. Но на рубеже XIX–XX веков композиторская практика уже в полной мере демонстрирует приверженность новым направлениям. Особенно ярко это проявляется в области музыкального жанра. Налицо — изменения жанровых предпочтений. Большая опера уступает место опере

«малой формы» (С. Рахманинов, А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов), на смену симфонии приходит симфоническая поэма (А. Скрябин), заметное место занимает кантата. Аналогичные тенденции наблюдаются в других видах искусства. Так, например, один из крупнейших писателей нового времени А.П. Чехов не написал ни одного романа.

Однако закономерности жанровой системы таковы, что, покидая лидирующие позиции, жанр продолжает свое существование в рамках иных, родственных ему жанров. И потому одним из результатов этих процессов становится усиление жанрового взаимовлияния. Так, об устремленности своих пьес к беллетристике пишет А.П. Чехов (о «Чайке»): «Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть» [8, с. 306].

В творчестве С. Рахманинова конец XIX — начало XX века — время первого расцвета. Композитор впервые обращается к крупным жанрам: опере, симфонии, кантате. Речь идет о произведениях, написанных по окончании консерватории, и, следовательно, вполне самостоятельных как по замыслу, так и по его осуществлению. Среди них — три сочинения разных жанров, объединенные общей темой: Первая симфония (ор. 13, 1895 г.), кантата «Весна» (ор. 20, 1902 г.), опера «Франческа да Римини» (ор. 25, 1905 г.). Их связывает, прежде всего, впервые открыто заявленная композитором актуальная в период рубежного десятилетия тема возмездия. Кроме того, в них определяются основные параметры творческого почерка Рахманинова, особенности его тематизма, оркестрового письма.

О неудачной премьере Первой симфонии известно. Опуская подробности этого события, подчеркнем: Рахманинов был убежден в высоких достоинствах своего произведения. «Когда Беляев услышал Первую симфонию Рахманинова, он спросил, нельзя ли впервые исполнить это произведение на одном из его симфонических концертов», — читаем в «Воспоминаниях» Оскара Риземана [7, с. 56]. А далее — очень важные слова самого композитора о своем сочинении: «Мне казалось, что не существовало ничего, что было бы мне не по силам, я возлагал

большие надежды на свое будущее. Находясь именно в таком радужном настроении, я написал свою Первую ре-минорную симфонию, и легкость, с которой я сочинял ее, еще прибавила мне гордости за себя и уверенности в своих возможностях. Я был высокого мнения об этом произведении, построенном на темах из “Обихода” — книги хоров с песнопениями из служб русской церкви — во всех восьми тональностях. Радость со-зидания захватила меня. Я был убежден, что в Симфонии открыл совершенно новые пути в музыке» [7, с. 58]. Здесь (при условии доверия источнику) Рахманинов в первый и, возможно, единственный раз открыто говорит об истоках тематизма своей музыки (напомним, что позже на вопрос о связи главной темы Третьего концерта с темами «Обихода» ответ был: «Так написано...»). «Мне отмщение, и аз воздам» — в этом предполагаемом (по свидетельству С.А. Сатиной) эпиграфе заключена программа Симфонии, последовательно реализованная в ее частях. Особенно остро звучит сопоставление зловеще блестящего марша в последней части симфонии с ее медленным настороженным заключением, многократно повторяющем мотивы первых частей. Возникающее в результате ощущение открытого финала отсылает к образу цикличности времени, фабульной незамкнутости, движения по замкнутому кругу.

В Симфонии впервые обозначены характерные черты Рахманиновского симфонизма: особенности его фактуры, мелодизма, методов развития. В сочетании эпического и лирического исследователи справедливо отмечают объединение стилистики «Московской» (П.И. Чайковский) и «Санкт-Петербургской» (Н.А. Римский-Корсаков и другие участники «Пятерки») школ на основе нового интонационно-лексического материала. К этому добавим очевидное усвоение достижений современного Рахманинову западноевропейского симфонизма в его позднеромантических образцах. Это новое явление синтеза, закрепленное в тематических особенностях (одно из его проявлений — использование обиходных мотивов рядом с интонациями секвенции «*Dies irae*»), положило начало рахманиновской стилистике, особенно в крупных симфонических жанрах. Именно это,

а не только и не столько неудовлетворительное исполнение под управлением А. Глазунова, послужило причиной непонимания и, как следствие — неприятия и острой критики Симфонии со стороны Санкт-Петербургской публики. Композитор понимал это, корил себя за недостатки Симфонии, желал ее пересмотреть и «исправить». Однако эти намерения не были осуществлены. «Провал» Симфонии имел иные последствия, и они проявились в творчестве Рахманинова начала нового, XX, века.

Известно, что на протяжении нескольких лет творческая активность Рахманинова была подавлена состоянием тяжелой депрессии. Выходу из нее способствовали разные факторы, в числе которых — общение с близкими людьми, встречи с великими деятелями русского искусства (например, со Львом Толстым), концертная исполнительская деятельность и даже обращение к знаменитому в то время врачу-психиатру Николаю Владимировичу Далю (кроме Рахманинова, к его услугам прибегали в разное время также А. Скрябин, К. Станиславский, Ф. Шаляпин и др.). По свидетельству самого Рахманинова, эти сеансы способствовали восстановлению творческих сил. Вот как говорил об этом композитор: «...лежа в полудреме в кресле доктора Даля, я изо дня в день слышал повторявшуюся гипнотическую формулу: “Вы начнете писать концерт. Вы будете работать с полной легкостью. Концерт получится прекрасный”. Всегда одно и то же, без пауз. И хотя это может показаться невероятным, лечение действительно помогло мне. Уже в начале лета я снова начал сочинять. Материал переполнял меня, с каждым днем во мне оживали новые музыкальные идеи — их оказалось значительно больше, чем требовалось для концерта» [7, с. 64]. Доктору Далю посвящен Второй фортепианный концерт. А многочисленные идеи, о которых говорит Рахманинов, получили свое воплощение в произведениях других жанров, в их числе были кантата «Весна» (1901), оперы «Скупой рыцарь» (1903), «Франческа да Римини» (1904). Замысел и создание опер совпало с работой Рахманинова в Мамонтовской частной опере, а также в Большом театре, куда он был приглашен в качестве дирижера. Описанные обстоятельства личной жизни композитора

в сочетании с уже проявившимися стилистическими тяготениями обусловили жанровые особенности названных сочинений. Нет сомнения в том, что через них проходит линия развития симфонизма Рахманинова, впервые так ясно определившаяся в Первой симфонии. В двух из этих произведений возвращается тема возмездия. По-разному выраженная в кантате (центральный раздел) и во «Франческе», она вновь поставлена в основу концепции произведения. Еще один фактор, позволяющий поставить эти сочинения в один ряд — глубокая симфонизация, достигающая степени смешения жанров: кантатного, оперного, симфонического.

Особенности симфонизма Рахманинова всесторонне исследованы. Важнейшей его чертой является синтез инструментального и вокально-хорового письма. О роли хоровых жанров в наследии Рахманинова говорилось неоднократно. Они сопровождают его на протяжении всего творческого пути — от ранних «Шести хоров» (ор. 15, 1697 г.) до «Трех русских песен» (ор. 41, 1928 г.). Однако этим значение хоровой музыки не исчерпывается. Существенней другое. Поэтика хоровых жанров проникает в музыку симфоническую, оперную, фортепианную, и вместе с этим оказывает существенное влияние на тематизм, его развитие, формообразование — всё то, что составляет глубинную основу Рахманиновской стилистики. Пожалуй, «Весна» — одно из первых произведений крупного жанра, где так ясно проявлено взаимопроникновение инструментальной и вокальной стихии. Жанрово-стилистическая рокировка, при которой оркестр ведет тему вокально-хорового происхождения, хору же поручена тема инструментального плана — лишь одно, но, пожалуй, наиболее заметное тому свидетельство [3, с. 171–174]. Нельзя не заметить и характерный тип рахманиновского темообразования, основанный на сцеплении и свободном развертывании кратких попевок, интонационная связь которых с кругом обиходных мотивов очевидна. Об истоках и роли тематизма такого плана писал А.В. Оссовский: «Рахманинов никогда не “прилежал к православию”... Национальный художник-патриот Рахманинов стремился к истокам древнерус-

ской, народной, национальной музыкальной культуры и нашел их в обильной сокровищнице древних церковных обиходных мелодий, сохранившихся в виде так называемых распевов — знаменного (самого богатого), демественного, киевского, московского Успенского собора, сербского и других» [2, с. 3]. О включении Рахманиновым тем знаменного распева в структуру произведений разных жанров свидетельствует Т.Ф. Владышевская: «Великое славословие знаменного распева использовал С.В. Рахманинов в своем Всенощном бдении. Он взял за основу мелодию знаменного распева Великого славословия, которую преобразовал в грандиозную хоровую композицию, ее хоровые созвучия имитируют звучание колоколов, а знаменный распев сильно и ярко проходит сквозь эти созвучия сквозной линией» [5, с. 193].

Исследователь подчеркивает выразительное значение подобного тематизма: «Непрерывное движение бесконечной мелодии сосредотачивает в себе все душевные силы певцов и слушателей. “Вокализ” С.В. Рахманинова, который представляет собой непрерывную, бесконечную мелодию, заимствует тип непрерывного мелодического развития, на котором основана мелодия “Херувимской знаменной”» [4, с. 251].

Возникающее в результате бесконечное мелодическое разветвление (своего рода аналог барочного тематизма) в кантате «Весна» приобретает прямое программное значение: в нем ясно чувствуется постепенное, неуклонное преобразование природы, рост и набухание почек, приводящее к финальному кульминационному образу весеннего цветения. Остается непонятным, как мог Н.А. Римский-Корсаков, тонко чувствующий художник, не оценить всего новаторского богатства рахманиновской партии! В «Воспоминаниях» О. фон Риземана читаем его отзыв: «Музыка хорошая, но вот ведь какая жалость! В оркестре нет ни малейших признаков “весны”» [7, с. 74].

Впоследствии тематизм подобного плана встретим во многих сочинениях Рахманинова, и именно это, в сочетании с отвечающими ему принципами развития и особенностями фактуры, придает им ощущение живого дыхания.

Подобный тип тематизма лежит и в основе Пролога к опере «Франческа да Римини».

Взаимное влияние кантаты «Весна» и оперы «Франческа да Римини» очевидно и легко объяснимо: эти сочинения — современники. И более того, они оказались своего рода сестрами по жанру.

Необычна структура оперы. В ней две основные картины («опера малой формы»), обрамленные Прологом и Эпилогом. Протяженность и художественная весомость обрамляющих частей обусловила жанровую специфику сочинения. Основная выразительная функция перешла в оркестр. Этот перевес Рахманинов чувствовал еще в процессе написания оперы, осознавал его как недостаток и потому неоднократно обращался к либреттисту М.И. Чайковскому с просьбой о дополнительном тексте для центральных картин. Он вспоминал: «Поэтическая основа, предоставленная Модестом Чайковским, была чересчур бедна. Даже сочиняя, я испытывал страдания от неадекватности текста» [7, с. 81]. Огромная роль, которую играет здесь симфонический жанр, очевидна. По выразительной мощности инструментальной стихии опера «Франческа да Римини» среди своих жанровых современников в России, пожалуй, не имеет себе равных. Речь идет о создании крупного оркестрового полотна — симфонической картины, служащей обрамлением основного оперного действия. Именно это существенно обновляет жанровый облик произведения, внося в него черты смежных жанров — симфонического, кантатного. Симфонизация, пронизывающая оба произведения, становится основой их внутренней цельности, и вместе с тем роднит их между собой. Еще важнее — новое симфоническое письмо, впервые найденное Рахманиновым в раннем творчестве и развитом в более поздних сочинениях. Речь идет о сближении, доходящем до степени синтеза, вокально-хорового и инструментального начала. Это проявляется не только в опоре на интонации, связанные с образцами знаменного распева; в фактуре рахманиновских сочинений функция голосов оркестра и хора сближается порой до полного совпадения.

По аналогии с кантатой «Весна», опера имеет трехчастные контуры. В центре кантаты — «оперный» эпизод (монолог баритона об измене, ревности, готовящемся убийстве), по содержанию подобный центральным картинам «Франчески». Однако выход из драматической ситуации оказывается различным. То, что естественно в кантате (внезапное переключение из мира мрачных, негативных эмоций в сферу светлую, гимническую), потребовало бы в опере существенной мотивации. С другой стороны, трагический исход «Франчески», предполагающий наличие активного действия, неосуществим в кантате. Тип содержания — важнейшее слагаемое поэтики музыкального жанра — обеспечил последней законченной опере Рахманинова прочную жанровую основу.

В трех крупных сочинениях симфонического, оперного, кантатного жанров С. Рахманинов обращается к теме возмездия, и это свидетельствует об остром ощущении современности, свойственном этому композитору, наделенному необычайной чуткостью и чувством Родины, которое он сохранил до последних дней. Выбор оперного или кантатного жанра, конечно, был продиктован литературным первоисточником. Но не забудем, что первое обращение к идее возмездия связано с Симфонией. В ней эта идея наделяется широким, обобщенным смыслом (не случайно Рахманинов снял эпиграф!) и приобретает мощное трагическое звучание. На противоположном полюсе — заключительный всепрощающий вывод, возможный лишь в кантате:

*Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается —
И Бог тебе судья!*

Список литературы

1. Барабаш Н.А. Экзистенциальность творчества А.П. Чехова и смена художественной парадигмы на рубеже XIX–XX веков // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 290–309.

2. Блок А. Сочинения: в 2 т. М., 1955.
3. Борисова Л.Н. Некоторые черты оперы С.В. Рахманинова «Франческа да Римини» (на пути к обновлению жанра) // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 1/2. — С. 168–181.
4. Владышевская Т.Ф. Древнерусский певческий канон и стилевые течения в певческом искусстве // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 242–258.
5. Владышевская Т.Ф. Древнейшие христианские песнопения, прославляющие свет. // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4. — С. 193–205.
6. Оссовский А.В. Воспоминания о Рахманинове. — URL: <https://www.senar.ru/memoirs/Osovsky/>
7. Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / пер. с англ., послеслов. и коммент. В. Чемберджи. — М.: АСТ, 2016.
8. Чехов А.П. Избранные письма // Чехов А.П. Собр. соч. в 12 т. — М., 1985. Т. 12.

References

1. Barabash N.A. The existentiality of Anton Chekhov's work and the change of the artistic paradigm at the turn of the XIX–XX centuries. *Theory and history of art*. 2022. Issue 1/2, pp. 290–309.
2. Blok A. Collected works in 2 volumes. Moscow, 1955.
3. Borisova L.N. Some features of S.V. Rachmaninoff's opera "Francesca da Rimini" (on the way to updating the genre). *Theory and history of art*. 2021. Issue 1/2, pp. 168–181.
4. Vladyshevskaya T.F. Old Russian Singing Canon and Style Currents in Singing Art. *Theory and history of art*. 2022. Issue 1/2, pp. 242–258.
5. Vladyshevskaya T.F. The oldest Christian hymns glorifying the light. *Theory and history of art*. 2021. Issue 3/4, pp. 193–205.
6. Ossovsky A. V. Memoirs of Rachmaninoff. URL: <https://www.senar.ru/memoirs/Osovsky/>
7. Sergei Rachmaninoff. Memories recorded by Oskar von Riesemann. Translated from English, afterword and commentary by Valentin Chemberdzh. Moscow, 2016.
8. Chekhov A.P. Selected letters. Collected works in 12 volumes. Moscow, 1985. T. 12.

УДК. 787

ББК. 85.31

ОТРАЖЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКИХ СКРИПИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XX ВЕКА

ЧЖАО ТАОТАО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств),

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: taotao.zhao@yandex.ru

В статье рассматриваются особенности подхода китайских композиторов XX в., создавших произведения для скрипки, в которых отразились общие тенденции развития музыкальной культуры Китая этого периода. Излагаются основы метода композиции, заключающегося в совмещении элементов традиционной профессиональной музыки Китая, регионального фольклора и европейской композиторской техники.

В исследовании дается краткий обзор скрипичных произведений, в которых находят отражение исторически сформировавшиеся традиции инструментальной музыки Китая, особенности регионального фольклора и то новое, что сумели почерпнуть китайские композиторы, изучавшие европейский классический скрипичный репертуар. Применяемый метод, включающий в себя соединение национальной стилистики с разнообразными композиторскими и исполнительскими приемами, свойственными европейской музыке, подробно анализируется на примере сюиты для скрипки и фортепиано «Тибетская поэма» Ма Сыгуна.

В результате изучения произведений для скрипки китайских композиторов XX в. автор пришел к выводам о значительном влиянии на них фольклора различных регионов, придворной и оперной музыки Китая. Другая важная отличительная черта скрипичной китайской музыки — сочетание местных традиций и принципов европейской композиции, что позволило сформировать ее уникальный национальный композиторский и исполнительский стили.

Ключевые слова: китайские скрипичные произведения, китайский региональный фольклор, традиционная профессиональная музыка Китая, народные обычаи и религиозные обряды Тибета, тибетские народные танцы, культовая ламаистская музыка.

REFLECTION OF REGIONAL FOLKLORE TRADITIONS IN CHINESE VIOLIN WORKS OF THE XX CENTURY

ZHAO TAOTAO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

E-mail: taotao.zhao@yandex.ru

The article discusses the features of the approach of Chinese composers of the 20th century, who created works for the violin, which reflected the general trends in the development of the Chinese musical culture of this period. The fundamentals of the method of composition, which consists in combining elements of traditional Chinese professional music, regional folklore and European composing technique, are outlined.

The study provides a brief overview of violin works, which reflect the historically formed traditions of Chinese instrumental music, the features of regional folklore and the new things that Chinese composers were able to learn when studying the European classical violin repertoire. The applied method, which includes the combination of national style with a variety of compositional and performing techniques typical of European music, is analyzed in detail on the example of the suite for violin and piano "Tibetan Poem" by Ma Sicong.

As a result of the study of works for violin by Chinese composers of the 20th century the author came to the conclusion about the significant influence on them of the folklore of various regions, court and opera music of China. Another important distinguishing feature of Chinese violin music is the combination of local traditions and the principles of European composition, which made it possible to form its unique national composing and performing styles.

Key words: Chinese violin works, Chinese regional folklore, traditional Chinese professional music, folk customs and religious rites of Tibet, Tibetan folk dances, lamaism music.

XX век в Китае — время модернизации экономической и культурной жизни страны [4]. Радикальные перемены, происходившие в обществе, способствовали активному освоению европейской музыки, знакомству музыкантов со скрипичным искусством Запада и, как следствие, интеграции его элементов в китайскую национальную традицию. Соединение традиционных основ с новыми веяниями позволило скрипичному искусству стать своего рода культурным мостом между Китаем и Западом, выражая тем самым дух времени и создавая условия для дальнейшего развития китайской музыки [3; 9; 10].

В 1920 году композитор Ли Сыгуань (1889–1971) написал пьесу для скрипки соло «Дорога трудна» («行路难») — первый опыт такого рода. С тех пор вот уже более ста лет китайские композиторы работают над созданием скрипичных произведений, исследуя возможности инструмента, осваивая опыт европейских коллег и развивая уникальный стиль и художественно-эстетические особенности, свойственные музыке Китая. Таким образом проявляется бережное отношение современных музыкантов к наследию их коллег, живших и творивших в предшествующие эпохи, а также к фольклорным традициям различных регионов и этносов страны.

Китайский фольклор, как и традиционная профессиональная музыка, — это искусство, которое создавалось из поколения в поколение и отражало повседневную жизнь, труд, будни и праздники, радости и горестные события простых людей, религиозные и официальные ритуалы. Этот процесс, продолжавшийся на протяжении тысячелетий, позволил развиваться различным видам и формам искусства и накопить богатый арсенал выразительных средств.

Китайская профессиональная музыка, традиции которой коренятся в глубокой древности, также является культурным наследием всей нации, давая современным композиторам богатый и красочный творческий материал, уроки строгой формы и изящества стиля. Типичные произведения китайской древней музыки включают такие непревзойденные образцы, как «Высокие горы и текущие воды» («高山流水»), «Гуанлин Сань» («广陵散»), «Пинша Лоянь» («平沙落雁»), «Засада с десяти сторон» («十面埋伏»), «Сяо и барабаны в сумерках» («夕阳箫鼓») и др.

Китайские композиторы XX в. с большим вниманием вслушивались в музыкальные шедевры, созданные интеллектуалами прошлого, находившимися на службе при императорском дворе. В 1986 г. скрипач Ян Баочжи (р. 1938) создал композицию для скрипки «Гуанлин Сань», основанную на мелодических элементах старинной пьесы «Гуанлин Сань». Новаторски используя технику пиццикато в левой руке, композитор соединил мелодичность китайской древней музыки с современными западными

композиционными и исполнительскими приемами, получив в результате уникальный художественный результат.

Композитор Лу Пэй (р. 1956) в 1999 г. создал «Четыре китайские тематические фантазии» для скрипки соло («为独奏小提琴而作的四首中国主题幻想曲»). Цикл включает четыре пьесы: «Сяо и барабаны в сумерках» («夕阳箫鼓»), «Жасмин» («茉莉花»), «Драма и музыка» («戏 • 曲») и «Отражение луны в двух родниках» («二泉映月»). Первая из пьес — «Сяо и барабаны в сумерках» — основана на мелодии и структуре одноименной старинной пьесы. В начале и в конце этого произведения имитируется техника игры на китайском инструменте пипа, благодаря чему современная музыка обретает очарование древности и утонченную элегантность стиля.

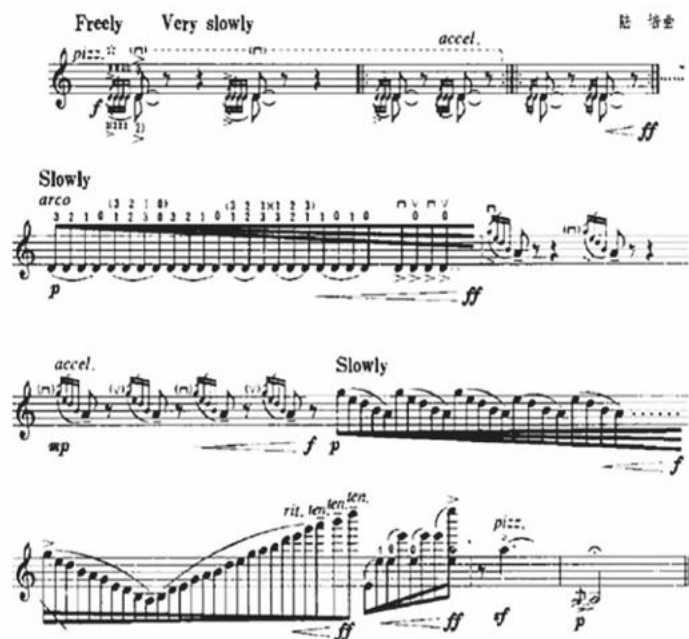


Рисунок 1 — Лу Пэй. «Сяо и барабаны в сумерках» (тт. 1–9)

Влияние древней придворной музыки можно ощутить и в таких произведениях для скрипки, как «Гуань Шаньюэ», «Винное безумие» и «Нападение с десяти сторон» Ян Баочжи («关山月», «酒狂», «十面埋伏»), Токката для скрипки соло Лу Пэй («托卡塔—十面埋伏:为独奏小提琴» 陆培) и др.

Наконец, на становление и развитие китайской скрипичной музыки повлияла национальная опера, которая так же, как фольклор и придворная музыка древности, имеет свои уникальные характеристики. Проявляются они в своеобразии мелодики вокала, в специфических для Китая принципах построения музыкальной формы, в применении традиционных музыкальных инструментов. Использование в современных произведениях элементов музыки китайских опер придает им глубоко национальный колорит. Так, например, в 1959 г. композиторы Хэ Чжаньхао (р. 1933) и Чэнь Ган (р. 1935) совместно написали скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» («梁山伯与祝英台»). Произведение идеально сочетает в себе форму западного инструментального концерта с мелодикой китайской оперной музыки, связанной с традицией Шаосинской оперы и оперы Куньцзюй (昆曲).

В своей работе над сонатным жанром китайские композиторы нередко сочетают европейские принципы формообразования с имитацией таких типичных для китайской оперы приемов, как глиссандо, орнаментация, обертоновая техника, а также имитируют на скрипке звучания других музыкальных инструментов: эрху, цзинху, гонгов и барабанов. В 1997 г. композитор и скрипач Ян Баочжи создал сочинение «Сипи, Саньбань и Фуга»¹ («西皮散板与无伴奏赋格»), где продемонстрировал возможность соединения принципов скрипичной сонаты эпохи барокко с мелодикой Пекинской оперы.

На обширной территории Китайской Народной Республики издавна проживают разные этнические группы. Каждый регион, представленный своим этносом, характеризуется уни-

¹ Сипи — один из стилей пения китайской оперы, который в основном выражает беззаботные, живые и страстные эмоции. Саньбань — китайский музыкальный термин, относится к медленному и неравномерному свободному ритму.

кальными традиционными обычаями и культурой, и это разнообразие позволило народу Китая создать богатую сокровищницу народных песен, мелодии которых по сей день служат источником вдохновения для профессиональных композиторов страны. Используя фольклорные материалы в работе над своими произведениями, композиторы формируют собственный оригинальный стиль, впитавший в себя своеобразные региональные элементы, и одновременно вливают новую энергию в китайскую народную музыку, делая ее более живой и актуальной для современного слуха.

В 1937 г. китайский скрипач и композитор Ма Сыцун (1912–1987) создал сюиту «Внутренняя Монголия» («内蒙组曲»). Это произведение стало важной вехой на пути формирования и развития китайской скрипичной музыки и заняло важное место в истории современной китайской музыки в целом.

Песни Внутренней Монголии, протяжные, с богатой ornamentикой, лирического характера либо, наоборот, короткие, энергичные и простые по ритму и построению, отличаются яркой самобытностью и выразительностью мелодий. Обращение к фольклору этого края позволило композитору создать прекрасный образец сочетания художественных принципов классической европейской музыки с элементами мелодики и исполнительских приемов, присущих народному музыкальному искусству [2].

Другого талантливого китайского композитора Ша Ханькуня (1926–2023) (沙汉昆) фольклор этого региона вдохновил на создание в 1953 г. произведения для скрипки и фортепиано «Пастораль» («牧歌»). Основой для музыкального материала послужила народная мелодия аймака (округа) Джу-Уда. Использование изысканной ornamentики, свойственной монгольским народным мелодиям, в сочетании с разнообразием инструментальных приемов позволило композитору достичь прекрасного художественного результата и передать в музыке умиротворяющую красоту пейзажей Внутренней Монголии.



Рисунок 2 — Ша Ханькунь. «Пастораль» для скрипки и фортепиано
(тт. 1–16)

В произведениях для скрипки, созданных китайскими композиторами, можно заметить интерес и к народной музыке Тайваня, традиции которой уходят в глубину веков и тесно связаны с даосскими ритуалами. Мелос этого региона базируется на пентатонике и требует от исполнителей особой изощренной техники вокала. Одно из самых известных произведений, написанных в этом стиле, — «Пять тайваньских народных песен» («台湾民歌主题五首») Лю Чжуана (1932–2011) (刘庄). Эта сюита для скрипки соло, появившаяся в 1981 г., включает в себя пять пьес: «Цветы дождливой ночи» («雨夜花»), «Размышление» («思想起»), «Вечером» («天黑黑»), «Сумерки Даньшуй» («淡水暮色») и «Дюю Тун» («丢丢铜仔»). «Дюю-тун» — это звукоподражательное слово, которое передает звон падающих капель

воды. Три из этих пьес — «Цветы дождливой ночи», «Глубокая темнота» и «Сумерки Даньшуй» — были созданы непосредственно на основе подлинных народных мелодий Тайваня. Лю Чжуан искусно пользуется выразительными возможностями скрипки, воспроизводя особенности вокальной манеры тайваньских исполнителей и создавая неповторимую пейзажную атмосферу.

Обращаясь к народной музыке Синьцзяна, китайские композиторы создали такие произведения для скрипки, как: «Синьцзянская рапсодия» Ма Сычуна «新疆狂想曲» 马思聪, совместное произведение композиторов Ма Яосяня (1938) и Ли Чжунхана «Синьцзянская весна» («新疆之春» 马耀先、李中汉), сюита «Путешествие в Синьцзян» Ду Минсиня (р. 1928) («新疆之旅组曲» 杜鸣心), «Солнце над Ташкурганом» Чэнь Гана («阳光照耀着塔什库尔干» 陈钢), «Тяньшаньская сюита» Чжао Вэя (р. 1976) и Сунь Ийлина (1935–2015) («天山组曲» 赵薇, 孙亦林) и многие другие.

Традиционная музыка региона Ли, на острове Хайнань, с ее пента- и гептатоническими ладами мажорной (гун-лад) и минорной (юй-лад) окраской и четкой метрической структурой, привлекла таких композиторов, как Хэ Дун (р.1948) и Ли Чао Жань (р.1923) («黎家代表上北京» 何东, 李超然), авторов пьесы для скрипки соло «Представитель Ли едет в Пекин», и объединившихся для совместного творчества композиторов Цзун Цзяна (р. 1928) и Хэ Дуна. Они вместе написали концерт для скрипки с оркестром «Легенда о лани» («鹿回头传奇» 宗江, 何东). Название этого произведения отсылает к поэтическому старинному сказанию об охотнике, погнавшемся за ланью, которая обернулась прекрасной девушкой, ставшей затем верной женой охотнику.

Китайские композиторы не обошли своим вниманием также национальные особенности корейской музыки: «Лирическая песня» Ван Лисаня (1933–2013) («抒情曲» 汪立三), «Праздничная радость» Цюань Цзихао (р.1956) («节日的喜悦» 权吉浩), музыки регионов Яо: «Яшаньский костер» Чжао Вэй (р.1976) («瑶山篝火» 赵薇)), Мяо: «Утро Мяолина» Чэнь Гана («苗岭的

早晨» 陈钢) и «Сяншуй Цин» Ли Цзыли (р. 1938) (湘水情» 李自立), Ий: «Народная песня красной реки» Ляо Шэнцзиня (р. 1929) («红河山歌» 廖胜京), «Фантазия» Ся Ляна (р. 1953) («幻想曲» 夏良), Дай: «Берег Жуйли» Ши Гуаннаня (1940–1990) («瑞丽江边» 施光南), «Юньнаньский стиль» Ли Цзыли (р. 1938) («云南风情» 李自立).

Музыка Тибета послужила основой для концерта № 1 для скрипки с оркестром «Мансе» Чжан Лида (р. 1955) («第一小提琴协奏曲-茫谐») и вдохновила композитора Ма Сычуна на создание сюиты «Тибетская поэма» для скрипки и фортепиано. Остановимся подробнее на этом произведении, которое может служить образцом подхода профессиональных китайских композиторов к проблеме соединения традиций китайской народной музыки с европейской композиторской техникой и на истории его создания [7].

Тибетцы — древний народ, значительная часть населения которого (свыше шести миллионов человек) проживает на территории современного Китая, в основном в Тибетском автономном районе, а также в китайских провинциях Сычуань, Цинхай, Ганьсу, и Юньнань. Долгая история этого народа, обитающего на заснеженном плато Тибета, самом высоком месте на всей планете, позволила ему сформировать собственную уникальную культуру. Во многом она связана с ламаизмом² — религией, которую исповедует большинство тибетцев.

Фольклор этого региона отличается богатством форм, в особенности разнообразны тибетские танцы, которые по своему назначению и содержанию образуют три группы: религиозно-культовые (являющиеся важной частью религиозного обряда), придворные и развлекательно-бытовые.

Танцы, которые можно отнести к категории *религиозно-культовых*, уже в глубокой древности были частью магических ритуалов, практиковавшихся шаманами. Буддийские

² Ламаизм — тибетский буддизм в Китае. В основном сосредоточен в провинции Тибета, Цинхая, Ганьсу. Ламаизм принадлежит к роду северного буддизма, который был завезен в Китай, Монголию, Корею и Японию из Северной Индии и Непала [1].

миссионеры, пришедшие из Индии в Тибет в VII в., сумели соединить в своем учении элементы местных примитивных верований с философией и практиками буддизма. Таким образом возник и получил широкое распространение Цам — религиозный обряд, совершаемый на открытых пространствах в горных монастырях и приуроченный ко дню рождения Будды Шакьямуни — тибетскому Новому году. Этот обряд осуществляется в форме торжественного культового танца «Цянму»³, непременными атрибутами которого являются маски из дерева или папье-маше, символизирующие многоликость божества, движения, подражающие священным животным, и различные предметы, такие как палаши, клинки, алебарды, имеющие символическое значение.

Ритуал Цам, представляющий собой религиозный обряд экзорцизма — изгнания демонов, осуществляется в основном в форме танцевальной пантомимы, пение отсутствует: участники, облаченные в разноцветные одеяния, воплощают различные лики божества, а также злых духов, подлежащих удалению. Форма ритуала, как правило, трехчастная: в первой части представляется пантеон древних богов, вторая часть — молитвенная, третья посвящена изгнанию злых духов. Танцы сопровождаются игрой на духовых и ударных инструментах, среди которых *бубчел* и *чонга* (ведущие инструменты), а также *хэнгэрег*, *силньен*, *лагнага*, *канглинг*, *сурна*, *дунгчен*⁴. Ламы, использующие бубчел, должны очень хорошо знать обряд Цам и все ритуальные танцевальные движения, поскольку исполнители ориентируются на меняющиеся ритмы, задаваемые именно этим инструментом.

Придворные танцы создавались ради услаждения взора императора и аристократии и обычно составляли часть песенно-танцевального действия, которое исполнялось артистами, владевшими профессиональным мастерством. Основным со-

³ «Цянму»: букв. «танец в масках».

⁴ Бубчел — тарелки с большим центральным куполом; чонга — большой двухсторонний барабан с ручкой; хэнгэрег — колокольчики; силнье — музыкальные тарелки с маленьким грибообразным центральным куполом; лагнага — малый двухсторонний барабан с ручкой; канглинг — короткая металлическая труба, в прошлом изготавливалась из бедренной кости человека; сурна — то же, что зурна, инструмент типа гобоя; дунгчен — длинная труба, изготавливаемая из меди.

держанием такого представления было преклонение перед властелином. Самый известный и популярный придворный жанр «Нангма» имел строгую структуру: вступление, исполнявшееся на *драмйине*⁵, песенная часть с элегантной плавной мелодикой и контрастирующий с ней быстрый зажигательный танец. Музыка «Нангма», как правило, строится на основе семиступенного звукоряда, что в целом не характерно для тибетской народной музыки, как правило, основанной на пентатонике или гексатонике.

Народные бытовые танцы появились как элемент сельских праздников, посвященных сбору урожая и другим важным событиям в жизни простых людей. Такие танцы и сегодня популярны как часть повседневной жизни тибетцев. Во время праздников часто исполняется танец Чжо, сопровождаемый ритмом поясных барабанов. Тибетцы верят, что барабан может принести людям благо и радость, и это незаменимый инструмент для общения с богами, которые при желании могут одарить человека всевозможными благами. В верховьях реки Ярлунг Зангбо популярен танец-чечетка «Дуй Се», во время которого танцоры выполняют сложные в ритмическом отношении движения под аккомпанемент драмйина, имеющегося у каждого танцора. В тибетских народных танцах нередко имитируются движения павлина — одного из тотемных животных, которое является важным буддийским символом.

До основания Нового Китая богатство культурных традиций Тибета сочеталось с тяжелыми особенностями феодально-крепостнического строя, более 95% всего населения которого являлись крепостными, фактически рабами, экономика находилась в застое. Обновленному китайскому государству требовалось пробудить интерес общества к этому своеобразному региону, труднодоступному в силу своих географических особенностей. В рамках кампании по «открытию» этого труднодоступного заснеженного региона был снят документальный фильм «Путешествие к святому Тибету» (1940), задуманный как своего рода кинобаллада, воспевающая природные пейзажи и религиозный гуманистический дух Тибета.

⁵ Род лютни.

Музыку к фильму написал Ма Сыцун⁶ — композитор, отличающийся любовью к фольклору и глубоким его пониманием. В своем творчестве он руководствовался принципом: «Китайцы, сочиняющие музыку, должны иметь китайский национальный стиль и свой национальный язык» [5, с. 9].

Ма Сыцун никогда не бывал в Тибете, однако он получил доступ к большому количеству видеоматериалов, запечатлевших величественные горы, окутанные тысячелетней волшебной тайной буддийские храмы, сцены ритуальных празднеств тибетского народа. Все это пробудило интерес композитора к обычаям, культуре и искусству этого края и помогло ему написать не только музыку к фильму, но и создать в дальнейшем первое в истории Китая скрипичное произведение, передающее дух легенд, окутывающих Тибет, и очарование тибетской народной музыки — сюиту для скрипки и фортепиано «Тибетская поэма» («西藏音诗»).

В статье «Опыт творчества» Ма Сыцун пишет: «Китай имеет обширную территорию и чрезвычайно богатый фольклор. Я думаю, что музыка Нового Китая должна базироваться на ме-

⁶ Ма Сыцун (马思聪) — выдающийся китайский скрипач и композитор. Родился в 1912 г. в уезде Хайфэн провинции Гуадун. Получил музыкальное образование во Франции. Брал уроки скрипичного мастерства у Поля Обердерфера (Paul Oberdoerffer), занимался композицией с Янко Бинебаум (Janko Binenbaum) в Парижской консерватории. По возвращении в Китай (1931) организовал в Гуанчжоу частную музыкальную школу. В течение следующих двух десятилетий совмещал активную концертную деятельность с преподаванием, композиторской и дирижерской работой. После основания КНР (1949) стал ректором Пекинской консерватории. Из-за стараний внедрить в Китае европейские образовательные стандарты и методы композиции постоянно становился объектом резкой критики. В 1958 г. посетил СССР в качестве члена жюри I Международного конкурса имени П.И. Чайковского. В связи с событиями Культурной революции (1966) подвергся преследованиям и в 1967 г. был вынужден эмигрировать в Гонконг, а затем в США, где провел остаток жизни. Умер в 1987 г. в Филадельфии. В 2002 г. в Гуанчжоу был открыт музей музыкального искусства Ма Сыцуна (馬思聰音樂藝術館). В числе экспонатов там находятся две скрипки, на которых играл Ма Сыцун, и манускрипты композитора. Ма Сыцун является автором двух симфоний, скрипичных концертов и сонат, струнных квартетов, сюит для скрипки и фортепиано («Тибетская поэма» и «Внутренняя Монголия»), миниатюр для скрипки и фортепиано и других произведений. В своем творчестве руководствовался принципом совмещения европейских классических техник композиции с опорой на традиционную мелодику и другие элементы китайского фольклора [6, 8, 11].

лодиях китайских народных песен разных регионов страны» [5, с. 10]. Данное кредо нашло полное отражение в творчестве самого композитора.

Первая часть триптиха «Рассказ о необычном» («述异»), написанная в контрастно-составной форме, где первая часть — медленная, импровизационного характера, вторая — быстрая, в форме двойных вариаций. Первая часть «Рассказа о необычном» подобна большой интродукции, подготавливающей появление первой темы вариаций. Глубокий рокочущий тембр фортепианного аккомпанемента оттеняет мелодию, которая зарождается у скрипки в нижнем регистре, затем переходит из регистра в регистр, охватывая большое акустическое пространство и вызывая в воображении пейзажи загадочной страны грез — Тибета. Импровизационный характер интродукции погружает слушателя в суровую, но завораживающую величественной красотой атмосферу древних легенд, хранящихся в памяти народных сказителей. Композитор насыщает партию солирующего инструмента сложными исполнительскими приемами, такими как быстрые пассажи и двойные ноты.



Рисунок 3 — «Тибетская поэма». «Рассказ о необычном». Интродукция

Вторая часть — двойные вариации — контрастна интродукции в интонационном и темповом отношении (*Allegro moderato*). Ее главная тема, основанная на мелодии тибетской народной песни, дышит природной простотой, но по мере развития Ма Сыцун насыщает партию скрипки тончайшими нюансами выразительности, свойственной этому инструменту.



Рисунок 4 — «Тибетская поэма». «Рассказ о необычном».
Первая тема вариаций

Вторая тема — подвижная, танцевального характера. При помощи таких приемов, как использование резких синкоп и штриха спиккато, композитор воссоздает в ней ритм тибетских народных танцев.



Рисунок 5 — «Тибетская поэма». «Рассказ о необычном».
Вторая тема вариаций

Вторая часть «Тибетской поэмы» «Храм Ламы» переносит слушателя в атмосферу религиозных таинств, которые совершаются в храме, расположенном высоко в неприступных горах. Ритмическое остинато у рояля, имитирующее звуки пайбана⁷ и колоколов, создает таинственный суровый и в то же время величественный колорит, завораживающий слушателя.



Рисунок 6 — «Тибетская поэма». «Храм Ламы».

Партия фортепиано (тт. 1–4)

Лирическая мелодия, появляющаяся на этом фоне у скрипки, кажется парящей в облаках. Форма части — сложная трехчастная с несколько размытой структурой; непрерывное варьирование материала придает музыке рапсодический характер. После насыщенного энергией среднего раздела и небольшой скрипичной каденции материал первого раздела возвращается почти без изменений, как бы символизируя неизменность «изменчивого» мира. Часть завершается «зависающей» кодой — музыка словно растворяется в пространстве.

Формирование ламаизма связано с индийским буддизмом, и ламаистская музыка, в том числе тибетская, испытала на себе влияние музыкальной культуры Индии. Ма Сычун сумел передать эту особенность в «Тибетской поэме». Так, например,

⁷ Китайский ударный музыкальный инструмент с резким, неопределенным по высоте звучанием. Состоит из нескольких свободно скрепленных между собой планок, изготовленных из дерева.

мелодия скрипки, развивающаяся на фоне оstinатной фигуры, базируется на ладовой основе, характерной для индийской классической музыки.



Рисунок 7а — «Тибетская поэма». «Храм Ламы». Индийский звукоряд



Рисунок 7б — «Тибетская поэма». «Храм Ламы» (тт. 6–12)

Третья часть «Тибетской поэмы» — «Танец с мечами» представляет резкий контраст по отношению к предыдущей медленной части. Темп, обозначенный композитором, — *Presto*, размер 6/8. Структура части — сонатная с зеркальной репризой, осложненная эпизодом в середине разработочного раздела. Токкатная фактура главной партии, предваряемой небольшим вступлением, живо передает ритм и стиль народной танцевальной музыки Тибета.



Рисунок 8 — «Тибетская поэма». «Танец с мечами». Тема главной партии

Арпеджированная фактура аккомпанемента в побочной партии подчеркивает лирический характер темы. В «Танце с мечами» композитор использует обертоновые звучания у скрипки и колористические гармонии у фортепиано, воссоздающие оригинальный, неповторимый стиль тибетского фольклора.

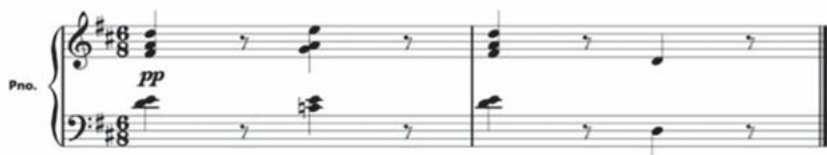


Рисунок 9 — «Тибетская поэма». «Танец с мечами» (тт. 307–308)

Совмещение элементов фольклора, являющегося культурным достоянием всей нации, с западными техниками композиции позволило Ма Сыцуну и другим китайским композиторам XX в. создать произведения, которые не только обогатили мировой скрипичный репертуар, но и способствовали лучшему пониманию культуры Китая во всем мире.

На создание китайских скрипичных произведений глубоко повлияли народные песни различных регионов страны, творчество профессиональных придворных музыкантов и китайская оперная музыка. Сочетание местных традиций во всем их разнообразии с европейскими исполнительскими приемами и принципами композиции позволили китайским композиторам в течение нескольких десятилетий сформировать уникальный стиль, послуживший залогом развития национальной скрипичной музыки.

Список литературы

1. Ван Сэнь. Краткая история развития тибетского буддизма. — Пекин: Китайская пресса социальных наук, 1987. — С. 11–17.
2. Вань Кэчао. О современности и национальности в творчестве Ма Сыцуна // Университетский научный журнал. — 2020. — № 59. — С. 189–197. DOI: <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2020.59.189.197>

3. Цяньнан. О сопоставлении и освоении техники игры на скрипке с китайскими национальными музыкальными инструментами // Музыкальное время и пространство. — 2015. — № 24. — С. 68–71.

4. Лу Чжиззе. Сравнительный анализ ценностей западной и восточной художественных культур // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 176–190.

5. Ма Сыцун. Опыт творчества // Новая музыка. — 1942. — № 1. — С. 9–11.

6. Ма Сыцун. Творческий путь. Тяньцзиньское издательство литературы и искусства Байхуа. — 2000. — С. 21–24.

7. Се Тинтин. Национальные особенности в скрипичном творчестве Ма Сыцуна // Еженедельный экзамен. — 2012. — № 96. — С. 17–25.

8. Синь Син. Творческий путь и скрипичное наследие Ма Сыцуна // Музыкальное образование и наука. — 2020. — № 1 (12). С. 13–17.

9. Цянь Рентин. Китайская скрипичная музыка. Хунаньское издательство литературы и искусства — 2001. — С. 138–152.

10. Чжан Цзинтин. Исследование национального стиля китайского скрипичного исполнительства // Журнал Нанкинского университета искусств. — 1980. — С. 3–7.

11. Ши Джунран. Скрипичные произведения Ма Сыцуна // Северная музыка. — 2015. — № 1. — С. 6–9.

References

1. Wang Sen. *Kratkaya istoriya razvitiya tibetskogo buddizma* [A Brief History of the Development of Tibetan Buddhism]. Beijing, 1987, pp. 11–17

2. Wan Kechao. O sovremennosti i nacional'nosti v tvorchestve Ma Sytsuna [About modernity and nationality in the work of Ma Sytsun]. *University Scientific Journal*. 2020. No. 59, pp. 189–197. DOI: <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2020.59.189.197>

3. Kong Qianman. O sopostavlenii i osvoenii tekhniki igry na skripke s kitajskimi nacional'nymi muzykal'nymi instrumentami [On Comparison and Mastering the Technique of Playing the Violin with Chinese National Musical Instruments]. *Musical time and space*. 2015. No. 24, pp. 68–71.

4. Lu Zhijie. Sravnitel'nyj analiz cennostej zapadnoj i vostochnoj hudozhestvennyh kul'tur [Comparative analysis of the values of Western and Eastern artistic cultures]. *Theory and history of art*. 2022. Issue 3/4, pp. 176–190.

5. Ma Sytsun. Opyt tvorchestva [Creative experience]. *New music*. 1942. No. 1, pp. 9–11.

6. Ma Sytsun. Tvorcheskij put' [Creative experience]. Tianjin Baihua Literature and Art Publishing House. 2000, pp. 21–24.

7. *Se Tintin*. Nacional'nye osobennosti v skripichnom tvorchestve Ma Sycuna [National features in the violin art of Ma Sytsun]. *Weekly exam*. 2012. No. 96, pp. 17–25.

8. *Sin Sin*. Tvorcheskij put' i skripichnoe nasledie Ma Sycuna [Creative way and violin heritage of Ma Sitsun]. *Musical education and science*. 2020. № 1 (12), pp. 13–17.

9. *Qian Renping*. Kitajskaya skripichnaya muzyka [Chinese violin music]. Hunan Publishing House of Literature and Art, 2001, pp. 138–152.

10. *Zhang Jingping*. Issledovanie nacional'nogo stilya kitajskogo skripichnogo ispol-nitel'stva [Study of the national style of Chinese violin playing]. *Journal of Nanjing University of Arts*. 1980, pp. 3–7.

11. *Shi Junran*. Skripichnye proizvedeniya Ma Sycuna [Violin works by Ma Sitsong]. *Northern music*. 2015. No. 1, pp. 6–9.

Театральное и хореографическое искусство

УДК 75.03
ББК 87.8: 85

К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Л.С. БАКШИ

АНО ВО «Институт современного искусства»
121357, Москва, Новозаводская улица, д. 27а
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

Статья посвящена проблеме методологии анализа новых музыкально-сценических форм рубежа XX–XXI веков.

В этот период рождаются такие виды театра, как иммерсивный, партисипативный, бродилка, театр воображения, театр без актера, театр Звука, sound drama, театр меняющихся иерархий и целый ряд других. Нормой стали разнообразные микстовые представления, в которых драма соединяется с цирком, танцем, оперой, инструментальным театром, джазом, видеоартом. Нередко меняются отношения со зрителем. Разрушается четвертая стена, а зритель становится соучастником представления. Здесь складываются иные принципы драматургии. Они предельно отличны от известных по режиссерскому интерпретационному театру XX века. Определение направлений поисков — в центре предлагаемой работы.

Анализ этих разнообразных явлений осложнен тем, что исчезает такой привычный фактор, как пьеса, нарратив, т. е. линейное изложение. Драматургия нередко возникает на основе общезначимого мифа. Мифом становятся классические произведения, исторические события, персонажи истории, герои популярных произведений, что дает постановщикам и исполнителям свободу интерпретации. Поэтому так распространились в художественной практике (и не только в театре, но и в литературе, кинематографе, компьютерных играх) приквелы и сиквелы по известным произведениям. Эта тема требует отдельного изучения. На современном этапе в большей степени исследована специфика новых постановок классической оперы и балета. Музыкальные спектакли на драматической сцене — область неисследованная. Но в них устанавливаются свои законы орга-

низации спектакля, возникает диалог разных искусств. Традиционная иерархическая вертикаль сменяется полифонической горизонталью. На смену принципу соответствия всех выразительных средств слову приходит контрапунктический способ организации целого. В качестве примера выделим такие направления, как Театр звука, Театр воображения, *Sound drama*, театр меняющихся иерархий. Драматургия контрапункта разнородных средств выразительности — еще одна проблема, требующая изучения. На наших глазах зарождается новое полифоническое мышление. Устанавливаются другие отношения с публикой. Яркие образы, не связанные нарративом, провоцируют аудиторию достраивать их связь, будят фантазию. Изменения художественного мышления, понимание роли композитора и режиссера на новом витке развития театрального искусства ярко проявились в их высказываниях, которые приведены в данной статье.

Проблемы, обозначенные в исследовании: отказ от нарратива, поворот к общезначимому мифу (мифологемам) как основе сценической интерпретации; смена принципа соответствия всех выразительных средств слову контрапунктом искусств; появление новых внежанровых образований и направлений творчества фиксируют изменение художественного мышления. А это тема глобальная. Она требует комплексного изучения и консолидации усилий исследователей разных областей искусства.

Ключевые слова: методология анализа современных музыкально-сценических форм; комплексное изучение; новый синкретизм; постдраматический театр; диалог искусств; симфонизация спектакля; основы построения драматургии; контрапунктическое мышление; взаимодействие музыки и зрелищного ряда, звуковая партитура постановки, микстовые формы, ритмическая партитура с точно организованным временем, реконструкция музыкально-сценических жанров, музыка как часть драматургии спектакля, принцип соответствия всех выразительных средств слову, размывание жанровых границ, сайт специфик арт, иммерсивный театр, театр художника, партисипативный театр, Театр звука, контрапункт видимого и слышимого.

TO THE QUESTION OF METHODOLOGY OF ANALYSIS OF MODERN MUSICAL STAGE GENRES

L.S. BAKSHI

ANO VO «Institute of Contemporary Art»
121357, Moscow, Novozavodskaya street, 27a
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

The article is devoted to the problem of the methodology of analysis of new musical stage forms at the turn of the 20th–21st centuries. During this period, such types of theater as immersive, participatory, walker, imagination theater, theater without an actor, theater of Sound, sound drama, theater of changing hierarchies and a number of others were born. Various mixed performances have become the norm, in which drama is combined with circus, dance, opera, instrumental theater, jazz, and video art. Often the relationship with the viewer changes. The fourth wall is destroyed, and the viewer becomes an accomplice of the performance. There are other principles of dramaturgy

here. They are fundamentally different from those known in the director's interpretive theater of the twentieth century. Determining the directions of searches is at the center of the proposed work.

The analysis of these diverse phenomena is complicated by the fact that such a familiar factor as a play, a narrative, that is, a linear presentation, disappears. Dramaturgy often arises on the basis of a generally significant myth. Classical works, historical events, characters of history, heroes of popular works become myths, which gives directors and performers freedom of interpretation. Therefore, prequels and sequels based on famous works have spread in artistic practice and not only in the theater; but also in literature, cinema, computer games. This topic requires a separate study. At the present stage, the specifics of classical opera and ballet productions have been studied to a greater extent. Musical performances on the dramatic stage are an unexplored area. But they establish their own laws of organization of the whole, a dialogue of different arts arises. The traditional hierarchical vertical is replaced by a polyphonic horizontal. The principle of correspondence of all expressive means of the theater to the word is being replaced by the contrapuntal way of organizing the artistic resources used in this particular performance. As an example, let's highlight such areas as the Theater of Sound, the Theater of Imagination, Sound drama, the theater of changing hierarchies. The dramaturgy of counterpoint of heterogeneous means of expression is another problem that needs to be studied. A new polyphonic thinking is emerging before our very eyes. Established other relations with the public. Vivid images, not connected by a narrative, provoke the audience to complete their connection, awaken the fantasy. Changes in artistic thinking, understanding of the role of the composer and director at a new stage in the development of theatrical art were clearly manifested in their statements, which are given in this article.

Problems identified in the study: the rejection of the narrative, the turn to a generally significant myth (mythologems) as the basis of stage interpretation; the change of the principle of correspondence of all expressive means to the word by the counterpoint of the arts; the emergence of new non-genre formations and areas of creativity record a change in artistic thinking. And this is a global topic. It requires a comprehensive study and consolidation of the efforts of researchers from various fields of art.

Key words: methodology of analysis of contemporary musical stage forms, complex study, new syncretism, post-dramatic theatre, dialogue of arts, symphonization of performance, technology of constructing dramaturgy, contrapuntal thinking, interaction of music and spectacle, sound score of a production, mixed shapes, rhythmic score with precision organized time, reconstruction of musical stage forms, music as part of the dramaturgy of the performance, the principle of correspondence of all expressive means to the word, blurring of genre boundaries, specific art site, immersive theater, artist's theater, participatory theater, Sound theater, counterpoint of the visible and audible.

Пальцев одной руки достаточно, чтобы пересчитать количество работ, написанных о музыке в театре. Тема эта до сих пор малоизученная, да и, по сути, не востребованная. То небольшое,

что опубликовано, дает лишь самое общее представление о связях и роли музыки в театре XX века. Здесь в основном мемуары известных актеров, режиссерские экспликации, краткие заметки и наблюдения композиторов, работавших в театре. В редких случаях, как в небольшой книге Н. Таршис «Музыка драматического спектакля» [13], затрагивается и история: музыка в античном театре и в театре эпохи классицизма. Наиболее яркое и глубокое историко-теоретическое исследование — монография М.Д. Сабининой «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке», судьба которой сложилась печально [12]. Помню, как на одном из заседаний сектора Музыка народов СССР в Институте Искусствознания (ГИИ) Марина Дмитриевна предостерегала сотрудников и аспирантов от увлечения этой темой, говоря, что она никому не интересна. На последней стадии работы рукопись была возвращена автору. Спустя много лет после смерти Сабининой ГИИ выпустил монографию. Она и по сей день остается редкой исследовательской работой. И это парадоксально.

На заре режиссуры в начале XX века и десятилетия спустя крупные режиссеры прекрасно понимали, как велико значение музыки для спектакля. В 1969 году в журнале «Советская музыка» вышла статья Ю. Завадского под названием «Будущее — за музыкальным спектаклем»: «...если сравнивать возможности драмы, живописи, скульптуры и музыки, то придется признать, что выразительные средства слова, колорита или пластической формы предельны, ограничены. Музыка же имеет бесконечное число средств выражения за пределами выразительности слова, движения, колорита <...> вместе с ней всегда возникает, рождается поэзия» [10, 47].

Исследование М.Д. Сабининой появилось как следствие этой убежденности: «...театр современный, тяготеющий к общности обобщенной, п о э т и ч е с к о й, очевидно, неизбежно должен был стать и становится театром “омузыкаленным” и з н у т р и, в самой своей структуре» [12, 123].

Книга была написана в тот период, когда советские композиторы активно сотрудничали с режиссерами в театре и кино:

А. Шнитке, Ю. Буцко, Э. Артемьев, Э. Денисов, С. Слонимский. В период 1980–1990-х годов ощущался явный интерес к музыкальным спектаклям М. Захарова, Ю. Любимова, А. Гончарова. Позиция издательства в те далекие 1990-е годы казалась досадным недоразумением. Думалось, пройдет еще несколько лет, и ситуация изменится. Но, увы... Долгий период изолированного развития искусств: концертной музыки, драмы, музыкального театра, изобразительного искусства воспитал цеховую культуру. Выросло не одно поколение узких специалистов, ориентированных только на свою профессию, не видящих сложных процессов взаимопроникновения искусств. Хорошо помню, как один известный театровед уже в начале двухтысячных после просмотра «Прекрасной мельничихи» К. Марталера (по вокальному циклу Франца Шуберта) с упоением, во всех подробностях, описывала то, что увидела. На мой вопрос о роли музыки отреагировала недоуменно. Театроведы ее просто не слышали. Да и зачем: обычный звуковой фон или иллюстрация. Важно — про что спектакль, а музыка? Разве у нее есть содержание?

Музыковеды откровенно пожимали плечами, не понимая, как можно относиться к театральной музыке всерьез. Это не симфония, не опера, и даже не кантата. Она не может исполняться отдельно.

Замкнутая клеточка, птичий язык.

В свое время Г. Товстоногов сетовал, что театроведы, анализируя спектакли, описывают его зрелищные составляющие, идеологические мотивы, работу актеров, но совсем не обращают внимания на «технологию», на то, как сделан спектакль [15, 292]. Отсутствие методологической базы анализа — по сию пору одна из острейших проблем не только театроведения, но и музыковедения.

А между тем процесс взаимопроникновения музыкального и драматического театров весь XX век набирал силу. Еще в 1927 году Б. Асафьев писал: «Теперь выясняется, что наш внеоперный театр не хочет быть внемузыкальным театром; он вплотную подходит к музыке, ждет оплодотворения от симфонической стихии и дальнейшего использования далеко еще не

исчерпанной сферы музыкально-речевой интонации. К встрече музыки все приготовлено в драматическом театре» [8].

Первая волна активного взаимовлияния музыки и драмы пришлось на 1910-е — начало 1930-х годов, период становления режиссерского театра. Вс. Мейерхольд, К. Станиславский, А. Таиров, Е. Вахтангов, Н. Евреинов работали над музыкализацией спектакля. При этом роль музыки каждый из них представлял по-своему.

Хорошо известны музыкальные интересы К. Станиславского, который начинал как певец и артист. Наблюдение Н. Таршис: «В “Чайке”, первой чеховской постановке Художественного театра, Станиславский уловил изнутри возникающую музыкальность, сквозной, ни на минуту не пресекающийся музыкальный рисунок. Открытие было настолько грандиозным, основополагающим для рождавшегося режиссерского театра, что привело на первых порах к крайностям, со временем преодоленным. Абсолютизировалась непрерывная, проникающая все действие звуковая ткань. Оркестр исчез с глаз зрителей, он переместился за кулисы, в тень. Музыка стала анонимным свидетелем интенсивной и постоянной жизни человеческого духа. В противовес ее прежнему, «гастролерскому» (говоря словом Станиславского), бытию, на сцене музыка оказалась намеренно слитой с общей звуковой партитурой постановки. Но принципиально значение музыки в драме возросло безмерно» [13, 20].

Творческое сотрудничество с композитором Ильей Сацем осталось легендой в истории русского театра. Вершина их совместного творчества — музыкальный спектакль «Синяя птица» (1908) стал классикой музыкального театра.

«Театральной симфонией» называл «Ревизора» Вс. Мейерхольда Дм. Шостакович. Б. Асафьев писал о «Ревизоре»: это «...богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура» [8].

Вс. Мейерхольд считал, что: «Музыкально организованный спектакль — это не спектакль, где за сценой все время что-то играют или поют, а это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем» [7, 306].

Для А. Таирова: «Синтетический театр — это театр, сли-
вающий о р г а н и ч е с к и все разновидности сценическо-
го искусства так, что все искусственно разъединенные теперь
элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гар-
монически сплетаясь между собой, являют в результате единое
м о н о л и т н о е театральное произведение» [14, 93]. В декабре
1914 года он открыл свой Камерный театр. Актеры воспитыва-
лись на танце, пластике, акробатике. Речь разрабатывалась, как
напевная мелодекламация. В «Саломее» по О. Уайльду режис-
сер опирался на «разработку по оркестровке всей вещи (контра-
басы солдат, флейта молодого сирийца, гобой Саломеи, звеня-
щая медь Иоканаана и так дальше» [14, 153].

Реконструкцией старых музыкально-сценических жан-
ров — литургическая драма, мистерия, пастораль, моралитэ —
занимался Н. Евреинов.

В театре этого периода утверждался новый принцип су-
ществования музыки. Она уже не «гастролировала» в драме, а
становилась ее внутренней сущностью.

Новый всплеск интереса к музыке в театре пришелся на
1960-е годы. После нескольких десятилетий затишья вновь на-
чался период активных поисков. С падением железного занавеса
открылись новые рубежи и возможности. Вести о невидимых
шедеврах превращались в реальные события. В 1957 году в Рос-
сии огромный резонанс вызвали гастролы «Берлинер ансамбля».
В театре Б. Брехта Г. Эйслер и К. Вайль использовали зонги, ко-
торые разрывали действие, отчуждали происходящие события.
Они давали музыкальную оценку происходящему, обществен-
ной ситуации, обращались к зрителю как соучастнику.

В отечественном театре композитор вместе с художни-
ком становился соавтором спектакля. Напомню о тесном со-
трудничестве Юрия Любимова с Дм. Шостаковичем, Ю. Буцко,
А. Шнитке, Э. Денисовым, С. Губайдулиной, Н. Сидельнико-
вым. Идея синтеза искусств в условиях обостренной борьбы с
поп-культурой была призвана подчеркнуть особую значимость,
особый статус традиционной высокой культуры, частью которой
был и музыкальный авангард. Имена композиторов, которых

Любимов приглашал в свои спектакли, играли особую знаковую роль. Каждое из них — символ позднего советского авангарда 1960-х–начала 1980-х годов. На территории Театра на Таганке режиссер приютил хоровой коллектив, который стал не только участником, но и важным действующим лицом многих его спектаклей.

В этот же период Марк Захаров выпустил свои знаменитые музыкальные спектакли «Проснись и пой» (1970), «Тиль» (1974), «Оптимистическая трагедия» (1984). Его тандем с Геннадием Гладковым длился много лет. С Алексеем Рыбниковым мастер создал первые рок-оперы на драматической сцене «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981). «Юнона и Авось» стала хитом, который и по сей день идет на сцене театра и пользуется любовью публики.

Периоды расцвета отечественного драматического искусства не случайно связаны с музыкой. Музыка приносила в конкретику театра то, что невозможно высказать в слове, что выходило за рамки действия. Музыка становилась частью драматургии.

Отношение к музыке как к сверхискусству сохранилось с Серебряного века. Такой она почиталась и у романтиков, и в символистской иерархии жанров. Это сказывалось на всей художественной культуре того времени. Андрей Белый называл свою прозу «Симфониями». Скрябин мечтал о вселенской Мистерии для оркестра, света и хора в 7000 голосов. Мистерия должна была объединить все человечество и привести к всеобщему духовному очищению.

Соединить самые крупные достижения музыки, живописи, архитектуры в театральном пространстве на основе идеи соответствия всех искусств драме, слову было центральной идеей развития театра первой половины XX века. Тогда же родилась идея Театра Храма. Идея святости сцены. Искусство объединило в себе и религию, и философию. В театр пришли крупнейшие композиторы своего времени: А. Глазунов, Дм. Шостакович, С. Прокофьев. Художники нередко становились сорежиссерами спектаклей: В. Симов, М. Добужинский, А. Бенуа, А. Головин,

П. Кончаловский, В. Дмитриев, П. Вильямс, Н. Шифрин, В. Рындин. Они не только превратили декорации в искусство, но и занялись разработкой сценического пространства, преодолением плоскости трехмерностью. Для работы над спектаклем Станиславский даже приглашал архитектора, академика А.И. Таманяна (Таманова), скульптора Н. А. Андреева.

Превращение спектакля в симфонию, о которой мечтал Мейерхольд, в русле этих же устремлений. Симфония — авторский взгляд на мир. Она говорит на общечеловеческом мировом универсальном языке, равно понятным людям разных стран и континентов. Музыка обладает свойством обобщения. Все понятия — герои, конфликты — предстают в предельно обобщенном виде.

Театр — явление конкретное, телесное, связанное с образами артистов и артисток со своими амплуа героев-любowników, инженеру, лирических героинь, комиков, трагиков и т. д. Возвысить театр до искусства, создать синтетическую форму, где царят художник и композитор вместе с режиссером и драматургом, означало превратить спектакль из истории отношений конкретных героев — Арбенина и Нины, Гамлета и Офелии — в историю столкновения идей и страстей. А это колоссальная степень обобщения, ранее не доступная драме.

При всем разнообразии жанровых поисков и оригинальности решений театр XX века опирался на принцип соответствия всех выразительных средств пьесе, слову. Однако к концу XX века — в начале XXI он стал разрушаться. Показателем стали изменения связей в привычной иерархии выразительных средств. И как ни парадоксально, одним из первых на изменение художественного мышления отреагировал академический музыкальный театр. Однако публика и критики в штыки воспринимали новые сюжеты, новые режиссерские и художнические версии шедевров классического оперного и балетного искусства, пока они не превратились в мейнстрим. Но на этой территории прорастали другие способы построения музыкально-сценического действия и иное художественное мышление. Об этом моя статья «Театр и музыка: от эстетического к интерактивному (на приме-

ре исследования современных тенденций в искусстве России и зарубежных стран)» [1, с. 633–642].

Параллельные процессы шли и в драме. Именно драматическая сцена в этот период была местом поиска и эксперимента. Стирались жанровые границы. Нормой стали разнообразные микстовые представления, в которых драма соединялась с цирком, танцем, оперой, инструментальным театром, джазом, видеоартом и т. д. На драматической сцене стал возможен балет, опера. Процесс смены художественных парадигм стал очевиден. Этот слом с «легкой руки» Ханса-Тиса Лемана был обозначен термином «постдраматический театр» [11, 29]. Не буду оспаривать его правомочность. Определение важно тем, что обозначило границу между авторским режиссерским интерпретационным театром XX века и поисками принципиально новых идей для строительства музыкально-сценической драматургии, основанной на соавторстве и контрапунктическом взаимодействии разных искусств на рубеже XX–XXI столетий.

Во втором издании книги Н. Таршис «Музыка спектакля», вышедшей в 2010 г., есть текст: «Многие зарубежные театральные деятели, недовольные состоянием современного театра, проводят, в назидание ему, параллели между театром прошедших веков и предполагаемым театром будущего, который видится как театр тотального сотрудничества музыки, света, цвета, движения на сцене. При этом они часто отводят музыке почетную роль организующего начала. Разнообразные проявления синтетической природы театра на протяжении всей его истории трактуются так, что очевиден неисторизм решающей посылки: в истории ищется основание для воображаемой «тотальной» сцены без драматической личности на ней. Но в таком сверкающем, движущемся, звучащем театре будущего, с его тотально сомкнувшимися искусствами, нет места драматическому действию. Когда фетишизируется взаимопроникновение искусств, умаляется коренное, суверенное свойство театра — драматизм» [13, 8].

Но вернемся в настоящее.

Новый «сверкающий, движущийся, звучащий театр будущего, с его тотально сомкнувшимися искусствами» уже лет

30–40 как стал реальностью. Ни один фестиваль не обходится без такого рода микстовых спектаклей. При этом не потерялось и его изначальное свойство — драматизм. Да и что такое драматизм? Разве могут вне драматургии, вне драматического действия существовать музыкально-сценические жанры?

Время разделения искусств на отдельные «клеточки» — драма, опера, балет, пантомима, цирк — прошло. На рубеже XX–XXI столетий театр стал местом, где рождался новый синкретизм. Однако при всем разнообразии сценических форм ни один критик, ни один исследователь не писал о том, что меняется художественное мышление. Именно с ним был связан поиск новых принципов драматургии, новых форм, образов, требований к артисту, и даже отношение к публике. Неважно, как обозначали такой театр. Названий много: от постдраматического до тотального со всеми промежуточными видами и вариантами: сайт специфик арт, иммерсивный, театр художника, партисипативный, театр звука и т. д. На этом пути появились крупные явления, ставшие важнейшей частью современного музыкально-сценического искусства. И они нуждаются в изучении и анализе.

В режиссерском театре XX века не был решен вопрос методологии анализа музыкально-драматического спектакля. Он оказался на периферии внимания и на современном этапе. Анализ театра постдраматического периода осложнен еще и тем, что исчезает такой привычный фактор, как пьеса, нарратив, т. е. линейное изложение. В каждом спектакле устанавливаются свои законы организации целого, возникает диалог разных искусств. Музыка, звук входят в какие-то особые отношения с картинкой и действием.

Эта новая связь абсолютно не исследована. Но без понимания ее природы, характера взаимодействия невозможно прочесть смысл такого рода спектакля. В моей статье «Искусство контрапункта (театр на рубеже веков)» речь о том, как на наших глазах зарождалось новое полифоническое мышление [2]. Традиционная иерархическая вертикаль сменялась полифонической горизонталью.

Режиссерский интерпретационный театр XX века — диалог создателей спектакля с драматургом. Театр рубежа XX–XXI веков ищет иные многообразные способы *сюжестроения, драматургии, меняется театральный язык*. Драматургия нередко возникает на основе общезначимого мифа. Мифом становятся классические произведения, исторические события, персонажи истории, герои популярных произведений. Это дает постановщикам и исполнителям свободу интерпретации. Поэтому так распространились в художественной практике, и не только в театре, но и в литературе, кинематографе, компьютерных играх, приквелы и сиквелы по известным произведениям.

В последние годы все чаще публика превращается из ведомой в действенного участника. На этой основе возникли партисипативные спектакли, квесты, бродилки. Но и там, где нет физического участия и публика сидит в зале, от нее требуется умение из «нарезки» разных искусств, не выстраивающихся в последовательный сюжет, сложить драматургический пазл: целое из осколков. На этой основе родился театр воображения [4]. В нем преобладают текст и звук. Картинка отсутствует. Так появился «театр меняющихся иерархий», в котором уходит ведущая роль артиста, а внимание публики в разный период времени переключается то на свет, то на картину, то на музыку, то на инсталляции или звучащие в записи голоса людей далекого прошлого, на пространство и т. д. То есть драматургия строится на принципе сопоставления (или переключения) разных средств сценической выразительности.

Еще один феномен определяется как «эстетика отсутствия». Между зрелищным рядом и словом возникает так называемое пустое пространство (термин режиссера и композитора Хайнера Геббельса) [5]. То есть нет прямолинейной содержательной связи. Для постановщиков важно активизировать восприятие слушателя, его воображение, помочь публике самой установить связующие нити.

Определение «театр без актера» [4] говорит само за себя. Содержание раскрывается с помощью всех остальных возможностей сценического произведения.

В Театре звука (определение композитора Александра Бакши) уравниены в правах артисты и музыканты. Певцы, инструменталисты, актеры выполняют равные художественные задачи. Нет разделения на сцену и оркестровую яму.

Во всех перечисленных формах устанавливаются другие отношения с публикой. Яркие образы, не связанные нарративом, провоцируют аудиторию достраивать их связь, будят фантазию.

Все эти явления можно по праву назвать новым музыкальным театром. Он существует вне статусных музыкальных жанров — оперы, балета, оперетты, мюзикла. И внешне представляет некое пограничное образование. В настоящее время такого рода представления стали появляться не только на сценах драматического театра, но и в художественных галереях, в клубах, цирке, но почти никогда — на музыкальных подмостках, где, кажется, есть все основания и возможности. В том-то и дело, что традиционные музыкальные театры «заточены» на формы и жанры музыкального театра, сформированные в предыдущие столетия. Новый музыкальный театр предъявляет гораздо более широкий круг требований как к постановщикам, так и к исполнителям, требует модернизации самой структуры репетиционного периода.

На рубеже XX–XXI столетий на наших глазах рождается новое художественное мышление.

Из высказываний композиторов и режиссеров о специфике современных музыкально-сценических постановок:

Дэвид Мартон, режиссер (Германия): «Когда я из любопытства пытаюсь заняться разговорным театром, то захожу в тупик. Для меня, как зрителя и как человека, работающего в театре, очень сложно представить сцены, которые могли бы быть интересны без музыки. Конечно, есть огромное количество театров и режиссеров, которых я очень люблю. Например, Рене Полеш или Франк Касторф работают в разговорном театре. Но там не рассказываются истории. Они создают свой собственный мир, который не связан ни с какими сюжетами или историями. У Рене Полеша — это процесс функционирования мысли. То есть некое состояние работающей мысли. У Франка Касторфа, скорее, взаимодействие различных мотивов, но не рассказываемая история. Если говорить о Полеше, то сами мысли превращаются в мотивы.

Возникает некая философская fuga (не философские объяснения, разъяснения, а именно как работа с мотивами). Я так подробно рассказываю об этом, чтобы объяснить, что для меня означает другой тип театра — не разговорный, но и не музыкальный. <...> Настоящий театр — всегда музыкальный театр, даже тогда, когда он не напрямую использует музыку. То есть когда работаешь со всеми элементами театра музыкально. Мне кажется, что именно такая работа с различными элементами, еще раз подчеркну, не обязательно с музыкой, а используя музыкальный метод по отношению к другим элементам, очень важна для театра»¹.

Александр Бакиш, композитор (Россия): «Сегодня гораздо интересней быть соавтором, чем автором. Время авторских монологов безвозвратно ушло. Какие могут быть монологи в эпоху социальных сетей и ток-шоу? Право на высказывание получили все, и уже от него не откажутся. Мы живем в эпоху разноголосицы, открытых границ, полифонии мира. И опыт классиков — от Палестрины до Баха — нам не поможет. Тогда полифония была отражением идеи единства верующих перед Богом. И все были прихожанами одной церкви. А сегодня нужно учиться вплетать свой голос в эту разноголосицу мира, никого не заглушая и никому не мешая. Это трудная задача. Поэтому театр стал главной площадкой для современного искусства. Это место, где авторы превращаются в соавторов. Театр учится сам и учит публику взаимодействовать, творить коллективно» [6, 123].

Хайнер Геббельс, композитор и режиссер (Германия): «Драма должна происходить не на сцене, а в зале. Я выступаю инженером воображения зрителя. Я инжерирую опыт, реакции и эмоции зрителей. А это как раз модерируется лучше, когда артист или перформер не занят своими собственными эмоциями» [5, 98].

В рамках одной статьи невозможно показать и проанализировать разнообразие драматургических идей в современном театре, но это и не было целью. Не претендуя на выработку общей методологии анализа новых музыкально-сценических форм рубежа XX–XXI веков, подчеркнем: проблема эта требует комплексного изучения и совместных усилий исследователей разных областей искусства.

¹ Из беседы Людмилы Бакиш с Дэвидом Мартоном.

Список литературы

1. Бакши Л. Театр и музыка: от эстетического к интерактивному (на примере исследования современных тенденций в искусстве России и зарубежных стран) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 (при поддержке РФФИ). — М., 2017.
2. Бакши Л. Искусство контрапункта (театр на рубеже веков) // Звуковая среда современности: сборник статей памяти М.Е. Тараканова. — М. : Государственный институт искусствознания, 2012.
3. Бакши Л.С. Звуко-зрительный образ в современном театре // Вопросы театра / PROSCAENIUM. М., 2012. № 1–2. — С. 107–118.
4. Бакши Л.С. Театр воображения // Теория и история искусства. — 2020. — Вып. 3/4. — С. 208–218.
5. Бакши Л.С. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Геббельса // Вопросы театра / Proscenium. — 2018. — № 3–4. — С. 98–107.
6. Бакши А. Постдраматический театр — панацея или болезнь? // Вопросы театра / Proscenium. — 2011. № 1–2. — С. 120–123.
7. Гладков А. Воспоминания, заметки, записи о В.Э. Мейерхольде // Тарусские страницы. — Калуга, 1961. — С. 306.
8. Глебов И. О музыкальном театре // Красная газета. — 1927. — 29 июня.
9. Данилевич Л. Наш современник. — М. : Музыка, 1963. — 329 с.
10. Завадский Ю. Будущее — за музыкальным спектаклем // Советская музыка. — 1969. № 12. — С. 47.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М. : ABCdesign, 2013.
12. Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. — М. : Композитор, 2003. — 327 с.
13. Таршиис Н.А. Музыка драматического спектакля. — СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. — 163 с.
14. А. О театре. Записки режиссера. — М. : ВТО, 1970. — 603 с.
15. Товстоногов Г. О профессии режиссера. — М., 1967.

References

1. Bakshi L. Teatr i muzyka: ot esteticheskogo k interaktivnomu (na primere issledovaniya sovremennykh tendentsiy v iskusstve Rossii i zarubezhnykh stran) // Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za

rubezhom. Paralleli i vzaimodeystviya [Art history in the context of other sciences in Russia and abroad. Parallels and interactions]. Moscow, 2017.

2. Bakshi L. Iskustvo kontrapunkta (teatr na rubezhe vekov). Zvukovaya sreda sovremennosti [The sound environment of modernity]. Moscow, 2012.

3. Bakshi L. Zvuko-zritelnyy obraz v sovremennom teatre. *Theater questions / PROSCAENIUM*. 2012, n 1–2, p. 107–118.

4. Bakshi L.S. Teatr voobrazheniya. *Theory and history of art*, 2020, Issue 3/4, pp. 208–218.

5. Bakshi L.S. Dialog o teatre. Beseda Lyudmily Bakshi i Khaynera Gobbel'sa. *Theater questions / PROSCAENIUM*. 2018, n. 3–4, pp. 98–107.

6. Bakshi A. Postdramaticheskiy teatr – panatseya ili bolezni? *Theater questions / PROSCAENIUM*. 2011, n 1–2, pp. 120–123.

7. Gladkov A. Vospominaniya, zametki, zapisi o V.E. Meyerkhol'de // Tarusskiye stranitsy [Tarus pages]. Kaluga, 1961. P. 306.

8. Glebov I. O muzykal'nom teatre. *Red Newspaper*, 1927, 29 iyunya.

9. Danilevich L. Nash sovremennik [Our contemporary]. Moscow, 1963. P. 34.

10. Zavadskiy U. Budushcheye — za muzykal'nym spektaklem. *Soviet music*, 1969, n. 12, p. 47.

11. Leman Hans-Tis. Postdramatisches Theater. Moscow, 2013. p. 29.

12. Sabinina M.D. Vzaimodeystviye muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke. Moscow, 2003. 327 p.

13. Tarshis N.A. Muzyka dramaticheskogo spektaklya. Saint-Petersburg, 2010. 163 p.

14. Tairov A. O teatre. Zapiski rezhissera. Moscow, 1970. 603 p.

15. Tovstonogov G. O professii rezhissora. Moscow, 1967. P. 292

УДК 792.8
ББК 85.335.42

МАРИУС ПЕТИПА КАК СОЗДАТЕЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ МИФОЛОГЕМЫ XVIII ВЕКА (часть первая)

А.А. ТКАЧЕВА

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2; Россия
E-mail: tkacheva-aa@yandex.ru

В статье рассматривается редко становящийся предметом научного исследования характер обращения балетмейстера к тематике XVIII столетия, особенности его работы с материалом в условиях узнаваемого (во многом приобритшего так называемый канонический облик в ходе его деятельности) сценического воплощения балетного спектакля второй половины XIX века с присущими ему особенностями — структурой действия, оперированием сложными хореографическими формами, большим разнообразием в партии главной исполнительницы. В ходе исследования творческого наследия Петипа выявляется гипотеза о балетмейстере как об одном из числа создателей театрального мифа XVIII века, сформировавшем у публики его сценический образ, впоследствии становящийся общепринятым, разрабатывает сам принцип эстетического восприятия истории в зрительном зале. Исследуется особенно актуальная для балетного театра проблема узнавания, позволяющая зрителю воспринимать увиденное, соотнося полученное им впечатление от спектакля с существующим в его сознании установившимся обликом минувшей эпохи, характерного для человека второй половины XIX века, т. е. отделенного от рассматриваемой эпохи достаточной временной дистанцией. Для балетмейстера, воспитанного во французской традиции, так же как и для его российской публики, ощущение исторической достоверности сочетается в одной постановке с «вариациями на тему рококо».

Автором анализируются постановки Петипа, так или иначе соотносимые с историческим материалом XVIII столетия, созданные на протяжении четырех десятилетий — от раннего одноактного балета «Парижский рынок» (1859) до одного из последних творений, пантомимного «Сердца маркизы» (1902).

Ключевые слова: М.И. Петипа, русский балетный театр XIX века, историческая мифологизация, мифотворчество, XVIII век, романизация истории, исторический танец

MARIUS PETIPA AS CREATOR OF SCENIC MYTHOLOGEM OF THE EIGHTEENTH CENTURY (part one)

A.A. TKACHEVA

Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova
191023, St. Petersburg, st. Architect Rossi, 2; Russia
E-mail: tkacheva-aa@yandex.ru

The article deals with the nature of the choreographer's appeal to the themes of the 18th century, which rarely becomes the subject of scientific research, the features of his work with the material in the conditions of a recognizable (largely acquired the so-called "canonical" appearance in the course of his activity) stage embodiment of a ballet performance of the second half of the 19th century with its inherent features - the structure of the action, operating with complex choreographic forms, great diversity in the part of the main performer. In the course of studying the creative heritage of Petipa, a hypothesis is revealed about the choreographer as one of the creators of the theatrical myth of the 18th century, who shaped his stage image among the public, which later became generally accepted, develops the very principle of aesthetic perception of history in the auditorium. The problem of recognition, which is especially relevant for the ballet theater, is investigated, which allows the viewer to perceive what he sees, correlating the impression he received from the performance with the well-established image of the past era that exists in his mind, characteristic of a person in the second half of the 19th century, i.e. separated from the epoch under consideration by a sufficient temporal distance. For the choreographer, brought up in the French tradition, as well as for his Russian audience, a sense of historical authenticity is combined in one production with "variations on a rococo theme."

*The author analyzes Petipa's productions, in one way or another correlated with the historical material of the 18th century, created over four decades from the early one-act ballet *The Parisian Market* (1859) to one of the last creations, the pantomime *The Heart of the Marquise* (1902).*

Key words: Marius Petipa, Russian ballet theater of the 19th century, historical mythologization, myth-making, 18th century, romanization of history, historical dance.

Сложение мифа. Le dieu de la danse

Одним из явлений, сопровождающих исследователя, обращающегося к теме века минувшего в театральной культуре XIX столетия, будет понятие мифологизации. Не секрет, что термины «миф», «мифологическое сознание», «мифологизация» являются одними из ключевых в искусствоведении, наделяясь особым положением в театре как искусстве, сосредоточенном прежде всего на непосредственном общении с современниками и одновременно находящимся в диалоге с будущими поколениями, обретая, однако, неизменно субъективную форму, частично сохраняясь в вещественных источниках, частично — в критической литературе и памяти современников. *«Прошлое, воскрешаемое авторским видением, — приходит к выводу исследователь французской литературы того времени, — обретает новую жизнь, передает самоощущение эпохи более поздней <...>.*

Прошлое предстает в ретроспективе настоящего» [2, с. 214]. Расширение же временной дистанции, как правило, способствует еще большему отделению формирующегося театрального мифа от оригинала. В балетном театре наиболее распространены типы мифологизации касаются отдельных личностей (миф Павловой, миф Тальони) или же мифов, номинально связанных с ключевыми фигурами его создателей, но более соотносимых с мифом своего времени (миф Дидло в русском балете, накладывающихся на миф русского ампира). Рассматриваемый нами предмет приближается ко второму типу, однако в непосредственном претворении на сцене многое берет от первого.

В свою очередь, Петипа, выступающий ключевой фигурой отечественного балета второй половины XIX века, не связывает свое имя с одним из таких мифов — в большинстве случаев они создаются вокруг творцов новой театральной парадигмы. Однако в творчестве балетмейстера, выступающего как художник множества стилистик (этот факт отмечал Гаевский [1, с. 78]), помимо романтического наследия ощутимы следы действительно балета Новерра и даже барочных «балетов с выходами»; характеризуя метод работы Петипа как безусловно соотносимый с современной ему эпохой эклектизма, Илларионов приводит термин «полистилистика» [3, с. 13]). Таким образом, Петипа становится создателем новой образной реальности, которую, по аналогии с характерным для второй половины века поиском форм в историческом наследии, мы предлагаем называть **исторической мифологизацией** в ее сценическом претворении.

Именно на театральной сцене миф XVIII века приобретает наиболее зрелищный характер обращения к театральности минувшего века, как известно, пронизывающей всю его жизнь. В театре, в момент восприятия публикой сценического произведения, происходит рефлексия над историческими событиями, встраивающимися в культурную парадигму своего времени, становясь «барометром духовной жизни общества» [4, с. 68], т. е. увиденное отвечает в первую очередь именно ожиданиям этого общества.

Для мастера, сформированного как личность и творец балетом романтической поры, таким присутствием XVIII века на

протяжении долгих лет являлась, с одной стороны, фигура отца (восемь лет ведущего класс старших воспитанников Театрального училища), с другой — человек, оказавший влияние на многих выдающихся деятелей балетного театра первой половины века. Речь о прославленном Огюсте Вестрисе, в последние десятилетия жизни ставшего фигурой не просто легендарной, не просто знаменитым маэстро, попасть в класс которого хотя бы на короткое время для танцовщика означало серьезно упрочить свою репутацию в театре, но и живым свидетельством минувшей эпохи, сохраняющим уважительное отношение к себе даже спустя десятилетия после окончания карьеры. Можно сказать больше: фактически Вестрис в конце 1830-х — начале 1840-х годов остается единственным театральным деятелем прошлого века, не пережившим свою славу и не испытывавшим пренебрежительного отношения со стороны новой эстетики, что было характерно для раннего XIX века вообще, во многом так же отрицающего балетный канон предшествующей поры, как это повторится в споре «старого» и «нового» балета на рубеже XIX–XX веков. Полностью противоположное устремлениям прошлого столетия время тем не менее надолго оставило за наследием XVIII века образовательную функцию (в том числе в бытовом танце сохранялась традиция обучения менуэту как классической основе, когда пора менуэта давно отошла в прошлое), и в связи с этим фигура сумевшего сохранить свой авторитет «бога танца» эпохи преромантизма парадоксальным образом стоит у истоков рокайльного мифа в балете, связанного с именами его сценических предшественников, и особенно отца, Гаэтана Вестриса, в сознании зрителя XIX века, порой сливавшегося с Огюстом в одного человека¹.

¹ В отличие от французских, русские источники того времени практически никогда не делают уточнения, о каком из Вестрисов идет речь, что впоследствии давало Худекову основания продлить сценическую жизнь Вестриса-отца почти на 20 лет, до 1800 г. [5, с. 326] и, как и Скальковскому [6, с. 72], называть чрезвычайно одаренного танцовщика Вестрисом [7, с. 246]. Тем самым в глазах современников Петипа снимается глубокое различие в исполнительской манере отца и сына, а главной характеристикой становится общее для обоих прозвище «бога танца».

Ощущение мифологичности создается и самим портретом «талантливого моего профессора», «знаменитого тогда старика Вестриса», как называет его Петипа в мемуарах — требовательного, неизменно пунктуального², наставника европейских знаменитостей, которому *«было уже за восемьдесят, а к нему в класс всё шли и шли, как к животворному источнику. Шли <...> в стремлении приблизиться к академической чистоте танца и строгому вкусу французской школы»* [9, с. 52], воплощающего для поколения реформаторов балетной сцены представление о подлинном французском академизме *ancien régime*, том самом, ведущим происхождение от Бошана. А между тем речь идет о человеке, удостоившемся от Новерра звания разрушителя *«священной храмины, которую возлюбленные питомцы Терпсихоре воздвигли этой музе»*, некогда дерзнувшим уничтожить классическую систему стилей танца и *«из этой амальгамы создал единый жанр»* [10, с. 73]. Пример Вестриса в очередной раз показывает, как со временем революционеры, не делаясь, однако же, консерваторами, воспринимаются таковыми следующими поколениями³. Таким образом, уже сама жизнь закладывает основание мифологических представлений о театральной эпохе рококо, в изобилии подкрепляемых многочисленными анекдотами. В исторический период, когда для постановки, в том числе балетной, одним из важнейших требований было требование занимательности (*«...но какой балет может быть незанимательным, когда в нем танцует Тальони?»*), — восклицает критик [12, с. 155]), эта анекдотичность непременно проявляла себя, и балетный театр XIX века, выводя на сцену исторических лиц, обращается исключительно к героям, отличавшимся занимательностью и порой даже романтичностью биографии — Генриху IV, Сальвадору Розе, танцовщице Гимар.

² Из писем, адресованных А. Бурнонвилем отцу, следует, что три раза в неделю Вестрис приезжал в танцевальный класс к восьми, а три — к девяти утра [8, с. 145].

³ Все теории, все мечты о новом танце, все разнообразные и противоречивые течения и приемы исполнительства, всё, чего искал тут XVIII век, — всё это блестяще разрешилось и воплотилось в Огюсте Вестрисе. Он все примирил и всех привел в восторг [11, с. 200].

Историческая мифологизация в театральном мире.

XIX век

Присущий XIX веку интерес к истории и сознательное мифотворчество практически не знало различия между документально подтвержденным историческим исследованием и так называемой популярной историей, предназначенной для массового зрителя. Представленные на сцене подлинные исторические события придавали увиденному ценность, осознаваясь *«некой совокупностью отстоящих во времени, реально происходивших, общественно значимых событий, организующих романтный дискурс и организуемых им»* [2, с. 5]. Любовь театрального зрителя к историческим представлениям в духе Э. Скриба ничуть не мешала порой проделывать ради постановки едва ли не архивные разыскания, походы по музеям и точное копирование костюма или реквизитов с подлинных образцов⁴. В основном театральные премьеры, имеющие под собой исторический материал, делились на «исторические» пьесы в понимании описываемого времени (как, например, темы исторического класса Академии художеств, в современной системе жанров соотносимые с мифологической или библейской тематикой), интересные для публики участием в них подлинных исторических лиц и событий, происходящих как бы на глазах у зрителя, и «костюмные», для которых исторический материал служил источником внешней зрелищности, создавая у зрителя ощущение подлинности изображаемой эпохи. Уже в XX веке оба этих направления нашли отражение в кинематографе, однако и после его широкой популяризации в 1920-х гг. театр, оставаясь искусством элитарным, пользуется, по словам исследователя, *«материалом истории в качестве интриги для занимательного спектакля»* [13, с. 226].

Специфика балетного искусства предполагала иное отношение к истории, прежде всего отказ от следования исторической достоверности и стремления создать у зрителя чувство причастности к событиям прошлого, своего рода чуду воскрешения давно

⁴ Примером может служить и сам Петипа, посещавший египетский музей в Берлине и изучавший работы ученых-арабистов из Горного института во время работы над «Ливанской красавицей» (1863).

минувших лет ради его эстетических впечатлений. В век, так сосредоточенный на возможно максимальном приближении к подлинности, любовно воссоздающий малейшие детали обстановки и быта прошлого, создавая у самого себя иллюзию полного погружения в этот мир, балетный театр в сути своей оставался верен традиции XVIII века, сознающей условность театральной постановки (нельзя забывать, что одной из важнейших идей того времени было торжество разумного над стихийным, преображенной реальности над рабским копированием натуры) и творящей собственную реальность, отнюдь не пытаясь уверить зрителя, будто сцены из римской истории действительно исполнялись под аккомпанемент александрийского стиха. И совершенно так же, как в предшествующую эпоху, XIX век, обращаясь к историческому материалу, предполагал значительную временную дистанцию, позволяющую значительно большую свободу мифотворчества.

Сценический образ прошлого столетия не мог восприниматься так же, как античная или открытая романтиками средневековая тема, в силу не только отсутствия этой временной дистанции и еще слишком осязаемого присутствия в жизни, но и по сугубо хореографической причине. Причина эта в широко применяемом, и оттого хорошо узнаваемом зрителем образе хореографии прошлого века, в образовательной системе. Как указывает О.Ю. Захарова, *«старые учителя полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников менуэту à la reine и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно»* [14, с. 99], и даже в воспоминаниях Т. п. Карсавиной о годах своего ученичества в начале XX века ее отец питает *«отвращение к современным танцам»* (речь идет о вошедших к тому времени в моду падеспань, венгерке, падекатре) и продолжает *«обучать своих учеников лансье, менуэту и польке»* [15, с. 105]. Кроме того, знакомый облик хореографического канона прошлого находился в резком противоречии со стремительно меняющимся во второй половине века обликом современного балета, и использование этого канона на сцене,

вопреки небольшой временной дистанции с точки зрения истории, воспринималось зрителем как зрелище не просто старинное, а почти археологическое⁵. Необходимо подчеркнуть определенную смелость балетмейстера, обращающегося к хорошо известному хореографическому портрету эпохи, находящейся в прямой оппозиции к желанию публики видеть на сцене образец новейшей исполнительской техники, т. е. с самого начала задаче противоречивой. Несмотря на традицию театральной критики второй половины века апеллировать к авторитету Дидло (наряду с Эльслер и Перро — одно из наиболее часто звучащих в печати имен для обозначения прошлого, уроками которого следовало бы пользоваться), сравнении, обязательном для любого современного балетмейстера, прием нового балета у публики во многом зависел от его насыщенности танцевальными сценами, пантомимные же сцены, заставляющие вспомнить о временах учителя самого Дидло [3, с. 12], чаще служили своего рода артистическим экзаменом исполнителя для узкого круга знатоков, для печати же, особенно в последней трети века, скорее свойственно отмечать зрелищную сторону спектакля, не уделяя особого внимания артистическому дарованию исполнителей, если оно составляло не единственное достоинство балета. В целом сам тон критики и зрителей второй половины XIX века можно назвать, скорее, ретроспективным, ностальгирующим по былым триумфам, перекликающимся с характерным для нее историзмом.

Характеризуя этот театральный историзм и саму стилистику постановки на историческую тему в целом, необходимо отметить важнейшие ее черты: она должна быть *«пропущена через фильтр существующих сейчас способов восприятия реальности»* [16, с. 339], т. е. отвечать нормам эстетики и пред-

⁵ Так, проходившую в Вене выставку, где были представлены экспонаты династии Тальони, Эльслер, Гризи и Черрито, Плещеев характеризует так: *«было много интересного преимущественно по части балетной археологии»* [12, с. 42], что подчеркивает взгляд историка XIX века, для которого история балетного искусства по-настоящему начинается значительно позднее общепринятой традиции относить ее к 1581 г., в частности, К.А. Скальковский относит начало современного балета к 1760-м, связывая его преимущественно с реформами Новерра.

ставлениям об историчности своего времени (так, например, стилистика «Баядерки» соответствовала культурному представлению зрителя XIX века, черпающего представление об Индии и институте девадаси из поэмы Гёте), а также, давая узнаваемый облик обрисовываемого периода, как можно выгоднее представлять дарование современных исполнителей и, разумеется, соответствовать эстетике балетного спектакля.

Миф в России.

«Прямой был век покорности и страха...»

Преодолевая подобную задачу, как мы увидим в дальнейшем, балетмейстер сознательно снижает одно из основных качеств, свойственных восприятию минувшей эпохи российской публикой, — ее пафос. Личное видение Петипа, основанное на семейных преданиях, при работе должно было принимать во внимание видение публики, т. е. иметь дело с полностью сложившимся к этому времени отечественному мифу XVIII века. Его рассмотрение необходимо для понимания образа минувшего столетия в коллективном сознании, который балетмейстеру предстояло преобразовать.

Для XVIII века в целом, как и для отечественной его версии, свойственен особенно полюбившийся в театре необычайно выразительный облик (Холландер подчеркивает, что в театре роль этой внешней характеристики осуществлялась не посредством костюма целиком, а устоявшимися в сознании зрителя сигналами, отсылающими к конкретному историческому периоду [16, с. 347], таким сигналом для описываемой эпохи стал белый парик, воспринимаемый так вплоть до наших дней) и столь же яркая образность картин из его жизни. Одновременно складывающийся в это время «русский миф», породивший отдельное ответвление историзма — так называемый псевдорусский стиль — находился в оппозиции к общеевропейской мифологизации галантного века (периоды «второго» и «третьего» рококо), также направленный на идеализацию прошлого, и в сознании отечественного зрителя XVIII век в России мыслился как совер-

шенно отдельный период времени, равно противостоящий как современности, так и предшествующей ему эре допетровской Руси. Эпохе Пети́па в целом не было свойственно любование этим временем, имеющим в общественном сознании окраску чего-то пугающего, фантазмагоричного (мифы Калиостро, Гофмана, «Пи́ковая дама») или откровенно отсталого и примитивного («Ле́дяной дом», огромный пласт сатирической культуры минувшего века), но неизменно масштабного и невероятно колоритного, сквозь которое проступало несвойственное Пети́па — французскому подданному, воспринимавшему минувшее время прежде всего как *ancien régime*, закономерное завершение угасающей французской монархии, ощущение, близкое к декаденсу — буйство красок Российской империи, переживающей свой первый век, ассоциирующегося не с закатом, а с возмужанием молодой державы, лишь только пробующей свои силы и ни в чём не знавшей меры.

Парадоксальным образом весь XVIII век, традиционно воспринимаемый как «царство женщин», проходит под знаком петровского мифа, в оппозиции или согласии с которым выстраивалась деятельность всех его преемников⁶. Фигура Петра в новом веке воспринимается критически, зачастую порицаясь как за беспощадность реформ, нарушивших течение жизни Древней Руси, так и за недостаточность, поверхностность мер, в зависимости от занимаемой позиции. Ко второй половине века фигура эта приобретает по-настоящему мифологические, порой даже далекие от реальности черты, подлинным же воплощением и представлением для большинства зрителей облика эпохи становится екатерининский век, время самодурства, блеска российского оружия, бесправия отдельного человека, время всеиль-

⁶ О петровском мифе см.: Королева И.А. Прижизненные портреты Елизаветы Петровны как источник визуального образа власти и правления императрицы // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. — 2018. — № 3. — С. 283–289; Скоробогатов А.В., Макарова Н.И. «Прадеду правнук»: образ Петра I в философии власти императора Павла I // Вестник РУДН. История России. — 2004. № 3. — С. 18–24; Летин В.А. Петровская парадигма репрезентативной программы парадных портретов Павла I // Верхневолжский филологический вестник. — 2018. — № 1. — С. 185–190.

ных фаворитов и сказочно богатых екатерининских вельмож. Отношение к нему зрителя было двойственным, как правило, не отделявшим политическую составляющую от бытовой, если речь шла о теме отечественной истории и, напротив, выделявшим бытовой жанр отдельно в случае обращения к зарубежному материалу. В данном случае особую значимость приобретала культура общения и манера поведения, а также костюм, т. е. непосредственное обозначение персональности, отражающее личность человека для других [17, с. 419–450], — прежде всего социальная сторона жизни, в новом веке нередко приобретающая комические черты. Для театра особый интерес представляла именно эта сторона жизни, причем музыкальный театр, с самого своего появления в России интерпретирующий уже сложившуюся к тому времени зарубежную традицию оперных и балетных представлений, еще задолго до Петипа вступал в противоречие с «русским» образом XVIII века в общественном сознании, наделяя его иными чертами, навеянными идеями руссоизма — простотой и безыскусностью (а вовсе не отсталостью), «невинности златыми годами»⁷, а также ностальгической окрашенностью и воспоминанием об ушедшей юности. Не случаен и выбор знаковых для музыкального театра постановок, воплотивших в себе не только собственное содержание, но и целый закрепившийся за ними пласт всей театральной культуры XVIII века, воспринимающейся сейчас наивной, но дорогой именно этой наивностью, с которой *«у каждого связаны воспоминания детства или юности»* [18, с. 55] — балета «Тщетная предосторожность» (1789, в России с 1800) и комической оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). Особенно следует подчеркнуть, во-первых, пасторальный, во-вторых, не имеющий развитого конфликта характер обоих спектаклей, воспринимаемый после театрального романтизма как воплощение «доброе старое время», несмотря на то, что оба произведения на момент премьеры выделялись именно современностью темы.

⁷ Начальные строки стихотворения А.Д. Илличевского «Разные эпохи любви».

Петипа.

Поиск формы в малом жанре

Ранние опыты Петипа следуют этой по преимуществу французской традиции представления, как в первых его опытах обращения к историческому материалу. Необходимо отметить, что современная Петипа публика отличала «историчность» балета прежде всего не по заявленному в либретто времени действия, а по соотношению пантомимных и танцевальных сцен и отсутствующей или слабо намеченной форме гран па. Увлечение же постановщиков археологической точностью, скорее, воспринималось иронически и порой вызывало неудобство для исполнителей. Совершенно отказаться от идеи следования исторической хореографии представлялось невозможным, во-первых, ввиду того, что эстетика и танцевальные образы галантного века были хорошо известны⁸, именно хореография и пластический жест той старой французской школы, какой он мог научиться в классе Вестриса, делал портрет эпохи узнаваемым, во-вторых, именно развитые мимические сцены и своего рода незатейливость техники придавала балетам во вкусе XVIII века (именно во вкусе, поскольку хореография неоднократно менялась в соответствии с дарованием позднейших исполнителей) их очарование и некоторый налет ностальгии.

Можно сказать, что балетный театр по отношению к историческому материалу того времени занял совершенно отдельную позицию, не соотносимую до конца даже с оперным театром, и прямо противоположную позиции искусств, питаемых вербальной культурой (изобразительным искусствам, словесности, а также драматическому театру), даже в своей пасторальной традиции (единственной пережившей реформу балетного романтизма и оставшейся в наследие от старого театра) сохранял черты архаической идеальности, какой надеялся в глазах нового зрителя весь хореографический канон

⁸ Уже в 1883 г. по случаю спектакля к 100-летию юбилею Большого петербургского театра, Скалковский замечает, что «незамысловатые танцы XVIII столетия отлично известны всем балетмейстерам» [6, с. 181]

XVIII века в своей эталонной, французской версии. Открывший для себя не только мир экзотики — наследие еще барочного театра, — но и так называемые малые европейские культуры (Шотландию, Венгрию, Галицию, Польшу), балетный театр XIX века не обращается к французскому материалу за единственным исключением интересующего нас временного отрезка. Подобное пренебрежение объясняется не отсутствием интереса, а бытующим представлением о хореографии прошлого века (не как о хореографическом портрете конкретной страны, а как о квинтэссенции классического танца в его «чистом» виде, в частности, не затронутого новейшим, особенно итальянским вкусом, стремящимся к обобщенности высшей степени, подобно использованию драпировки в скульптуре, ставшей универсальным образом для практически любой темы или барочной же декорации, представляющей «дворец вообще»). Французский балетный классицизм, лишаясь по прошествии времени своих индивидуальных черт, становился абстрактной формулой «чистого», «благородного» танца, во многом утраченного ко второй половине XIX века. Этот пластический рисунок старинной хореографии в каком-то смысле уподоблялся александрийскому стиху, наделяя владеющего им исполнителя независимо от исполняемой им партии черты утонченности и глубокого достоинства, даже если речь идет о жанре комедии. В дальнейшем она кристаллизуется в формах классического танца, оставив на долю балетмейстеров еще не имеющую собственного обозначения выразительность историко-бытового танца. Свой окончательный вид во многом благодаря Петипа эта форма приобретет ближе к концу века, однако в ранних его постановках две эти хореографические формы еще сливаются в единое целое.

«Брак во времена регентства» (1858) и особенно «Парижский рынок» (1859) становятся первыми опытами Петипа в историческом жанре — на современный взгляд достаточно нетривиальный выбор для начинающего балетмейстера, однако малая форма, легкость исполнения и комедийный жанр, традиционно не требующий большого числа

исполнителей и предоставляющий возможность проявить актерский талант артистам (особенно на фоне монументальных композиций Перро), возможность сравнительно несложного перенесения балета с одной сцены на другую, а также первый проблеск интереса к XVII–XVIII векам (характерно, что именно в это время выходят первые работы Э. и Ж. Гонкуров о XVIII веке) объясняют их привлекательность. Для французского зрителя, в 1861 г. познакопившегося с «Рынком простодушных» (в зарубежных гастролях «Парижский рынок» шел под названием “*Le marche des innocents*”), исполнение *«не стремившейся <...> к красоте эффектов классического танца, что характерно для французской манеры»* М.С. Суровщиковой-Петипа мазурки и цыганочки [9, с. 358] в незатейливом одноактном балете, оставшемся в репертуаре до 1871 г. (в России возобновляли в 1880 и 1895 гг.), оказался куда привлекательнее следующего русского спектакля на тему галантного века, «Павильона Армиды», гораздо ближе подошедшего к колориту эпохи, спустя полстолетия.

Действие, как указывалось в либретто, происходило «в Париже, во времена Людовика XV», однако более всего на период столетней давности указывала вставная итальянская интермедия в стиле комедии масок, танцевальный же рисунок был представлен полькой, мазуркой, вальсом и даже танцем уличных торговков, по словам рецензента, напоминавшим канкан. Сущность сцены из былых времен создавалась атмосферой легкой комедии, присущей духу XVIII века камерностью и подчеркнута сентиментальным очарованием безыскусной жизни третьего сословия, в которой традиционный мотив приобретал характерные именно для французской сцены черты любовного треугольника, состоящего из бездеятельного влюбленного, его богатого, но недалекого соперника и героини, находчивой инженеру (типаж мольеровской Агнесы)⁹, треугольника, не имеющего развитого конфликта, чье мирное

⁹ Сложно удержаться от искушения протянуть здесь линию от «Мельников» Ж.-Б. Блаша (где принимал участие отец балетмейстера) и «Гщетной предосторожности» к «Дон Кихоту».

разрешение также вызывало ассоциации со старой комедией, созданной во времена, еще не прошедшие искус скепсиса и иронии романтизма, ставшими реакцией на потрясения XIX века — времена, ассоциирующиеся к середине века с наивностью и простодушием (что еще больше подчеркивалось французским названием балета).

Это следование общей атмосфере «камерности», начатое в ранних балетах, Петипа продолжит и в дальнейшем, обращаясь к духу наиболее знакомого и близкого для себя исторического времени, предпочитая одноактные постановки в нескольких картинах форме «большого балета», где основным методом работы становится передача колорита эпохи визуальным содержанием и преобладанием пантомимных сцен над танцевальными — стиль, очень четко соотносимый с методом работы Новерра. Хореографическая и декоративная стилизация сведена к минимуму, она появляется уже в позднем его наследии, когда, говоря словами В.М. Гаевского, *«он почувствовал себя русским художником и даже русским патриотом»* [1, с. 96], сначала в виде анакреонтического дивертисмента «Жертвы Амуру, или Радости любви» (1886), премьера которого состоялась в Петергофе — как правило, премьеры этих небольших поздних балетов даются на малых сценах, лишь позднее переносясь на сцену Мариинского театра. От более известного «Испытания Дамиса» (1900) его отделяют четырнадцать лет, однако отзывы критики на спектакли практически идентичны — признавая безусловную красоту костюмов, пластику поз и художественных групп, так хорошо известных по творческому почерку балетмейстера, рецензент (А.А. Плещеев) не прощает такой же историчности в хореографии — *«танцы соответствовали изображенной эпохе, и потому современная техника их не коснулась. Пастухи и пастушки больше гуляли и соревновались по части грациозных движений»* [19, с. 252], обращаясь к «Дамису», практически вторит ему и Н.М. Безобразов в «Петербургской газете» — *«Вкус и искусство нашего талантливого балетмейстера М.И. Петипа сделали всё, что могли, чтобы оживить эту*

красивую картину, но отсутствие классических танцев, к которым мы привыкли в наших балетах, отняли интерес от названного балета» [19, с. 367]¹⁰.

«Испытание Дамиса» изначально создавалось стараниями Всеволожского, «во вкусе Ватто», однако костюмный облик спектакля задавал скорее не он, а Н. Ланкре, художник, лишенный задумчивой меланхолии и серебристо-перламутровых красок Ватто, чьей манере, напротив, присущи ярко выраженные мажорные интонации. Если Ватто, по словам А.Н. Бенуа, «интересовал в театре странный, утрированный в своей жизненности мир кулис», то Ланкре, автор эрмитажной «Танцовщицы Камарго», вероятно, самого жизнерадостного полотна на балетную тему своей эпохи, «был не в кулисах, а в партере — гурманом-зрителем, аплодирующим всем трюкам, всей виртуозности сочинения и исполнения» [21, с. 307–308]. Этот дух удовольствия, игры, чисто французского остроумия становится лейтмотивом темы XVIII столетия у Петипа, создания собственной его мифологии, существующей одновременно с уже сформированной русской культурой. В полной мере торжеством подобного духа становится пантомимное «Сердце маркизы», поставленное балетмейстером уже на закате жизни. Форма небольшого одноактного спектакля, показанного в Эрмитажном театре в 1902 г., не связанного прямо с жанром балета, но полностью проникнутого

¹⁰ Известен отзыв обозревателя газеты «Новое время», согласно которому «танцев тут очень немного, все характерные и доступные даже для обучавшихся в семинарии» (З. Театр и музыка // Новое время. — 1900, 14 апреля. — С. 4), что также дает представление о мнении публики о старинной хореографии. Кроме того, сравнительная незатейливость программы позволяла балетмейстеру создать спектакль как плееду сменявших друг друга картин минувшей эпохи — танцев, маскарада и праздничной помолвки Изабеллы и Дамиса:

Петипа поставил танцы как ряд жанровых картин, соединенных по монтажному принципу или как своего рода концертные номера, объединенные сюжетом, поскольку был связан следованием определенному стилю, и это плата за верность эпохе. В этих танцах не было балетной полетности в силу нескольких причин: с одной стороны, это были мотивы старинных французских танцев, исполнявшихся в «пешеходной» манере в туфлях на каблучках и достаточно длинных платьях у танцовщиц и в ряде случаев в длинных плащах у танцовщиков, а с другой, аллюзии французских мелодий XVIII века, различимые в музыке «Испытания Дамиса», были органичны избранной Петипа стилистике танца [20, с. 232].

балетной эстетикой, позволила мастеру в полной мере развернуть перед зрителем эхо ушедшего времени, впервые в его творчестве в полной мере осознающего себя уже не частью живой жизни, а оживленной на миг картиной невозвратимого прошлого, привлекательного именно этой невозвратимостью, и неслучайно, что подобному спектаклю надлежало стать последним творением Петипа, имевшим успех на сцене. И всё же в первую очередь «Сердце маркизы» пронизывала не сентиментально-меланхолическая интонация, звучащая в развязке (по-настоящему отклик в душе героини находит только вид нищенки с двумя детьми), а тот же ироничный дух, пронизывающий пантомиму от самого начала и достигающий апогея в сценах любовного объяснения, где последовательно терпят неудачу сначала трое ничем не отличающихся друг от друга поклонников, а затем и виконт, в финале получающий руку маркизы, но оставляющий в момент признания ее сердце спокойным, точно маститый балетмейстер на склоне лет позволяет себе лёгкую насмешку над столько раз воспеваемыми им на большой сцене любовными адажио.

Список литературы

1. Гаевский В.М. Дом Петипа. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.
2. Литвиненко Н.А. Французский исторический роман 1840–1850-х гг.: поэтика жанра. — М.: Экон-Информ, 2009.
3. Илларионов Б.А. «Баядерка» М.И. Петипа: Вопросы стилистики // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 4. — С. 6–15.
4. Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. — М.: Аграф, 2007.
5. Худеков С.Н. История танцев. Ч. II. — СПб.: Тип. «Петербургской Газеты» С.Н. Худекова, 1914.
6. Скальковский К.А. Статьи о балете: 1868–1905. — СПб.: Чистый лист, 2012.
7. Худеков С.Н. История танцев. Ч. IV. — Пг: Тип. «Петроградской Газеты» С.Н. Худекова, 1918.
8. Силкин П.А. Огюст Вестрис и его метод // Вестник АРБ 2007. — № 2 (18). — С. 145–150.
9. Ильичева М.А. Неизвестный Петипа: Истоки творчества. — СПб.: Композитор, 2015.

10. *Левинсон А.Я.* Мастера балета. Очерки истории и теории танца. — СПб.: Изд. Н.В. Соловьева, 1914.
11. *Блок Л.Д.* Классический танец: История и современность. — М.: Искусство, 1987.
12. *Плещеев А.А.* Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
13. *Юсупова Г.М.* «С большим материальным и художественным успехом...» Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. — М.: ГИИ, 2016.
14. *Захарова О.Ю.* Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика. — М.: Центрполиграф, 2011.
15. *Карсавина Т. п.* Театральная улица. Воспоминания / пер. с англ. И.Э. Балод. — М.: ЗАО Центраполиграф, 2004.
16. *Холландер Э.* Взгляд сквозь одежду / пер. с англ. В. Михайлина. — М.: Новое литературное обозрение, 2015.
17. *Лободапов А.И.* Семиотика искусства: история и онтология. — М.: Изд-во Московского университета, 2013.
18. *Слонимский Ю.И.* Тщетная предосторожность. — Л.: Гос. музыкальное издательство, 1961.
19. Петербургский балет. Три века: хроника. Т. III. 1851–1900. — СПб.: Академия русского балета, 2015.
20. Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / сост. О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. — Владимир: Фолиант, 2006.
21. *Бенуа А.И.* История живописи всех времен и народов. Т. 4. — СПб.: Нева, 2004.

References

1. *Gaevskij V.M.* Dom Petipa [Petipa's house]. Moscow, 2000.
2. *Litvinenko N.A.* Francuzskij istoricheskij roman 1840–1850-h gg.: poetika zhanra [French Historical Novel of the 1840s-1850s: the poetics of the genre]. Moscow, 2009.
3. *Illarionov B.A.* «Bayaderka» M.I. Petipa: Voprosy stilistiki [“Bayadere” by M.I. Petipa: Questions of stylistics]. *Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet*. 2018, n. 4, pp. 6–15.
4. *Hrenov N.A.* Publika v istorii kul'tury. Fenomen publiki v rakurse psihologii mass [The public in the history of culture. The phenomenon of the public in the perspective of the psychology of the masses]. Moscow, 2007.
5. *Hudekov S.N.* Istoriya tancev [The history of dancing]. Part II. Saint-Petersburg, 1914.

6. *Skal'kovskij K.A.* Stat'i o baletе: 1868–1905 [Articles about ballet: 1868–1905]. St. Petersburg, 2012.
7. *Hudekov S.N.* Istoriya tancev [The history of dancing]. Part IV. Petrograd, 1918.
8. *Silkin P.A.* Ogyust Vestris i ego metod [Auguste Vestris and his method]. *Bulletin of the ARB*. 2007, n. 2 (18), pp. 145–150.
9. *Il'icheva M.A.* Neizvestnyj Petipa: Istoki tvorchestva [Unknown Petipa: The Origins of creativity]. Saint-Petersburg, 2015.
10. *Levinson A.Ya.* Mastera baleta. Oчерki istorii i teorii tanca [Masters of ballet. Essays on the history and theory of dance]. Saint-Petersburg, 1914.
11. *Blok L.D.* Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost' [Classical dance: History and Modernity]. Moscow, 1987.
12. *Pleshcheev A.A.* Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda [Our Ballet (1673–1899). Ballet in Russia until the beginning of the XIX century and ballet in St. Petersburg until 1899]. St. Petersburg, 2009.
13. *YUsupova G.M.* «S bol'shim material'nym i hudozhestvennym uspekhom...» Kassovye fenomeny populyarnogo iskusstva 1920-h godov: Kino. Literatura. Teatr ["With great material and artistic success..." Box office phenomena of popular art of the 1920s: Cinema. Literature. Theatre]. Moscow, 2016.
14. *Zaharova O.YU.* Russkij bal XVIII — nachala XX veka. Tancy, kostyummy, simvolika [The Russian ball of the XVIII — early XX century. Dancing, costumes, symbols]. Moscow, 2011.
15. *Karsavina T.P.* Teatral'naya ulica. Vospominaniya [Theater Street. Memories], per. s angl. I.E. Balod. Moscow, 2004.
16. *Hollander E.* Vzgl'yad skvoz' odezhdu [A look through clothes]; per. s angl. V. Mihajlina. Moscow, 2015.
17. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of Art: History and Ontology]. Moscow, 2013.
18. *Slonimskij YU.I.* Tshchetnaya predostorozhnost' [A futile precaution]. Leningrad, 1961.
19. *Peterburgskij balet. Tri veka: hronika. Tom III. 1851–1900* [St. Petersburg Ballet. Three Centuries: Chronicle. Vol. III. 1851–1900]. Saint-Petersburg, 2015.
20. *Baletmeister Marius Petipa: sbornik statej* [Choreographer Marius Petipa: collection of articles]; sost. O.A. Fedorchenko, YU.A. Smirnov, A.V. Fomkin. Vladimir, 2006.
21. *Benua A.N.* Istoriya zhivopisi vsekh vremyon i narodov [The history of painting of all times and peoples]. Vol. 4. St. Petersburg, 2004.

УДК 792.8
ББК 85.335.42

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ (на примере балета К. Макмиллана «Зимние грезы»)

Е.С. ПРИЕЗЖЕВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Статья рассматривает одноактный балет К. Макмиллана «Зимние грезы», поставленный в 1991 году в Великобритании по мотивам пьесы А.П. Чехова «Три сестры», в контексте проблемы воплощения литературного произведения на балетной сцене. Выявляется замысел балета, анализируются драматургическая и музыкальная основы, сценографическое решение, особенности музыкально-хореографической драматургии и средства выразительности в соотношении с индивидуальным стилем хореографа. В рамках исследования выполняется краткий обзор театральных постановок пьесы «Три сестры» в Лондоне в контексте утверждения произведений А.П. Чехова в английском классическом репертуаре XX века. Автор объясняет, каким образом внутреннее строение балета отвечает композиционной сложности оригинальной пьесы и как сохраняется чеховский психологизм в условиях балетного жанра. Отмечается, что использованные К. Макмилланом принципы построения хореографической драматургии скрывают линейное развитие действия и позволяют избежать чрезмерной иллюстративности в воплощении пьесы. В выводах также обозначено, что музыкальная партитура в виде чередования фортепианных пьес П.И. Чайковского и русских народных мотивов поддерживает чеховский жанр, характеризуя личные душевные состояния и отражая комичную в своей обыденности действительность; а образы героев показаны сквозь жизненную призму и правдиво раскрыты благодаря хореопластическим нюансам. В заключение автор статьи отмечает, что опыт хореографа кажется убедительным, характеризующим взаимовлияние культур в хореографическом искусстве на уровне режиссуры, а сама интерпретация обозначает отказ от прямого воссоздания сюжета комплексом постановочных средств и переход к переосмыслению и концептуализации материала в западноевропейском хореографическом искусстве.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Три сестры», Кеннет Макмиллан, «Зимние грезы», П.И. Чайковский, литературный сюжет, драматургия, хореографическая интерпретация, режиссура в балете, музыкально-хореографическая драматургия.

RUSSIAN LITERATURE IN THE CREATIVE WORK
BY EUROPEAN CHOREOGRAPHERS
(on the example of the ballet « Winter dreams» by K. Macmillan)

E.S. PRIEZZHEVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article analyzes «Winter Dreams», a ballet in one act by K. MacMillan, based on Chekhov's play «Three Sisters», staged in 1991 in the UK, in the context of interpreting the literary source on the ballet stage. The idea of the ballet is revealed, the dramatic and musical foundations, the set design, the features of choreographic dramaturgy, and the artistic methods compared with the choreographer's personal style are analyzed. The research provides a brief overview of the theatrical productions of «Three Sisters» in London, in the context of the approval of Chekhov's works in the English classical repertoire of the XX century. The author explains how the internal structure of the ballet meets the compositional complexity of the original play and how Chekhov's psychology is remained in the conditions of the ballet genre. It is noted that the choreographic dramaturgy principles used by K. Macmillan hide the linear development of the action, and escape the interpretation excessive illustrativity. It is also specified that the musical score in the form of mixing piano pieces by P.I. Tchaikovsky and Russian folk music supports a «Chekhovian genre», characterizing personal states of mind, and reflecting the reality in its comical ordinariness; and the characters are presented through a life prism and are truthfully revealed by the choreoplastic nuances. In conclusion, the article's author notes that the choreographer's experience looks credible, characterizes the mutual influence of cultures in the ballet directing, and the interpretation itself marks the rejection of a direct recreation of the plot with the help of artistic methods and the transformation connected with the literary source rethinking and conceptualizing in European choreographic art.

Key words: A.P. Chekhov, Three Sisters, Kenneth MacMillan, Winter Dreams, P.I. Tchaikovsky, literature subject, drama, choreographic interpretation, ballet directing, musical and choreographic drama.

Одноактный балет К. Макмиллана «Зимние грезы» (Королевский балет, 1991) по мотивам пьесы А.П. Чехова «Три сестры», включенный в репертуар Пермского театра оперы и балета им. П.И. Чайковского в 2014 году, представляет интерес как первое воплощение пьесы в музыкальном театре и как пример интерпретации произведения русской литературы европейского хореографа. Постановка упоминается в рецензиях

отечественных критиков и обзорных научных статьях, посвященных творчеству К. Макмиллана, но не рассматривается в контексте проблемы воплощения литературного первоисточника на балетной сцене. Данное исследование проводится с целью выявления своеобразия художественного решения и особенностей музыкально-хореографической драматургии «Зимних грез» в контексте обозначенной проблемы. Автор придерживается комплексного научного подхода, сочетает источниковедческий, историко-культурный и театроведческий методы исследования, опирается на разработанные теоретиками балета принципы семантического анализа режиссуры и хореографии.

Британского хореографа Кеннета Макмиллана (1929–1992) традиционно относят ко второму поколению английских мастеров балета, преемников Нинетт де Валуа и Фредерика Аштона. Он увлекался хореографией в подростковом возрасте, в 1946 году окончил балетную школу лондонского театра «Садлерс-Уэллс», через год с небольшим присоединился к труппе театра «Ковент-Гарден», но уже в начале 1950-х годов дебютировал как хореограф и посвятил жизнь этой профессии. В 1970 году К. Макмиллан занимает пост художественного руководителя труппы Королевского балета, а в 1977 году — должность главного балетмейстера, параллельно сотрудничая с другими труппами по всему миру¹.

Широкую известность К. Макмиллан приобретает благодаря сюжетным спектаклям большой формы, поставленным по мотивам крупных литературных произведений и биографий: *«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (Королевский балет, 1965); «Анастасия» на музыку П.И. Чайковского и Б. Мартину (Королевский балет, 1971); «Манон» на сборную музыку Ж. Массне (Королевский балет, 1974); «Майерлинг» на сборную музыку Ф. Листа (Королевский балет, 1978).* Являясь рассказчиком по своей природе, хореограф создает

¹ На протяжении карьеры К. Макмиллан работает со Штутгартским балетом и Балетом Берлина, балетом Парижской оперы, Американским театром балета и Балетом Хьюстона.

внушительное число одноактных работ с опорой на сюжет (британский критик А. Хаскелл называет их «балетами-новеллами» [13], поскольку основная тема там представлена сжато) и абстрактных балетов, в которых прослеживаются и характер, и сюжетная разработка.

Например, в «Песне о земле» на одноименную симфонию Г. Малера («The Song of the Earth», Штутгартский балет, 1965) центральной становится история возлюбленных, разлученных смертью, а «в хореографии просматриваются визуальные связи» [21] (*здесь и далее — пер. автора*) с использованными в симфонии стихами китайских поэтов династии Тан. Балет «Глория» на мессу соль мажор Ф. Пуленка («Gloria», Королевский балет, 1980) о мечтах и надеждах поколения, сломленного Первой мировой войной, не имеет сюжета в привычном понимании, но, работая над ним, К. Макмиллан обращается к стихам и отрывкам книги «Заветы юности» английской писательницы В. Бриттен и к фактам биографии своего отца. Следует упомянуть и одноактный балет «Море неприятностей» на музыку А. Веберна и Б. Мартину («Sea of Troubles», камерная труппа Dance Advance, 1988) по мотивам трагедии «Гамлет» У. Шекспира. Спектакль является образным воплощением рефлексии главного героя и поставлен для шести артистов, одновременно играющих разные роли, чтобы «подчеркнуть структурную логику их отношений» [23].

Обширный и настолько разносторонний репертуар говорит о том, что хореограф обладает гибким пониманием балетной драматургии и не является заложником определенной формы сюжетного спектакля. Наиболее ярко в творчестве К. Макмиллана воплощен жанр драматического балета, но постановщик склонен к драматизации хореографического искусства в целом и в самом широком смысле.

Понятие сюжетно-образной концепции балета или, в формулировке искусствоведа Н.Л. Кабачёк, «понятие нарративности» [7, с. 63], К. Макмиллан чаще связывает с передачей значения конкретных событий, чем с непременно последовательным воплощением всей системы событий. Постановщик

тяготеет к анализу вещей и выявлению причинно-следственных связей, заинтересован в раскрытии не только эмоциональных переживаний героев, но и сложности характеров.

К. Макмиллан исследует изменения психики человека под влиянием ужасов войны («Нора» на музыку Ф. Мартина («*The Burrow*», Королевский балет, 1958); «Долина теней» на музыку Б. Мартину и П.И. Чайковского («*Valley of Shadows*», Королевский балет, 1983)) и феномен сумасшествия («Анастаси «Игровая площадка» на музыку Г. Кросса («*Playground*», Садлерс-Уэллс Балет, 1979)), полагая, что в безумном мире и здравомыслящий может показаться сумасшедшим². Его герой часто становится изгоем, не сумевшим оправдать ожидания окружающих из-за собственных «недостатков». К. Макмиллан раскрывает подавленные или непризнанные стороны психики, открыто говорит о насилии («Приглашение» на музыку М. Сейбера («*The Invitation*», Королевский балет, 1960); «Триада» на музыку С. Прокофьева («*Triad*», Королевский балет, 1972)). Хореограф ищет «истину без фальши или балетной грации, без сентиментальности и клише» [25, с. 25], ищет самого человека и не страшится его темных сторон. Ради психологической достоверности он изучает психоанализ во время работы в Американском театре балета (ABT, 1957)³.

В период ожидания «новой волны в британском балете, сравнимой с той, что реанимировала словесную драму, — отмечает выдающийся балетный критик Р. Бакл, — Макмиллан делает нечто новое: непосредственно касается реального и трагического» [19, с. 50] — социальной проблематики, открывая «новые горизонты в разреженном мире классического балета» [18, с. 310] и становясь одним из наиболее смелых балетмейстеров своего времени.

² См.: Playground, 1979. The ballets 1977–1992 // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. — URL: <https://www.kennethmacmillan.com/playground> (дата обращения: 10.02.2023) [21].

³ См.: Кабачёк Н.Л. Принципы нарративной структуры балетов Кеннета МакМиллана и его преемственные связи с классикой российской хореографии // Балет. 2020. № 3. С. 63 [7].

Эту тенденцию связывают с влиянием на К. Макмиллана английского драматурга Дж. Осборна, лидера литературного движения «сердитых» («*Angry Young Men*»), сформировавшегося в 1950-е годы в Великобритании и осуждавшего социальные устои. Пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе» («*Look Back in Anger*», 1956) и статья, в которой он называет балет «изнеженным, пришедшим в упадок» [26], производят на К. Макмиллана сильное впечатление. Годы спустя он напишет Дж. Осборну: «Ваша пьеса заставила меня понять, что все в моем мире — украшательство» [21]; и будет работать с ним над мюзиклом «Мир Пола Сликки» («*The World of Paul Slickey*», 1959).

Драматизация ведет К. Макмиллана к обновлению эмоциональной палитры, лексики и характера классического танца. Крупнейший британский критик К. Крисп называет хореографический язык К. Макмиллана «чрезвычайно богатым, порой эксцентричным и декламационным» [21]. Он насыщен лексическим материалом и требует от исполнителей большой выносливости. Композиция танца отличается изощренностью рисунка и представляет собой стремительное непрерывное движение, в котором акценты будто растянуты во времени для рассмотрения в мельчайших подробностях. Помимо этого, К. Макмиллан увлекается «балетным натурализмом» [5]: дополняет лексику бытовой пластикой, со скрупулезной точностью воспроизводя то, что прежде нельзя было представить на балетной сцене.

То же касается и дуэтного танца: К. Макмиллан изобретает головокружительные по сложности поддержки, совмещает в изменчивых ритмах «экстремальную динамику» [22] с гипертрофированной чувственностью. Включая в постановку множество дуэтов, оживляя чувства и усиливая конфликты, К. Макмиллан преумножает роль дуэтного танца и демонстрирует иной подход к созданию композиционной структуры балета. Интересно, что при работе над спектаклем он зачастую ставит вначале ключевое *pas de deux*, а затем наполняет хореографией оставшиеся фрагменты⁴.

⁴ См.: Roy S. Step-by-step guide to dance: Kenneth MacMillan // The Guardian, 2010. — URL: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/15/kenneth-macmillan-ballet-dance/> (дата обращения: 10.02.2023) [24].

Социальные темы, исследования состояний человека и реализм, доведенный в психологических драмах К. Макмиллана до предела, сближают его хореографическое искусство с драматическим театром. В ретроспективе это не кажется протестом против догм классического танца или юношеской провокацией. Не случайно К. Крисп, наблюдавший за творчеством К. Макмиллана на протяжении всей карьеры, пишет о гении хореографа и его «инстинктивном понимании искусства» [20, с. 15]. К. Макмиллан «считает себя человеком театра» [20, с. 17] и «всегда видит в балете <...> не визуализированную музыку, не “шаги”» [28, с. 19], но именно театр. Он полагает, что «балет не отражает всего, что может сделать театр» [17], и намеренно идет на сближение, постигая его образную природу.

Британский литературовед и исследователь П. Майлс отмечает, что развитие английского драматического театра XX века происходит под влиянием «требований чеховской драматургии к актерской игре, режиссуре и всей системе постановки» [12, с. 493]. Принимая это во внимание, считаем важным проследить историю постановок пьесы «Три сестры» (1901) в Лондоне в контексте утверждения произведений А.П. Чехова (1860–1904) в английском классическом репертуаре XX века.

Впервые пьесу ставит русский театральный режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский⁵ (театр Барнса, 1926), эмигрировавший в Лондон в 1919 году. Выдающийся британский актер Джон Гилгуд играет в ней барона Тузенбаха. Спектакль идет дважды в день с превосходными сборами на протяжении полутора месяцев в традиции «русского дореволюционного стиля игры» [12, с. 504] и повторно возобновляется в 1929 году. Интерес к драматургии А.П. Чехова в первой четверти

⁵ В годы эмиграции Ф.Ф. Комиссаржевский преподает в лондонской Королевской академии драматического искусства, ставит произведения А.П. Чехова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского и Н.В. Гоголя, «популяризируя русскую драматургию в Англии» [12, с. 505]. По мнению П. Майлса, определяющей в его деятельности становится постановка чеховских пьес. См.: *Майлс П.* Чехов на английской сцене // Чехов и мировая литература: в 3 кн. М.: Наука, 1997–2005. Кн. 1. 1997. С. 500–509 [12].

XX века подкрепляет публикация описаний спектаклей МХТ, собрания рассказов в переводе К. Гарнет и большинства пьес в переводе Дж. Уэста [12, с. 498].

Следующей становится постановка, осуществленная «вдохновенным интерпретатором А.П. Чехова» [12, с. 514], французским режиссером М. Сен-Дени (театр «Куинз», 1938). Для нее собирают исключительный состав британских артистов: П. Эшкрофт, Г. Франкон-Дейвис, М. Редгрейв и др. Дж. Гилгуд здесь играет Вершинина, партию признают одной из лучших его актерских работ [12, с. 514]. Спектакль до сих пор считают непревзойденным, окончательно «переменившим вкусы у актеров, режиссеров и зрителей» [12, с. 514] к театральной игре.

Затем именно «Три сестры» оказываются первой постановкой лондонского Фестиваля Британии 1951 года (реж. П. Эшмор, театр «Олдвич»). Это событие является признаком того значения, которое приобрел А.П. Чехов в английском театре к середине XX века. В 1967 году в Лондоне происходят сразу две премьеры «Трех сестер»: режиссеров У. Гэскилла в «Ройял Корте» и Л. Оливье в театре «Олд Вик». Работу Л. Оливье признают наиболее удачной, направленной «на раскрытие смысла текста с «абсолютной верностью» [12, с. 523]. Узнаваемым считается и одноименный художественный фильм, снятый в 1970 году Л. Оливье совместно с режиссером Дж. Сикелем на основе созданного спектакля.

Благодаря научным исследованиям 1960-х годов и подробным разборам пьес Дж. Стайана, Д. Магаршака и др., чеховские интерпретации создаются с должным вниманием к авторскому тексту и соответствующим пониманием художественного замысла. 1970-е годы П. Майлс называет «настоящим взрывом чеховских постановок» [12, с. 524] как в профессиональном, так и в любительском театре. В 1990-е годы пьесы А.П. Чехова по числу интерпретаций на английской сцене уступают только У. Шекспиру [12, с. 493]. В этот период пьеса «Три сестры» находит воплощение в балетном жанре.

Как ни странно, в 1980-е годы в СССР, когда советские постановщики вновь ищут точки пересечения хореографии с драматическим театром⁶ и обращаются к произведениям классиков русской литературы, в том числе к А.П. Чехову, «Трех сестер» на большой сцене не появляется. Зато о постановке балета по мотивам пьесы задумываются на Западе.

Известно, что еще в конце 1960-х годов разработкой сценарного плана занимается хореограф Джон Ноймайер, только что возглавивший Франкфуртский балет. В посвященной ему монографии балетный критик и исследователь танца Н.Н. Зозулина уточняет, что Дж. Ноймайер мысленно примеряет на роль Ирины датскую балерину Марианну Круузе и обсуждает декорации с немецким сценографом Юргеном Розе [6]. Вдохновением для него служит увиденный в Нью-Йорке в 1964 году спектакль американского режиссера Ли Страсберга, последователя системы К.С. Станиславского. Однако в итоге Дж. Ноймайер называет «Три сестры» «не более чем просто прекрасным произведением со специфически русской темой, типичной для XIX века» [6, с. 286] и обращается к «Чайке».

Первым на балетной сцене «Три сестры» А.П. Чехова воплощает К. Макмиллан в Великобритании. В 1990 году он создает дуэтный номер для гала-концерта в честь 90-летия королевы Елизаветы, королевы-матери, специально для Дарси Басселл и Ирека Мухамедова на музыку фа-мажорного романса из цикла «Шесть пьес для фортепиано», соч. 51 № 5 и романса «День ли царит...» на слова А.Н. Апухтина из цикла «Семь романсов», соч. 47 № 5 П.И. Чайковского в переложении Ф. Гаммона. В это время Д. Басселл — восходящая звезда Королевского балета, дебютировавшая в трехактном балете К. Макмиллана «Принц пагод» Б. Бриттена («*The Prince of the Pagodas*», Королевский балет, 1989), а И. Мухамедов — состоявшийся артист, перешедший в Королевский балет из Большого театра. 19 июля 1990 года в лондонском теа-

⁶ Подразумеваются постановки О.М. Виноградова, Б.Я. Эйфмана, В.Н. Елизарьева, Н.Н. Боярчикова, М.М. Плисецкой, В.В. Васильева и др.

тре «Палладиум» они исполняют готовый дуэт «Прощание» («*Farewell*» pas de deux). К. Макмиллан видит в нем прощание Маши с подполковником Вершининым и решает поставить балет целиком.

Спектакль К. Макмиллана по «Трем сестрам» А.П. Чехова создается стихийным образом, но, учитывая его видение балетного театра и особое отношение к пьесе, сложившееся за годы развития театрального искусства в Англии, обращение К. Макмиллана к произведению кажется оправданным и даже закономерным. К тому же в поздний период творчества он также пробует себя в качестве режиссера драматического театра⁷ и телевизионных балетных спектаклей⁸.

Премьера одноактного балета «Зимние грезы» («*Winter Dreams*») К. Макмиллана по мотивам пьесы «Три сестры» А.П. Чехова проходит 7 февраля 1991 года в лондонском театре «Ковент-Гарден». Затем постановщик создает телеверсию балета⁹ с первым составом исполнителей. Большая часть музыкально-хореографического анализа спектакля в рамках данного исследования проводится на ее основе.

Действие балета происходит в русском провинциальном городе на рубеже XIX–XX веков. К. Макмиллан сохраняет образную структуру пьесы А.П. Чехова и имена персонажей. В «Зимних грезах» 12 действующих лиц (подпоручики Федотик и Родэ, сторож Ферапонт опущены) и несколько артистов кордебалета, офицеров батареи Вершинина.

⁷ К. Макмиллан выступает в качестве режиссера в постановке пьес Э. Ионеско «Стулья» и «Урок» (1982), драмы А. Стриндберга «Пляска смерти» (1983) и спектакля по рассказу Т. Уильямса «Царствие земное» (1984) в Театральном клубе Хэмпстеда. См.: *Craine D. The Oxford dictionary of dance. Oxford University Press, 2000. С. 310.*

⁸ Имеются в виду специально созданные К. Макмилланом телевизионные балетные спектакли «Много счастья» («*A Lot of Happiness*», 1981) и «Семь смертных грехов» («*The Seven Deadly Sins*», 1984) для *ITV Granada Television*.

⁹ Фильм-балет «Зимние грезы» К. Макмиллана (реж. Д. Бейли, компания *Landseer Production* для *BBC Television* совместно с *NVC Arts; BBC, NVC*, Королевская опера, 1992).

Драматургия «Зимних грез» К. Макмиллана условно отражает события I и IV действий пьесы. Постановщик не стремится точно передать повествование и включает в сценарий следующие узловые сцены: именины Ирины и появление Вершинина в доме Прозоровых в качестве экспозиции (с этого начинается действие спектакля); зарождение чувств Маши и Вершинина, как завязка сюжета; открытый конфликт Кулыгина и Вершинина; прощание героев в качестве кульминации; и развязка действия — большой финал с отъездом офицеров.

Сюжет в балете развивается линейно, но смысловая нагрузка между чеховскими героями перераспределена. Главенствующей является история любви Маши и Вершинина, но К. Макмиллан также выделяет вторую сюжетную линию, связанную с Ириной и влюбленными в нее бароном Тузенбахом и штабс-капитаном Соленым. Сценарный план дополняют эпизоды соперничества героев, предложение Тузенбаха и дуэль в финале балета. Остальные герои оказываются эпизодическими, в том числе cameo для танцовщиков старшего поколения (Анфиса, Чебутыкин). К второстепенным персонажам К. Макмиллан причисляет и Ольгу, несмотря на ее активное участие в действии. Это подчеркивает отсутствие выбора в жизни героини и невозможность управлять своей судьбой.

Драматургическое решение воплощено К. Макмилланом в оригинальной с точки зрения построения хореографической конструкции «Зимних грез». Она представляет собой последовательность независимых хореографических форм (соло, дуэтов и трио), часть которых отражает повествование, другая — «внутреннюю жизнь героев» [27]. Три сцены из двадцати одного эпизода балета являются ансамблевыми. Они соответствуют ключевым элементам сюжета и формируют основу драматургической конструкции. Эпизоды, отвечающие за развитие сюжетных линий, распределены равномерно по всей длине спектакля согласно ходу событий, но не следуют подряд. Интервалы между ними занимают оставшиеся фрагменты: разноплановые в жанрово-стилистическом отношении образные зарисовки из жизни провинциального общества,

решенные преимущественно в форме сольных вариаций (ими наделены все персонажи, кроме Наташи и Андрея, Соленого и Тузенбаха).

Благодаря такой организации номеров, «калейдоскопу картинок» из жизни чеховских героев, счет времени в балете К. Макмиллана теряется, подобно оригинальной пьесе: между действиями драмы А.П. Чехова проходят годы, но «погруженный в бытовую рутину прозоровского дома» [8, с. 480] читатель этого не замечает. Данный принцип будто бы воплощает и «бессистемность» чеховской пьесы, скрывающую большую жизненную правду.

Образные зарисовки раскрывают личную драму героя или его характер, олицетворяют напрасные надежды, несбыточные мечты или «подавляющее чувство безнадежности» [27], другими словами, все те чеховские, незначительные на первый взгляд детали и ремарки, на которые классик опирается при управлении действием пьесы. Включая в спектакль соло в произвольном порядке без отношения к сюжетным сценам, хореограф сохраняет в балете конфликт нового типа, предложенный А.П. Чеховым, который строится на противостоянии человека и несовершенной действительности и «разрастается и набирает силу по ходу всего действия» [1, с. 293]. Как пишет в рецензии британский критик и историк танца М. Кларк, ядро балета составляет история любви (*т. е. привычный событийный ряд: от встречи и узнавания до близости, изменения и перехода в новое состояние*), но «чеховское звучание» она приобретает благодаря второстепенным персонажам, помещающим сюжетную линию в необходимый контекст¹⁰.

Музыкальной основой балета «Зимние грезы» становится серия романсов и фортепианных пьес П.И. Чайковского, в основном из циклов 1870–1880-х годов в переложении Филиппа Гаммона¹¹ в сочетании с русскими народными мо-

¹⁰ См.: Winter Dreams, 1991. The ballets 1977–1992 // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. — URL: <https://www.kennethmacmillan.com/winter-dreams> (дата обращения: 10.02.2023) [27].

¹¹ Ф. Гаммон начал сотрудничать с К. Макмилланом в 1974 году во время

тивами в аранжировке Томаса Хартмана. Двухчастная форма музыкальной партитуры отражает два разных плана сюжетно-образной концепции спектакля. Ее драматургические особенности, в том числе концертная организация эпизодов, позволяют комбинировать отдельные сочинения, не претендуя на целостность музыкальной партитуры.

Параллель, проведенная К. Макмилланом между музыкой П.И. Чайковского и пьесой А.П. Чехова, оказывается возможной, поскольку в лирике композитора раскрывается глубокое психологическое содержание бытовой драмы обыкновенного человека [11, с. 102]. Постановщик не присваивает никому из героев персональной музыкальной темы, но каждый раз заново тонко сопоставляет доминирующий в произведении П.И. Чайковского психологический мотив или музыкальную интонацию с образом или ситуацией.

Всю легкость и поэтичность выражения чувств, заложенные в романсах П.И. Чайковского, К. Макмиллан связывает с образами сестер и отношениями Маши и Вершинина. Лишая романсы вокальных партий, Ф. Гаммон обнажает в переложениях сложную партию фортепиано, выступающего у композитора равноправным партнером вокалиста, с повторениями, неожиданными бурными взрывами и большими заключениями. К. Макмиллану удается оправдать эти музыкальные нюансы драматургически и композиционно.

Лирика П.И. Чайковского характеризует и мир чеховских героев в целом, сопровождая ансамблевые сцены. Поскольку и мелодика, и гармония, и форма фортепианных пьес композитора подчинены выражению личного душевного состояния, в общих сценах музыкальная игра превращается в риторическую. «Интонации ласки, жалобы, раздумчивого созерцания» [11, с. 100], составляющие естественный язык П.И. Чайковского, обретают в хореографии К. Макмиллана свое лицо, имитируя разговоры героев.

работы над «Избранными синкопами» (*«Elite Syncopations»*), Королевский балет, 1974). В 1999 году он занял пост главного пианиста Королевской оперы.

Главными композициями партитуры, звучащими рефреном на протяжении балета, становятся Юмористическое скерцо ре мажор из цикла «Шесть пьес для фортепиано», соч. 19 № 2, характеризующее прекрасных духом сестер, и «Страстное признание» для фортепиано ми минор (1892), определяющее щемящим мотивом и чеховскую тоску, и невозможность достижения мечты.

Второй план музыкальной партитуры «Зимних грез» составляют шуточные плясовые и лирические хороводные песни. Задача фольклорной части заключается в отражении комичной в своей обыденности действительности. Обозначение национального колорита в этом смысле второстепенно. Народные мотивы лежат в основе музыкальных характеристик няньки Анфисы и горничной, Наташи и Андрея, Чебутыкина и выражают иронию постановщика. С тем же отношением К. Макмиллан преподносит историю Соленого и барона Тузенбаха.

Народная музыка в трактовке К. Макмиллана и Т. Хартмана в то же время скрывает сочувствие и строит контраст между лирикой чувств и прозой жизни, что целиком поддерживает чеховский жанр, основанный на «противостоянии комического развития ситуации и трагического существующего героя» [1, с. 293]. Например, танец Кулыгина и Ольги на протяжную хороводную песню перед прощанием Маши и Вершинина происходит на фоне продолжающих застолье персонажей, под пьяный смех доктора, и оборачивается отчаянием от вынужденного смирения и желания жить по-старому Кулыгина и безнадёжной влюбленности в него Ольги, спрятанной в утешениях.

Русские мотивы звучат в переложении для четырех гитар, мандолины и балалайки, и, вероятно, в составе ансамбля кроется главная причина искажения смысла, заложенного в гармонических законах народной песни. Несмотря на использование контрастной полифонии, помещение мелодии на передний план и сохранение ритмического своеобразия, самобытный склад русской народной музыки теряется, само

подражание ей в версии Т. Хартмана кажется наивной имитацией, усиливающей драму поверхностным звучанием.

Оформление спектакля, выполненное английским художником и сценографом Питером Фармером, реалистично отражает жизненный уклад русской провинции рубежа XIX–XX веков в условиях балетного жанра, не переходит в бытовщину и подчеркивает камерность происходящего.

Пространство сцены разделено полупрозрачным занавесом на две части. На переднем плане происходит хореографическое действие, за занавесом виднеется гостиная в доме Прозоровых — правдивые лаконичные интерьеры в духе мхатовского «изображения жизни в форме жизни» [15, с. 402]. Идейным центром этого пространства становится накрытый в глубине сцены длинный стол под большим абажуром, за которым собираются незанятые в действии герои и музыканты. Жизнь за занавесом одновременно продолжается и замирает, это тот самый мир «Трех сестер», где «ничего не происходит, но все меняется» [8, с. 481], «простая и очень чеховская идея» [4, с. 35].

Сценографическое решение «Зимних грез» имеет важное композиционное и драматургическое значение еще и потому, что является, с одной стороны, олицетворением праздности, которой подавлены персонажи, с другой — способом переключения внимания с внутреннего на внешнее, с персонажа на ситуацию — и наоборот.

Провинциальный колорит, некоторую ограниченность и скудность оформлению придает излюбленная палитра П. Фармера (желтый, серый и коричневый цвета), в которой выдержаны детали декораций, фоновый занавес и костюмы; а также приглушенное освещение.

Внешний облик героев соответствует характерам и стилистически поддерживает исторический контекст. Ольга одета в строгое черное форменное платье учительницы гимназии с воротником и удлиненными манжетами. Маша и Ирина танцуют в бальных платьях простых фасонов с плавными линиями, не слишком скрывающими очертания фигуры. Их наряды

в пастельных тонах (цвет платья Маши — бежевый, Ирины — розовый) с художественной отделкой кружевом и небольшим буфом у плеч отдаленно напоминают модные гравюры французских журналов рубежа веков. На фоне сестер выделяется ограниченная и пустая Наташа: ее платье синего цвета с объемными рукавами-жиги излишне декорировано кружевами и рюшами, а корсет украшают красные ленты и пышная манишка.

Другие костюмы лишены характерных подробностей и формируют обобщенные образы. Анфиса появляется в черном будничном платье с пышными юбками и белом чепце, а горничная — в светло-коричневой рубаше и накрахмаленном переднике. Вершинин, Соленый и Тузенбах — в офицерских мундирах с петлицами и фуражках; Кулыгин, Андрей Прозоров и доктор Чебутыкин — в белоснежных сорочках, жилетах и брюках традиционного фасона. При этом Андрей танцует в пиджачной тройке коричневого цвета, нарочито застегнутой на все пуговицы, и при галстукке; Кулыгин носит очки, нейтральный серый цвет, буквально теряясь на фоне других; доктор одет в черное.

Первыми в «Зимних грезах» К. Макмиллан показывает сестер. Их трио на романс «Уноси мое сердце» на стихи А.А. Фета из цикла «Два романа» (1873) носит экспозиционный характер, имеет кольцевую композицию и включает в себя небольшой монолог каждой героини. Парящему и волнообразному мелодическому рисунку романса вторит сдержанно-лиричная хореография: сочетания арабесков и воздушных пируэтов с небольшими легкими прыжками, большие *port de bras* со скругленными линиями, превращающими руки в крылья. Хореографическая фраза одной сестры продолжается другой или обеими в синхронном танце, воплощая по-чеховски размеренный и мечтательный разговор. Согласно синопсису балета) [27], сестры воображают, что если бы они могли вернуться в Москву, то нашли бы любовь и удовлетворение.

Знаковой в трио сестер становится мизансцена, из которой начинается танец: Маша опускает голову на плечо Ольги,

а Ирина обнимает Машу, опустившись на колени. Далее сестры трижды меняются местами, продолжая объятия, и возвращаются в исходное положение. В этой статичной по сути позировке можно рассмотреть и привязанность сестер друг к другу, и утопание в реальности, которой они не могут распоряжаться. О том же в танце говорит пластический лейтмотив: вращение корпусом со сведенными за спиной руками.

Описанную мизансцену К. Макмиллан повторяет в финале спектакля, отсылая зрителей к заключительному монологу Ольги и подчеркивая, что единственным утешением сестер являются они сами. Теперь их объятия кажутся смиренными и печальными, фигуры девушек в объемных черных шубах с капюшонами выглядят хрупкими и беззащитными. В традиции МХАТ им. М. Горького три сестры задумчиво всматриваются вдаль, будучи обращенными в зрительный зал,¹² — в более эмоциональной версии К. Макмиллана сестры остаются стоять, прижавшись друг к другу.

Подчеркнуть психологическую разницу образов сестер К. Макмиллану удастся в сольных вариациях во второй половине балета.

Монолог Ольги (Никола Трана¹³) на среднюю часть Юмористического скерцо, сложную музыкально для танцевания, строится на комбинации тяжелых шагов и сковывающих движений на полной стопе. Героиня складывает руки в замок, запрокидывая голову, проводит ладонями по платью сверху вниз, будто бы говоря: «жизнь <...> заглушала нас, как сорная трава» [14, с. 257]. Лишенный балетной легкости танец переходит в кульминации в серию больших прыжков и вращений с руками на народный манер. Танец Ольги одновременно олицетворяет и смирение, и усталость, и отложенную жизнь ради «тех, кто будет жить после нас» [14, с. 303].

¹² Имеется в виду режиссерский ход В.И. Немировича-Данченко в постановке 1940 года (реж. Н.Н. Литовцева, И.М. Раевский), запечатленный на фотографии с К. Еланской, А. Тарасовой и А. Степановой, играющими сестер.

¹³ Здесь и далее имена артистов будут указываться в соответствии с первым составом исполнителей балета «Зимние грезы».

В коротких мизансценах на протяжении спектакля К. Макмиллан также обозначает, как в стремлении упорядочить жизнь дома и поддержать других (сглаживая конфликты Кулыгина и Вершинина, Соленого и Тузенбаха, утешая сестер, помогая Чебутыкину) Ольга лишается собственной поддержки, страдает от невозможности признаться в чувствах к Кулыгину. Ее дуэт с ним скроен из обреченных шагов и обводок, решен по большей части средствами пантомимы и обрывается на полуслове.

Младшая сестра Ирина (Вивиана Дюранте) показана в балете К. Макмиллана юной и открытой миру, не знающей любви, но мечтающей о ней. В вариации на главную тему Юмористического скерцо встречаются арабески с высокими руками, стремительные вращения и перескоки, несколько амбициозные прыжки с приземлениями на колено. Но потом она возвращается к мелкой технике, исполняемой в быстром темпе и требующей аккуратных рук, — в своей аристократической сдержанности Ирина остается одной из сестер Прозоровых.

Маша (Дарси Басселл) в «Зимних грезах» предстает нежной и задумчивой, но не бывающей в печали. Настоящая драма раскрывается в дуэтах с Вершининым и Кулыгиным. В сольной вариации, неожиданно поставленной на хороводную размеренную песню и обращенной к Вершинину, она, шутя, рассказывает о жизни в провинции: однообразной и привычной. Ее танец основан на пальцевой технике, строится на многократных повторениях и сочетаниях классических па с бытовыми движениями (сокращенные стопы; сутулые плечи; руки, собранные за спиной или удерживающие склоненную голову). В этом хореографическом решении видится желание не столько показать несоответствие Маши текущему образу жизни, сколько подчеркнуть полное принятие этой жизни.

Когда К. Макмиллан дополняет классические монологи сестер «спонтанными бытовыми жестами» [10], их образы перестают быть чисто романтическими и воспринима-

ются сквозь обыкновенную, жизненную призму, как в пьесе А.П. Чехова [16]. Подобные хореопластические нюансы приближают постановщика к чеховской трактовке вместе со сдержанностью актерской игры и присущей английскому стилю особенностью: «прятать техническую сложность за внешней бесхитростностью» [10].

Особое мастерство К. Макмиллан проявляет при сочинении мужских соло.

Развернутый монолог подполковника Вершинина (Ирек Мухамедов), всегда учливого, не оставляющего без внимания ни одну из героинь, поставлен на первую часть Романса для фортепиано фа минор, соч. 5. Хореограф не боится противопоставления сильного мужского образа мягкому и мелодичному звучанию романса: он включает в вариацию большие прыжки с приземлениями в падения, в том числе классические, но редко встречающиеся на сцене; и динамичные вращения в рисунках асимметричного характера, однако с некоторыми нюансами. Любое па танцовщик заканчивает мягко, фиксируя положение и переходя на шаг, удлиняя паузы: так оказывается оправдан порой едва уловимый и проникновенный музыкальный мотив. «Вопросительные, почти скорбные интонации» [11, с. 155] романса сопровождают раздумья Вершинина о Маше или своей семье, а может, размышления о судьбе будущих поколений: он хватается за голову во время диагонали вращений; задумчиво опускается на колено; устремляется вперед за рукой, а потом останавливается обреченно. Мужественный образ батарейного командира, сама фактура И. Мухамедова как танцовщика, музыкальные интонации, хореографические находки — в этой вариации все сходится и работает на образ.

Пластическим лейтмотивом Кулыгина (Энтони Дауэлл) становятся «деревянные» шаги и неуклюжие переходы с ноги на ногу, наклоны вниз и «игрушечные» вращения вокруг себя, как на шарнирах. Он беспомощно разводит руками, утирает слезы, чеканит шаг, будто бы повторяя: «Маша меня любит. Моя жена меня любит» [14, с. 255]. Простыми

хореографическими средствами К. Макмиллан рисует узнаваемый образ неприкаянного, неуверенного в себе учителя гимназии, чья жизнь «течет по известным формам» [14, с. 255]. Как не в одной другой партии, здесь предельно важна мимическая игра и выразительность. К. Макмиллан упоминает, что движения для соло Э. Дауэлла были найдены быстро, но важно было сохранить точность хореографического языка на сцене [26].

Несмотря на ограниченную пластику, Кулыгин в «Зимних грезах» остается живым и человечным героем. Созданное впечатление поддерживает душещипательный мотив Прелюдии си-бемоль мажор из цикла «Шесть пьес на одну тему для фортепиано», соч. 21 № 1, на которую поставлена вариация. Герой вызывает сочувствие в танце-объяснении с Машей на Диалог из цикла «Восемнадцать пьес для фортепиано», соч. 72 № 8, когда между ними не складывается дуэта. Кулыгин не может встать с Машей в пару: она остается статичной в его руках и переходит на шаг. Вереницы шагов за ней с протянутой рукой замирают в окончании; длинные шаги в арабеск растворяются в паузах; повторяющиеся комбинации-обращения к Маше не получают ответа. К. Макмиллан намеренно ставит обрывки хореографических фраз, выражая в «диалоге» недосказанность и отсутствие взаимопонимания.

Образные зарисовки в жанровом плане делят персонажей на лирических и характерных. Последним соответствует комическое и натуралистичное воплощение.

Андрей Прозоров (Гари Эйвис) выглядит в «Зимних грезах» довольным семьянином, не измельчавшим и не постаревшим. Его партия в танце с Наташей на народный мотив искрит сложными классическими прыжками с нарочито подвижным корпусом. Заметной хореографической характеристикой становятся неуклюжие вращения руками, которыми он сопровождает суетливые па при приближении супруги. Наташа (Женезия Росато) предстает в балете строгой, излишне правильной невесткой (издалека следит за сестрами, недовольно вздыхая), вздорной и капризной (то отталкивает

Андрея, то кидается его целовать). В танце она не выпускает из рук коляску с младенцем, беспокойно вскакивает на пальцы и поставленные движения выполняет в резкой, дерганой манере.

Небольшую вариацию Анфисы (Герд Ларсен) К. Макмиллан стилизует под русский народный танец с хороводным шагом и припаданиями. Лирическая песня заканчивается мелодическим наигрышем, на который сестры закруживают ее в танце, играя с полами юбки.

Горничную (Джеки Таллис) хореограф показывает в разгульной пляске с офицерами, вобравшей в себя акробатические па и нелепые клише: от «простонародных перекидных «козлов» [9] и ползаний на четвереньках, до задранных юбок и бутылок водки.

На ту же музыку ближе к концу балета появляется Чебутыкин (Дерек Ренчер), путающийся ногами в упавшем стуле. Его карикатурное соло на развеселый плясовой мотив строится на всяческих партерных манипуляциях со стулом и бутылкой. Можно считать подачу образа сомнительной и вульгарной, но, вспоминая слова, которые Чебутыкин напевает в пьесе: «Тарара... бумбия... сажу на тумбе я» [14, с. 290]; хочется воспринимать ее буквально решенной и гротесковой.

Все комическое в «Зимних грезах» К. Макмиллана отечественные критики называют «типично иностранными курьезами» [10], избыточными и «туристическими» [9] в силу искаженных представлений о русском колорите подробностями. Однако интересно вспомнить, что и после премьеры пьесы А.П. Чехова критики писали, что комедийные эпизоды «пришиты белыми нитками и производят для общего тона пьесы впечатление диссонанса» [8, с. 483]. Подобные нелепость и комичность в контексте «истинной трагедии русских будней» [14, с. 594] в интерпретации К. Макмиллана имеют право на существование. К тому же в данном вопросе большую роль играет манера исполнения. Артисты Королевского балета могут органично смотреться в макмиллановском «натурализме», но оставаться недостоверными в «русских акцен-

тах». Тогда как российские исполнители способны показать это «ближе к тексту», будучи знакомыми с культурой изнутри.

Если экспозиция «Зимних грез» понятна изначально, а появление Вершинина в доме Прозоровых обозначено коротко и сразу переходит к хореографическому действию (к танцу горничной), то заключительная сцена балета решена средствами пантомимы подробно и в традиционном ключе. Финал поставлен на «Страстное признание» и включает в себя: примирение Маши с Кулыгиным; дуэль; слезы Ирины из-за гибели барона; отъезд офицеров и мизансцену с сестрами. Излишняя нарративность в перечислении происходящих событий спорит с разработанной концепцией балета.

Первая ансамблевая сцена поставлена на романс «Растворил я окно» на стихи князя К.К. Романова из цикла «Шесть романсов», соч. 63. Используемые в ней средства выразительности ориентированы на отражение чеховского психологизма: подчеркивание человеческой разобщенности и одновременно неповторимости, единичности каждого существования. Герои движутся по сцене в разных направлениях, то образуя пары и трио, то не пересекаясь. Ключевую роль приобретает намеренное отступление от персональных пластических лейтмотивов: артисты существуют в пределах языка классического танца. Сменяющие друг друга короткие па, лексическую основу которых составляют большие прыжки, иногда выполняемые в параллель, олицетворяют суету мимолетного общения гостей, обрывки их воспоминаний, фрагменты внутренних размышлений, усиленные «тревожно-печальной нежностью» [11, с. 285] романса. Являясь метафорическим воплощением «истории о прошлом, в которое невозможно вернуться, и мечтах, которым не суждено сбыться» [8, с. 477], описанная сцена объясняет, почему К. Макмиллан называет балет «Зимними грезами».

В этой сцене происходит зарождение чувств Маши и Вершинина. Их небольшой дуэт, как первый разговор наедине, прерывается другими персонажами. Неуверенные касания и постоянные расхождения говорят о сомнениях. Здесь же

впервые обозначается противостояние Кулыгина и Вершинина: оказавшись друг напротив друга, они по очереди вращаются, соревнуясь в виртуозности.

Развитие хореографической мысли К. Макмиллан продолжается во второй ансамблевой сцене на музыку Сентиментального вальса фа минор из цикла «Шесть пьес для фортепиано», соч. 51, № 6, когда конфликт между Кулыгиным и Вершининым становится очевидным. Сцена имеет похожее строение, но теперь герои вальсируют в произвольном рисунке, сталкиваясь друг с другом и меняясь парами. Когда Маша начинает танцевать с Вершининым, к ним присоединяются еще две пары. Танцуя зеркально, они составляют симметричную композицию. В образованный треугольник входит Кулыгин, далее сцена развивается средствами пантомимы. Дважды он просит Машу уйти с ним, но та находит повод, чтобы остаться. На третий раз руку Маши выхватывает Вершинин и уводит за собой.

Грамотно выстроенные драматургия и композиция этого эпизода превращают использованные элементы пантомимы во внятный танцевальный текст. Его контраста, артикуляции и насыщенности оказывается достаточно для раскрытия конфликта.

Линию взаимоотношений Ирины, барона Тузенбаха и штабс-капитана Соленого, не считая коротких проходов в ансамблевом танце, первым иллюстрирует трио героев, поставленное на Колыбельную песню из цикла «Шесть романсов», соч. 16, № 1. Танец интересно решен ритмически: его хореография одновременно соответствует и музыкальному рисунку колыбельной, и внутренним законам, несоблюдение которых приведет к потере динамики. Постановка является сложной с точки зрения техники дуэтного танца, поскольку свойственная хореографии К. Макмиллана пластическая кантиленность распространяется одновременно на трех артистов. Хореограф находит неординарные решения, как и прежде отличающиеся удивительной плавностью и ясностью видения [20], когда герои передают балерину из рук в руки или поднимают в четы-

ре руки, переворачивая в воздухе, сохраняя характер адажио. Также в хореографию включены убедительные пластические нюансы, характеризующие увлечение офицеров Ириной и бережное к ней отношение, с одной стороны, и сомнения героини, еще не знающей любви, поэтому во многом остающейся равнодушной, покорно переходящей из рук в руки, с другой стороны. Трио не акцентирует ни предпочтения Ирины, ни конфликта между офицерами, сохраняя экспозиционный характер.

Далее Соленый (Адам Купер) и барон Тузенбах (Стефен Викс) вдвоем танцуют мазурку. Дуэт построен на лексическом материале польского народного танца, в нем заложен «диалог» в духе соперничества (поочередные короткие вариации с обращением друг к другу). Состязание офицеров также помогают подчеркнуть мелодические повторения в народной аранжировке. Однако ни в лексике, ни в манере исполнения, ни в характере между героями не прослеживается различий.

Противопоставление офицеров друг другу К. Макмиллан подчеркивает мягче, решая поставить короткие дуэты с Ириной на одну и ту же музыку — лирично-протяжную жанровую зарисовку хороводного плана, но в разном настроении. В дуэте с Соленым Ирина скована стеснением: она неловко переходит из обводки в арабеск или в поддержку, не делая самостоятельных шагов и не спускаясь с пальцев. Героиня не проявляет инициативы, не выражает эмоций, но дает пощечину Соленому в конце танца за попытку ее поцеловать. В дуэте с бароном герои начинают танцевать, уже держась за руки; те же обводки выполняются в ускоренном темпе; поддержки сопровождают высокие руки — в их танце больше жизни и динамики, Ирина будто становится птицей в руках барона. Номер заканчивается одобрительным кивком: она принимает предложение.

Выстроенная сюжетная линия Ирины и офицеров в балете К. Макмиллана остается нераскрытой по нескольким причинам. Во-первых, общность и бледность характеров Соленого и Тузенбаха не выделяют между ними конфликта, вследствие чего финальная дуэль выглядит неоправданной.

Во-вторых, в художественном решении эпизодов, посвященных героям, ничто не предполагает фатальной развязки, поэтому гибель Тузенбаха воспринимается нелепой.

Разработка образов и отношений Маши, Кулыгина и Вершинина выполнена в «Зимних грезях» гораздо тщательнее и шире. Упомянутые ранее сцены дополняют два дуэтных танца Маши и Вершинина, отражающие развитие чувств героев и усиливающие психологизм спектакля.

Первый дуэт Маши и Вершинина поставлен на музыку «Страстного признания» и расположен в середине балета, уже после конфликтной ансамблевой сцены. Герои, наконец, открыто признаются в любви друг к другу. В этом эпизоде К. Макмиллан не только обозначает влечение, которому трудно препятствовать, но и тонко выражает сложившуюся психологическую ситуацию, в которой над страстью доминирует страх перед неизвестным.

Развитие хореографии К. Макмиллан противопоставляет характеру музыкального рисунка: там, где он динамичен, артисты замедляют движение и обращаются к пантомиме; там, где музыкальная тема едва слышна и повисает между паузами, в хореографии происходит рост и перемена настроения, например, возникают акцентные броски и «выныривания» в высокие поддержки. Нервные заломы рук; гипертрофированные изломы корпуса; поддержки, строящиеся на сопротивлении друг другу; выдержанные паузы — эти нюансы дополняют пластические интонации в хореографии К. Макмиллана, от выразительности которых зависит танцевальный образ в целом. Дуэт пронизан объятиями, поцелуями, слезами и признаниями, при этом каждой позе К. Макмиллан подбирает свой ракурс, каждому эпизоду — свое время и протяженность. Главная муза К. Макмиллана, балерина Линн Сеймур, рассказывает, что паузы и неподвижность имеют в его хореографии «такой же эффект, как крупный план в кино» [25, с. 27], и рассматриваемый дуэт — тому подтверждение.

В небольшом танце с множеством поз и пластических переплетений К. Макмиллану удается раскрыть все грани

состояния души главной героини. Мы видим осторожность Маши, даже беззащитность перед напором чувств Вершинина; сожаления о невозможности союза; протест как непозволение развиться чувству; в то же время надежды и доверие возлюбленному. Партия создается специально для Д. Басселл, поэтому проявленная гамма чувств в первую очередь происходит из ее индивидуальности.

Второй дуэт («Прощание», послужившее поводом к созданию балета) является ключевой составляющей спектакля, обозначает кульминацию, в которой чувства героев достигают пика, приводит к расставанию героев и развязке сюжета.

Первая часть дуэта поставлена на Романс фа мажор из цикла «Шесть пьес для фортепиано», соч. 51 № 5 и представляет финальное объяснение влюбленных. В лексическом материале появляется больше разнообразия, в ракурсах и позах сопротивление сменяют обращенность и стремление друг к другу. Определяющим становится возвращение в этой сцене макмиллановской кантиленности, объединяющей все позы и бытовые жесты с хореографической лексикой воедино и четко следующей мелодическому рисунку романса. В отличие от других постановок К. Макмиллана, ее характер здесь смягчен и лишен бурных страстей, но само движение также кажется импровизационным и стихийным, будучи на самом деле подчиненным сложной ритмической структуре [25].

Вторая часть дуэта решена в форме развернутого адажио с попеременными вариациями и поставлена на романс «День ли царит...» из цикла «Семь романсов», соч. 47 № 5. «Предпочитая отвечать эмоциям музыке, а не ее математике» [17], хореограф будто бы переводит поэтические слова А.Н. Апухтина, не прозвучавшие в балете, но определившие характер романса, на язык хореографии, всеми средствами выражая переполняющее душу светлое восторженное чувство.

Активное хореографическое развитие, основанное на технически насыщенном дуэтном танце в сложносочиненном рисунке, снова и снова «расцвечивает одно и то же любовное настроение сотнями лампочек разного накаливания» [3],

каждый раз достигая предельной интенсивности выражения. Партии фортепиано с бурно вздымающимися и откатывающимися назад волнообразными пассажами отвечает широкое дыхание танца с диагоналями больших прыжков и виртуозных синхронных вращений. На каждую следующую музыкальную фразу К. Макмиллан ставит новую «фонтанирующую цепь оригинальных поддержек» [3], совмещая структурность и четкость хореографии с потоковостью.

Отношения Маши и Вершинина в интерпретации К. Макмиллана воспринимаются не вспыхнувшей сиюминутно страстью, а любовью, которая будет дарить им силы на протяжении всей жизни. Британский танцевальный критик Дж. Парри, автор биографии К. Макмиллана, в рецензии называет героев супругами, «настолько глубокой и прочной» [27] кажется связь между ними.

В трактовке образа Маши К. Макмиллан не дает жесткой структуры, его хореография отличается интуитивным характером. Однако на исполнительницу роли возложена большая ответственность с точки зрения актерских задач. Если Маша не покажет любви к Вершинину в глубоком и чувственном понимании, со смятением и свойственной ей сдержанностью, спектакль не будет сыгран. Образ Д. Басселл, которая после расставания с Вершининым, очевидно, плачет не от разочарования в любви и безнадёжности, а от силы пережитых эмоций, становится образцовым. Но критика фиксирует и другие варианты трактовок: например, образ «любвеобильной девушки с румяными щеками, обожающей военных» [2], созданный тогда еще солисткой Королевского балета Тамарой Рохо, или «хрупкой интеллектуальной» [2] героини в исполнении балерины пермской труппы Инны Билаш.

Вошедший в репертуар Королевской оперы спектакль «Зимние грезы» был тепло встречен публикой. В 2003 году, к десятилетию со дня смерти К. Макмиллана, дуэт «Прощание» (исп. И. Мухамедов, Т. Рохо) включили в программу гастролей Королевского балета Великобритании в Москве. Российская премьера «Зимних грез» состоялась в Пермском театре

оперы и балета им. П.И. Чайковского в 2014 году (пост. Грант Койл, Брюс Сансом) в рамках перекрестного Года культуры России и Великобритании, а возобновление — там же в 2019 году (пост. Джейн Эллиотт, Стивен Уикс). Спустя несколько лет после премьеры балета К. Макмиллана пьеса А.П. Чехова «Три сестры» получила реализацию в оперном жанре¹⁴, а затем нашла отражение в пластических работах хореографов И. Килиана и Н. Дуато¹⁵.

На основе проведенного музыкально-хореографического анализа спектакля автор приходит к следующим выводам.

Использованные К. Макмилланом принципы построения хореографической драматургии скрывают линейное развитие действия, позволяют избежать чрезмерной иллюстративности в воплощении «Трех сестер» А.П. Чехова на сцене. Внутреннее строение балета отвечает композиционной сложности пьесы, является продуманной целостной системой, которая развивает сюжетные линии, содержит интригу, разрешает главный конфликт, в то же время передает атмосферу чеховской драмы, сохраняет глубину драматического высказывания, оставляя простор для мысли и артистам, и зрителям. Музыкальная партитура в виде чередования фортепианных пьес П.И. Чайковского и русских народных мотивов следует драматургической раскладке хореографа, характеризует личные душевные состояния, вместе с тем отражает комичную в своей обыденности действительность, поддерживая чеховский жанр. Образы героев рассматриваются сквозь жизненную призму и оказываются правдивыми благодаря персональным пластическим лейтмотивам, включенным в хореографическую канву; спонтанным бытовым жестам, в том

¹⁴ Подразумеваются оперы «Три сестры Прозоровы» А. Чайковского (Пермский театр оперы и балета, 1995) и «Три сестры» П. Этвёша (Лионская опера, 1998), а также заказанная для фестиваля Мюнхенской биеннале опера «Когда время выходит из берегов» В. Тарнапольского (Мюнхен, 1999).

¹⁵ Имеются в виду спектакли «Последнее прикосновение первое» И. Килиана (NDT I, 2003; NDT III, 2008) и «Бесконечный сад» Н. Дуато (Мадрид, 2010), в которых хореографам удается объединить множество аллюзий к произведениям А.П. Чехова в одном образном поле и передать наследие автора обобщенно.

числе передающим разговор; выразительной окраске пластических интонаций, характеризующих недосказанность, сдерживаемую эмоциональность или иронию автора.

Своеобразие художественного решения также заключается в дуплановости: в совмещении драмы и комедии; лирики и фольклора; в отражении повествования и внутренней жизни героев; реальности и мира иллюзий; персонажа и ситуации. То же прослеживается и в музыкальной структуре, и в сценографическом решении П. Фармера, сохранившем дух русской провинции рубежа XIX–XX веков. Сквозной темой балета остается противостояние героя и несовершенной действительности: К. Макмиллан продолжает исследовать состояние человека в кризисе, раскрывать личность, ее заблуждения и разочарования. Он находит в пьесе А.П. Чехова, построенной на «тонких движениях <...> будничной мысли и будничного страдания» [8, с. 485], тот подтекст, который можно преподнести в широком смысле в условиях балетного жанра. Опыт хореографа кажется убедительным, характеризующим взаимовлияние культур в хореографическом искусстве на уровне режиссуры. В контексте проблемы воплощения литературного произведения на балетной сцене хореографическая интерпретация К. Макмиллана обозначает отказ от прямого воссоздания сюжета полным комплексом постановочных средств и переход к переосмыслению и концептуализации материала в западноевропейском балетном искусстве.

Список литературы

1. *Барабаш Н.А.* Экзистенциальность творчества А.П. Чехова и смена художественной парадигмы на рубеже XIX–XX веков // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 290–310.
2. *Беляева Е.* В Перми прошла премьера вечера английской хореографии. belcanto.ru: сайт: URL: <https://permopera.ru/media/press/10010/> (дата обращения: 10.02.2023).
3. *Галайда А.* На «Золотой маске» представили Пермский балет // Российская газета. — 11.04.2016. URL: <https://rg.ru/2016/04/11/na-zolotoj-maske-predstavili-permskij-balet.html> (дата обращения: 10.02.2023).

4. *Гордеева А.А.* Три ракурса зимы // Музыкальная жизнь. — 2014. — № 12. — С. 34–35.

5. *Гусева Л.* Жестокий романс длиною в три акта // Культурная эволюция. URL: <https://yarcen.ru/articles/culture/music/zhestokiy-romans-dlinoyu-v-tri-akta-63749/> (дата обращения: 10.02.2023).

6. *Зозулина Н.Н.* Джон Ноймайер в Петербурге. — СПб.: Алаборг, 2012. — 423 с.

7. *Кабачёк Н.Л.* Принципы нарративной структуры балетов Кеннета МакМиллана и его преемственные связи с классикой российской хореографии // Балет. — 2020. — № 3. — С. 62–64.

8. *Кириенков И.* Антон Чехов «Три сестры» // Полка: О главных книгах русской литературы: сборник статей в 4 т. — М.: Альпина нон-фикшн, 2022. — Т. 2. — С. 477–494.

9. *Крылова М.* Грезы о снеге. В Перми сыграли в старую добрую Англию // Новые известия. — 16.12.2014. URL: <https://permopera.ru/media/press/9602/> (дата обращения: 10.02.2023).

10. *Кузнецова Т.* Что скрывает снег: британские «Зимние грезы» в Перми // Коммерсант Daily. — 2014. — 17 декабря (№ 229). — С. 14.

11. *Кунин И.Ф.* Петр Ильич Чайковский // Жизнь замечательных людей. Серия биографий; вып. 17 (265). — М.: Молодая гвардия, 1958. — 367 с.

12. *Майлс П.* Чехов на английской сцене / пер. с англ. В.А. Ряполовой // Чехов и мировая литература: в 3 кн. / ред.-сост. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая. — М.: Наука, 1997–2005. — (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. — 1997. — С. 493–534.

13. *Пуделек Я.* Памяти Макмиллана // Окно в Европу. — 1993. — Ноябрь. — С. 3.

14. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем А.П. Чехова: в 20 т. / под ред. А.М. Еголина, Н.С. Тихонова. — М.: ОГИЗ, 1948. — Т. 11. Пьесы 1885–1904 гг. — 632 с.

15. *Чехов А.П.* Пьесы / А.П. Чехов; художники В.И. Аралова, Д.Л. Боровский, В.В. Дмитриев, В.Я. Левенталь, В.Г. Серебровский, Л.Н. Силич, В.А. Симов, Э.Г. Стенберг, Н.А. Шифрин; совместный проект издательства «Речь» и Музея МХАТ. — СПб.; М.: Речь, 2019. — 416 с.

16. *Шах-Азизова Т.К.* Тайна Немировича: из загадок чеховского театра // Вопросы театра. Proscaenium. — 2008. — № 3/4. — С. 274–295.

17. *Billington R.* Kiss to the beat of four // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: www.kennethmacmillan.com/new-page-1 (дата обращения: 10.02.2023).

18. *Craine D.* The Oxford dictionary of dance / D. Craine, J. Mackrell. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — 534 p.
19. *Fowler J.* Unleashing Britain: Theatre Gets Real, 1955-64. — London: Victoria & Albert Museum, 2005. — 128 p.
20. *Gray J.* Revealing MacMillan — A Conference Report // *Dancing Times*. — 2002. — December. — T. 93. N. 1108. — P. 11, 13, 15, 17.
21. Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/> (дата обращения: 10.02.2023).
22. *Mackrell J.* DANCE / The prince of new territory: Sir Kenneth MacMillan died at Covent Garden on Thursday. Judith Mackrell pays tribute // *The Independent*. — 1992. — October, 31. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-prince-of-new-territory-sir-kenneth-macmillan-died-at-covent-garden-on-thursday-judith-mackrell-pays-tribute-1560674> (дата обращения: 10.02.2023).
23. *Mackrell J.* ENB / Sea of Troubles // *The Guardian*. — 2003. URL: <https://www.theguardian.com/music/2003/may/27/classicalmusicandopera.artsfeatures2/> (дата обращения: 10.02.2023).
24. *Roy S.* Step-by-step guide to dance: Kenneth MacMillan // *The Guardian*. — 2010. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/15/kenneth-macmillan-ballet-dance/> (дата обращения: 10.02.2023).
25. *Seymour L.* Kenneth MacMillan The Early Years // *Dancing Times*. — 2002. — March. — T. 92. N. 1099. — P. 23, 25, 27, 29, 31.
26. The man, the choreographer. Interview // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/interview> (дата обращения: 10.02.2023).
27. Winter Dreams, 1991. The ballets 1977–1992 // Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/winter-dreams> (дата обращения: 10.02.2023).
28. *Woodcock S.* MacMillan and Design // *Dancing Times*. — 2002. — December. — T. 93. N. 1108. — P. 19, 20, 21, 23, 25.

Referenses

1. *Barabash N.A.* Ekzistentsial'nost' tvorchestva A.P. Chekhova i smena khudozhestvennoi paradigmy na rubezhe XIX–XX vekov [The existentiality of A.P. Chekhov's work and the paradigm shift at the turn of the XIX–XX centuries]. *Teoriya i istoriya iskusstva*. 2022. Issue 1/2, pp. 290–310.
2. *Belyaeva E.* V Permi proshla prem'era vechera angliiskoi kho-reografii [The premiere of the evening of English choreography took place in Perm]. URL: <https://permopera.ru/media/press/10010/> (date of application: 10.02.2023).

3. Galaida A. Na «Zolotoi maske» predstavili Permskii balet [The Perm Ballet was presented at the Golden Mask]. *Rossiiskaya gazeta*. URL: <https://rg.ru/2016/04/11/na-zolotoj-maske-predstavili-permskij-balet.html> (date of application: 10.02.2023).

4. Gordeeva A.A. Tri rakursa zimy [Three views of winter]. *Muzykal'naya zhizn'*. 2014. Vol. 12. PP. 34–35.

5. Guseva L. Zhestokii romans dlinoyu v tri akta [Cruel romance three acts long]. *Kul'turnaya evolyutsiya*. URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/music/zhestokiy-romans-dlinoyu-v-tri-akta-63749/> (date of application: 10.02.2023).

6. Zozulina N.N. Dzhon Noimaier v Peterburge [John Neumeier in Petersburg]. St. Petersburg, Alaborg, 2012. 423 p.

7. Kabachek N.L. Printsipy narrativnoi struktury baletov Kenneta Mak-Millana i ego preemstvennye svyazi s klassikoi rossiiskoi khoreografii [Principles of the narrative structure of Kenneth MacMillan's ballets and his continuity with the classics of the russian choreography]. *Ballet*. 2020. Vol. 3. PP. 62–64.

8. Kirienkov I. Anton Chekhov «Tri sestry» [«Three sisters» by A.P. Chekhov]. Polka: O glavnykh knigakh russkoi literatury: sbornik statei v 4 t. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2022. Vol. 2. PP. 477–494.

9. Krylova M. Grezy o snege. V Permi sygrali v staruyu dobruyu Angliyu [Dreams of snow. They played good old England in Perm]. *Novye izvestiya*. URL: <https://permopera.ru/media/press/9602/> (date of application: 10.02.2023).

10. Kuznetsova T. Chto skryvaet sneg: britanskie «Zimnie grezy» v Permi [What show is hiding. British «Winter Dreams» in Perm]. *Kommersant Daily*. 2014. Vol. 229. P. 14.

11. Kunin I.F. *Petr Il'ich Chaikovskii* [P.I. Tchaikovsky]. Moscow, 1958. 367 p.

12. Mails P. Chekhov na angliiskoi stsene [Chekhov on the English stage]. Chekhov i mirovaya literatura: in 3 vol. Moscow, 1997–2005. Vol. 1. PP. 493–534.

13. Pudelek Ya. Pamyati Makmillana [In memory of MacMillan]. *Okno v Evropu*. November, 1993. P. 3.

14. Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem A.P. Chekhova: v 20 tomakh [Complete works and letters: in 20 vol.] Moscow, 1948. Vol. 11. 632 p.

15. Chekhov A.P. P'esy [Plays] / A.P. Chekhov; khudozhniki V.I. Aralova, D.L. Borovskii, V.V. Dmitriev, V.Ya. Levental', V.G. Serebrovskii, L.N. Silich, V.A. Simov, E.G. Stenberg, N.A. Shifrin; sovmestnyi proekt izdatel'stva «Rech'» i Muzeya MKhAT. St. Petersburg, Moscow, Rech', 2019. 416 p.

16. *Shakh-Azizova T.K.* Taina Nemirovicha: iz zagadok chekhovskogo teatra [The secret of Nemirovich: from the pysteries of the Chekhov theatre]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2008. Vol. 3/4. PP. 274–295.

17. *Billington R.* Kiss to the beat of four. Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: www.kennethmacmillan.com/new-page-1 (date of application: 10.02.2023).

18. *Craine D.* The Oxford dictionary of dance / D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2000. 534 p.

19. *Fowler J.* Unleashing Britain: Theatre Gets Real, 1955–64 / J. Fowler, J. Gray. London: Victoria & Albert Museum, 2005. 128 p.

20. *Gray J.* Revealing MacMillan — A Conference Report. *Dancing Times*. 2002. December. T. 93. N. 1108. P. 11, 13, 15, 17.

21. Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/> (date of application: 10.02.2023).

22. *Mackrell J.* DANCE / The prince of new territory: Sir Kenneth MacMillan died at Covent Garden on Thursday. Judith Mackrell pays tribute. *The Independent*. 1992. October, 31. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-the-prince-of-new-territory-sir-kenneth-macmillan-died-at-covent-garden-on-thursday-judith-mackrell-pays-tribute-1560674> (date of application: 10.02.2023).

23. *Mackrell J.* ENB / Sea of Troubles. *The Guardian*. 2003. URL: <https://www.theguardian.com/music/2003/may/27/classicalmusicandopera.artsfeatures2/> (date of application: 10.02.2023).

24. *Roy S.* Step-by-step guide to dance: Kenneth MacMillan. *The Guardian*. 2010. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/15/kenneth-macmillan-ballet-dance/> (date of application: 10.02.2023).

25. *Seymour L.* Kenneth MacMillan The Early Years. *Dancing Times*. 2002. March. T. 92. N. 1099. P. 23, 25, 27, 29, 31.

26. The man, the choreographer. Interview. Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/interview> (date of application: 10.02.2023).

27. Winter Dreams, 1991. The ballets 1977–1992. Kenneth MacMillan. His life, his work. An online resource. URL: <https://www.kennethmacmillan.com/winter-dreams> (date of application: 10.02.2023).

28. *Woodcock S.* MacMillan and Design. *Dancing Times*. 2002. December. T. 93. N. 1108. P. 19, 20, 21, 23, 25.

УДК- 7.01
ББК 85.335.42

МОНГОЛЬСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ. ДОЛГИЙ ПУТЬ И СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ (Китай, Внутренняя Монголия)

НА ЖИ СУ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: 752246510@qq.com

Китайская культура является единственной в мире культурной цивилизацией, жизнь которой не прерывалась тысячелетия. 56 народностей сформировали единый облик страны, но и каждый из них сформировал свой язык, свои обычаи и традиции, вероисповедание, культуру. Непростой была судьба народов северной части Китая — монголов Внутренней Монголии. Из поколения в поколение они строили свою цивилизацию, и делают это и по сей день, являясь блестящими представителями многообразной культуры не только Китая, но и всего мира. Для монгольского народа танцы под музыку — неотделимы от жизни. В статье рассматривается путь развития монгольского народного танца.

В качестве методов научного исследования в данной статье использовались следующие: наблюдение, что позволило изучить данный вид танца и его особенности, а также дедукция, так как в ходе анализа мы рассмотрели танец в целом, впоследствии перейдя к анализу конкретного жанра, а именно монгольского народного танца.

Танец всегда занимал значительное место в повседневной культуре монголов северной части Китая, возникнув из основных человеческих потребностей в работе, игре и охоте. Он стал выразительным средством для понимания и привлечения к культуре. В китайской культуре танец играет важную роль в общественном сознании, отражая эстетические стремления народа и национальный дух. Танцевальное искусство Внутренней Монголии, Китая имеет долгую историю, приобретая уникальные жанровые, хореографические и эстетические особенности на протяжении каждой исторической эпохи. Оно вобрало в себя элементы народного танца, акробатики и боевых искусств. Реквизит в виде вееров, мечей и рукавов распространен и часто используется для выражения чувств и переживаний. Монгольский танец во Внутренней Монголии, известный своей чистотой, справедливостью и изяществом, способствует возникновению новых культурных тенденций и создает культуру чистоты, сострадания и красоты. Таким образом, хореографическая культура Внутренней Монголии является наследием ее народа и имеет значение для мирового сообщества.

Ключевые слова: народная культура, история монголов, памятники древней культуры, монгольский народный танец, народное хореографическое искусство, морально-этические нормы, общественное сознание, мировоззрение человека, монгольский народный танец, художественно-эстетическое содержание, исконные ценности, история развития искусства, система записи движений.

MONGOLIAN FOLK DANCE.
LONG WAY AND PRESERVATION OF TRADITIONS
(China, Domestic Mongolia)

NA RISU

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: 752246510@qq.com

Chinese culture is the only cultural civilization in the world whose life has not been interrupted for millennia. 56 nationalities formed a single image of the country, but each of them formed its own language, its own customs and traditions, religion, culture. The fate of the peoples of the northern part of China, the Mongols of Inner Mongolia, was not simple. From generation to generation, they have built their civilization and do this to this day, being brilliant representatives of the diverse culture of not only China, but the whole world. For the Mongolian people, dancing to music is a concept inseparable from life. The article discusses the development of the Mongolian folk dance.

The following methods of scientific research were used in this article: Observation, which allowed to study this type of dance and its features, as well as deduction, because during the analysis, we looked at the dance as a whole, subsequently moving to the analysis of a specific genre, namely Mongolian folk dance.

Dance has always held significant place in the daily culture of the Mongols in northern China, originating from basic human needs for work, play, and hunting. It became an expressive medium to understand and connect with culture. In Chinese culture, dance is vital to public consciousness, reflecting the people's aesthetic aspirations and national spirit. The dance art of Inner Mongolia, China has a long history with unique genre, choreographic, and aesthetic features developing through each historical epoch. It assimilates elements of folk dance, acrobatics, and martial arts. Props like fans, swords, and sleeves are common, often used to express feelings and experiences. Mongolian dance in Inner Mongolia, known for its purity, fairness, and grace, fosters new cultural trends and creates a culture of purity, compassion, and beauty. Therefore, the choreographic culture of Inner Mongolia is a heritage of its people and holds value for the global community.

Key words: *folk culture, history of the Mongols, monuments of ancient culture, Mongolian folk dance, folk choreographic art, moral-ethical norms, public consciousness, human worldview, Mongolian folk dance, artistic-aesthetic content, inherent values, history of art development, system of recording movements.*

Танец, как один из древнейших видов искусства, является неотъемлемой частью духовной культуры общества. Танцевальное искусство связано с практической и духовной жизнью народа, охватывает все стороны его существования и,

являясь способом отражения повседневной жизни человека, формирует его отношение к окружающему миру.

Монгольский народный танец — это памятник культурного прошлого Китая и духовный феномен, прошедший долгий путь развития и имеющий свои традиции.

Изучение и анализ монгольского народного танца способствует выявлению культурных традиций народностей, населяющих Внутреннюю Монголию. Так, в монгольском народном танце нашли отражение различные стороны мировоззрения человека, а музыкальные инструменты, костюмы, атрибуты, используемые во время исполнения танца, служат источником изучения материальной и духовной культуры народа.

Поэтому исследование особенностей развития монгольского народного танца представляет особый научный интерес, обусловленный недостаточной изученностью этой темы.

Монгольский танец периода первобытного земледелия и охоты

В народном хореографическом искусстве, которое развивалось в течение веков, хранятся морально-этические нормы, влияющие на общественное сознание и мировоззрение человека. Монгольский народный танец, благодаря совершенству художественных форм, своим художественно-эстетическим содержанием доносит до современного человека исконные ценности, наработанные человечеством.

В книге «Источник искусства» Чжу Ди писал: «Как только человечество осознало, что необходимо заняться исследованием истории своего собственного развития, включая самые ранние периоды возникновения искусства, большинство свидетельств об эволюции человечества и искусства к тому моменту исчезли навсегда» [1]. У хореографии в целом, у танца всех народов мира нет сложившейся системы записи движений. И поэтому до возникновения видеосъемки было

очень сложно сохранить свидетельства искусства танца, который объединяет черты времени и пространства.

Свидетельства о монгольском народном танце с трудом собираются по крупинкам из уже последующих литературных документов, включая семейные хроники, неофициальные документы, мифы и предания. Данные источники дают очень мало информации, ни гарантировать их подлинность, ни подтвердить их достоверность невозможно. К счастью, в эволюции культуры монгольского народа отсутствуют очевидные исторические разрывы, оно развивалось последовательно, изменялось в ходе влияния разных факторов и сохранилось до наших дней. В том состоянии, в каком известен монгольский танец сейчас, заложены элементы зарождения и развития народного танца. Как отмечал Сыма Чжэнь, «Исторические записи указывают, что дунху, ранее называемые ухань, а после — сяньби, располагались восточнее хунов, отсюда и их название — дунху»¹, поэтому дунху — это общее название для больших и малых племен того региона, в первобытной родовой общине в период социального развития разделение границ было еще более нечетким. Таким образом, во время проведения исследования развития монгольских народных танцев раннего периода данная работа рассматривает поведение древних людей, населяющих Монгольское плато.

Согласно существующим археологическим находкам, в первобытный период района Внутренней Монголии появлялись культуры Хэтао, Даяо, Цаби, Сишы, Фухэ, Хуншань, Сяцзядань, Давэнькоу. В регионе были выявлены следы охоты, собирательства и земледелия, что не было единственным средством существования древних племен. Земледелие поначалу было довольно развито, но с течением времени культура земледелия стала шаг за шагом угасать, уступая место охоте. Эти изменения объясняются природной средой и уровнем развития культуры того периода.

¹ Прим. переводчика: дун — на китайском: восточный.

Сведения о культуре танца высокогорных районов Монгольского плато раннего периода можно найти в предметах первобытного искусства. Далее будет осуществлена попытка реконструкции облика танца на основе древней скульптуры и живописи.

Отражение в скульптуре

В ходе археологических раскопок на территории Монгольского плато повсеместно были обнаружены несколько типов скульптурных изображений людей. К имеющим наибольшую ценность для исследования танца можно отнести скульптуру «Танец богатого урожая» культуры Хуншань в городе Чифэн (рис 1).



*Рисунок 1 — Скульптура «Танец богатого урожая»
культуры Хуншань в городе Чифэн*

Скульптура изображает трех хорошо сложенных крепко обнимающихся женщин. Головы их плотно прижаты друг к другу, руки переплетены, образуя круг, ноги в положении приседа, поза свидетельствует о том, что это танец. Скульптура Хуншань относится к земледельческому типу хозяйства, скульптурное изображение также имеет типовые признаки принадлежности к культуре сельскохозяйственного типа. Можно сделать вывод, что три женщины исполняют праздничный или молитвенный танец в знак благодарности за обильный урожай. В первобытном обществе особо почиталось размножение рода, что находит выражение в фигурах женщин с крупными ягодицами и полной грудью. Независимо от того, чему посвящен танец, — богатому урожаю или ожиданию потомства, он демонстрирует стремление человечества к увеличению своего богатства в период первобытного общества.

Отражение в живописи

Живопись является формой искусства, которая передает большое количество записей о танцах первобытного времени. К имеющимся материалам главным образом относятся изображения на керамической посуде и рисунки на горных породах — петроглифы.

К важным источникам относится находка культуры Хуншань «Танец поклонения размножению на керамической посуде для хранения бобов» (рис. 2).

На этой керамической посуде изображены фигуры двух обнаженных людей — мужчины и женщины. Персонаж слева стоит на согнутой ноге, вторая нога поднята на 90°, он прикрывает руками живот; фигура справа как бы разводит руки в стороны, с разведенными бедрами. Очевидно, здесь воспроизведен танец в честь воспроизведения рода.

В работе «Описание культуры наскального рисунка всего мира» отмечается, что по своему обилию и количеству наскальные рисунки намного превосходят скульптурные и

керамические изображения. И это несмотря на большое значение скульптурных памятников у императорских могил первобытных времен. В книге есть такая фраза: «Умершие люди уже ничего не скажут, но вот наскальные рисунки способны говорить»[2].

Подчеркнем, что эти памятники древнего искусства представляют огромную ценность и являются неоценимыми источниками для изучения монгольского народного танца раннего периода.



*Рисунок 2 — Танец поклонения размножению
на керамической посуде для хранения бобов*

Горы Иньшань, город Уланчаб, пустыня Бадин-Джаран на Монгольском плато являются местами сосредоточения петроглифов, относящихся к периодам каменного и бронзового веков. Содержание рисунков чаще всего следующее: охота, быт и условия жизни, военные походы, символические изображения. Важное место занимают танцевальные мотивы.

Исходя из содержания, можно выделить следующие виды наскальных рисунков.

1. Изображение охоты. Ранее уже было упомянуто, что охота является основной формой культуры на Монгольском плато.

2. Поклонение животным и магия. В ранний период развития человечества, когда люди боролись за свое существование, занимались охотой, чтобы выжить, они не понимали законов природы, испытывали ужас перед стихией, верили в таинственные силы, управляющие природой, что и привело к появлению верований, связанных с поклонением животным и магией.

3. Размножение и преумножение. Для первобытных людей, несомненно, превыше всего почиталось деторождение и материнство, а также продление жизни. Все это стало чрезвычайно важной темой в танце.

4. Празднования, торжества. Петроглифы с изображением танцев, посвященных празднованиям, — очень частое явление для Монгольского региона. Как только первобытным людям удавалось добыть дичь, обеспечить себе еду и тепло, они праздновали такое событие песнями и танцами.

5. Обучение военным навыкам. Вместе с повышением уровня цивилизованности первобытных людей и приобретением знаний о природе, конфликты между этническими группами становились всё более частым явлением.

Таким образом, выше были описаны основные направления танца первобытного периода на территории Монгольского плато. Основными источниками информации явились скульптуры и наскальная живопись. И скульптура, и петроглифы принадлежат к статичным видам искусства, они фиксируют в виде неподвижного изображения динамичный процесс. Но они могут послужить для нас непосредственным материалом в вопросе исследования контекста танца, статических движений, декоративных атрибутов и т. д. Отметим, что эти виды искусства не могут дать исчерпывающее представление о танцах того периода, о цельном образе Монгольского плато в период первобытного общества. Но они, на наш взгляд, вместе со свидетельствами о позднем периоде развития народов региона Внутренней Монголии дают возможность прийти к объективным выводам об эстетических особенностях танцев тех эпох.

Монгольский танец в период кочевого скотоводства, предшествующий династии Юань

Согласно знаниям письменных источников, слово «монгольский» впервые появляется в «Цзю Таншу» («Старая история Тан») в сочетании «монгол шивэй (племя)». Вопрос происхождения монгольского народа очень сложен. В научном сообществе существуют разные точки зрения.

В период Доциньской эпохи, вплоть до эпохи Северных династий, основными жителями Монгольского плато считались гунны. В период династии Хань, после падения гуннов, их сменили сяньби, которые быстро вторглись на Монгольское плато. Согласно филологическим исследованиям, гунны являются прямыми предками монголов. Южная территория от гор Хинган называлась «кидани», а правая часть территории, ныне территория Хулун-Буирносилы, — «шивэй» [3]. Спустя сто лет шивэй был поделен на пять частей: южный шивэй, северный шивэй, глубокий шивэй, императорский шивэй, бо-шивэй. В начале VIII века на установленной на севере Великой пустыни «специальной мемориальной доске» было записано «30 фамилий татар», должно быть, из могучего племени шивэй, именем которых, а именно «татары», стали называться позже все племена шивэй. С расцветом татар, так как племя пользовалось большим уважением, другие племена также начали использовать их название, вскоре все группы стали называться татарами. Из-за могущества монгольского региона название «татары» было вытеснено названием «монголы».

Прямые предки монголов, будь то гунны или сяньби, являются племенами, населявшими Монгольское плато, объединившимися в единую этническую группу.

Танцы гуннов

В письменных источниках ханьцев все кочевые народы высокогорных районов Монгольского плато названы «ху», гунны являются основной народностью ху. Все танцы, имеющие отношение и к древности, и к ху, имеют отношение и к гуннам.

Последние годы Восточной Хань все, начиная с семьи императора и заканчивая простым народом, имели симпатию к танцам ху, в труде «История династий Поздняя Хань» написано: «Ради одежды ху, их шатра, кроватей, кушанья, арфы, танцев линди сразился со всей родней и родственниками» [4].

Прямых источников информации о танцах гуннов сохранилось очень мало, в том числе и в изобразительном искусстве. В городе Эрдос был найден кинжал, принадлежавший племени гуннов, на котором изображены десять человек, тянущих друг друга за руки и шагающих в сторону. Эта сцена отражает танцевальные гуляния гуннов. Найденный в Улан-Цаб бронзовый чайник, принадлежащий к династии Восточная Хань, имеет выгравированный узор в виде танцора. На танцора надета короткая юбка, пальцы его раскрыты, колени согнуты, он стоит на правой ноге, держа левую ногу в воздухе. Интересно отметить, что все пальцы ног танцора направлены в одну сторону, что помогает ему сохранять баланс. Хотя эти источники и не столь содержательны, но даже они дают нам представление об обычаях и традициях, музыкальном искусстве того времени, способны дать информацию об эстетических особенностях танцев гуннов.

Танцы сяньби

Народ сяньби известен своей стрельбой из лука и охотой, в процессе выгона скота на пастбища степи становились их домом. После установления власти сяньби над Северным Вэй господствующий класс утопал в роскоши. Конфуцианцы, известные ученые обратились к песням и танцам в поисках независимого свободного сознания. После продвижения сяньби к центральным равнинам танцы культуры кочевого скотоводства все еще были в почете, что послужило причиной их распространения и в императорском дворце, и среди чиновников, и среди простых людей. Песни и танцы во дворце и в народных музыкальных палатах в итоге перешли в форму цирковых представлений.

По причине большого количества заимствований в танце сяньби и других национальных меньшинств, истинной коренной ритуальной музыке района Центральной равнины Китая был нанесен большой удар, это прервало развитие национальных обычаев и традиций. Популярность завоевали увеселительные танцы. По преданию, в период императора У-ди Ван Юаньюн мог исполнять песни под разную музыку. Услышав его, певицы и танцовщицы пускались в пляс на весь день и всю ночь. Количество людей в его театрах изумляло и доходило до 500 человек, самые знаменитые из них — Сюй Юэхуа, Сю Жун, Янь Цзы. В танце «Танец огненных фениксов» Янь Цзы подражает парящей птице, танец передает крепость и силу скотоводческого народа. С другой стороны, прежде чем попасть на центральные равнины Китая, сяньби глубоко верили в шаманизм. Во время жертвоприношения шаманы буквально растворялись в танце. Вместе с образованием Северной Вэй, шаманы-ненцы также проникли на центральные равнины, они поклонялись духам и демонстрировали это в танцах, которые вскоре, вопреки ожиданиям, обрели широкую популярность. В императорском дворце эпохи Северной Вэй танцы и песни шаманов ху завоевали такую популярность, что исполнялись даже во время совершения молитв. В дальнейшем неоднократно издавались указы, запрещающие такого рода расточительное веселье, пресекающие «исполнение слишком неприличных песен и плясок женщин-шаманок» во время жертвоприношений. Но все подобные указы были очень малоэффективны.

Описание танца сяньби показывает, что, независимо от характера танца — религиозный или праздничный, независимо от социальной принадлежности исполнителей и слушателей — императорская семья или простой народ, места исполнения, — все они прошли путь от танца скотоводов до смешения элементов различных народных культур в одном цельном танце [5, 6]. Заимствование и совмещение элементов различных национальных традиций являются самыми яркими эстетическими особенностями танца периода Северной Вэй.

Монгольский народный танец в период династии Юань

Ранее уже упоминалось о том, что вместе с ростом могущества монгольского региона прежнее название «татары» постепенно было вытеснено названием «монголы». И именно оно стало общим по отношению к шивэям. В XII веке потомки этого народа распространились до рек Онон, Тура, верховьях реки Керулен, восточного пояса хребта Хэнтэй и образовали родоплеменные сообщества. К самым знаменитым можно отнести циян, дзадалан, тайцхэву, хунцила, вулянхэ. Одновременно с ними на территории монгольской равнины жили тартары, меркиты, керейты, найманы, вангу и др. Во время проведения курултая в 1206 году кандидатуру Тимучина выдвинули на пост великого хана и основали Великую Монгольскую империю. Образование Монгольского ханства имело эпохальное значение для монгольского народа.

В XIII веке под предводительством Чингисхана во время третьего военного похода на запад были основаны четыре великих ханства: ханство Угэдэя, Чагатая, Ханство Кыпчаков и Или, тем самым растянувшись по территории Евразии. Одновременно с походами на запад монголы руководили походами на юг. В 1271 году Хубилай основал государство Юань и объявил себя императором. Западные и южные походы расселили монгольский народ по всему Китаю. В 1368 году Чжу Юаньчжан основал государство Мин, монголам пришлось возвращаться на север, и они снова сконцентрировались на монгольской равнине.

С одной стороны, танец периода Юань продолжил традиционную тему скотоводства, с другой — он связал собой систему хань и музыкальный стиль и ввел танец в императорский дворец. Очень популярны были религиозные верования и танцы шаманов. Далее в работе будут отдельно описаны народные танцы, танцы в императорском дворце и танцы шаманов как три отдельных вида танцев династии Юань.

Народные танцы

В эпоху Юань, помимо распределения части монгольского народа в районах Китая, основная часть людей все же не покинула свои северные степные территории. Их народные танцы унаследовали темы охоты и кочевого скотоводства и сформировали свои особенности.

Исходя из функциональности танца, основными целями его исполнения в данный период являются жертвоприношения, благословения неба и празднования. Танцы монгольского народа периода эпохи Юань посвящались жертвоприношению и поклонению предкам, надежде на богатый урожай, избранию предводителя, заключению союза между племенами, приведению войск к присяге, празднованию военных побед, свадебным и траурным церемониям, эти и другие события сопровождалась действиями разных форм и масштабов, но с обязательным присутствием песен и танцев.

Так как монголы имели свою письменность, сохранилось достаточное, по сравнению с древним периодом, количество исторических материалов, что поможет нам рассмотреть особенности монгольского танца периода Юань. Обычай танцевать вокруг дерева берет свое начало со времен, когда древние люди поклонялись небу и божествам, они собирались у пышного высокого дерева и верили, что именно здесь можно находиться ближе к ним. С течением времени танцы вокруг дерева перестали ограничиваться религиозным смыслом и остались танцевальной привычкой монгольского народа.

В труде «Древняя история Монголии» говорится: «Батый требовал от всех участия в церемонии приветствия, есть и пить, встречать аплодисментами под песню» [7]. Ранее упомянутая фреска эпохи Юань, найденная в уезде Пучэн провинции Шэньси, изображает танцоров, один из которых согнулся на двух ногах и хлопает в ладоши [8; 9]. Вплоть до сегодняшнего дня в монгольском народном танце встречаются такие элементы.

Танцы в императорском дворце

В рассматриваемый период наблюдалась тесная связь между музыкой и танцем, далее будет представлена систематизация этого взаимодействия.

Монгольские танцы в императорском дворце эпохи Юань прошли период от зарождения до становления. В ранний период династии Юань танцев в императорском дворце было очень мало, что было характерно для малых народностей, впоследствии на искусство повлияла ханьская традиция изящного веселья, но только на его начальную форму. Во времена Хубилая традиция устраивать банкеты во дворце, будучи исконным обычаем, сочеталась с дворцовым этикетом [10]. В труде «Записки о южной деревне» имеется запись о периоде становления эпохи Юань: «Повсюду поздравления, подданные перед сбором шатров не различали дорогого и дешевого, высшего и низшего. Военному судье надоел их шум и беспокойство, прогнал всех плетями». Что касается жанра танцев, нельзя сказать, что юаньские танцы во дворце строго следовали традициям центральных регионов, они больше соответствовали старой традиции монгольского народа, лишь танцы во время жертвоприношения сохранили ханьский стиль.

Форму танцев императорского дворца юаньского периода можно поделить на групповые, церемониальные, танцы и песни для представлений и т. д. Групповые танцы юаньского периода подразделяются на четыре типа: «Группа знати», «Группа старейшин», «Церемониальная группа», «Группа буддистских служителей», в каждой группе существовало внутреннее деление на десять подгрупп, и представления каждой группы отличались по содержанию, форме и жанру, такие разделения были полезны во время празднования нового года, праздников долголетия, аудиенций во дворце и других церемониальных событий. Это придавало мероприятиям торжественность и служило дополнительным развлечением. В качестве музыкального аккомпанемента чаще всего использовались инструментальные произведения, среди которых «Наслаждение вечностью», «Вечная молодость», «Плоды

горного терновника», «Волшебная скорость», «Звон воды», «Дети водяного», «Счастливый», «Мелодия тибетца» и другие. «Северные арии» исполнялись под аккомпанемент саньсяна, различного вида флейт (чжэн, ди), традиционных ударных инструментов (барабаны-ло, гу, кастаньеты-бань) и др. Женская группа и мальчики танцевали, держа в руках музыкальный инструмент и цветы, мужская группа танцевала, переодевшись в костюмы разнообразных божеств и животных и надевая маски.

Необходимо отметить факт заимствования танского и сунского танца и использование их элементов в танцах императорского дворца. Подчеркнем, что к наиболее известным заимствованиям относится «Танец спокойствия». Этот танец включал элементы, характерные для танского и сунского танца, а именно — изящество и элегантность эпохи Тан сочеталось с мягкостью и нежностью эстетики Сунского танца, большинство движений которого концентрировалось на мягком покачивании и изящных движениях.

Шаманские танцы

Слово «шаман» имеет разные формы написания на китайском языке, происходит из тунгусских языков и имеет значение «взволнованный, бешеный, тревожный». На монгольском языке шаманов-мужчин называли «бо», шаманов-женщин — «ву», позже слово «бо» стали использовать как для мужчин, так и для женщин, а мероприятия, действия, устраиваемые шаманами, на монгольском языке называют «синбо». В древней ханьской литературе шаманов обычно называли «ву», чаще всего по отношению к мужчинам использовали слово «ву», по отношению к женщинам — «си». В период династии Юань шаманы занимали высокое положение в обществе. Далее будет представлен анализ танцев шаманов как основной разновидности религиозных танцев.

Согласно историческим источникам, зарождение и развитие шаманства на монгольской территории началось еще в пе-

риод стихийного формирования первобытной религии родового общества. Во времена общин было принято различать два типа шаманов — родовых и диких. Родовые шаманы относились к некоторому роду и совершали обряды жертвоприношения исключительно для его представителей. Дикие шаманы были выходцами из народа, они просили благословения за ушедших в результате болезней, эпидемий и т. д. Упадок родовой общины как структуры общества привел к исчезновению родовых шаманов, дикие шаманы стали занимать более высокие позиции. Параллельно с развитием общества стихийная первобытная религия, шаманство постепенно стали принимать вид религии как веры, к которой человек пришел сознательно. В период династии Юань эта религиозная система была уже достаточно совершенной. В XIII в. среди монгольской аристократии почтением пользовался тибетский буддизм, однако шаманизм все еще занимал главенствующие позиции, и особенно был широко распространен среди обычного народа. В монгольский период династии Юань все обычные обряды, такие как поклонение предкам, жертвоприношения и др. были в распоряжении шаманов. Шаманам доверяли гадание на исход таких серьезных событий, как военные походы. Для обычного народа шаманы были главными по организации ритуалов жертвоприношений.

Первоначально шаманы поклонялись онгонам — духам предков, животных, растений. При этом духи были и добрыми, и злыми, шаманские жертвоприношения были ритуалом, изгоняющим зло. Ввиду неосведомленности о причинах природных явлений древние люди их опасались и, вследствие этого, одушевляли, верили в их волшебную силу, например: Гром Тенгри (миф.), Молния Тенгри (миф.) и т. д. Впоследствии Тенгри для монголов стал символом долголетия, бессмертия и наивысшим духом для шаманов. Вместе с тем монгольский народ не отрицал и влияние других духов. Так, например, Хуому Тенгри управляет огнем, Будьгур Тенгри руководит богатством, Заягати Тенгри охраняет скот и имущество.

Относительно эстетической особенности монгольского танца периода эпохи Юань можно сделать следующие выводы.

Прежде всего, шаманские танцы представляют собой таинственное и магическое действо и имеют эстетическую особенность смешения реальности и иллюзии. Для шаманских ритуалов часто выбиралось особое окружение. В период эпохи Юань танец шамана называли словом *Тяоцзяшэнь* (привлекательные домашние боги) или *Шяоцисян* (знаменосцы приглашают богов). Некоторые шаманские ритуалы проводились глубокой ночью на открытом пространстве при свете полыхающего огня, некоторые в наглухо закрытых пространствах, некоторые требовали особых реквизитов. Так, шаман привязывал колокольчик на длинной веревке к талии и держал в руках бубен. Боги, отвечающие за различные категории человеческой жизни, приглашались звуками бубна и колокольчика [11]. Все это вместе создавало мистическую атмосферу. Кроме того, чтение заклинаний, имитирование звуков животных, бормотания заставляли наблюдателей погрузиться в неопишуемый мистицизм. Одержимость духами, глаза шаманов, судорожные движения, обмороки и другие подобные проявления в ритуалах — все это для человека находится за пределами реального мира.

Следующая особенность шаманских танцев — это специфическая техника исполнения, выходящая за рамки человеческих возможностей. Шаманы исполняли беспорядочные движения, доходившие до безумия, находились в бессознательном состоянии, могли исполнять вращательные движения с большой скоростью и прыгали с земли на внушительные дистанции, что говорит о высокой степени сложности таких движений. Важно отметить присутствие отсылов к животному миру в танце шаманов, что объясняется наследованием от древних монгольских танцев с элементами охоты, скотоводства. Хотя движения некоторых шаманок были описаны как мягкие, привлекательные, в целом шаманский танец оставляет ощущение грубости, необузданности, помешательства, что и является эстетической особенностью данного вида танцев.

Еще одной особенностью монгольского танца является следование определенной последовательности. Если судить по

танцевальным движениям, тогда можно описать их как трансформацию и переход от медленного темпа к быстрому, далее к очень быстрому — и снова возврат к медленному темпу. Но на практике шаманский танец мог не следовать строго данной стандартной модели и обязательно обладал вариантностью, изменяемостью. Такая вольность структуры и движений также является неотъемлемой особенностью шаманских танцев.

Монгольский народный танец в послеюаньский период до 1946 года

Период монгольской империи длился недолго, ханство Угэдэя, ханство Чагатая, ханство Хулагуидов и Кыпчакское ханство стали постепенно угасать, в 1368 году династию Юань сменила династия Мин. На территории шли столкновения между династией Мин и Северной Юань. В этот период монгольская часть снова возвращается к положению, которое было в регионе в период до Чингисхана, когда люди занимались скотоводством, чтобы прокормиться, и селились в местах, где есть вода и плодородная земля. Впоследствии Монголия разделилась на три части: регион урянхайцев, татар и ойратов. В XV веке Даян хан снова объединил Монголию и поделил ее на шесть министерств. В конце династии Мин и начале династии Цин Монголия делилась на юг Пустыни, север Пустыни, запад Пустыни и находилась в подчиненном положении. Чтобы укрепить положение тыла Цин использовала свои воска, завоевала территории и объединила Монголию.

В этот период Монголия снова вернулась к кочевому образу жизни, длительный раскол государства, непрерывные военные действия, гнет правителей Мин и Цин надолго отрезали народ от внешнего мира и значительно ослабили экономическую культуру региона.

В области танцевального искусства в этот период также наблюдается упадок и застой. Кроме значительного влияния политических, экономических и культурных факторов имелись и другие сторонние причины этого явления.

Таким образом, с одной стороны, танцы в данный период не получили никакого развития среди народа, но получили танцевальное наследие предков, с другой стороны, получает развитие религиозный танец ламаистов — цам, и становится заметным явлением танцевальной культуры данного периода. Вместе с упадком шаманства шаманские танцы слабеют и становятся сплавом шаманских и буддистских танцевальных форм.

Танцы простого народа

Хотя танец данного периода не отличался таким развитием, как в предыдущие годы, но среди монгольской аристократии пользовался ничуть не меньшей популярностью. Жена Алтан-хана Усин была открытым человеком, могла произвольно танцевать, петь, стрелять из лука. Однажды на приеме наместника она устроила танцы, чем завоевала восхищенные взгляды окружающих. В Хошуне Тумэд-Юци во Внутренней Монголии сюжетом настенной росписи Майдар Зуу является сцена монгольского танца, по определению Ван Цзинчжи, в некоторой краеведческой литературе монгольского региона также встречаются записи на тему танца: «его дочь выстукивала песню. Каждую лунную ночь они собирались и вытапывали глухие звуки. Либо играли на тростниковой флейте или на пипе, либо успокаивались, либо топали ногами и пускались в пляс, либо пели во весь голос выше всех струнных инструментов, развлекались. Монголы каждого сомона (административный район Внутренней Монголии. — *На Жису*) во время банкетов, свадеб обязательно должны были спеть коллективную песню. Чтобы поддержать настроение праздника, песни должны были быть долгими, торжественными» [12]. И хотя материала, близкого теме исследования, немного, он позволяет создать представление о народных танцах того периода.

Исходя из функций монгольского народного танца, их можно поделить на танцы для развлечений, например, танец

янгэ (танец праздников), танец маву (танцевальное представление с участием лошадей), исполняемый во время праздника надом, танцы шуэйдзю (танец, представляющий борьбу); танцы ритуальные, например, молитва над огнем, танец жертвоприношения, танец мольбы о счастье; танцы магической силы, например, андай. Андай — это один из видов монгольского народного танца данного периода. Сложно точно определить время появления этого танца, но все-таки его истоки относят приблизительно к середине периода цинской династии [13]. В период зарождения танца его наделяли магическими свойствами. Позже танец андай получил широкое распространение, его исполняли во время жертвоприношений, ритуалов-прошений о наступлении дождя, во время празднования надом и других массовых собраниях. Изначальное предназначение танца было ритуальным: мольба богам о выздоровлении и покровительстве, изгнании злых духов и охране от несчастий. Шаг за шагом танец претерпевал изменения и превратился в народный танец, который передавал настроенная радости и удовольствия.

В этот период развлекательные танцы пользовались широкой популярностью. Гостеприимный монгольский народ приглашал близких друзей и родных на праздники и свадьбы, где гости придавались пляскам и песням. Самыми известными из таких танцев являются танец с пиалой на голове, танец с фонарем и танец с палочками.

Учитывая все вышеизложенное, можно сделать вывод относительно эстетических особенностей монгольского танца того периода, для которого характерна оригинальная хореографическая лексика и рисунок, отражающие условия быта людей, жанровое многообразие, включающее сольные и массовые, женские и мужские танцы, праздничные танцы, танцевальные представления с участием лошадей, танцы, представляющие борьбу, ритуальные танцы, танцы магической силы. Кроме того, эстетической особенностью монгольского танца являлась яркость и сложность костюмов, элементами которых выступают длинные рукава, развивающиеся ленты, причуд-

ливые головные уборы и прически, а также обилие реквизита (маски, веера, оружие), связь с музыкой, поэзией, театром, а также с боевыми искусствами.

Религиозные танцы

Основными религиозными танцами данного периода являются ставшие популярными танцы тибетских буддистов цам, одновременно с рассветом этих танцев происходит увядание шаманских танцев. Произошло столкновение двух религий, смешение танцевальных форм, одним из характерных танцев данного вида является танец лайчин. Цай является одним из религиозных традиционных торжественных обрядов, это плод религиозной культуры Монголии и Тибета, получивший популярность во всех буддистских храмах вместе с распространением тибетского буддизма на территории Внутренней Монголии в XVI веке. Его содержание — это празднование явления божеств уа землю, ошибочности войн, сохранения веры и религии, наказания темных сил. В танцах были обязательные персонажи, основные из них Цюээрцзилэ, Чжаганьубугун, Мамаси, Намусылай, Хаокоумай, Гунбу, Хаму и другие.

Существуют неоднозначные мнения относительно того, как цам появился на территории Монголии. Например, на территории региона Баянь Чхуар происходило проникновение тибетского буддизма, но цам в этой местности незнаком. Однажды Данба Джасэн отправился в Тибет для распространения своих учений. Узнав об этом, тибетские монахи использовали свои площадки для танцев, организовав перед его появлением представление танца цам для преграждения проникновения его иноземных знаний. Данба Джасэн смог увидеть издавелека танец цам и принес некоторые его элементы в монгольское танцевальное искусство, стремясь создать свой танец цам. Не случилось проникновения танца цам и после построения храма Гуанзун в Синтае. Цам был привезен и представлен местному населению после трехголичного путе-

шествия Луосан Тудэн в Тибет, Пекин и другие местности. По другим источникам, цам появился в некоторых других районах от странствующих или специально приглашенных тибетских буддистских наставников. Танец цам был основным религиозным танцем данного периода. Ван Цзинчжи отмечал: «танец имел важное влияние на передачу элементов монгольского танца, как наследие, их изменение и развитие, имел почетное имя “классический танец”» [13]. По всему этому легко заметить, что цам не является полностью заимствованным из Тибета танцем, это образовавшееся с течением времени самостоятельное смешанное танцевальное искусство, имеющее и монгольские характерные особенности, и элементы тибетских религиозных ритуалов.

Выводы

Танец всегда занимал огромное пространство в жизни и повседневной культуре народов северной части Китая — монголов Внутренней Монголии. Предпосылками его возникновения были элементарные потребности человека в труде, игре, охоте. Танец становился смыслом жизни человека, помогая раскрепоститься и приобрести гармонию с самим собой. В этом процессе человек приобщался не только к танцевальному виду искусства, но и к определенной культуре в целом. Таким образом, танец выступал средством понимания культуры и приобщения к ней [14].

Танец в китайской культуре является важной составной частью общественного сознания, выражая эстетические устремления народа и его идеал прекрасного, воспитывая национальный дух.

Китайское танцевальное искусство (Внутренняя Монголия) имеет давнюю историю, в каждую из исторических эпох приобретая неповторимые жанровые, хореографические и эстетические признаки.

Эстетика танца народов северной части Китая — монголов Внутренней Монголии — складывалась веками, вбирая

в себя элементы народного танца, акробатики, боевых искусств. В эстетике китайского монгольского танца большое место занимал реквизит исполнителя, при помощи которого танцовщик передавал собственные чувства и переживания. Наиболее популярные предметы реквизита — веер, меч и рукава, техника работы с которыми пришла из народного китайского танца.

Танцы монголов Внутренней Монголии с их уникальностью, чистотой, справедливостью и изящным стилем дают возможность развиваться новым культурным тенденциям и создают новую культуру человечества, культуру чистоты, милосердия и красоты.

Таким образом, хореографическая культура монголов Внутренней Монголии является не только достоянием ее народа, но и относится к культурным ценностям мирового сообщества.

Список литературы

1. 朱狄. 艺术的起源[M]. 北京. 中国社会科学出版社. 1982 [Джу Ди. Истоки искусства]. Пекин: Китайское общественное научное издательство, 1982].
2. 盖山林. 世界岩画的文化阐释[M]. 北京. 北京图书出版社. 2001 [Гай Шанлин. Описание культуры наскального рисунка всего мира]. Пекин: Издательство пекинской библиотеки, 2001.
3. Киданьский город Чинтолгой-балгас. Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. — М.: Вост. лит., 2011.
4. Таскин В.С. Материалы по истории древних кочевых народов группы дунху. — М.: Наука, 1984.
5. 萧络非. 汉魏六朝乐府文学史[M]. 北京. 人民文学出版社. 1984 [Сяо Луофэй. История литературы юэфу]. Пекин: Издательство народной литературы, 1984.
6. 杨銮之. 洛阳珈蓝记[M]. 北京. 中华书局. 2012 [Ян Сиенджи. Записки Лояна]. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2012.
7. 多桑. 多桑蒙古史[M]. 上海. 上海书店出版社. 2001 [Дуо Сан. Древняя история Монголии]. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2001.

8. 道润梯步译, 蒙古秘史[M].呼和浩特. 内蒙古人民出版社. 1985 [Ю Гунмын. Монгольские записки]. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1985.
9. [Ван Ниннин. Древние танцы Китая]. Тайюань: Китайское издательство Шэньси, 2009.
10. 陶宗仪. 南村辍耕录•卷一[M].北京. 文化艺术出版社. 1998 [Тао Дзун. О повестях. Т. 1.] Пекин: Издательство культуры и искусства, 1998.
11. Веселовский Н.И. Труды по истории Золотой Орды. — Казань: Фэн; АН РТ, 2010.
12. Вац А.Б. Танцевальное искусство Китая. История и современность. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2011.
13. 王景志. 中国蒙古族舞蹈艺术论[M].呼和浩特. 内蒙古大学出版社. 2009 [Ван Цзинчжи. Искусство монгольского народного танца в Китае]. Хух-хото: Издательство Внутренней Монголии, 2009.
14. На Жи Су. Традиционный монгольский танец. Формообразование и жанровое своеобразие // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4.

References

1. 朱狄. 艺术的起源[M].北京. 中国社会科学出版社. 1982 Džu Di. Istoki iskusstva [The origins of art]. Pekin: Kitayskoye obshchestvennoye nauchnoye izdatel'stvo, 1982.
2. 盖山林. 世界岩画的文化阐释[M].北京. 北京图书出版社. 2001 Gay Shanlin. Opisanie kultury naskalnogo risunka vsego mira [Description of the cave art of the whole world]. Pekin: Izd. pekinskoy biblioteki, 2001.
3. Kidan'skiy gorod Chintolgoy-balgas. Institut istorii, arkheologii i etnografii narodov Dal'nego Vostoka DVO RAN. Moscow, 2011.
4. Taskyn V.S. Materialy po istorii drevnikh kochevykh narodov gruppy dunkhu. Moscow, 1984.
5. 萧绂非. 汉魏六朝乐府文学史[M].北京. 人民文学出版社. 1984 Syao Luofey. Istoriya literatury yuefu [History of yuefu literature]. Pekin: Izd. narodnoy literatury, 1984.
6. 杨銮之. 洛阳珈蓝记[M].北京. 中华书局. 2012. Yan Siyendzhi. Zapiski Loyana [Notes of Luoyang]. Kitayskoye knigoizdatel'stvo, 2012.
7. 多桑. 多桑蒙古史[M].上海. 上海书店出版社. 2001 Duo San. Drevnyaya istoriya Mongolii [The ancient history of Mongolia]. Shangkhai: Shangkhaikoye knizhnoye izdatel'stvo, 2001.
8. 道润梯步译, 蒙古秘史[M].呼和浩特. 内蒙古人民出版社. 1985 Yu Gunmyun. Mongolskiye zapiski [Mongolian notes]. Pekin: Kitayskoye knigoizdatel'stvo, 1985.

9. *Van Ninnin*. Drevniye tantsy Kitaya [The ancient dances of China]. Tayyuan': Kitayskoye izdatel'stvo Shensi, 2009.
10. 陶宗仪. 南村辍耕录•卷一[M].北京. 文化艺术出版社. 1998 Tao Dzuni. O povestyakh [About the stories]. Vo.1. Izdatelstvo kultury i iskusstva, 1998.
11. *Veselovskiy N.I.* Trudy po istorii Zolotoy Ord. Kazan, 2010.
12. *Vats A.B.* Tantseval'noye iskusstvo Kitaya. Istoriya i sovremennost'. Saint Petersburg, 2011.
13. 王景志. 中国蒙古族舞蹈艺术论[M].呼和浩特. 内蒙古大学出版社. 2009 Van Tszinchzhi. Iskustvo o mongolskom narodnom tantse Kitaya [The art of the Mongolian folk dance of China]. Khukh-khoto: Izd. Vnutrenney Mongolii, 2009.
14. *Na ZHi Su*. Tradicionnyĭ mongol'skiĭ tanec. Formoobrazovanie i zhanrovoe svoebrazie [Traditional Mongolian dance. Form formation and genre originality]. *Theory and history of art*. 2021. Issue 3/4.

Varia

УДК 7.01

ББК -1

**ПРОБЛЕМА ТЕРМИНОЛОГИИ
В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ:
ПО МАТЕРИАЛАМ ЭНЦИКЛОПЕДИИ
«УДМУРТСКАЯ РЕСПУБЛИКА:
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА»**

В.Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Пикетская, д. 3/1; Россия

E-mail: koshacv@gmail.com

За три десятилетия новой российской истории наука о народном искусстве испытала существенные изменения в перспективе искусствознания: вместе с ликвидацией системы фабрик художественных товаров, министерств местной промышленности как регуляторов управления пострадали технологические ресурсы отрасли народных художественных промыслов, а также научная среда — был закрыт НИИ художественной промышленности и расформирован музей, созданный на базе Торгово-промышленного музея кустарных изделий Московского губернского земства (1885), целью которого было содействие развитию кустарных промыслов. В 1946 году музей был переименован в Музей народного искусства НИИХП. В то же время интерес к народному искусству стали проявлять регионы, очевидно, в поиске того, что именуется национально-культурной идентичностью, и это отразилось в инициативах правительств ряда республик и областей по созданию сетевых проектов «возрождения» народных художественных промыслов в регионах, а также создания образовательных методик изучения в системах образования и школьных программах. Большое значение имеет работа в ряде регионов по формированию материалов, включающих описание наследия и, что очень важно, словарей

и энциклопедий. В статье описывается опыт создания энциклопедии «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла» как одной из региональных школ Российской Федерации.

Ключевые слова: Удмуртская Республика, народное искусство, декоративно-прикладное искусство, художественные ремесла, энциклопедия, сохранение культурного наследия.

THE PROBLEM OF TERMINOLOGY IN FOLK ART: ACCORDING TO THE MATERIALS OF THE ENCYCLOPEDIA “UDMURT REPUBLIC: ART AND APPLIED ARTS AND ART CRAFT”

V.B. KOSHAYEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia

E-mail: koshaev@gmail.com

Over the three decades of the new Russian history, the science of folk art has experienced significant losses in the perspective of art history — along with the liquidation of the system of factories of art goods, the Ministries of local industry as management regulators, the technological resources of the folk arts and crafts industry have suffered, as well as the scientific environment — the Research Institute of Artistic Industry” and the museum was disbanded, created on the basis of the former Commercial and Industrial Museum of Handicrafts of the Moscow Provincial Zemstvo (1885), the purpose of which was to promote the development of handicrafts. In 1946, the museum was renamed the Museum of Folk Art NIIHP. At the same time, regions began to show interest in folk art, apparently in the search for what is called national and cultural identity, which was reflected in the initiatives of the Governments of a number of Republics to create network projects for the “revival” of folk arts and crafts in the regions, as well as educational methods of studying in systems education and school programs. Of great importance is the work in a number of regions on the formation of materials that include a description of the heritage and, which is very important, dictionaries and encyclopedias. The article describes the experience of creating the Encyclopedia “Udmurt Republic: Arts and Crafts” as one of the regional schools of the Russian Federation.

Key words: Udmurt Republic, folk art, arts and crafts, art crafts, encyclopedia, preservation of cultural heritage.

Пролог

Парадоксальность народного искусства состоит в том, что оно наряду с другими творческими направлениями стоит в ряду видов искусства, но одновременно оно сохраняет память о том, что некогда сохранившиеся до настоящего времени художественно-образные архетипы являлись каноническим основанием искусства в целом, и до сих пор в понятии «макрокосм в микрокосме» сохраняется память о специфическом каноне, возникшем в эпоху мезолита и просуществовавшем до теических времен и не исчезнувшим, а ставшим особым художественным и социокультурным явлением, сохраняющим поэтику этнических представлений в декоративно-изобразительной форме. Интерес к народному искусству в его этнографическом варианте возник в середине XIX века, когда проявилась потребность в осознании культурной специфики России, понимания ее экономического потенциала и формирования политических институтов управления. Полемика в XIX веке в российской общественной мысли о специфике культуры России шла в русле путей ее развития и противостояния западничества и славянофильства с точки зрения социально-философской. В частности, Н.Я. Данилевский высказывался так: «С общей культурно-исторической точки зрения Россия не может считаться составною частью Европы ни по происхождению, ни по усыновлению; что ей предстоят только две возможности: или вместе с прочими славянами образовать особую, самостоятельную культурную единицу, или лишиться всякого культурно-исторического значения — быть ничем» [2].

Тема эстетической формализации объектов народного искусства стала некоторым основанием для разработки теории народного искусства [5]. Сегодня приближение и уточнение семиотической программы народного искусства можно отметить в переходе мнений семантического повода к семиотическому. В частности, реконструкция знаковой системы Б.А. Рыбаковым, трактовавшим народное искусство как наследие язычества [9], чем были очарованы многие исследо-

ватели, сменила идеи А.К. Байбурина, связавшего семантический подтекст вещей с ритуалом в традиционной культуре [1], и с этой точки зрения речь может идти не о противопоставлении феноменов народного искусства и искусства Средневековья, а об этапном мировоззренческом движении, а это принципиально иное теоретическое основание. Весьма содержательной в этом смысле представляется точка зрения создателей монографии «Древнерусская космология» [4], блоком в которую входит материал И.М. Денисовой «Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре» [3, с. 368–472].

В советский период народное искусство ввиду индустриализации общественной жизни меняет свою типологическую форму, и происходят изменения, как и во всех направлениях художественного творчества. Так, народное искусство в советском государстве пересоздано в его сценической форме, литературном устном и письменном фольклоре, экономической модели ремесел в виде народных художественных промыслов, фабрик художественных товаров. Последние сильно пострадали в постперестроечное время, и сегодня народное искусство является, скорее, одним из инструментов культуры и образования. Достижения гуманитарной мысли о народном искусстве оформлены рядом исследователей, но в наиболее общем виде это сделано академиком РАХ М.А. Некрасовой в понятиях «народное искусство как мир целостности» [8], «народное искусство как тип культуры и тип художественного творчества» [7], «народное искусство — духовная культура; его место в современном мире» [6] и др. Но пока сохраняются вопросы, как эти аспекты могут быть введены в дидактику просвещения и образования в средней школе, а также историческую шкалу собственно истории искусства, так как теоретически неопределено, где начинается и где заканчивается народное искусство и почему. То есть трактовки народного искусства академически выверены, но остается вопрос практического образовательного и просветительского продолжения, а также адаптация потенциала народного искусства

в новых условиях его применения. Стоит вопрос создания справочных пособий. Например, нет убедительных расшифровок таких понятий, как ремесла и промыслы, декор и форма, орнамент и изобразительность в народном искусстве. Нет понимания того, как в вещи осуществляется ее знаковая референтная функция, а где мы имеем дело с полноценной художественно-образной системой. Также нет методологии по определению мировоззренческого стыка народного и религиозного искусства, народного искусства и дизайна. И главное — нет системных изданий, где была бы сведена тема «Искусство народов России».

В определенной степени научная сторона национальных перспектив народного искусства в истории второй половины XX века окормлена разработками Московского высшего художественно-промышленного училища — ныне Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, — целевая программа которого была связана с подготовкой кадров для многонациональной России, союзных республик, ряда зарубежных стран. Этот процесс существовал в параллели с деятельностью Академического сектора народоискусствознания, представленного в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, также в культурно-просветительском плане институтов и училищ культуры. В системе последних вызрела специальность «Народная художественная культура» (первоначально творчество) с несколькими специальностями.

Центральной проблемой, которая наметилась в процессе новых региональных инициатив с 90-х годов XX века, можно выделить вопрос создания справочников и энциклопедий, и есть ряд попыток их создания. Решение упирается в базовые методологические установки, которые намечались в институтах, включая систему понятий, и поэтому крайне важен опыт создания в Удмуртской Республике энциклопедии по декоративно-прикладному искусству.

Энциклопедия «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла» созда-

на коллективном авторстве из сфер академической науки, образования и культуры (см. рисунок 1).



Рисунок 1 — Энциклопедия Удмуртская Республика: Декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла (Удмуртская Республика: Декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла. = Удмурт элькун: Чеберлыко кижъёс но калык ёнеръёс: энциклопедия / УдмФИЦ УрО РАН. — Ижевск, 2022. — 656 с.: ил., фото)

Энциклопедия является фактически первым современным системным опытом общественного предъявления народного искусства как актуальной творческой среды в отдельно взятом регионе современной России — в Удмуртской Республике. Энциклопедия стала своего рода коллективным итогом решения большой общественной задачи. Проект показал, что культурные архетипы народного искусства не исчезают в истории, но наоборот, даже в условиях автономности изучения его частей позволяют скорректировать на разных уровнях управления целевые установки, важные для его творческого воссоздания культурных архетипов как российской ментальности. Народное и — шире — декоративно-прикладное искусство и ремесла как системный общественно значимый феномен исторической памяти показали уникальную возможность междотраслевой и междисциплинарной координации, важной в дидактическом по-

строении тезауруса и глоссария художественно-исторических материалов. Научное, образовательно-педагогическое, творческое и культурно-просветительское содержание стало основой инициатив для коллективного сотворчества в сфере культуры и искусства и может стать примером для других субъектов России.

Энциклопедия открывается законом «О нематериальном культурном наследии в Удмуртской Республике», принятом Государственным Советом Удмуртской Республики 29 июня 2021 года. Это тем важнее, что 2022 год был объявлен Президентом РФ Годом культурного наследия народов России, и важно подчеркнуть, что издание актуализирует с предельной точностью цели и задачи времени, когда обществу требуется высокая степень консолидации специалистов разных сфер: науки, управления, творчества, образовательно-педагогической среды. Отечественная культура, как духовное ядро, становится объединяющей темой сегодняшнего дня, становясь идейным основанием культурного строительства. Это очевидно уже в преамбуле Энциклопедии, где указано, что в ее подготовке участвовали сотрудники Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук, специалисты отдела по работе с нематериальным культурным наследием Республиканского дома народного творчества Министерства культуры УР, преподаватели Удмуртского государственного университета и Удмуртского республиканского колледжа культуры, руководители и мастера центров и домов ремесел, отделов и управлений культуры районных и городских администраций, БУК УР «Национальный музей Удмуртской Республики им. К. Герда», БУК УР «Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств», МБУК «Сарапульский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Энциклопедия адресована широкому кругу читателей: работникам учреждений культуры, историкам, этнографам, краеведам, педагогам и студентам, учащимся профильных учебных заведений, пред-

ставителям органов власти и общественных организаций, а также всем интересующимся искусством и творчеством.

Следует подчеркнуть, что в энциклопедии заложена преемственность интересов в развитии традиционной культуры, которая начала оформляться еще в Российской Империи с 1874 г., когда Правительством была учреждена Комиссия по исследованию кустарной промышленности в России при Совете Мануфактур и Торговли Министерства финансов. Результатом ее работы явилось издание «Трудов комиссии по исследованию кустарной промышленности в России» в 16 томах. В исследовании промыслов среди различных народов России важную роль сыграли также общественные организации: Русское Географическое общество, Императорское Вольное Экономическое общество, Московское общество сельского хозяйства и др. В 1880-е гг. Вятское губернское земство произвело статистическое подворное обследование уездов. Вятский регион, в состав которого тогда входила территория Удмуртской Республики, представлен в Трудах комиссии в «Материалах по статистике Вятской губернии» и «Материалах по описанию промыслов Вятской губернии», выполненных на основании подворных описей земства. Труды комиссии, начатые как исследования ресурсов крестьянской промышленности, способствовали выявлению более широкой проблемы — ее культурной составляющей как духовного основания.

Следует отметить, что Вятское земство первым из всех земств предприняло статистико-экономическое изучение всей губернии, провело огромную работу по исследованию крестьянского хозяйства, крестьянских промыслов. Проникнутые народническими идеями, представители вятского земства вкладывали много сил и энергии в практическую деятельность. Для внедрения технических знаний предполагалось всю губернию покрыть сетью сельскохозяйственных и ремесленных школ, учебных и передвижных мастерских, ткацких курсов, показательных демонстраций хозяйственных орудий труда. Кроме этого, земством был открыт Вятский кустарный музей, при нем создан склад кустарных изделий, в уездных

городах — отделения этого склада. Помимо создания различных учреждений, земские деятели возлагали большие надежды на организацию кустарных выставок. По материалам исследований доктора исторических наук Н.П. Лигенко мастера края участвовали в 23 российских, международных, региональных выставках, и лучшие из них были удостоены самых высоких наград. «Вятская губерния оказалась счастливой, — писал известный вятский исследователь П.А. Голубев. — Первые земские деятели были проникнуты тем высоким настроением, которое господствовало тогда в лучшей части образованного русского общества». За заботу о кустарях Вятское земство в 1883 г. было удостоено золотой медали.

Исторически работа по изучению народной культуры проводилась известными российскими и вятскими учеными, заложившими основы этнографического комплекса. В советское время с 70-х годов XX века стали постепенно формироваться исследования народного и декоративного искусства в Республике и сопредельных областях силами преподавателей-искусствоведов и ученых этнографов на основе возникшего в период 1990-х годов общего интереса разных сфер жизни, который удалось использовать для создания проектов в сфере культуры, формирования образовательной перспективы на основе ряда открытых в Удмуртском госуниверситете специальностей, а также учреждения Госкомвузом РФ на базе художественно-графического факультета — факультета искусств (в настоящее время Институт искусств и дизайна) Программы МНТП — «Межвузовской научно-технической программы» Госкомвуза РФ, в которой приняли участие до 15 вузов России. Президент программы ректор УдГУ профессор В.А. Журавлев, научный руководитель — декан факультета искусств В.Б. Кошаев.

Объединение академической и вузовской науки и результаты проведенных экспедиционных исследований, научных конференций, образовательных проектов в высшей школе получили продолжение в учебном процессе в вузе. Результаты этой деятельности проявились также в системе Минкульту-

ры УР, инициировавшего создание системы муниципальных домов ремесел с организационным центром во главе в виде Национального центра декоративного искусства и ремесел в Ижевске. Ряд важных инициатив были реализованы благодаря договору о сотрудничестве Удмуртского госуниверситета, Минкультуры и Минобразования УР и Института переподготовки учителей. Эта работа проводилась на базе МОУ «Школа 54» и еще нескольких средних учебных заведений. Творческим продолжением стал «Фестиваль парковой скульптуры», проводившийся в разных регионах Приуралья, также иные творческие мероприятия.

Следует отметить, что методологической базой исследований темы народных промыслов и народного искусства стали в их эмпирическом научно-образовательном секторе содержательный контекст наследия, сформированный прежде всего Строгановским училищем, которое в 2025 году готовится отметить свое 200-летие. Строгановская школа, воссозданная в послевоенные годы, реализовала не только практические шаги подготовки художников, но также интенсивно формировала в структуре научных задач подготовку специалистов (в том числе для союзных республик и стран социалистического лагеря). Сегодня это является актуальным и весьма значимым культурно-общественным феноменом, технологическая ценность которого стала частью научного, культурного, досугового, учебного потенциала. Значительность некогда училища, а теперь Российского государственного художественно-промышленного университета просто огромна, так как, помимо практических технологий и методик, РГХПУ стал научной школой сохранения декоративно-прикладного искусства, с которой с 1990-х годов оказались тесно связаны научные и образовательные планы Удмуртского госуниверситета.

При этом основания для общей культурной оценки потенциала народного наследия формировались учеными и выходцами Московского университета еще с конца XVIII–XIX столетий. Определенные важные контексты наследия восходят также к НИИ художественной промышленности, уни-

кальной институции, созданной на основе потенциала исследований Российской империи в начале 1930-х годов. Это был единственный в СССР исследовательский научно-творческий центр, занимавшийся изучением, сохранением, а также перспективой развития народного декоративно-прикладного искусства. География исследований охватывала фактически все регионы СССР. К величайшему сожалению, институт был расформирован уже в новой России в 2007 году.

Основной материал Энциклопедии, как отмечено в редакционной аннотации, открывается большим историческим очерком, посвященным развитию декоративно-прикладного искусства на территории Удмуртии. В книге более 600 понятийных и биографических статей, расположенных в алфавитном порядке, и огромное количество иллюстраций. Это, без сомнения, высокий по меркам научной ценности результат, превосходящий всё, что сделано было в системном отношении прежде. Рассмотрены основные направления декоративно-прикладного искусства: по материалу (дерево, металл, стекло, керамика, текстиль), по технике выполнения (резьба, роспись, вышивка, литье, чеканка и мн. др.). В издании представлены статьи об уникальной системе центров и домов ремесел во главе с Национальным центром декоративно-прикладного искусства и ремесел. Каждая статья имеет общую структуру: год создания дома ремесел, биографии мастеров, перечень наиболее ярких изделий, участие коллективов в районных, республиканских и других выставках и мероприятиях. Созданная в 1991 г. региональным министерством культуры на основе исследовательской и практической деятельности, данная сеть учреждений культуры за период своего существования достигла значительных результатов: возрождено 22 вида народного искусства, и эта работа продолжается. За работу в области воссоздания и сохранения художественного текстиля ряд участников проекта были удостоены премии Правительства Российской Федерации.

При этом можно еще отметить, что, поскольку в изданном материале объект актуализирован в творческих задачах

собственно декоративно-прикладного искусства и ремесел, то важно напомнить, что это только часть художественно-ремесленных практик Вятского региона. Поэтому можно предположить, что в отношении существовавших в губернии 90 видов промыслов, которые описаны в монографии ведущим научным сотрудником УдНИИ, заслуженным деятелем науки УР, доктора исторических наук Н.П. Лигенко, в перспективе есть научный интерес для сферы дизайна, с его научным освоением конструктивно-технологических художественно-промышленных ресурсов творческой деятельности. Следовательно, ряд уникальных промысловых районов, отмеченных авторами исторического очерка Энциклопедии, могут получить дальнейшее творческое осмысление, в том числе в виде самостоятельных словарных изданий. Тем более что в тяжелой промышленности в Удмуртской Республике являлись значимыми вопросы художественного конструирования «товаров народного потребления», а также создание на базе металлургических, машиностроительных и оружейных предприятий особых производственных участков.



*Рисунок 2 — Сидоров Г.Е. Охотники. Объемная резьба, ольха.
Дом ремесел в пос. Узей-Тукля*

В общем виде именно так, весьма позиционно и достоверно, в Энциклопедии (под руководством ее главного редактора заслуженного работника культуры РФ и Удмуртской Республики А.П. Сидоровой; формирование состава понятий научно-редакционным советом под председательством известного российского этнографа, доктора исторических наук В.Е. Владыкина, зам. главного редактора заслуженного работника культуры Удмуртской Республики О.Л. Пислеговой и научного редактора доктора искусствоведения Е.И. Ковычева, а также авторов статей) реализована «формула успеха» в ее междисциплинарном, межотраслевом и межличностном сотрудничестве. Очевидно, что только благодаря взаимопониманию авторов данного труда из сфер науки, культуры, искусства и образования, получен невероятно высокий по меркам современности результат, каковым является созданный труд. Издание является необычайно емким, информативным, приближенным вплотную к носителям традиций.

Созданию этого труда предшествовали также творческие поиски новой модели в ее практической реализации в недрах Минкультуры Удмуртской Республики. По инициативе министра культуры А.П. Сидоровой была создана республиканская система центров и домов ремесел. Эта идея обрела поддержку УдНИИ, исторического факультета, факультета искусств УдГУ, и уже в декабре 1991 года решением правительства УАССР «в целях сохранения, возрождения и развития народного декоративно-прикладного искусства региона» был создан Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел Удмуртии. Деятельность домов ремесел была направлена на возрождение технологий традиционных промыслов и на изготовление «высокохудожественных и этнически узнаваемых изделий». Это ставшее крылатым выражение принадлежит директору Центра заслуженному работнику культуры РФ, лауреату премии Правительства Российской Федерации Р.М. Каримову. К 1995 году в Республике было открыто 22 дома ремесел в муниципальных образованиях региона. Для успешной работы новой системы была со-

здана система подготовки в Удмуртском госуниверситете, а также Республиканском колледже культуры.

Проделанная авторами энциклопедии огромная работа по сбору и систематизации понятийных лакун художественных объектов и их носителей, прежде всего мастеров центров ремесел, во-первых, представляет собой фактически первый, данный в расширенном виде и прекрасно изложенный опыт в этом направлении, во-вторых, может служить образцом для других регионов и, в-третьих, будет хорошим материалом для работы в самых разных сферах общественной жизни, включая перспективу того, что именуется сегодня как молодежные креативные индустрии, среда туристического направления. И нужно поздравить авторов с представлением в отечественном поле российской культуры, науки, образования итога замечательной во всех отношениях работы.

Данные Энциклопедии:

Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла = Удмурт элькун: Чеберлыко киужъёс но калык ёнеръёс: энциклопедия / УдмФИЦ УрО РАН. – Ижевск, 2022. – 656 с.: ил., фото.

Главный редактор А.П. Сидорова; заместитель главного редактора О.Л. Пислегова; научный редактор Е.И. Ковычева; научно-редакционный совет: В.Е. Владыкин (председатель совета), Н.П. Девятова, Е.И. Ковычева, К.И. Куликов, А.П. Сидорова, Ю.А. Перевозчиков, О.Л. Пислегова, И.Л. Поздеев, А.Л. Ядыгарова; составители: С.Д. Смирнова, Е.В. Байкова, Л.В. Леонтьева; редакционная коллегия: Е.А. Бушмакина, А.В. Владыкина, Е.И. Владыкина, Л.В. Гушина, В.Н. Дзюина, Н.В. Злобина, К.А. Золотарева, А.Д. Исаева, В.В. Ковычев, И.А. Косарева, Т.Н. Михалецкая, С.Р. Никулай, Н.П. Лигенко, Е.Л. Опарина, Г.Ф. Першина, Л.В. Печникова, Е.В. Питилимова, Л.Н. Подкина, В.В. Рассомахина, Н.Ф. Сапожникова, Ю.В. Седова, Н.В. Соковнина, О.Г. Шакирова, И.В. Широбокова.

Материалы совместной экспедиции Удмуртского госуниверситета и Удмуртского НИИ УРО РАН:

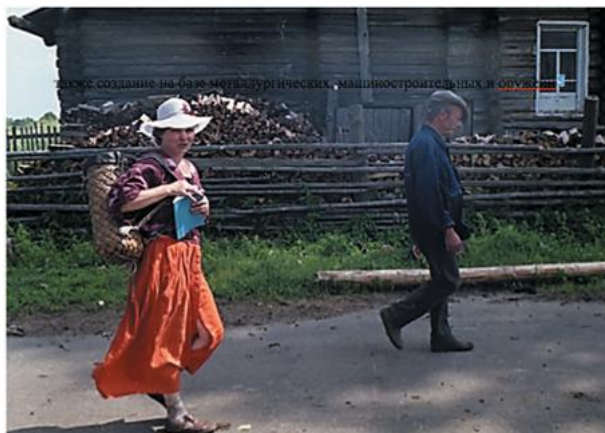


Рисунок 3 — Доктор исторических наук П.П. Лигенко



Рисунок 4 — Беседа с жительницей д. Захарово Кайского р-на Кировской области (архив В. Кошаева, 1996 г.)



Рисунок 5 — Конец обрядового полотенца. Семья Курбатовых,
д. Күзбеаево, Удмуртская Республика. 1994 г. (архив В. Кошаева)

Список литературы

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993.
2. Даренский В.Ю. Н.Я. Данилевский как художественный критик // Тетради по консерватизму: Альманах. — 2020. — № 3. — М.: Фонд ИСЭПИ, 2020. — 468 с.
3. Денисова И.М. Мосты времен: космологические архетипы в традиционной культуре // Древнерусская космология / отв. ред. Г.С. Баранкова. — СПб., 2004. — С. 368–472.
4. Древнерусская космология / отв. ред. Г.С. Баранкова. — СПб., 2004. — 480 с.

5. Кошаев В.Б. Композиционные взаимосвязи в русском народном искусстве на материале изделий резьбы и росписи по дереву. — М.: МВХПУ, 1988.
6. Народное искусство России в современной культуре. — М., 2003.
7. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. — М., 1983.
8. Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. — М., 1982.
9. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М.: Наука, 1965. — 607 с.

References

1. Bajburin A.K. Ritual v tradicionnoj kul'ture: strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavjanskikh obryadov [Ritual in traditional culture: a structural and semantic analysis of East Slavic rituals]. St. Petersburg, 1993.
2. Darenskij V.YU. N.YA. Danilevskij kak hudozhestvennyj kritik [N. Ya. Danilevsky as an art critic]. *Notebooks on conservatism*. 2020. No. 3. Moscow, 468 p.
3. Denisova I.M. Mosty vremen: kosmologicheskie arhetipy v tradicionnoj kul'ture [Bridges of times: cosmological archetypes in traditional culture] In: *Old Russian cosmology* / ed. by G.S. Barankov. St. Petersburg, 2004. pp. 368–472.
4. Drevnerusskaya kosmologiya [Old Russian cosmology], ed. by G.S. Barankov. St. Petersburg, 2004, 480 p.
5. Koshaev V.B. Kompozicionnye vzaimosvyazi v russkom narodnom iskusstve na materiale izdelij rez'by i rospisi po derevu [Compositional interrelations in Russian folk art on the material of wood carving and painting]. Moscow, 1988.
6. Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoj kul'ture [Folk art of Russia in modern culture]. Moscow, 2003.
7. Nekrasova M.A. Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury. Teoriya i praktika [Folk art as part of culture. Theory and practice]. Moscow, 1983.
8. Nekrasova M.A. Narodnoe iskusstvo Rossii: narodnoe tvorcestvo kak mir celostnosti [Folk art of Russia: folk art as a world of integrity]. Moscow, 1982.
9. Rybakov B.A. Yazychestvo drevnih slavyan [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow, 1965, 607 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ан До, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Богомолов Андрей Георгиевич, кандидат философских наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Богомолова Юлиана Юрьевна, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Борисова Людмила Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Бундин Юрий Иванович, кандидат юридических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, действительный государственный советник Российской Федерации 3 класса, член Союза писателей России, член Международной ассоциации искусствоведов

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

Лободанов Александр Павлович, доктор филологических наук, профессор, Почетный академик Российской академии художеств, академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета

Марченко Надежда Александровна, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

На Жи Су, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Оньша Виктор Викторович, старший преподаватель кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Приезжева Елизавета Сергеевна, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Стеклова Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ткачева Алина Александровна, аспирант кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

Трещалина Анна Владимировна, кандидат технических наук, профессор кафедры бизнес-информатики Университета мировых цивилизаций им. В.В. Жириновского

Чжао Таотао, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Критерии отбора рукописей в журнал «Теория и история искусства»:

- рукописи, содержащие ранее не опубликованные результаты исследований в области актуальных проблем теории и истории различных видов искусства;
- исследования, обладающие научной новизной, оригинальностью идеи, положенной в основу предлагаемого решения;
- исследования, содержащие обоснованные выводы;
- исследования, содержащие перспективы использования его результатов в академической деятельности и учебно-педагогической практике;
- рукописи, выполненные в соответствии со стилистическими нормами русского (или иностранного) литературно-письменного языка и искусствоведческой терминологией; рукописи, не содержащие некорректных заимствований;
- рукописи, выполненные с применением современных методов анализа и обработки информации;
- рукописи, критико-библиографический аппарат которых (наряду с классическими работами) содержит отсылки к новым и новейшим исследованиям в области теории и истории искусства;
- рукописи статей, оформленных согласно требованиям ВАК РФ;
- рукописи, прошедшие внутренне рецензирование с положительным отзывом;
- рукописи статей, автор(ы) которых дали согласие на их публикацию.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецен-

зий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте mtreschalin@mail.ru (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт — Times New Roman.

Размер шрифта:

основном текст — 12 пунктов,

сноски — 10 пунктов.

Междустрочный интервал: полусторонний.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

2. Текст статьи предоставляется в виде единого файла.

Структура рукописи должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, **строчными буквами**, шрифт полужирный, кегль 12, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру с большой буквы **строчными буквами** (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы **строчными буквами**, шрифт светлый (указать полное название организации, ее

адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

- через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 12, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см, автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту только угловые («»), кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка.**

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и

на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Транслитерированный список литературы (References) включает все ссылки из «русского» списка в порядке оригинала (структура списка сохраняется — она равна той, что в списке литературы для русской печатной версии), но все русские буквы транслитерируются.

Транслитерированный список литературы (выполненный в «романском» алфавите в соответствии с требованиями ГОСТ 7.0.34-2014 к упрощенной транслитерации) строго обязателен. При этом одни элементы кириллического описания источника транслитерируются на латиницу, другие переводятся на английский язык. Транслитерация с кириллицы на латиницу осуществляется только в формате системы BSI (British Standard Institute, UK) и только автоматизированным способом с помощью интернет-ресурсов, например <http://ru.translit.ru/?account=bsi>.

Иностранные имена собственные из переведенных на русский язык публикаций (фамилии авторов и др.) даются в транслитерированном списке на английском языке строго в оригинальном варианте: прямой транслитерации с русского на английский они не подлежат [примеры: Херманн М.Дж. — Hermann M.G; Уинтер Д.Дж. — Winter D.J.].

*Внимание! В тексе все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

5. Оформление ссылок.

Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г. А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: 1См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1])). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

*Внимание! В сносках все гиперссылки (англ. *hyperlink*) должны быть неактивными (отключены).*

ИЛЛЮСТРАЦИИ, РИСУНКИ, СХЕМЫ, ГРАФИКИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть ОБЯЗАТЕЛЬНО присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff, ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять

рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе.

Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 — Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел
(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

12. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение

«Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

13. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией периодически принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
Поченый академик Российской академии художеств,
академик Болонской академии наук,
профессор*

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Стеклова И.А.
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Грещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2023. Вып. 3/4

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: <https://www.scientificmovie.ru>
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издатель научного журнала «Теория и история искусства»
фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»
E-mail: domyakobi@yandex.ru
Исполнительный директор (редактор) О.С. Бурлука

Издательство «БОС»
Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>
E-mail: ooobos@list.ru
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 29.09.2023. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.