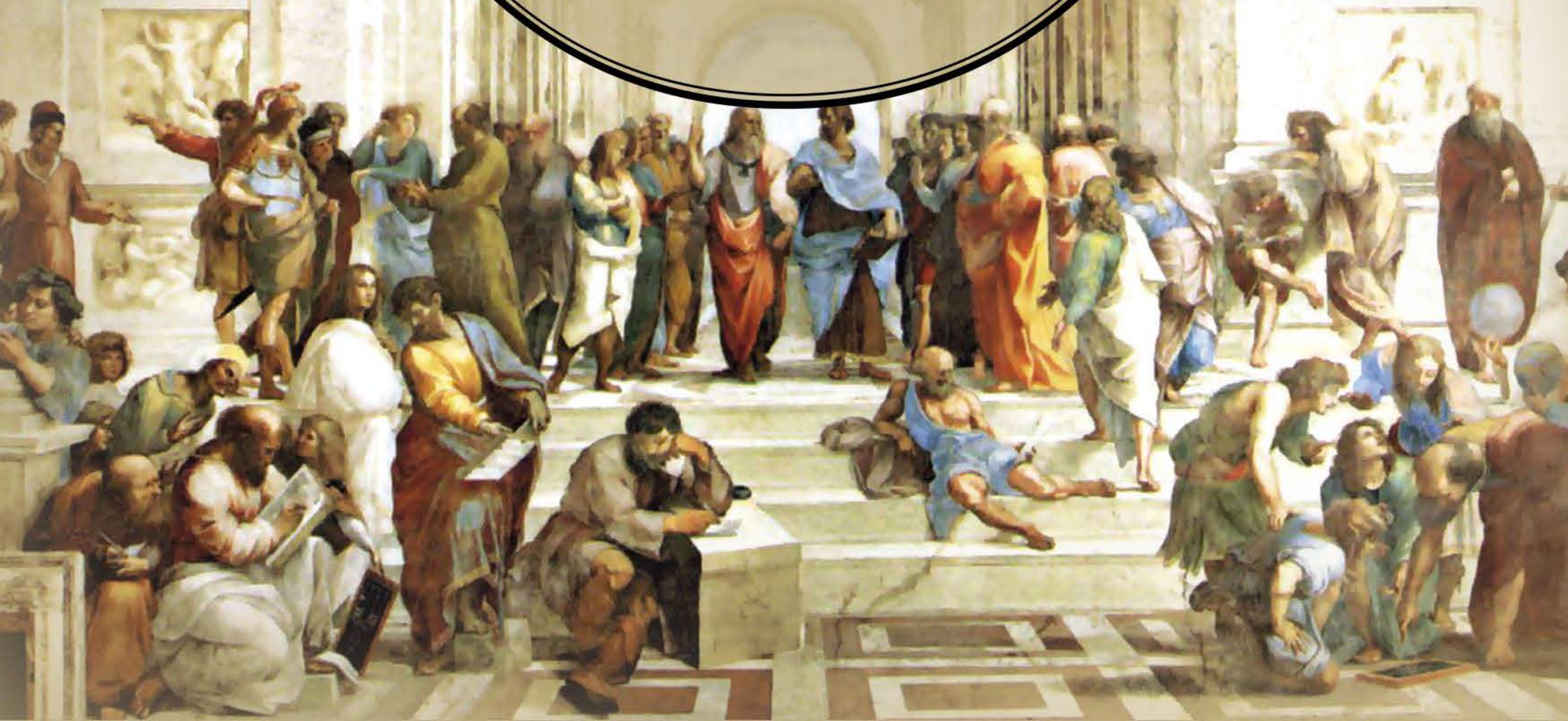
Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 1/2
2019



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 1/2 2019
Issue 1/2 2019

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 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2019. — 236 с.

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, искусствознание, 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 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2019. — 236 p.

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.

© Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2019
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2019
© Издательство «БОС», 2019

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2019

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.
доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук, профессор
(главный редактор)
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор
*(заместитель главного редакто*ра)
Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь)

Барабаш Н.А.
доктор искусствоведения, профессор
Брумфилд Уильям Крафт
профессор университета Тулейн,
почетный член Российской академии художеств (США)
Владышевская Т.Ф.
доктор искусствоведения, профессор
Заднепровская Г.В.
кандидат искусствоведения, доцент
Куриленко Е.Н.
кандидат искусствоведения, профессор
Трубочкин Д.В.
доктор искусствоведения, профессор
Швидковский Д.О.
доктор искусствоведения, профессор
Яйленко Е.В.
кандидат искусствоведения, доцент

Редакционный совет
Гергиева Л.А.
народная артистка Российской Федерации
(Академия молодых певцов Мариинского театра)
Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского университета (Италия)
Ильина Н.А.
доктор филологических наук, профессор (Испания)
Лоруссо Сальваторе
Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)
Степаненко Г.О.
народная артистка Российской Федерации,
заведующая балетной труппой Большого театра России

Editorial team

Lobodanov A.P.
Doctor of Philology,
Academician of the Bologna Academy of Sciences, Professor
(Editor-in-Chief)
Koshaev V.B.
Doctor of Art History, Professor
(Deputy Editor-in-Chief)
Трушина К.Д.
Candidate of Art History
(Executive Secretary)

Barabash N.A.
Doctor of Art History, Professor
Brumfield William Craft
Professor at Tulane University,
Honorary Member of the Russian Academy of Arts (USA)
Vladyshevskaya T.F.
Doctor of art history, Professor
Zadneprovskaya G.V.
Ph.D., associate professor
Kurilenko E.N.
Ph.D., Professor
Trubochkin D.V.
Doctor of Art History, Professor
Shvidkovsky D.O.
Doctor of art history, Professor
Yaylenko E.V.
Ph.D. in Art History, Associate Professor

Editorial Council
Gergieva L.A.
People's Artist of the Russian Federation
(Mariinsky Theater Academy of Young Singers)
Gardzonio Stefano
PhD, Professor at the University of Pisa (Italy)
Ilyina N.A.
Doctor of Philology, Professor (Spain)
Lorusso Salvatore
Emeritus Professor of the University of Bologna (Italy)
Stepanenko G.O.
People's Artist of the Russian Federation,
Head of the ballet troupe of the Bolshoi Theater of Russia

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

А. П. Лободанов
Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в европейском изобразительном искусстве XX века 10

Л.С. Бакши
Конвенции культуры и общественное устройство 27

И.В. Каржавин
Церковное зодчество в творчестве владимирского губернского архитектора Е. Я. Петрова (1786—1839) 35

К.В. Стасюк
Проблема стилевого многообразия в творчестве Моисея Рейшера: от конструктивизма к неоклассике, от вариаций неорусского стиля к архитектуре «хрущевского минимализма».....51

Цао Сюн
Скульптура У Вэйшаня «Единство Неба и Человека — Лао-Цзы» 65

О.В. Алексеева
Вклад Николаса Сероты в современное мировое искусство ..70

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: КОМПОЗИЦИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, РЕЖИССУРА, ХОРЕОГРАФИЯ

И.Э. Горюнова
Современный оперный театр: новаторство или провокация? (*К проблеме режиссерского влияния*) 80

И.А. Немировская
Мусоргский: метод «интонационного сценария» 95

Э.В. Деменцова
Опыт *site-specific art* в творчестве театрального режиссера Константина Богомолова.....111

Р.Ю. Албаев
Совокупность танцевальных знаков как система смыслового построения хореографического номера.....121

Д. С. Колданова
Музыкальная картина мира эпохи модерна на страницах «Русской музыкальной газеты»: от П. Чайковского к Н. Мясковскому 128

Ф.Ю. Богданов
Музыкально-сценическое воплощение античного мифа о Нарциссе в опере В.И. Ребикова и балете Н.Н. Черепнина 142

О.С. Арно
Эволюция пальцевой техники 152

К. А. Козлова
Хореограф Начо Дуато в контексте испанской танцевальной культуры 180

ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

Н.А. Барабаш
Гоголь. Русская эпидемия 188

А. А. Ткачева
«Лоран, спрячь плеть и власяницу»: история одного собрания Мольера, рассказанная художником-рокайлистом ...208

Список авторов.....228
Информация для авторов.....230

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

A.P. Lobodanov
Interpenetration and interaction of philosophical, semiotic and psychological components in the european visual art of the XX century....11

L. S. Bakshi
The convention of culture and building society....27

I.V. Karzhavin
Churches in the legacy of the vladimir provincial architect Y. Y. Petrov (1786—1839)....36

K.V. Stasyuk
The problem of style diversity in the works of Moses Reisher: from constructivism to neoclassics, from variations of neorussian style to architecture of “khrushchevsky minimalism”....51

Cao Xiong
On Wu Weishan's sculpture creation «Unity of man and nature — Laozi» 65

O.V. Alekseeva
The contribution of Nicholas Serota in the world of contemporary....70

MUSICAL AND THEATRICAL ART: COMPOSITION, PERFORMANCE, DIRECTING, CHOREOGRAPHY

I.E. Goryunova
Contemporary opera theatre: innovation or provocation? (*To the problem of director's influence*) 81

I.A. Nemirovskaya
Mussorgsky: method of «intonation scenario» 95

E.V. Dementsova
Site-specific art in the work of theatrical director Konstantin Bogomolov 111

R.Yu. Albaev
Collaboration of dance signs as a system of sense construction of a choreographic number 121

D.S. Koldanova
Music world picture of modern in the pages of «Russian musical newspaper»: From P. Tchaikovsky to N. Myaskovsky 128

F.Y. Bogdanov
Musical-scenic embodiment of the antique myth of Narcissus in the opera by V.I. Rebikov and in the ballet by N.N. Tcherepnin 142

O.S. Arno
The evolution of pointes technique....152

K.A. Kozlova
Choreograph Nacho Duato in the context of spanish dance culture....180

PROBLEMS OF VERBAL ARTS

N.A. Barabash
Gogol. Russian epidemic 188

A.A. Tkacheva
«Laurent, lock up my hair shirt and my scourge»: a history of moliere’s works, illustrated by one of the rococo painters....208

Authors list....228

Information for authors....230

Теория и история искусства

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФИЛОСОФСКИХ, СЕМИОТИЧЕСКИХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СОСТАВЛЯЮЩИХ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

А. П. ЛОБОДАНОВ
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: alobodanov@inbox.ru

В статье рассматривается взаимодействие философских, семиотических и психологических компонентов, характеризующих магистральное направление в искусстве ушедшего столетия — модернизм.

Отмечается, что в конце XIX — начале XX вв. бурно развиваются новые фактуры и виды речи, начинает складываться массовая коммуникация; ее становление совпадает во времени с формированием модернизма (а затем и неореализма) как стилевых течений. Выясняется, что модернизм и неореализм – эстетические явления, сопровождавшие формирование массовой коммуникации, а произведения, исполненные в стилях модернизма и неореализма, в своем роде обслуживают массовую коммуникацию с точки зрения эстетической теории.

Автор приходит к выводу, что модернистские направления искусства адресованы связям с философскими проблемами субъекта и объекта, числа и фигуры, свободы и социальной связанности творца, аналитической и конструктивной формы мысли. Философская основа модернизма наиболее ярко отразилась именно в критике, которая сумела обобщить разнообразие художественных техник, эстетических направлений и самих творцов искусства.

Ключевые слова: *семиотика искусства, психология искусства, философия искусства, изобразительное искусство, конвенциональное искусство, модернизм, постимпрессионизм, постмодернизм, тексты массовой коммуникации, стилеобразование в искусстве, функционализм искусства.*

INTERPENETRATION AND INTERACTION OF PHILOSOPHICAL, SEMIOTIC AND PSYCHOLOGICAL COMPONENTS IN THE EUROPEAN VISUAL ART OF THE XX CENTURY

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

The article deals with the interaction of philosophical, semiotic and psychological components that characterize the main direction in the art of the past century – modernism.

It is noted that at the end of the XIX—XX centuries. rapidly developing new textures and types of speech, begins to develop mass communication; its formation coincides with the formation of modernism (and then neorealism) as stylistic trends. It turns out that modernism and neorealism are aesthetic phenomena that accompanied the formation of mass communication, and works performed in the styles of modernism and neorealism serve mass communication in their own way from the point of view of aesthetic theory.

The author comes to the conclusion that the modernist directions of art are addressed to the connections with the philosophical problems of subject and object, number and figure, freedom and social connectedness of the Creator, analytical and constructive form of thought. The philosophical basis of modernism is most clearly reflected in the criticism, which managed to generalize the diversity of artistic techniques, aesthetic trends and the creators of art.

Key words: *semiotics of art, psychology of art, philosophy of art, fine art, conventional art, modernism, post-impressionism, postmodernism, texts of mass communication, style formation in art, functionalism of art.*

Для раскрытия вопроса о взаимопроникновении и взаимодействии философских, семиотических и психологических составляющих в европейском изобразительном искусстве XX в. целесообразно рассмотреть магистральное направление в искусстве ушедшего столетия — модернизм.

Модернизм в эпоху своего появления (конец XIX — начало XX вв.) заявил о себе как о принципиально новом течении в изобразительном искусстве, стилистика которого должна сменить старое, «классическое» (конвенциональное) искусство. Это течение и получило название «модернизм», что значит «новое». Тем самым ***в искусстве ставилась проблема времени***.

По мысли сторонников этого нового течения, оно предполагало отказ от старого: сами социально-исторические изменения обусловливали появление нового искусства. Оно не только вытесняло старое, но и воздействовало на общество таким образом, что стало формировать аудиторию искусства модернизма как в отношении вкусов, так и

в аспекте конструктивного изменения самой аудитории. Сторонники модернизма придерживались двух главных интенций:

- тождество культуры и функционирующего общества;
- тождество творца и зрителя.

Вместе с тем ряд критиков рассматривали модернизм как частное проявление определенного времени, а за стилем модернизма усматривали некоторые новые стилевые течения будущего, которые должны снять противоречие модернизма и предшествующего искусства и породить некий новый синтез.

В это же время (конец XIX — начало XX вв.) происходит бурное развитие новых фактур и видов речи: начинает складываться массовая коммуникация. Ее становление совпадает во времени с формированием модернизма (а затем и неореализма) как стилевых течений. Поэтому естественно предположить, что модернизм и неореализм – эстетические явления, сопровождавшие формирование массовой коммуникации, а произведения, исполненные в стилях модернизма и неореализма, в своем роде обслуживают массовую коммуникацию с точки зрения эстетической теории.

Массовая коммуникация есть совокупное (совместное, синтетическое) действие пяти видов речи: массовая периодика (печать), радио, кино, телевидение и массовая реклама. Единство массовой коммуникации при различии фактур речи объясняется единством содержания, отраженного в разных текстах, что обусловлено единством метода их составления. В последнее время массовая коммуникация получает единство фактуры — электронные носители информации. Таким образом, массовая коммуникация характеризуется как единый текст; в этом едином тексте различаются три его главных вида: массовая информация, массовая реклама и информатика[1].

Структуру любого текста массовой информации Ю.В. Рождественский называл «прозо-поэтической». Так, например, газета содержит не только прозаические отрывки текста в виде информационных статей, но и многие элементы изображения: художественную графику, дизайн газетного выпуска, выбор шрифтов, иллюстраций, в том числе фотографий и т.д. Кинопроизводство делится на хроникальное, по существу прозаическое, и художественное, по существу поэтическое. В рекламе присутствует прозаическая часть, описывающая качество товара или услуги, и поэтическая часть, описывающая внешний вид и эффект товара или услуги, а также слоган, являющийся поэтическим

[1] *Рождественский Ю.В.* Массовая информация — новый этап развития семиозиса // Рож-дественский Ю.В. Философия языка и учебный предмет. М.: КДУ; Университетская книга, 2017. Глава IV. С. 83—106.

именованием товара или услуги. Телевидение и радио содержат информационные программы, типично прозаические, и развлекательные программы, близкие к «поэзии», так как они основаны на вымысле и подражании (мимесисе). Таким образом, массовая информация представляет собой комплексный текст, где поэзия и проза, различаясь друг с другом, все же составляют единство.

Некоторые принципы модернизма, несомненно, соотносились с разработкой массовой рекламы; это:

- требование ***массовости искусства*** — каждый потребитель искусства должен стать одновременно и его творцом, т.е. требование массовости применения приемов модернизма. Этим требованием сторонники модернизма совершают насилие над реципиентом, поскольку «массовое искусство», в принципе, не может быть профессиональным. Таким образом, уничтожается различие между профессионалом, мастером, художником и зрителем; если же он станет профессионалом, то ему будет ненужно предлагаемое ему искусство, так как он сам будет в состоянии создать нечто подобное;
- приучение аудитории к приемам модернизма: становится «непрестижным» «не воспринимать» модернизм;
- использование фигур знака, в нашем случае изобразительного, в функции целостных знаков. Не случайно эти приемы в изобразительном искусстве называют формализмом, так как здесь речь идет о «разъятии» прежде единого образа на части, на фигуры, т.е. составляющие его элементы, и обыгрывание этих отдельных фигур в разных комбинациях[2].

Принцип модернизма как формообразования (например, в изобразительном искусстве — кубизм, супрематизм, абстракционизм и др. под.) основан на отвлечении одной какой-либо фигуры знака и на ее обращении в целостный знак. Так, кубизм предполагает такую степень обобщения фигуры, при которой от знака отвлекаются все прочие фигуры, кроме геометрической формы ее внешней арабески. Если это картина, то геометрическая форма дополняется цветом; его выбор художником, как правило, произволен и имеет целью произвести чисто эмоциональный эффект.

В абстракционизме, напротив, цветовые пятна располагаются таким образом, что невозможно представить себе стоящее за ними предметное изображение. В нефигуративной живописи «смысл»

[2] *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. Серия «Классический университетский учебник». § 17. С. 126—131.

возникает из соотношения цветовых пятен; он синэстетичен и вызывает свободные ассоциации зрителя. Таким же образом устроены все другие формо- и цветообразующие приемы модернизма. ***С семиотической точки зрения*** важно отметить, что в модернизме членение знаков на фигуры, допустимое по условиям материала изобразительного искусства, предполагает переход за грань возможностей понятийного обсуждения произведения модернизма, поскольку выводит зрителя за пределы конкретной понятийной связи с тем, что изображено, иначе — с референтом изображения. Таким образом, модернизм апеллирует к таким структурам смысла, которые ***с точки зрения психологии*** представляют собою предсознательные психоэмоциональные состояния человека. Но поскольку модернизм как серия формальных приемов обращается к предсознательным состояниям в знаковой форме, он тем самым расширяет семантику знака, углубляя его до вызывания предсознательных состояний. Это свойство модернизма оказалось прежде всего выраженным в приемах массовой рекламы.

Модернизм — общее название ряда направлений в искусстве конца XIX — начала XX вв. Споры о его вре́менном или вечном характере отразились в терминологии европейского искусствознания: появляются специфические термины с приставками *нео-* («новое») и *пост-* («после»). Смысл этих приставок передает представление о течении времени и отображает процессы смены стилей. Все термины, содержащие эти приставки, отражали ***отношение к конкретному виду искусства, а не проявление тенденции общего стиля***.

Так, постимпрессионизм характеризуется в истории искусства как поиск выразительных средств, позволивших преодолеть эмпиризм художественного мышления и перейти от импрессионистических фиксаций отдельных мгновений жизни к воплощению ее длительных состояний — духовных и материальных. Принято полагать, что постимпрессионизм является своеобразной предтечей модернизма. И хотя ряд направлений постимпрессионизма (неоимпрессионизм, отчасти «Наби» – французский вариант стиля модерн) не выходит из указанных временных границ, творчество его ведущих мастеров (прежде всего П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека) своей проблематикой кладет начало многим тенденциям изобразительного искусства XX в.

Терминологическое обозначение «постмодернизм» было призвано отметить переход от модернизма к чему-то новому. Постмодернизм характеризуется как направление, противопоставившее себя модернизму и претендующее на его замену. С содержательной точки зрения по-

стмодернизм характеризуется как разочарование художников в идеалах, догмах и идеях модернизма, в его претензиях на утверждение неких новых абсолютных норм искусства, в программном элитаризме, самоизоляции от окружающего мира и уходе исключительно во внутренний мир художника. Помимо критики модернизма, постмодернизм отвергает тезис о тождестве художника и зрителя и подчеркивает функциональные различия между художником и аудиторией. Провозгласив идею возвращения искусства в рамки искусства, постмодернизм в поисках средств художественного языка открыто ориентируется на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового сознания.

Однако постмодернизм не просто возвращение к прошлому, домодернистскому состоянию стиля изобразительного искусства. Он вносит в стилистику нечто новое: ретроспективизм, эклектическое обращение к традиционным художественным формам и их сопоставлению необычным способом.

Новое в постмодернизме состоит в том, что классические формы, имевшие место в истории искусства, переосмысляются и сочетаются с идеей композиции этих форм для создания некоторых новых оттенков содержания. В частности, в таких сочетаниях мы видим своеобразную коллажность классических форм, имеющую целью воплотить в таких коллажах серию аллюзий на прочное и устоявшееся содержание, и этим постмодернизм близок к идеям Сальвадора Дали.

Термины, содержащие приставку *нео-*, обозначают (по времени) течения и направления, относившиеся к изобразительному искусству XIX в. (например, неоидеализм, неоимпрессионизм), и течения, относящиеся к XX в.

Представители неоидеализма понимали его характерные черты как следование «вечным» идеалам красоты и стремились возродить монументальность и пластическую ясность классического искусства, рассматривали искусство как способ преодоления «хаоса» действительности, а формотворчество – как выражение особой «формы видения» художника. Это направление воплощало более строгое отношение художника к школе и к «классическому» (конвенциональному) искусству.

Направление неоимпрессионизм понималось не как неоидеализм, а как нечто противоположное ему: развивая тенденции позднего импрессионизма (в частности, повышенный интерес к оптическим явлениям), приверженцы неоимпрессионизма стремились приложить к искусству современные открытия в области оптики, придав методичный характер приемам разложения сложных тонов на чистые цвета. Из этого вытекает, что неоимпрессионизм есть как бы предтеча модернизма.

Повторю, что применительно к XX в. терминология, начинающаяся с приставки *нео-*, есть результат анализа определенного вида искусства, а не проявление тенденции общего стиля.

Вероятно, последним представителем этого терминотворчества, обозначающего отношение к конкретному виду искусства, является термин «неопластицизм», которым обозначается одна из разновидностей абстрактного искусства. Он создан в 1917 г. нидерландским живописцем П. Мондрианом. Для этого вида характерно стремление к «универсальной гармонии», комбинации прямоугольных фигур; это — узкое течение.

Рассматривая инвентарь средств, характеризующих художественные приемы нового искусства, убеждаемся в том, что одни направления в изобразительном искусстве XX в. содержат признаки, характеризующие структуру изображения, другие же их не содержат.

К направлениям, не содержащим признаков структуры изображения, относятся: авангардизм, урбанизм и дезурбанизм, декадентство, индихенизм, модернизм, рационализм. С одной стороны, это — наименования, обозначающие ***отношение ко времени***: авангардизм, декадентство, модернизм; с другой — эти наименования обозначают ***направленность образности***: урбанизм, дезурбанизм, индихенизм и рационализм.

Именования, не содержащие в дефинициях признаков структуры изображения, являются наиболее общими словами, обобщающими различные конкретные направления. Термины временного ряда слов оказываются противопоставленными друг другу во временных отношениях: «декадентство» как бы порождает «авангардизм», и «авангардизм» как бы порождает «неоклассицизм». Что касается слов, обозначающих общую направленность, то они сосредоточены вокруг проблемы, которую можно назвать проблемой «город / негород». Урбанизм предполагает своего рода воспевание городской среды; дезурбанизм, напротив, «борется» с неурядицами городской среды. Индихенизм представляет собой выражение образности, наиболее близкой к природе, а рационализм предполагает противоположное – усложненность образов средствами цивилизации.

Таким образом, временной ряд и ряд направленности образов предполагают формулирование главной проблемы, которая интересовала новое искусство начала – середины XX в. Эта проблема может быть сформулирована так: противопоставленность удобств городской среды и трудности обитания в городской среде. С одной стороны, эта среда предполагает определенные бытовые удобства, с другой – она образует информационную перегрузку личности, вызывающую особый вид страдания. Эта основная проблема в целом выражается в

протесте против сложившихся форм изобразительного искусства, основанного на перспективном изображении предметов и предназначенного как бы для рассмотрения и анализа через образный строй всего того, что не может быть охвачено науками и их условными методологическими посылками.

Другой ряд терминов, обозначающих направления, снабжен конкретным и стандартизованным описанием художественных приемов, которое отличается высокой степенью стандартизации и терминологической точностью. Это описание частных направлений, входящих в понятия и термины, характеризующие время. Термин «беспредметность изображения» характеризует абстрактное искусство, кубизм, неопластицизм, супрематизм с одной стороны. Термин «геометризованные тела» характеризует эти же направления, и таким образом признак «беспредметность, неизобразительность композиции» и признак «геометризованные тела» соединяют вместе данные направления. Признак «математические инженерные принципы, механистичность изображения» характеризует функционализм, футуризм и абстрактное искусство. Это значит, что понятие абстрактного искусства как гиперонима по характеру используемых приемов делится, с одной стороны, на кубизм, неопластицизм и супрематизм, а с другой — на функционализм и футуризм. Это деление подтверждается еще и тем, что к термину «футуризм» по признаку «деформация фигур» относится и кубизм[3].

Другая группа наименований связана с понятием «дадаизм», характеризующимся следующими признаками:

- комбинация случайных предметов;
- сознательное опрощение средств;
- обращение к формам примитива;
- псевдотехнические чертежи;
- коллаж и фотомонтаж.

Направление дадаизм, объединяясь с понятиями «примитивизм», «сюрреализм» и «фовизм», как бы включает в себя эти направления как частные случаи, но при этом направление сюрреализм является переходным, так как его характеризует изображение реальных предметов, оторванных от привычных связей, и с этой точки зрения сюрреализм соединяется с такими явлениями, как «метафизическая живопись» и «новая вещественность». Следовательно, группа дадаизма через сюрреализм связана с метафизической живописью и с «новой вещественностью».

[3] См.: *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение [1928] // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 274, 280, 282.

Пуризм также характеризуется как отдельно стоящее направление, дополнительно распределенное по отношению ко всем остальным художественным течениям. Он характеризуется основными признаками:

- устойчивые лаконичные формы, очищенные от деталей;
- плоскостность изображений;
- плавность силуэтов.

Эти признаки, относящиеся только к пуризму и не характеризующие ни одно из других направлений, могут считаться специально выделяющими пуризм как направление, которое роднит его, с одной стороны, с абстракционизмом, с другой — с направлением, родственным дадаизму и входящим в дадаизм, а с третьей — неоклассицизму, реализму и социалистическому реализму. Такое срединное положение пуризма, как показывает история изобразительного искусства, обусловило разработку особых жанров живописи, таких как плакат.

Рассматривая совокупность течений с их самоназваниями, убеждаемся, что имеем дело со своеобразной фактурной стороной изобразительного искусства, а именно с плакатом и фотомонтажом, которые вызывают к жизни такие явления, как пуризм, экспрессионизм, сюрреализм.

Кроме фактурных свойств живописного произведения, разные течения исследуют разные возможности, заключенные в самой живописи.

Поскольку рисунок – это исследование предмета с помощью его изображения, то ***первая возможность*** состоит в том, чтобы в рисунке воспроизвести основные качества предмета. Такие качества исследуемого предмета выражаются в геометрической схеме изображаемых вещей. Это направление художественного творчества, несомненно, родственно методу математического моделирования объектов, когда в реальных объектах, представленных как реальный пример или некоторый класс объектов определенного качества, выделяется их самая общая характеристика, меньше всего связанная с телесностью (вещественностью, материальностью) объекта. Это — абстрактное искусство в его разновидностях: кубизм, неопластицизм и супрематизм. В этом случае художники избирали такие средства, чтобы под один изображаемый объект подвести как можно более широкий класс однородных объектов.

С другой стороны, этой условности абстрактного искусства (кубизма, супрематизма) противопоставляется направление, прокламирующее свободу творчества в смысле возможностей описывать не реальный, а воображаемый мир. Это все то, что связано с «детскостью» искусства, т.е. дадаизм, примитивизм, фовизм. Это — ***вторая возможность***: скрываясь за «детским простодушием», художник как бы формирует мир, исходя из своего воображения и лишь частично считаясь с реальностью в тех пределах, в которых это позволяет исходный материал творчества.

Сочетание этих двух возможностей проявляется в композиции, где точно выверенные параметры объекта изображения даются в ирреальных композиционных сочетаниях. Этим пользуются направления, примыкающие к сюрреализму – «новая вещественность» и «метафизическая живопись». Смысл этих направлений состоит в том, чтобы выразить то, что находится за пределами фюзиса, т.е. телесного, вещественного или социального мира, и составляет предмет философского осмысления, философской конструкции.

В-третьих, в рамках модернизма существуют направления, характеризующиеся близостью к технике: это конструктивизм, рационализм, кинетическое искусство, которые явно навеяны конструктивной формой мысли.

Таким образом, направления, относящиеся к модернизму, своеобразно пытаются возвысить аналитические возможности «классической живописи»:

- до математической абстракции формы и числа;
- образовать свободу творчества;
- предложить философские заключения;
- сблизиться с техникой, с конструктивной формой мысли.

Это значит, что *модернистские направления искусства* адресованы связям ***с философскими проблемами субъекта и объекта, числа и фигуры, свободы и социальной связанности творца, аналитической и конструктивной формы мысли***.

Другие направления изобразительного искусства, сложившиеся к середине XX в., такие как неореализм (с разновидностями: реализм и социалистический реализм) и неоклассицизм, связаны с иным временем. Они представляют собой, по существу, единое стилевое целое, поскольку они — своеобразная реакция в области стиля на живопись непредметную (нефигуративную) и деформирующую предмет с точки зрения обычного восприятия. Неореализм и неоклассицизм — общее стилевое течение, предпосылки которого отмечены еще в момент расцвета модернизма. Термины «неореализм» и «неоклассицизм» — синонимы общего стиля, противопоставляемого по содержанию и по времени стилю модернизма. Но при этом, в отличие от реализма классической (конвенциональной) живописи, эти направления XX в. учитывают и опыт модернист-

ской живописи, что проявляется в стремлении освободиться от конкретно-исторического содержания и в попытках довести до реципиента понятным ему языком любые обобщенные истины или переживания.

Характерной чертой этих терминов является их принадлежность к определенным странам. Это своего рода постмодернистский стиль в определенной стране. Так, неореализм — направление в итальянской живописи и графике середины 1940-х — середины 1950-х гг. Он получил название по одноименным и одновременным направлениям в итальянском кино, литературе и театре. Основные предпосылки сложения неореализма в итальянской художественной культуре — всенародный демократический подъем. Неореализм считается носителем социалистических идей и демократических традиций. Идеологическая направленность в нем четко присутствует. Художники-неореалисты (Р. Гуттузо, Г. Мукки и др.) стремились к правдивому отражению действительности, к утверждению в искусстве новых духовных ценностей и новых героев — людей труда, к воплощению героики борьбы против фашизма и отстаивания социальной справедливости, к передаче как широкой панорамы, так и повседневных коллизий народной жизни. Эта идеологическая направленность сочетается с содержательными признаками в форме самого искусства: стремление к правдивому, неприукрашенному, порой даже документальному изображению жизни «как она есть», гуманизм, демократическая направленность, подчеркнутое внимание к судьбе простого человека и вместе с тем ограниченность в постановке проблемы социального действия определяют художественное и общественное значение этого явления, его силу и слабость.

Характерно стремление неореализма к непосредственной действенности, к прямому влиянию на зрителя, что, естественно, роднит его установки с установками футуризма.

«Неоклассицизм» – достаточно широкое движение в изобразительном искусстве и архитектуре, являющееся как бы постоянным антиподом модернизма. Однако он отражает и изменения, происходившие в модернизме. В начале XX в. это обращение к традициям эпохи Возрождения и классицизма: неоклассицизм характеризуется идеалистичностью и величавостью форм и образов, вне конкретно-исторического содержания.

Далее возникают второй и третий периоды неоклассицизма. Второй считается стилем 1930-х гг., а третий начинается с 1950-х гг. Этот последний, третий, стиль — сложный. Его по-разному называют в разных странах. В Германии это новая вещественность, в США — регионализм, в Италии — метафорическая живопись, во Франции — неоэнгризм (по имени Ж. О. Д. Энгра, яркого представителя академической живописи).

Характерной чертой неоклассицизма является его официальность. Обращение к прошлому — лишь один из стилевых приемов. Свойственное неоклассицизму свободное использование старинных стилей и жанров стало одной из существенных черт искусства второй половины XX в.

Направление новая вещественность характеризуется как «магический реализм»; его представители в своих художественных приемах пытались противопоставить модель кристаллически ясного, мистифицированно-предметного мира, воссоздавая этот искусственный мир в преувеличенно четких, детализированных формах.

И неореализм, и новая вещественность характеризуются идеей действенности в смысле прямого воздействия на публику, определенной мистифицированностью и символизмом своего содержания и четкой узнаваемостью предметного мира, когда предметный мир воспринимается как символ некоторой идеи, призывающей к поступкам, ориентирующей людей в действительности, отличающейся определенной агитационностью в своем содержании. Это — стили официального искусства, призванные направлять умы и деятельность людей, избирая в качестве способа представления содержания общепонятные изображения предметов и ситуаций конкретного мира.

Неореализм развивался в разных странах с совершенно различными политическими режимами. В советском искусстве это направление называют реализмом. Это художественное течение противопоставляется в своем содержании натурализму, символизму и экспрессионизму. Вместе с тем реализм XX в. имеет исторические корни в реализме прошлого, но его границы и формы исторически меняются. Для реализма советского, иначе — социалистического, важнейшими эстетическими принципами являются конкретность и вместе с тем типичность изображения. Социалистический реализм принадлежит к тому же кругу явлений, что и неореализм, и, подобно ему, имеет свою территориально-государственную принадлежность.

Художественные течения, противопоставляемые модернизму, отвергают его тезис о слиянии художника и потребителя искусства, его тезис о неразличенности искусства и культуры; эти течения опираются на определенные социальные и политические реалии тех стран, в которых развивался неореализм.

Сравнивая модернизм и неореализм, убеждаемся в том, что у них есть как бы различное отношение к слову. Все то, что относится к модернизму, соединяется с поэтическим словом, значение которого

по своей природе неопределенно, неясно, где сама фактура звуков, составляющих слово, может служить инструментом для выявления основ стилей модернизма, или абстрактного искусства.

Неореализм (и его изводы, характерные для каждой отдельной страны) — стиль ярко сюжетный. В нем четко выявлены общепонятные и целесообразные вещи и ситуации. Поэтому он сближен с прозаическим текстом, с прозаической формой слова, в которой центром значения слова становятся ясно определенные понятия. Таким образом, за противопоставлением модернизм / неореализм можно увидеть корреляцию поэтического и прозаического отношения к слову. Поэтому оба эти стилевые течения предстают как некое единство поэзии и прозы, данное в слове. Вместе с тем оба эти стилевых течения относятся к одному и тому же времени, и оба претендуют на сугубую современность, на четко выявленную временную отнесенность к данному моменту жизни общества.

«Неоклассицизм», в частности, характеризуется таким важнейшим признаком, как ***представительность***, ***монументальность*** без конкретного исторического содержания. Этим своим качеством неоклассицизм отличается от реализма и социалистического реализма, которые характеризуются единством образа и реального мира.

Этому блоку направлений в XX в. противостоит группа направлений, связанных с экспрессионизмом. Она, напротив, стремится вызвать эмоции, рассматривая жизнь человека как нарастающую сумму эмоциональных состояний. Эта нарастающая сумма эмоциональных состояний формулируется как эмоциональный всплеск.

Экспрессионизм характеризуется такими признаками, как:

- монтаж и фотомонтаж;
- колористический контраст;
- эмоциональность.

Эти признаки роднят экспрессионизм с сюрреализмом, футуризмом, урбанизмом и социалистическим реализмом. По-видимому, экспрессионизм как направление, цель которого — выражение переживаний художника и особая эмоциональность воздействия на реципиента (т.е. вызывание у зрителя эмоций как цель живописного произведения), составляет особую черту модернизма.

Остальные направления второй половины XX — начала XXI вв., несомненно, вызваны к жизни новыми фактурными свойствами изобразительного искусства, связанными с новой техникой механических изображений (фотографирования и кино), или экспериментами в области материалов живописи. Так, например, художники боди-арта используют драгоценный и нежный материал — кожу человека.

Приведенные здесь примеры показывают основные принципы модернизма:

- непрофессионализм творца и реципиента;
- неконтролируемое аудиторией содержание художественных произведений;
- свобода от исторических и моральных канонов.

Эти принципы нашли действительное и полное воплощение в современной массовой культуре, поэтому нельзя утверждать, что модернизм как стилевое течение закончился после 20-х гг. XX в. Напротив, его принципы распространились на сферу массовых развлечений (как части массовой информации) и продолжают занимать в ней ведущее место. С одной оговоркой: в сегодняшней массовой информации они не воспринимаются как открытие, а используются стихийно как общераспространенное средство[4].

Анализ художественных приемов, применяемых в направлениях ИЗО XX в., показывает, что одним из принципов модернизма, несомненно, является укрепление индивидуально-авторского начала. Если произведения более ранних веков характеризовались тем, что художник своеобразно встраивался в единую коллективную мудрость живописного искусства, относил свою деятельность к общей традиции и стремился в ее рамках образовать свой шедевр (находя, что традиция мудрее, чем художник), то в модернизме укрепляется индивидуально-авторская позиция: автор ставит свое личное творчество не в ряд традиционной живописи, а утверждает свое персоналистическое начало. Это значит, что художник предпочитает свой метод всей предшествующей традиции. Персоналистическое начало составляет суть модернизма.

Однако развитие персоналистического начала не было хаотичным, но строго предсказуемым в соответствии с теми возможностями, которые философия предоставляла художнику в виде философской проблематики, такой как общее и частное, субъектность и объектность, свобода художника и социальная связанность, метафизическое по отношению к социальному и предметно-вещественному, эмоции и разум. Собственно эти проблемы, взятые из философии, разрешались или уточнялись средствами изобразительного искусства. Однако ока-

[4] Против этого имеются возражения в современной литературе. Такой сатирой на современный модернизм может считаться, например, роман О. Хаксли «О дивный новый мир». Разбор социально-психологических последствий модернизма требует отдельного исследования.

залось, что средствами изобразительного искусства можно сформулировать только обозначенный перечень проблем.

Приведенный выше ***перечень философских проблем*** разрабатывался на уровне людей, знакомых с философией, но не на уровне массового зрителя, для которого «прочтение» (восприятие) художественного произведения определяется денотативностью языка, т.е. соотнесением увиденного в изображении с узнаваемой предметной средой безотносительно к сопутствующим ей коннотациям или семантико-стилистическим оттенкам. Денотативность живописного знака потребовала создания неореалистических, реалистических и соцреалистических произведений, которые обращены к массовому зрителю и составляют часть массового искусства. Требование массовости искусства, несомненно, связано с развитием массовой информации как универсального (по аудитории) вида текста. Отсюда и обращение к традиционным изобразительно-композиционным приемам, которые воплощают денотативно-коммуникативную сторону изображения.

Таким образом, формирование стиля, во-первых, имеет задачу повлиять на все компоненты стилеобразования: на замысел художника, поиск им фактуры произведения и ее обработку, политические требования момента, социальные запросы потребителей произведения искусства, а также на динамику социальных процессов в целом. Это отражает идею не вечности, но временности искусства. Искусство, овладев массами и войдя в творчество каждого отдельного человека, когда каждый становится и творцом, и потребителем искусства, прекращает свою жизнь, вырождается и переходит в некое новое качество.

Первым важнейшим критерием оценки произведения искусства становится ***его влиятельность на общество***: искусство должно включаться в жизнь, во все ее проявления, быть направляющей, аналитической силой и одновременно объединять усилия общества на решение стоящих перед ним социальных задач. Отсюда — понимание социальных задач как политических, как отражающих условия момента жизни общества и как интересы определенных общественных групп. Вместе с тем прокламируется свобода авторского замысла и свобода избрания вида искусства, материала искусства, объединяемых, однако, общим стилем.

Вторым важнейшим критерием становится ***критика***, которая развернулась затем в критику социалистического реализма в России, а в иных местах — в критику национального искусства или в критику всемирного искусства. Такая критика была основана на некоторых фундаментальных положениях:

1) снимается различение между стилем, искусством и культурой. Все это толкуется как единое целое и требует соответствующего организационного оформления в виде государственного управления, государственной поддержки, структурирования художественного творчества через союзы и группы творцов искусства. Этот принцип очень важен, потому что практически снимает различие между профессиональным и самодеятельным искусством, между произведениями, составляющими культуру и потому вечными, и произведениями временными, имеющими сиюминутное назначение и применение. Следовательно, культурное качество произведений искусства не оценивается, а оценивается воспитательное, политическое и социальное влияние. Не оцениваются и формы искусства, которые разделяются по видам фактуры произведений искусства. Отсюда — не оценивается и мастерство, с которым художник работает над материалом;
2) неразличение понятий «стиль искусства» и «культура» предполагает функционализм искусства. Под функционализмом в данном случае следует понимать ориентацию произведений на мир вещей (слово «вещь» понимается как предмет и как идея предмета)[5]. Эта ориентация позволяет не различать в критике и критических оценках прикладное искусство (архитектуру, дизайн, костюм — главный интерес конструктивизма) и неприкладные искусства (музыку, танец, изобразительное искусство), применять к этим разным видам искусства одинаковые вышеописанные критерии оценки;
3) снимается противопоставление художник / потребитель искусства. Если ранее художник считался умственной элитой, то теперь художник стал «одним из многих» и должен жить чаяниями, идеалами и образами этих «многих». Его произведение представлялось тем более высокохудожественным, чем более он был слит в своих чувствах и переживаниях с массой или хотя бы с частью этой массы. Это породило впоследствии требование к «качеству» самого творца: он должен был иметь непосредственный жизненный опыт, что нередко понималось как знание профессии шахтера, сталелитейщика, комбайнера, печника или плотника и т.д.;
4) для того чтобы образ, создаваемый художником, обладал высокой жизненной силой, как того требовала критика, этот образ должен был быть максимально ярким, приковывающим вни-

[5] *Лободанов А.П.* Указ. соч. § 75. С. 409–411.

мание и как бы наилучшим представлением той «вещи» (предмета или предмета мысли), которую художник воплощает в своем творении;

5) история показывает, что искусство не может не развиваться, что искусство динамично: оно есть процесс, а не состояние. Историки искусства делят этот процесс на этапы, а впоследствии на поколения, и оценивают его в смысле яркости представления жизненного момента, т.е. яркости отображения действительности и четкости управления действительностью;
6) прежние критерии критики, которая стремилась отобрать из произведений искусства эстетически лучшие, прекрасные и самые выразительные и сделать их образцом для подражания, основой художественной школы, заменяются новыми критериями — социальной представительности, а художественная школа меняет направление своей подготовки в зависимости от этапов процесса и от входящих в этот процесс поколений.

Эти шесть принципов критики составляют ее философскую основу. ***Философская основа модернизма*** наиболее ярко отразилась именно в критике, которая сумела обобщить разнообразие художественных техник, эстетических направлений и самих творцов искусства.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

КОНВЕНЦИИ КУЛЬТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОЕ УСТРОЙСТВО

Л.С. БАКШИ
школа-студия МХАТ, 125009, Москва, Тверская ул., 6/1; Россия
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

В статье рассматривается связь конвенций культуры с общественным устройством. В XVII веке, когда появляется опера, конвенция эстетического пространства становится универсальной и претерпевает важные изменения. Вырабатываются особые способы создания иллюзорного пространства на сцене. На протяжении столетий складывалась образно-звуковая семантика, четко работающая система воображаемых пространственных координат. Конвенция эстетического пространства, с одной стороны, безусловно, способствовала бурному развитию искусства, человечества и прогресса, но с другой — несла в себе идею неравенства между людьми, которая на протяжении столетий все более и более увеличивалась. Участники действия не равны между собой. Солисты имеют право на самовыражение. Оркестр и хор — на подголосок и аккомпанемент. Публика права голоса вообще лишена. Оркестр с дирижером во главе — зримая модель и символ европейской цивилизации. Гигантские массы подчиняются воле одного человека. Об этом писали философы, социологи, культурологи. К концу XIX века окончательно сложилась метафора оркестра как модели мира. Как эта жестко авторитарная модель — автор и исполнители, дирижер и оркестр, лидер и толпа — стала универсальной и общепризнанной, рассматривается в данной статье.

Ключевые слова: *конвенции культуры, конвенция эстетического пространства, ритуал поклонения музыке, оркестр с дирижером во главе, коллективное бессознательное.*

THE CONVENTION OF CULTURE AND BUILDING SOCIETY

L. S. BAKSHI
School-studio of Moscow Art Theatre, 125009, Moscow, Tver street, 6/1; Russia,

Article discusses the relationship conventions of culture and society. In the XYII century, when you receive the opera, convention aesthetic space becomes universal and undergoes important changes. Produced special ways to create illusory space on stage. Over the centuries was developed figuratively-sound semantics, clearly operating system imaginary spatial coordinates. The convention aesthetic space on the one hand, definitely helped the rapid development of art, of humanity and progress, but with the other, carried in itself the idea of inequality between people that for centuries more and more increased. The participants of the action not equal among themselves. The soloists have the right to-expression. Orchestra and choir — accompaniment. The audience the right to vote in general devoid. Orchestra with the conductor at the head – model and the symbol of the

european civilization. Giant mass obey the will one person. About it wrote philosophers, sociologists. By the end of the XIX century finally has developed a metaphor orchestra as a model of the world. As this is rigidly authoritarian model author and performers, conductor and orchestra, the leader and the crowd was universal and generally accepted is considered in this article.

Key words: *conventions of culture, convention aesthetic space, ritual of worship music, orchestra with the conductor, collective unconscious.*

Время, в которое мы живем, принято называть постмодернизмом. Но что такое постмодернизм, до конца не ясно. Он не является эстетикой, поскольку не утверждает никаких ценностей, признавая их все относительными. И отрицает ценности, привычные для классического искусства. Однако отрицание старых и отсутствие новых ни к чему, кроме хаоса, не ведет. Отсюда тоска по тому, что было. И многие ученые, культурологи, искусствоведы призывают вернуться к прошлому, как будто это возможно. Так, Данил Дондурей убеждал, что нам нужно воспитывать сложных людей, которые будут потреблять и создавать авторское кино, авангардную музыку, философские книги. Именно такие люди смогут развивать российскую экономику, определят творческую обстановку в стране: «Единственный способ продвинуть Россию — это действием доказать, что мы великая культурная, креативная страна, которая дала миру не только тиранов, но и признанных гениев. Нет ничего страшнее мертвой легенды. Нужно сделать так, чтобы появились новые Эйзенштейны и Вавиловы, Малевичи и Мельниковы. К сожалению, здесь ничего нельзя решить без благоволения высшей власти. Но и она должна понять, что для страны это единственный шанс» [2].

Многие говорят об этом, только другими словами. Например, академик В.А. Лекторский: «Главное сегодня — новый гуманизм. Старая идея, что человек — есть некая самоценность, и самое ценное в нем — его автономия, самостоятельность личности, свобода и ответственность. И надо культивировать эти качества, совершенствовать самого человека — в этом главная идея гуманизма. <…> я считаю, что высокая стратегия должна состоять в том, что физиологов, генетиков, психологов надо объединять с гуманитариями, философами, филологами. Нужно не просто новый импульс этому придать — нужен вечевой колокол» [5]. То есть соберем ученых, нобелевских лауреатов — и пусть они что-то определят.

Люди искренне верят, что ценностями можно руководить, но так не бывает. Парадокс состоит в том, что культурное сообщество, воспитанное в советское время, в других категориях и не мыслит. Сложность в том, что конвенции культуры складываются столетиями и формируются в коллективном бессознательном.

Культура действительно определяет всё: производство, общественные отношения, отношения между людьми и всю цивилизацию, поскольку транслирует систему иерархий и модели общественного устройства. Когда мы говорим о культуре того или народа и (или) исторического периода, мы имеем в виду не только искусство, но и манеру одеваться, поведение в быту, кухню и т.д. В этом смысле понять, как рождаются и устанавливаются ценности и конвенции, легче всего, исходя из наших знаний о классической культуре эпохи Гуманизма.

В недрах церковного средневекового сознания вызревала идея: поскольку человек создан по образу и подобию Божьему, главное в нем — творческий дар. Культивируя его, мы познаем Творца. На протяжении нескольких столетий эта идея реализовывалась в литературе, в живописи.

Художник светский отличается от церковного принципиально. Он не вписывает свое произведение в архитектуру и не связан с ритуалом и каноном. Кусок холста в рамке — особое пространство самовыражения мастера, где он творит подобие реального мира. Здесь важно не только то, что нарисовано, но и то, как сделано. На плоскости воссоздать объем, иллюзию жизни под силу только большому таланту. Обычный человек на это не способен.

В XVII в., когда появляется опера, конвенция эстетического пространства становится универсальной и претерпевает важные изменения. Как показала история, эта конвенция таила в себе очень разные потенции.

С одной стороны, сцена как плоское пространство в рамке аналогично холсту в живописи. И в истории музыки опера стала пространством чуда. В ней, как и в визуальных искусствах, складывались свои способы создания иллюзорного пространства. На протяжении столетий вырабатывалась образно-звуковая семантика, четко работающая система воображаемых пространственных координат. (Этому феномену посвящена монография В.Д. Конен «Театр и симфония».) [4]

В опере как в музыкальном действе заложена идея: сцена не только место авторского самовыражения, она пригодна для любого человека, наделенного талантом. Если можно со сцены показывать оперу, значит, можно и просто выйти на сцену и что-то сыграть. И это тоже талант. Талант исполнителя. Талант интерпретатора. Со временем выясняется, что музыка способна быть самостоятельным искусством и не зависеть от слова. В эстетическом пространстве неважно, что именно показывает человек — умение петь, играть на инструменте. Важно, что он демонстрирует что-то особенное, уникальное, непо-

вторимое, недоступное другим людям. И тем самым утверждает величие божьего замысла. В исследовании «Музыка в истории культуры» А. Михайлов писал: «…на рубеже XVIII—XIX вв. музыка окончательно обретает свою автономность, впервые начинает требовать специфически эстетического внимания, определенной целенаправленной установки слуха, навыка слушать музыку “изнутри“ музыкального произведения, как мысль и смысл» [6, *9*]. В немецкой культуре этот феномен стали определять термином «абсолютная музыка». А истоки этого суждения находить в высказываниях В.Г. Вакенродера, Л. Тика и Э.Т.А. Гофмана. Под абсолютной музыкой они понимали музыку инструментальную, независимую от текста. Но при этом и в симфонии они «видели» связь с оперой. «Опера, созданная инструментами», — называл ее Гофман. «Драма в инструментах» — выражение Вакенродера и Тика. У Вагнера появилось понятие «абсолютная музыка» [7, с. 26—27].

Конвенция эстетического пространства, с одной стороны, безусловно, способствовала бурному развитию искусства, человечества и прогресса, но с другой — несла в себе идею неравенства между людьми, которая на протяжении столетий все более и более увеличивалась.

В храме хоры располагались на балконах, заполняя звуком все пространство — слева, справа. Многоголосие символизировало равенство верующих перед Богом. И обращено к Всевышнему.

На сцене все голоса звучат из одной точки и обращены к публике. Вместе с оперой утверждается новый музыкальный язык — гомофонно-гармонический, где голоса разделяются на солистов и аккомпанемент, что символизирует светские отношения господ и слуг. В монографии «Театр и симфония» В.Д. Конен отметила: «В тот момент, когда верхний голос оторвался от других голосов, когда он обрел самостоятельную жизнь, когда музыкальный язык из многоплановости перешел в двуплановость — причем двуплановость не равноправную, а такую, где верхний голос господствовал и подчинял себе все остальные голоса, — в этот момент в музыке родилась новая эпоха» [4, с. 14].

Конвенция эстетического пространства стала впрямую транслировать идею неравенства между людьми. Участники действия не равны между собой. Солисты имеют право на самовыражение. Оркестр и хор — на подголосок и аккомпанемент. Публика права голоса вообще лишена.

Если в церкви все равны перед Богом, то в конвенции эстетического пространства изначально существуют избранные и все остальные. Наделенные талантом и все другие. Четвертая невидимая стена отделяет чудо от обыденности. Люди по ту сторону сцены — представители обыденности. Люди на сцене — избранные.

Идея отделенности художника от остальных, от толпы, его особой избранности благодаря дарованию, развивается в течение нескольких столетий. И если изначально у художника был Гений, помогающий ему творить, то со временем он сам стал гением. Примерно к этому же времени относится и высказывание Фридриха Ницше «Бог умер». Его место заняли сверхлюди, способные сами создавать. В XIX в. мир уже четко делится на людей и сверхлюдей. Как отмечал академик В. Лекторский: «Ницшеанская идея сверхчеловека, человека творческого низводит прочие особи до состояния биомассы» [5].

Форма концерта закрепила ритуал поклонения искусству, его создателям и носителям. Это всегда монолог приподнятого над толпой гения. Трибуна, с которой изливаются в зал лирические откровения и пророчества боговдохновенных. Ибо прекрасное — божественная истина, к которой можно только приобщаться, молча внимать… Прекрасное спасет мир… Художник — существо надмирное, он — служитель... В конце XIX столетия дирижер повернулся спиной к залу. «Я — не с вами, я — в заоблачных высях искусства». А когда погасили свет в зале, музыка окончательно превратилась в таинство. Ее стали отождествлять с духовностью. Она невидима, нематериальна. Все остальные — ее служители. В.Н. Холопова в книге «Феномен музыки» справедливо отметила: «…по прошествии XIX в. музыка поднимется до более высоких ступеней: ее роль в обществе начнут сравнивать с ролью религии» [7, с. 23].

Оркестр с дирижером во главе — зримая модель и символ европейской цивилизации. Гигантские массы подчиняются воле одного человека. В центре европейские скрипки, на окраинах — азиатские и африканские барабаны. Так же строились и империи. Показательна мысль Джулиана Патрика Барнса об оркестрантах: «Со временем они и сами начинали разделять убеждение этого повелителя палочки в том, что могут сносно играть только под свист кнута. Это сбившееся в кучу стадо мазохистов, которые нет-нет да и обменивались между собой ироническими замечаниями, в целом восхищалось своим вожаком за его благородство и высокие идеалы, понимание цели, способность к более широкому взгляду, нежели у того, кто корпит у себя в кабинете, протирая штаны за письменным столом. Пусть маэстро изредка, только в силу необходимости, проявляет крутой нрав, но он — великий вожак, за ним нужно следовать. И кто после этого станет отрицать, что оркестр — это микрокосм, слепок общества?» [1, с. 93].

А вот цитата из «Массы и власти» Элиаса Канетти: «Нет более наглядного выражения власти, чем действия дирижера. Выразительна каждая деталь его публичного поведения, всякий его жест бросает свет на природу власти <... >.

Дирижер *стоит*. Вертикальное положение человека, как старое воспоминание, все еще сохраняется во многих изображениях власти. Он стоит *в одиночестве*. Вокруг сидит оркестр, за спиной сидят зрители, и он один стоящий во всем зале. Он — *на возвышении*, видимый спереди и сзади. Оркестр впереди и слушатели позади подчиняются его движениям. Собственно приказания отдаются движением руки или руки и палочки. Едва заметным мановением он пробуждает к жизни звук или заставляет его умолкнуть. Он властен над жизнью и смертью звуков. Давно умерший звук воскресает по его приказу. Разнообразие инструментов — как разнообразие людей. Оркестр — собрание всех их важных типов. Их готовность слушаться помогает дирижеру превратить их в одно целое, которое он затем выставляет на всеобщее обозрение. <…> Слушатели обязаны сидеть тихо, это так же необходимо дирижеру, как и подчинение оркестра. Слушатели не должны двигаться. <…> Пока он дирижирует, никто не двигается с места. Когда он заканчивает, положено аплодировать. <…> Во время исполнения дирижер — вождь всех собравшихся в зале. Он впереди и спиной к ним. <…> Голоса инструментов — это мнения и убеждения, за которыми он ревностно следит.

Он *всеведущ*, ибо если перед музыкантами лежат только их партии, то у дирижера в голове или на пульте вся партитура. Он точно знает, что позволено каждому в каждый момент. Он видит и слышит каждого в любой момент, что дает ему свойство *вездесущности*. Он, так сказать, в каждой голове. Он знает, что каждый должен делать и делает. Он, как живое воплощение законов, управляет обеими сторонами морального мира» [3, с. 9].

К концу XIX в. окончательно сложилась метафора оркестра как модели мира. Этот мир полон конфликтов и противоречий, он сложен и многолик. Но все противоречия разрешаются. Тогда же окончательно определилась роль дирижера-диктатора. Он не просто живой метроном, а главный управляющий всеми конфликтами, оттенками, паузами. Он — реальный творец музыки.

Жестко авторитарная модель — автор и исполнители, дирижер и оркестр, лидер и толпа — стала универсальной и общепризнанной. Складываемая в эстетическом пространстве, она со временем проецировалась на реальную действительность. Человек, подобный творцу, в конце концов и сам может заменить творца. Эта конвенция способствовала процессу секуляризации общества и постепенно стала значительней конвенции христианства. Возникла идея переустройства мира по человеческим планам. Я сам могу моделировать устройство мира. Я и сам вождь. Идея эта определяет и производственные отношения, и политические. В СССР она реализовалась впрямую.

Идея мироустройства по чертежам человека, по его плану культивировалась столетиями искусством. Искусство — это некий план построения правильного мира. Можно сказать, что тоталитарные режимы в Европе в XX в., управление гением вождя массами пришли не из доисторических времен, не из дикарского состояния, а как результат развития культуры. В этом и парадокс. Культура Гуманизма, с одной стороны, породила идею прогресса, идею развития, культа человеческого дарования. Но, как любой живой организм, со временем стала перерождаться. Отсюда и возврат к архаическим временам, когда вождь управляет племенем. А племя, не рассуждая, лезет в пекло во имя идеи, которую им транслировал вождь. Эта способность доверять мудрости руководителя культивировалась в самом авторском искусстве. И не случайно, что тоталитарные режимы стали закономерным следствием развития искусства в едва ли не самых музыкальных странах — Италии, Германии, России. Там, где в XIX в. был самый мощный расцвет музыкального искусства прежде всего. А в Англии, где музыка не развивалась в течение двух столетий, тоталитаризма не было. Аналогично и в США.

Мы ценим классическую культуру по дворцам, симфониям, великим картинам и другим достижениям, включая полет в космос. Но, созидая дворцы, картины и прочие чудеса, она неизбежно порождала трущобы. Речь идет о том, что общество разделилось на избранных и массу, которая бесправна. Эта идея проникла во все области деятельности человека. Не только в симфонии и картины. Из процесса созидания масса всегда исключена. Избранные двигают культуру и цивилизацию.

История культуры свидетельствует о том, что ценности мы не можем выбирать сознательно. Повторюсь, они формируются и изменяются в коллективном бессознательном на протяжении столетий.

В XX в. появилась новая культурная конвенция и ценность, которая сейчас уже дает о себе знать. Она связана с другим представлением о человеке. Культивируется не отдельный талант, а универсализм. Это — конвенция игры, взаимодействия, при которой действуют общие правила для всех. Об этом уже немало пишут. Благодаря такой установке развивается массовое производство, массовая культура, массовое потребление и главное — массовое творчество. Поле самовыражения перестает быть уделом избранных, что отнюдь не означает, что талант и уникальность личности перестают быть востребованными. В новом мире от человека требуется умение взаимодействовать, работать в команде. Все наиболее крупные открытия создаются группами ученых, творцов. Подобное и в спорте.

К чему приведет этот этап развития культуры? Мы не знаем. Но ясно, что мы живем на пороге новой культурной парадигмы.

Список литературы

1. *Барнс Дж.П.* Шум времени. М.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 93.
2. *Дондурей Д.* В поисках сложного человека // Российская газета – Федеральный выпуск. 2009. № 5012 (188). 7 Oct. URL: https://rg.ru (дата обращения: 28.04.2019).
3. *Канетти Э.* Масса и власть. Часть10. Аспекты власти. Дирижер. М., 1997. С. 9. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. — 20.03.2012. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5454 (дата обращения: 30.04. 2019).
4. *Конен В.Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. Гл. 1. С. 14.
5. *Лекторский В.А.* Если приходит бессмертие, жизнь теряет смысл // Novayagazeta.ru2015.3апр.URL.https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/04/03/63668-akademik-lektorskiy-171-esli-prihodit-bessmertie-zhizn-teryaet-smysl-1807:38. (дата обращения: 30.04.2019).
6. *Михайлов А.* Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 9.
7. *Холопова В.Н.* Феномен музыки. М.; Берлин, 2014. С. 23.

References

1. *Barns Dz.P.* Shum vremeni [The noise of time]. M.: Azbuka-Attikus, 2016. P. 93.
2. *Dondurej D.* V poiskah slozhnogo cheloveka [In search of a complex person] // Rossijskaya gazeta – Federal'nyj vypusk. 2009. № 5012 (188). 7 Oct. URL: https://rg.ru (data obrashcheniya: 28.04.2019.).
3. *Kanetti E.* Massa i vlast'. Chast'10. Aspekty vlasti. Dirizhyor [Mass and power. Part 10. Aspects of power. Conductor]. M., 1997. P. 9. // Elektronnaya publikaciya: Centr gumanitarnyh tekhnologij. — 20.03.2012. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5454. (data obrashcheniya: 30.04. 2019).
4. *Konen V.D.* Teatr i simfoniya [Theater and symphony]. M.: Muzyka, 1975. Gl. 1. P. 14.
5. *Lektorskij V.A.* Esli prihodit bessmertie, zhizn' teryaet smysl [If immortality comes, life loses its meaning] // Novaya gazeta.ru. 2015. 3 Apr. URL. https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/04/03/63668-akademik-lektorskiy-171-esli-prihodit-bessmertie-zhizn-teryaet-smysl-1807:38. (data obrashcheniya: 30.04.2019).
6. *Mihajlov A.* Muzyka v istorii kul'tury [Music in the history of culture]. M., 1998. P. 9.
7. *Holopova V.N.* Fenomen muzyki [The phenomenon of music]. M.; Berlin, 2014. P. 23.

УДК 72.007; 726.03
ББК 85.113(2)

ЦЕРКОВНОЕ ЗОДЧЕСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРСКОГО ГУБЕРНСКОГО АРХИТЕКТОРА Е. Я. ПЕТРОВА (1786—1839)

И.В. КАРЖАВИН
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
101000, г. Москва, ул. Мясницкая, 21; Россия
E-mail: ivankarzhavin@hotmail.com

Евграф Яковлевич Петров (1786—1839) — один из последних учеников выдающихся мастеров московского классицизма Матвея Федоровича Казакова (1738—1812) и Родиона Родионовича Казакова (1758—1803). В период 1812—1839 гг., исполняя должность губернского архитектора, Е. Я. Петров руководил строительством целого ряда зданий различного функционального назначения на территории Владимирской губернии, транслируя в небольшие города и села региона приемы позднего классицизма, воспринятые им во время учебы и работы в строительных учреждениях Москвы в 1803—1812 гг. К числу построек Е. Я. Петрова на территории бывшей Владимирской губернии (в настоящее время — Владимирской и южных районов Ивановской областей) относятся и церковные здания, многие из которых до сих пор формируют облик исторических центров поселений указанного региона. Несмотря на значение личности Е. Я. Петрова для истории архитектуры современных Владимирской и Ивановской областей, его биография и особенности творческого метода остаются почти не изученными в искусствоведческой науке. В исследованиях, включающих памятники, построенные архитектором, обычно лишь упоминается его имя, а в кратких статьях, посвященных его биографии, упоминаются лишь некоторые его постройки без комплексного стилистического анализа его архитектурного наследия в целом или отдельной его области. В данной статье на основании историко- и библиографических, а также архивных документов впервые рассмотрен аспект культового зодчества в творчестве архитектора Е. Я. Петрова, составлен перечень его церковных построек, сформулированы ключевые особенности церковной архитектуры в его исполнении и выявлены аспекты влияния на него различных архитектурных школ и категорий заказчиков.

Ключевые слова: *Е. Я. Петров, губернский архитектор, церковная архитектура, поздний классицизм, Владимирская область, Ивановская область, Ковров, Шуя, Иваново.*

CHURCHES IN THE LEGACY OF THE VLADIMIR PROVINCIAL ARCHITECT Y. Y. PETROV (1786—1839)

I.V. KARZHAVIN
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Ilya Glazunov
101000, Moscow, 21 Myasnitskaya St.; Russia

Yevgraf Yakovlevich Petrov (1786—1839) is one of the last students of the outstanding masters of Moscow classicism, Matvey Fyodorovich Kazakov (1738—1812) and Rodion Rodionovich Kazakov (1758—1803). In the period between 1812 and 1839, while serving as a provincial architect, Y. Y. Petrov supervised the construction of a number of buildings of various functional purposes in the territory of the Vladimir province, spreading late classicism methods learned during his studies and work in construction institutions in Moscow in 1803—1812, in small towns and villages. Among the buildings of Y. Y. Petrov in the territory of the former Vladimir province (now Vladimir and southern districts of the Ivanovo region) are church buildings, many of which still form the appearance of the historical centers of the settlements in this region. Despite the importance of the personality of Y. Y. Petrov for the history of the architecture of the modern Vladimir and Ivanovo regions, his biography and features of the creative method remain almost unexplored in the science of art history. In studies involving monuments built by an architect, his name is usually only mentioned, and in short articles on his biography only some of his buildings are mentioned without a comprehensive stylistic analysis of his architectural heritage as a whole or its particular aspect. In this article, on the basis of historical, bibliographic, and archival documents, the aspect of religious architecture in the works of architect Y. Y. Petrov was first considered, a list of its church buildings was compiled, key features of church architecture in its design were formulated, and aspects of the influence of various architectural structures on it were identified schools and categories of customers.

Keywords: *Y. Y. Petrov, provincial architect, church architecture, late Russian classicism, Vladimir region, Ivanovo region, Kovrov, Shuya, Ivanovo.*

Проблема развития в России внутреннего культурного туризма в настоящее время актуализирует необходимость более глубоких исследований в области истории архитектуры различных регионов, в частности Владимирской и Ивановской областей, составляющих ядро туристического маршрута «Золотое кольцо России». В их культурном наследии церковные памятники определяли в прошлом (и остаются поныне) заметными архитектурными доминантами в облике местных городских и сельских ландшафтов. Большей туристической привлекательностью на этих территориях традиционно обладают памятники белокаменного зодчества Владимиро-Суздальской Руси, однако архитектура классицизма бывшей Владимирской губернии располагает не

меньшим туристическим потенциалом, раскрытие которого связано с выявлением, изучением, охраной и реставрацией памятников культурного наследия.

Одним из тех, кто участвовал в церковном строительстве Владимирской и Ивановской областей, был Евграф Яковлевич Петров (1786—1839) — представитель московской архитектурной школы, который в 1812—1839 гг. [14, с. 674] — период позднего классицизма — исполнял должность губернского архитектора в пределах территории бывшей Владимирской губернии. В этот период он активно проявил себя в строительстве по всему региону: под его руководством строились Мужская гимназия во Владимире [19, с. 205—206], Торговые ряды в Вязниках, Присутственные места в Шуе, тюремный корпус в Коврове и ряд других зданий [8, с. 190]. Вклад Е.Я. Петрова в церковное архитектурное наследие указанных областей явно недооценен: только часть его построек попала в поле зрения предшествующих исследователей (А.Ф. Крашенинников [8, с. 190; 12], Е.И. Кириченко [19; 20; 21] и др.), а черты его индивидуального творческого почерка почти не изучены. Дополнительное исследование историографии, архивных и иконографических документов позволяет составить перечень церковных построек Е.Я. Петрова и определить стилистические предпочтения зодчего, проследить его приверженность московской архитектурной школе, а также признаки взаимосвязи с локальным и общероссийским контекстом строительной культуры.

Имя архитектора Е.Я. Петрова без уточняющей информации впервые встречается в путеводителях по городу Шуе Владимирской губернии (в настоящее время — Ивановской области): у В.А. Борисова [6, с. 109—110] и Е.И. Правдина [17, с. 68] в связи с упоминанием работ по возведению колокольни Воскресенского собора, проводившихся под его руководством. В «Словаре русских художников, ваятелей, зодчих, рисовальщиков, граверов… с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.)», составленном Н.П. Собко [22, с. 191], вслед за именем архитектора со ссылкой на адрес-календарь указаны также профессия Е. Я. Петрова, его должность и чин на период 1824—1830 годов.

Наиболее ранний источник, содержащий кратко, но последовательно изложенные факты биографии Е.Я. Петрова, — статья А.П. Новицкого в «Русском биографическом словаре» [14, с. 674]. Этот текст в дальнейшем стал основным источником жизнеописания Е.Я. Петрова у ряда исследователей, а авторство его построек и обстоятельства их возведения подтверждаются архивными документами, включая подписанные им рапорты и чертежи. Кроме статьи А.П. Новицкого, имеются некоторые другие публикации, подробнее излагающие отдельные

периоды творческого пути зодчего. Так, в статье М. А. Ильина ««Фасадический» план Москвы М. Ф. Казакова» [10], имеется несколько цитат из связанных с проведенными работами документов с упоминаниями Е. Я. Петрова и указанием исполняемых им должностей. Кроме того, статья М. А. Ильина ценна такими же упоминаниями отца Евграфа Яковлевича — архитектора Якова Семеновича Петрова. Некоторые другие подробности биографии зодчего, связанные с его деятельностью в качестве помощника московского губернского архитектора в 1808—1812 годах, приведены А. Ф. Крашенинниковым в сборнике «Зодчие Москвы времен барокко и классицизма» [8, с. 190]. Здесь же дана биография архитектора, основанная на статье Н. П. Новицкого и собственном исследовании А. Ф. Крашенинникова [12], приведен список части работ Е. Я. Петрова, находящихся на территории Владимирской и Ивановской областей. Ценность представляют сведения о биографии Петрова-старшего.

Неоднократно упоминается имя Е. Я. Петрова в контексте его авторства тех или иных зданий в томах Свода памятников архитектуры и монументального искусства России, посвященных Владимирской и Ивановской областям [19; 20; 21], а также в различных путеводителях и учебниках по областям и отдельным поселениям [9; 11; 24; 25; 26].

Таким образом, главные источники по биографии Е. Я. Петрова — это небольшие статьи А. П. Новицкого в «Русском биографическом словаре» и А. Ф. Крашенинникова в «Зодчих Москвы времен барокко и классицизма». Необходимо подчеркнуть, что указанные источники почти не содержат упоминаний церковных построек зодчего, которые почти исключительно содержатся в исследованиях смежной тематики, а также в архивных документах.

Архитектор Евграф Яковлевич Петров родился в Москве в семье архитектора Якова Семеновича Петрова (около 1760 — после 1814) [8, с. 191]. О Петрове-отце известно совсем немногое, но, судя по всему, он повлиял на выбор профессии сына и помог ему поступить в Московскую архитектурную школу, в которой тот проучился в 1800—1803 гг. сначала под руководством Матвея Федоровича Казакова (1738—1812), а затем Родиона Родионовича Казакова (1758—1803) [14, с. 674]. Практикуясь в Москве под началом М. Ф. Казакова при составлении «Фасадического плана Москвы» в 1803—1805 гг., а затем в должности архитекторского помощника в Комитете для устроения в Москве казарм в 1805—1807 гг. и в Московской строительной экспедиции в 1807—1812 гг., Евграф, назначенный, «согласно прошению», владимирским губернским архитектором, направился в 1812 г. [14, с. 674] в центр губернии — город Владимир. Багаж, лежавший за его плечами, включал привитые в Москве любовь к французской архитектуре поколения старших архитекторов — Василия Ивановича Баженова (1737—1799), М. Ф. Казакова и Р. Р. Казакова — и их псевдоготические архитектурные эксперименты, а также воспринятое через того же М. Ф. Казакова влияние петербургской палладианской архитектуры в исполнении Джакомо Кваренги (1744—1817) и Чарлза Камерона (1745—1812). Важным был и полученный в Московской строительной экспедиции навык работы с типовыми проектами, разработанными Андреяном Дмитриевичем Захаровым (1761—1811), Луиджи Руска (1762—1822), Василием Петровичем Стасовым (1769—1848) и др.

Во Владимирской губернии под руководством Е. Я. Петрова был проведен ряд строительных работ, связанных с церковными зданиями разных типов. На основании историко- и библиографических, а также архивных изысканий можно составить следующий их список в хронологическом порядке:

1. Церковь Иоанна Воина в г. Коврове (Владимирская обл.). Начата в 1811—1812 по проекту А. Н. Вершинского. Окончена Е. Я. Петровым в 1812/1814 — 1827.
2. Колокольня церкви Успения в г. Иванове. 1819—1821. Сохранился первый ярус, ведется реконструкция.
3. Колокольня Воскресенского собора в г. Шуе (Ивановская обл.). Начата в 1810—1819 по проекту Г. Маричелли. Перестроена Е. Я. Петровым в 1819—1833.
4. Часовня Федоровской иконы Божьей Матери в г. Иванове. 1820-е. Не сохранилась.
5. Перестройка в стиле классицизма церкви Рождества Христова в г. Иванове. Первая четверть XIX в. Не сохранилась.
6. Церковь Благовещения (единоверческая) в г. Иванове. 1837—1839. Колокольня пристроена в 1842. Не сохранилась.
7. Церковь Ильи Пророка в г. Иванове. 1838—1842.
8. Церковь Успения в г. Иванове. Конец 1830-х — 1843. Трапезная расширена в 1870-х — 1880-х. Расширен алтарь и пристроены приделы в конце 2000-х — начале 2010-х.

Церковь Иоанна Воина в Коврове (Владимирская обл., 1811—1812, 1812/1814 — 1827) была начата Алексеем Никитичем Вершинским (1755—1811) [26, с. 149—150] — предшественником Е. Я. Петрова на посту владимирского губернского архитектора, занимавшим его в 1800—1811 гг. Основными заказчиками нового кирпичного (вместо ветхого деревянного) здания кладбищенской церкви выступили титулярный советник Петр Борисович Ошанин, предки которого, в том числе князья Ковровы, а также безвременно почившая супруга,

были здесь похоронены, а также купец 3-й гильдии Иван Федорович Апарин [26, с. 148—149]. Строительство было прервано войнами 1812—1814 гг. и возобновлено уже под руководством Е. Я. Петрова в 1812/1814 — 1827 гг., причем западная часть церкви с колокольней с высокой долей вероятности возводилась уже последним [26, с. 150].

Здание состоит из «настоящей церкви» с пониженными алтарем и трапезной с ярусной колокольней, расположенными на одной оси и образующими единый монолит. Подобная трехчастная осевая композиция носит название «корабль» и была распространена вследствие своей практичности (одна постройка совмещала функции летней («настоящей») и зимней (трапезной) церквей со звонницей) в русском церковном зодчестве начиная с XVII в. Главный объем церкви Иоанна Воина (летняя, «настоящая церковь») представляет собой приземистый трехосевой двухсветный четверик, завершенный невысокой сомкнутой кровлей с восьмигранной главой (барабаном с нишами вместо окон и сомкнутым куполом с крестом) средних размеров. В центре с каждой стороны размещены входные двери, отсутствуют западные окна нижнего света. Структура объемной композиции «настоящей церкви» — восьмерик на четверике соотносится с московскими памятниками аннинского и елизаветинского барокко (церковь Спаса Всемилостивого в Кускове, Г. Г. Зубов, 1737—1739) и восходит к горкам восьмериков в нарышкинской архитектуре конца XVII — начала XVIII в. (церковь Спаса Нерукотворного образа в Уборах, Я.Г. Бухвостов, 1694—1697).

Стены алтаря и трапезной (зимней церкви) более чем вдвое ниже стен четверика, высоты́ которых не достают и коньки кровель боковых объемов. В прямоугольном с полуциркульной апсидой алтаре с восточной стороны устроено единственное окно. Стены трапезной (зимней церкви) немного ниже апсиды, при этом двухскатная кровля выше, чем у алтаря, а весь объем в ширину превышает даже «настоящую церковь». В трапезной имеются по два окна с северной и южной сторон. Вплотную к ней пристроена квадратная в плане колокольня с притвором в ширину трапезной с единственной, южной стороны. Колокольня — самый высокий элемент церкви — и включает три яруса: в первом, самом вытянутом, с западной стороны расположен вход в здание, а в верхней его части с трех сторон — небольшие круглые окна. Остальные два яруса — также квадратные в плане; второй, низкий, выделяется крупными термальными окнами с замковыми камнями; третий — высокий, с вытянутыми арками звона. Конструкцию завершает небольшой аттик с сомкнутой кровлей и невысоким шпилем и крестом.

Декор всех объемов церкви сдержанный, немногочисленные его элементы почти плоские и едва выступают или утопают в плоскости

стены. По всей длине фасадов «настоящей церкви» и алтаря в цокольной и карнизной части протянуты поребрики (кирпичи, установленные ребром к лицевой стороне), плоскими лопатками выделены углы объемов «настоящей церкви» и трапезной, а также место стыка трапезной и притвора. Углы стен колокольни в нижней части первого яруса колокольни выделены плоским французским рустом (горизонтальными полосами), выше углы подчеркнуты плоскими же лопатками, соединенными между собой тягами. В целом декоративное решение церкви Иоанна Воина в Коврове является упрощенной безордерной версией экстерьерного оформления московских памятников барокко (церковь Бориса и Глеба у Арбатских ворот, К. И. Бланк, 1763—1768). При этом ее решение выглядит архаичным и грубым даже на фоне остальных построек А. Н. Вершинского — комплекса Конного завода в Гавриловом Посаде (Ивановская обл., 1776—1787) и Торговых рядов в Суздале (Владимирская обл., 1806—1811). Подобная архаизация не была единичным случаем в церковном зодчестве Владимирской губернии 1810-х гг. (но одним из последних), например, в церкви Воскресения Христова в с. Воскресенском (Савинский р-н Ивановской обл., 1812), схожей по планировочной структуре и композиции фасадов с церковью Иоанна Воина в Коврове, в решении оконных наличников наряду с упрощенными элементами архитектуры барокко имеются архивольты в виде кокошников — прямые цитаты из архитектуры XVI—XVII вв.

Церковь Иоанна Воина, строительство которой начал А. Н. Вершинский и окончил Е. Я. Петров, стала второй каменной церковью в городе Коврове и, вероятно, первым архитектурным опытом Евграфа на территории Владимирской губернии. Несмотря на архаичный облик здания, в его западной части, особенно в колокольне, тот, вероятно, применил, еще робко, черты классицизма, которые в дальнейшем будет последовательно разрабатывать в своих проектах церковных и других зданий в других городах и селах Владимирской губернии.

Колокольня Воскресенского собора в Шуе (Ивановская обл., 1810—1819, 1819—1833) также начала возводиться другим архитектором — уроженцем швейцарского кантона Тичино Гауденцио Маричелли (годы жизни неизвестны) [6, с. 109—110; 17, с. 68; 21, с. 521]. 64-метровое здание [24, с. 120], задуманное им, должно было стать высотной доминантой Шуи и дополнить торжественный ансамбль городских соборов — летнего Воскресенского (1792—1798) и зимнего Никольского (1756) [21, 520—521] — на высоком берегу р. Тезы. Возведенная до третьего яруса, колокольня обрушилась в 1819 г., и строительство было начато заново — уже по проекту Е. Я. Петрова [17, с. 68], который увеличил ее проектную высоту с 64 до 106 метров [24, с. 120]. Работы, проводившиеся под его руководством в 1819—

1833 гг., осуществлял крестьянин Владимирского уезда Михаил Саватеев с артелью, а основным вкладчиком был купец Дмитрий Васильевич Корнилов [21, с. 521].

Здание состоит из четырех последовательно убывающих по высоте и диаметру ярусов, последний из которых увенчан куполом с высоким 35-метровым шпилем [21, с. 524]. Первый ярус — основание колокольни — представляет собой восьмиугольник в сечении с прямоугольными пилонами с двух противоположных сторон, на которых размещены небольшие купольные ротонды-звонницы, завершенные крестами. Композиция первого яруса шуйской колокольни является вольным повторением первого яруса 73-метровой колокольни Спасо-Андроникова монастыря в Москве (Р. Р. Казаков, 1795—1803, не сохр.). Так как тот же прототип (без боковых пилонов со звонницами, но последовательно во всех ярусах) был использован Г. Маричелли в построенной «по [его] рисунку» [3] колокольне Троице-Знаменской церкви в пос. Ле́жневе (Ивановская обл., 1823), можно допустить, что эта нижняя часть колокольни концептуально относится к первоначальному проекту Г. Маричелли, однако Е. Я. Петров почти в полтора раза увеличил масштаб здания-оригинала и спроектировал верхние круглые ярусы более монументально и строго. Вытянутые арки звона, прорезающие все объемы колокольни, придают постройке исключительно монументальный и стройный вид. Верхний ярус завершен полусферическим куполом с четырьмя люкарнами в стиле М. Ф. Казакова (церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке в Москве, 1791—1793) с монументальным шпилем, скульптурным в основании, завершенным яблоком с крестом.

Декоративное решение колокольни также соотносится с архитектурой московского классицизма: в первом ярусе использованы полуциркульные с круглыми завершениями, плоские прямоугольные и круглые ниши, тяготеющие к проектам М. Ф. Казакова из «Смешанного альбома» [7, с. 62—63] и некоторым работам Д. Кваренги (колокольня Владимирского собора в Санкт-Петербурге, 1786—1791), те и другие — направлению в архитектуре, основанному мастером позднего Ренессанса Андреа Палладио (1508—1580) (церковь Санта-Мария-Нова в Виченце, 1588—1590). Остальные ярусы решены строго: арки фланкируют коринфские полуколонны, спаренные в первом и втором этажах; кроме ордерных деталей использованы замковые камни и волюты в оформлении купольных люкарн; стены верхних трех ярусов оформлены едва заметным с земли французским рустом.

Здание колокольни в Шуе, задуманное как сильный конкурент по высоте и изящности другим городским колокольням, построен-

ным и только начатым в богатых российских городах в конце XVIII — первой половине XIX в. (например, соборной колокольне в Рязани, С. А. Воротилов, И. Ф. Руска, Н. И. Воронихин, 1789—1797, 1816, 1836—1842), одержало уверенную победу. 106-метровая колокольня, возведенная Е. Я. Петровым, стала не только высотной доминантой в панораме Шуи, заметной из всех частей города, но и вторым по высоте зданием России (после колокольни Петропавловского собора, 112 м), успешно отражавшим претензии шуйских фабрикантов и купцов, вызванные активным ростом ткацкой промышленности в Шуйском уезде в первой половине XIX в., ускорившимся после упадка аналогичных производств в Москве после Отечественной войны 1812 г. [25, с. 192]. Экономический подъем был отмечен активизацией строительства и в селах этого уезда, особенно в богатом торгово-промышленном селе (в настоящее время — городе) Иванове, где в этот период перестраивались в стиле классицизма существовавшие церкви, возведенные в XVII—XVIII вв. (старообрядческий молитвенный дом, Покровский собор, Рождественская церковь) и строились новые (Троицкий собор, Успенская и Благовещенская церкви).

В **Иванове** на Торговой (Городской) площади в 1820-е гг. Е.Я. Петровым, вероятно, была построена его первая самостоятельная церковная работа (которую он создал от начала до конца) — **часовня Федоровской иконы Божьей Матери** [11, с. 81], а также перестроена в стиле классицизма с заменой одной главы на пятиглавие **церковь Рождества Богородицы** [11, с. 80] (начало XVIII в., 1812). Оба здания не сохранились, поскольку были снесены соответственно в 1877 и 1852 гг. для возведения на их месте новых построек; их фотографий не обнаружено. Другим ивановским сооружением Е. Я. Петрова этого периода была **колокольня Успенской церкви** [11, с. 77] (1819—1821, сохранился первый ярус, но имеются фотографии), построенная рядом с перенесенной сюда из бывшего Покровского монастыря деревянной церковью Успения (конец XVII — начало XVIII в.), напоминающая постройки М. Ф. Казакова (церковь Вознесения на Гороховом поле в Москве, 1788—1793) и его чертежи из «Смешанного альбома» [7, с. 62—63].

Период второй половины XVIII — первой половины XIX в. в российском градостроительстве и архитектуре характеризуется постепенным усилением государственного регулирования, выразившимся, помимо прочего, в разработке образцовых проектов зданий разного функционального назначения [13], жесткость соблюдения которых варьировалась от рекомендаций до строгих запретов отступать от типовых чертежей, утвержденных в Санкт-Петербурге. Подобные меры долгое время не распространялись на церковное строительство, кон-

троль за которым целиком принадлежал Синоду и епархиальным консисториям [15, с. 279]. В первой четверти XIX в. частота несчастных случаев вызывала все большую обеспокоенность качеством исполнения церковных строительных работ. В 1824 г. Департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел выпустил «Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей»[1] — техническое руководство строителям с серией гравированных чертежей церквей и колоколен в ампирном стиле [23], применение которых не носило обязательного характера [23, *Предуведомление*]. Спустя два года указом Синода от 7 мая 1826 г. был установлен регламент получения разрешений на возведение новых церквей и пристроек, в соответствии с которым строители должны были отправлять их «планы, фасады и подробные сметы [15, с. 280] через ходатайство епархиальных архиереев — в Синод и Санкт-Петербургский строительный комитет МВД [18, с. 34], а с 1828 г. вместо последнего — «местным губернским или другим аттестованным архитекторам» [16, с. 143], которым предписывалось наблюдение за ходом строительства и предоставление подрядчикам необходимых чертежей [5]. Таким образом, возложив на профессиональных архитекторов обязанности по контролю за церковным строительством в 1820-е гг., государство пыталось обеспечить техническую надежность проводимых работ. При этом распространение по губерниям типовых чертежей церквей в ампирном стиле все же оставляло заказчикам свободу выражения индивидуальных вкусов и амбиций, наряду с возможностью следования местным архитектурным традициям.

В соответствии с действовавшим законодательством, Е. Я. Петрову также приходилось исполнять надзор над возведением церковных зданий. 19 мая 1837 г. Владимирская консистория просила гражданского губернатора «откомандировать губернского архитектора <…> на основании указа <…> Синода 1826 года» «для освидетельствования мест, назначаемых под построение» «церквей и <…> значительных пристроек», а также «предоставить» архитектору «иметь наблюдение и доставлять строителям <…> нужные шаблоны и размеры для важнейших частей <…> и осматривать <…> производство работ, исправность и прочность оных» [5]. Неизвестно, было ли поручено тогда исполнение этих задач Е. Я. Петрову, но в следующем 1838 г. он уже точно был командирован «для освидетельствования мест, назначенных под постройку вновь церквей и колоколен» [1], а в 1839 г. ему предназначалось наблюдать за постройкой церкви в с. Талицы Шуйского уезда [2]. За год до этого, 31 мая 1838 г., Строительная комиссия получила от Консистории сообщение «о разрешении постройки Шуйской округи в Ильинской слободе каменной теплой церкви», «о содержании <…> [которого было] постановлено на вид г. губернскому архитектору чрез подпись его статьи журнала» [1].

[1] Чертежи «Собрания…» были разработаны в Санкт-Петербурге членом Строительного комитета МВД И. И. Шарлеманем (он же составил техническое руководство) и губернским архитектором и ректором Академии художеств А. А. Михайловым. См.: *Собрание* планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей. СПб.: Тип. Медицинского департамента МВД, 1824. Предуведомление.

Церковь Ильи Пророка в Иванове (1838—1842) [20, с. 460] была возведена на территории Ильинской (ранее Воробьевской) слободы — тогда к юго-западу от села Иванова. В настоящее время это одно из старейших сохранившихся культовых сооружений города, которое, как и задумывалось его строителями, доминирует над окружающей малоэтажной застройкой. Воробьевская слобода возникла на месте выкупленных у помещицы Екатерины Ивановны Барсуковой участках в селе Воробьеве вокруг построенных здесь ивановскими купцами и фабрикантами складов и ткацких производств в 1810-х — 1820-х гг. [25, с. 192—193]. В 1830-е гг. на средства купца Александра Алексеевича Лепетова [20, с. 460; 25, с. 193] и на земле, пожертвованной купцом Иваном Диомидовичем Киселевым и Е. И. Барсуковой [25, с. 193], было решено построить церковь, посвященную Илье Пророку, а саму слободу переименовать Ильинской [25, с. 193]. Строительство Ильинской церкви в Иванове велось под конец жизни архитектора и было окончено после его ухода от дел в мае[2] и смерти «до ноября 1839 г.» [14, с. 674], однако можно предположить, что основные проектные решения были приняты еще в начале работ — в 1838 и начале 1839 г., в том числе благодаря некоторому сходству композиционной структуры и приемов внешней отделки данной церкви с подписанным Е.Я. Петровым неосуществленным проектом церкви с колокольней 1831 г. [4].

В основе объемной структуры обеих церквей — купольная световая ротонда на четверике с равновысокими алтарем с прямоугольной апсидой и трапезной. Практически совпадают, включая строенные окна трапезных, число и расположение главных осей зданий. По всему периметру сравниваемых сооружений в верхней части протянут широкий незаполненный фриз с сильно выступающим за плоскость стены карнизом. В целом схожие композиция объемов и силуэт обеих церквей напоминают фасады № 14 и 21 из «Собрания…» (1824) [23], за исключением имеющегося у Ильинский церкви характерного для

[2] С 5 мая 1839 г. возложенные на Е. Я. Петрова обязанности выполнял член Строительной комиссии подпоручик Шац (ГАВО Ф. 445. Оп. 1. Д. 29. Л. 130), с 21 июля — «исправляющий должность губернского архитектора» инженерный офицер капитан Станицкий (там же. Л. 146-об — 147), а с ноября — новый губернский архитектор Я.М. Никифоров (там же. Л. 95).

Шуйского уезда традиционного пятиглавия и столь же традиционной планировки «кораблем» обеих церквей. Колокольни, идентичные в оформлении первого этажа, обе имеют характерные стрельчатые окна в верхнем ярусе, отсылающие к псевдоготической архитектуре московских зодчих В. И. Баженова и М. Ф. Казакова (учителя Е. Я. Петрова), а также к образу колокольни Успенского собора во Владимире постройки А. Н. Вершинского (губернского архитектора в 1800—1811 гг.). Обе колокольни (Ильинской церкви и в проекте 1831 г.) соединены с трапезными галереей, к основанию которой с двух сторон ведут широкие лестничные марши. Сходство прослеживается и в абрисе купольных ротонд обеих церквей, однако декор барабана купола ивановской церкви является почти точным воспроизведением фасада № 21 из «Собрания…» [23]. Указанные аналогии в объемной структуре и использование некоторых характерных для московской архитектурной школы элементов (широкий фриз и стрельчатые окна) в церкви Ильи Пророка и подписанным Е. Я. Петровым проектом служат дополнительным подтверждением версии его авторства.

Кроме указанной Ильинской церкви, **в Иванове** Е. Я. Петрову приписывается строительство **Успенской церкви** (конец 1830-х — 1843 гг.) [9, с. 19; 11, с. 78; 25, с. 98], имеющей схожую объемно-пространственную структуру с **единоверческой церковью Благовещения** (1837—1839 гг., не сохр.), возможно, также построенной по проекту Евграфа Петрова. Обе церкви относятся к типу двухсветного трехосевого пятиглавого четверика, оформленного по бокам портиками, с примыкающими по одной оси элементами «корабля» — трапезной и колокольней (колокольня Успенской церкви была построена ранее по проекту Е. Я. Петрова, колокольня Благовещенской церкви была возведена уже после смерти архитектора — в 1841 г.).

Анализ широкого круга церковных построек, приписываемых Е.Я. Петрову, позволяет расширить представления о возможном истинном значительном масштабе включенности губернского архитектора в строительство бывшей Владимирской губернии.

Внедряя в консервативную среду села Иванова, а также городов Коврова и Шуи первой половины XIX в. образы западноевропейской архитектуры, воспринятые во время учебы и строительной практики в Москве, отдавая дань псевдоготической архитектуре своего учителя М. Ф. Казакова и учитывая столичные вкусы, запечатленные в «Собрании…», составленном И. И. Шарлеманем и А. А. Михайловым, Е.Я. Петров деликатно сочетал все эти аспекты с традиционными планировкой «кораблем» и пятиглавием, придающими более правильный с точки зрения каноничности облик церковным зданиям, и с легкостью вписывался в стилистику современной ему архитектурной практики.

Сохранившиеся до настоящего времени построенные им здания являются важными доминантами в структуре ряда городов Владимирской и Ивановской областей, придавая им своеобразие и повышая их туристический потенциал.

Список литературы

1. ГА Владимирской области. Ф. 445. Оп. 1. Д. 29. Настольный реестр делам Владимирской губернской строительной комиссии, оставшимся от прошлого 1837 к 1838 годам и в оном вступившим. Л. 43-об., 50-об.

2. ГАВО. Ф. 445. Оп. 1. Д. 49. Журнал заседаний губернской строительной комиссии. 1839—1849 гг. Л. 133-об.

3. ГАВО. Ф. 556. Оп. 1. Д. 3342. Описание истории Знаменской церкви с. Лежнева. 1887 г.

4. ГАВО. Ф. 556. Оп. 3. Д. 544. По прошению Владимирской округи с. Давыдова <…> о дозволении <…> вместо ветхой деревянной церкви <…> и колокольни построить вновь каменные. 1831 г.

5. ГАВО. Ф. 556. Оп. 3. Д. 600. Дело о том, где дозволено строить вновь церкви и производить значительные пристройки с 16 мая 1836. Л. 3 — 3-об.

6. *Борисов В.* Описание города Шуи и его окрестностей. М.: Тип. Ведомства Московской городской полиции, 1851. С. 109—110.

7. *Гуляницкий Н.Ф.* Собрание чертежей храмов в «Смешанном» альбоме М.Ф. Казакова // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма / ред. Н.Ф. Гуляницкий. М.: РААСН, НИИТАГ, 1996. С. 58—68.

8. Зодчие Москвы времени барокко и классицизма (1700—1820-е годы) / сост. и научн. ред. А.Ф. Крашенинников. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 190—191.

9. Иваново: Историко-архитектурный путеводитель / Балдин К.Е. и др. Иваново: Изд-во МИК, 2002. С. 19.

10. *Ильин М.А.* «Фасадический» план Москвы М.Ф. Казакова // Архитектурное наследство. Л.; М., 1959. Вып. 9. С. 5—14.

11. История края. Иваново: прошлое и настоящее: учебное пособие / Соловьев А.А. и др. Иваново: Ивановская ГСХА им. Д.К. Беляева, 2011. С. 77, 80—81.

12. *Крашенинников А.Ф.* Деятельность владимирского губернского архитектора Е.Я. Петрова и архитектора Н.К. Рейма // Рождественский сборник. Вып. V: Материалы конференции «Губернская реформа 1775 г. и российская провинция». Ковров, 1998. С. 55—59.

13. *Ожегов С.С.* Типовое и повторное строительство в России в XVIII—XIX веках. М.: Стройиздат, 1984. С. 79—108.

14. Петров, Евграф Яковлевич // Русский биографический словарь / под ред. А.А. Половцова: в 25 т. Т. 13. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1902. С. 674.

15. Полное собрание законов Российской империи. 2-е собр. Т. I. № 186. С. 279—280.

16. Полное собрание законов Российской империи. 2-е собр. Т. III. № 1804. С. 143.

17. *Правдин Е.* Описание города Шуи и шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской Божьей Матери. Шуя: Лито-Типография Я.И. Борисоглебского, 1884. С. 68.

18. *Ропакова Е.Н.* Православный приход во второй половине XIX века. Российская империя, Санкт-Петербургская епархия. СПб.: Изд-во СПбПДА, 2016. С. 34.

19. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Владимирская область / Кириченко Е.И. и др.: в 3 ч. Ч. 1. М.: Наука, 2004. С. 205—206.

20. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Ивановская область / Кириченко Е.И. и др.: в 3 ч. Ч. 1. М.: Наука, 2000. С. 460.

21. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область / Кириченко Е.И. и др.: в 3 ч. Ч. 3. М.: Наука, 2000. С. 520—521, 524.

22. *Собко Н.П.* Словарь русских художников, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч. С древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.). Т. 3. вып. I. П (700 имен). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1893. С. 191.

23. Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей. СПб.: Тип. Медицинского департамента МВД, 1824.

24. *Сурин Г.И.* Слово о Шуе: легенды и были города на Тезе. Иваново: Ивановская обл. типография, 2005. С. 120.

25. *Тихомиров А.М.* Иваново. Иваново-Вознесенск. Путеводитель сквозь времена. Иваново: ИД «Референт», 2011. С. 192—193.

26. *Фролов Н.В., Фролова Э.В.* История земли Ковровской. Ч. II. С 1804 до начала 1860-х гг. Ковров: ООО НПО «Маштекс», 2001. С. 148—150.

References

1. GA Vladimirskoj oblasti [the State Archive of the Vladimir Region]. F. 445. Op. 1. D. 29. Nastol`ny`j reestr delam Vladimirskoj gubernskoj stroitel`noj komissii, ostavshimsya ot proshlogo 1837 k 1838 godam i v onom vstupivshim [The desk register of the affairs of the Vladimir Provincial Construction Commission, which remained from 1837 to 1838]. L. 43-ob., 50-ob.

2. GAVO. F. 445. Op. 1. D. 49. Zhurnal zasedanij gubernskoj stroitel`noj komissii [The journal of meetings of the provincial construction commission]. 1839—1849 gg. L. 133-ob.

3. GAVO. F. 556. Op. 1. D. 3342. Opisanie istorii Znamenskoj cerkvi s. Lezhneva [Description of the history of the church of Our Lady of the Sign in Lezhnevo village]. 1887 g.

4. GAVO. F. 556. Op. 3. D. 544. Po prosheniyu Vladimirskoj okrugi s. Davy`dova <…> o dozvolenii <…> vmesto vetxoj derevyannoj cerkvi <…> i kolokol`ni postroit` vnov` kamenny`e [According to the application of <…> of the Vladimir district`s Davydovo village`s <...> about permission <...> instead of a dilapidated wooden church <...> and a bell tower to build a new stone one]. 1831 g.

5. GAVO. F. 556. Op. 3. D. 600. Delo o tom, gde dozvoleno stroit` vnov` cerkvi i proizvodit` znachitel`ny`e pristrojki s 16 maya 1836 [The folder of where it is allowed to build new churches and to make significant extensions from May 16, 1836]. L. 3 — 3-ob.

6. *Borisov V.* Opisanie goroda Shui i ego okrestnostej [Description of the city of Shuya and its surroundings]. M.: Tipografiya Vedomstva Moskovskoj gorodskoj policii, 1851. S. 109—110.

7. *Gulyaniczkij N.F.* Sobranie chertezhej xramov v «Smeshannom» al`bome M.F. Kazakova [Collection of drawings of churches in the “Mixed” album by M.F. Kazakov] / Matvej Fedorovich Kazakov i arxitektura klassicizma / red. N.F. Gulyaniczkij. M.: RAASN, NIITAG, 1996. S. 58—68.

8. Zodchie Moskvy` vremeni barokko i klassicizma (1700—1820-e gody`) [Architects of Moscow of the time of Baroque and Classicism (1700s—1820s)] / sost. i nauchny`j red. A.F. Krasheninnikov. M.: Progress-Tradiciya, 2004. S. 190—191.

9. Ivanovo: Istoriko-arxitekturny`j putevoditel` [Ivanovo: Historical and architectural guide] / Baldin K.E. i dr. Ivanovo: izdatel`stvo MIK, 2002. S. 19.

10. Il`in M.A. «Fasadicheskij» plan Moskvy` M.F. Kazakova [The ‘facadesque’ plan of Moscow] / Arxit. nasledstvo. L.; M., 1959. Vy`p. 9. S. 5—14.

11. Istoriya kraya. Ivanovo: proshloe i nastoyashhee: uchebnoe posobie [History of the region. Ivanovo: Past and Present: study guide] / Solov`ev A.A. i dr. Ivanovo: Ivanovskaya GSXA im. D.K. Belyaeva, 2011. S. 77, 80—81.

12. *Krasheninnikov A.F.* Deyatel`nost` vladimirskogo gubernskogo arxitektora E.Ya. Petrova i arxitektora N.K. Rejma [The activities of Vladimir provincial architect Y.Y. Petrov and architect N.K. Reym] / Rozhdestvenskij sbornik. Vy`p. V: Materialy` konferencii «Gubernskaya reforma 1775 g. i rossijskaya provinciya» [Texts of the conference ‘Governor’s reform in 1775 and the Russian province’]. Kovrov, 1998. S. 55—59.

13. *Ozhegov S.S.* Tipovoe i povtornoe stroitel`stvo v Rossii v XVIII—XIX vekax [Standard construction and replication in Russia in the 18th—19th centuries]. M.: Strojizdat, 1984. S. 79—108.

14. Petrov, Evgraf Yakovlevich / Russkij biograficheskij slovar` [Russian Biographical Dictionary] / pod red. A.A. Polovczova: v 25 t. T. 13. SPb.: Tip. I.N. Skoroxodova, 1902. S. 674.

15. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii [The complete collection of the laws of the Russian Empire]. 2-e sobr. T. I. № 186. S. 279—280.

16. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii [The complete collection of the laws of the Russian Empire]. 2-e sobr. T. III. № 1804. S. 143.

17. *Pravdin E.* Opisanie goroda Shui i shujskix cerkvej s prilozheniem Skazaniya o chudesax ot chudotvornoj ikony` Shujskoj-Smolenskoj Bozh`ej Materi [Description of the city of Shuya and Shuya churches with the application of the Tale of miracles from the miraculous icon of Our Lady of Shuya and Smolensk]. Shuya: Lito-Tipografiya Ya.I. Borisoglebskogo, 1884. S. 68.

18. *Ropakova E.N.* Pravoslavny`j prixod vo vtoroj polovine XIX veka. Rossijskaya imperiya, Sankt-Peterburgskaya eparxiya [Orthodox parish in the second half of the 19th century. Russian Empire, St. Petersburg Diocese]. SPb.: Izd. SPbPDA, 2016. S. 34.

19. Svod pamyatnikov arxitektury` i monumental`nogo iskusstva Rossii. Vladimirskaya oblast` [The Code of monuments of architecture and monumental art of Russia: Vladimir region] / Kirichenko E.I. i dr.: v 3 ch. Ch. 1. [In 3 vol. Vol. 1]. M.: Nauka, 2004. S. 205—206.

20. Svod pamyatnikov arxitektury` i monumental`nogo iskusstva Rossii. Ivanovskaya oblast` [The Code of monuments of architecture and monumental art of Russia: Ivanovo region] / Kirichenko E.I. i dr.: v 3 ch. Ch. 1. [In 3 vol. Vol. 1]. M.: Nauka, 2000. S. 460.

21. Svod pamyatnikov arxitektury` i monumental`nogo iskusstva Rossii: Ivanovskaya oblast` [The Code of monuments of architecture and monumental art of Russia: Ivanovo region] / Kirichenko E.I. i dr.: v 3 ch. Ch. 3. [In 3 vol. Vol 3]. M.: Nauka, 2000. S. 520—521, 524.

22. *Sobko N.P.* Slovar` russkix xudozhnikov, zodchix, risoval`shhikov, graverov, litografov, medal`erov, mozaichistov, ikonopiscev, litejshhikov, chekanshhikov, skanshhikov i proch. S drevnejshix vremen do nashix dnej (XI—XIX vv.) [The dictionary of Russian artists, architects, draftsmen, engravers, lithographers, medalists, mosaicists, icon painters, foundry workers, engravers, scanners and so on. From ancient times to the present day (11th—19th centuries.)]. T. 3., vy`p. I. P (700 imen). SPb.: Tip. M.M. Stasyulevicha, 1893. S. 191.

23. Sobranie planov, fasadov i profilej dlya stroeniya kamenny`x cerkvej [Collection of plans, facades and profiles for the stone churches]. SPb.: Tip. Medicinskogo departamenta MVD, 1824.

24. *Surin G.I.* Slovo o Shue: legendy` i by`li goroda na Teze [The Tale of Shuya: legends and facts of the city on the Teza]. Ivanovo: Ivanovskaya obl. tipografiya, 2005. S. 120.

25. *Tixomirov A.M.* Ivanovo. Ivanovo-Voznessensk. Putevoditel` skvoz` vremena [Ivanovo. Ivanovo-Voznessensk. Guide through time]. Ivanovo: Referent, 2011. S. 192—193.

26. *Frolov N.V., Frolova E`.V.* Istoriya zemli Kovrovskoj. Ch. II. S 1804 do nachala 1860-x gg. [The History of the land of Kovrov. Part II. From 1804 to the early 1860s]. Kovrov: OOO NPO «Mashteks», 2001. S. 148—150.

УДК 72.036
ББК 85.113(2)6

ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОГО МНОГООБРАЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МОИСЕЯ РЕЙШЕРА: ОТ КОНСТРУКТИВИЗМА К НЕОКЛАССИКЕ, ОТ ВАРИАЦИЙ НЕОРУССКОГО СТИЛЯ К АРХИТЕКТУРЕ «ХРУЩЕВСКОГО МИНИМАЛИЗМА»

К.В. СТАСЮК
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
620075, Свердловская обл., г. Екатеринбург, пр-т Ленина, д. 51; Россия
E-mail: xenia.stasiuk@gmail.com

Данная статья рассматривает проблему стилевого многообразия в творчестве Моисея Вениаминовича Рейшера (1902—1980). Этот мастер принял активное участие в популяризации стиля конструктивизма и образовании уральской ячейки архитектурного авангарда, внес огромный вклад в формирование архитектурного облика города Екатеринбурга. Ошибочно считают, что он — архитектор одного стиля, отошедший от активной архитектурной практики со сменой эстетических идеалов в СССР в 1930-е годы. В это время Моисей Вениаминович начинает активно использовать формы неоклассики и со временем расширяет стилевую палитру своих проектов. В статье дан краткий обзор творческого метода уральского архитектора, который позволяет говорить о многостилье в работах Рейшера как о плодотворном качестве. Своими проектами и постройками он демонстрирует эволюцию в развитии советской архитектуры. Также он позволяет увидеть, что история архитектуры — это целостный процесс, где один стиль эволюционирует в другой без резких внезапных скачков, без визуальной хаотичности и игнорирования местного контекста.

Ключевые слова: *Моисей Рейшер, советская архитектура, стилевое многообразие, конструктивизм, авангард, неоклассика, творческий метод архитектора.*

THE PROBLEM OF STYLE DIVERSITY IN THE WORKS OF MOSES REISHER: FROM CONSTRUCTIVISM TO NEOCLASSICS, FROM VARIATIONS OF NEORUSSIAN STYLE TO ARCHITECTURE OF “KHRUSHCHEVSKY MINIMALISM”

K.V. STASYUK
Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin
620075, Sverdlovsk Region, Yekaterinburg, prosp. Lenin, 51; Russia

Let us take a look at the problem of stylistic diversity in the works of Moses VeniaminovichReischer (1902—1980). The architect took an active part in the popularization of constructivism style and the formation of the Ural architectural part of avant-garde and made a

huge contribution to the creation of the architectural look of Yekaterinburg. There is a mistaken belief that he is an architect of one style, who retired from active architectural practice with a change of architectural ideology in the country. In the 1930s, Moses Veniaminovich began to actively use the forms of neoclassicism and, over time, expanded the style variety of his projects. The article provides a brief overview of the creative method of the Ural architect, which provides us to talk about the multi-style in the work of the architect as a productive quality. The architect builds a consistent evolution of the development of Soviet architecture and allows you to see that historyof architecture is a holistic process, in which one style evolves into another without any visual randomness or isolation from the context of a place.

Key words: *Moses Reisher, Soviet architecture, style diversity, constructivism, avant-garde, neoclassicism, creative method of architect.*

Большое число молодых архитекторов в 1920-е гг. начинают создавать первые проекты в стиле конструктивизма. Первые выпуски советских архитекторов-промышленников становятся основой формировавшейся тогда промышленной школы советской архитектуры и всего советского конструктивизма.

В конце 1920-х гг. для Свердловска разрабатывается образцово-показательный проект завода тяжелого машиностроения. Уже в 1928 г. к работе над ним привлекаются лучшие архитектурные кадры страны. Среди архитекторов, направленных на Урал, были состоявшиеся архитекторы Петроградских архитектурных вузов — Академии художеств и Института гражданских инженеров — и молодые перспективные архитекторы-проектировщики архитектурного отделения Сибирского технологического института (г. Томск). Некоторые из них уже имели опыт проектирования в новом стиле различных объектов и сумели уже в первые годы привнести в архитектурную практику Уралгипромеза новые авангардные творческие идеи, отражающие проектную и строительную практику раннего этапа уральского промышленного зодчества. Именно они создали в Свердловске филиал УралОСА и активно внедряли проекты архитектурного авангарда в строительный комплекс Уральской области, во многом определив стилистику конструктивистских работ.

Среди архитекторов, приехавших в Свердловск, в составе рабочей группы был Моисей Рейшер. На рисунке 1 представлена фотография архитектора Моисея Вениаминовича Рейшера за работой.

Моисей Вениаминович Рейшер (1902—1980) — уральский архитектор-конструктивист, выпускник архитектурной кафедры Сибирского технологического института (1926), одного из провинциальных российских центров популяризации конструктивизма. Архитектор прославился строительством легендарной Белой Башни в Свердловске, ко-

торую сегодня называют «Джокондой конструктивизма»[1]. На рисунке 2 представлен фотоснимок водонапорной башни УЗТМ 1968 г.

Рисунок 1 — Фотография 1950-х годов. Моисей Рейшер за работой. Частный архив Б.М. Рейшера

Рисунок 2 — Фотоснимок водонапорной башни УЗТМ, 1968 г., Свердловск, Уралмаш

Архитектор принял активное участие в популяризации стиля конструктивизма и образовании уральской ячейки архитектурного авангарда в Свердловске — УралОСА (1928) и внес огромный вклад в формирование архитектурного облика города Екатеринбурга.

Безусловно, на начальных этапах Рейшер формировался как архитектор-конструктивист. В 1927 г. молодого архитектора направляют на строительство соцгорода и завода «Уралмаш» в Свердловск,

где Рейшер оттачивает новые рационалистические концепции жизнеустройства и создает проекты, основанные на эстетике функции — главном принципе конструктивизма.

Он делает ряд проектов, выполненных в стилистике конструктивизма, для Свердловска — проект домов отдыха, жилые дома Госпромурала (1930), жилой дом с универмагом (1934) и ряд проектов для других городов Уральской области, например, Дом культуры им. Ленина в г. Камне, здание Фабрично-заводского училища (ФЗУ) в Невьянске совместно с архитектором Робачевским (1930). На рисунке 3 представлен проект школы ФЗУ для города Невьянска.

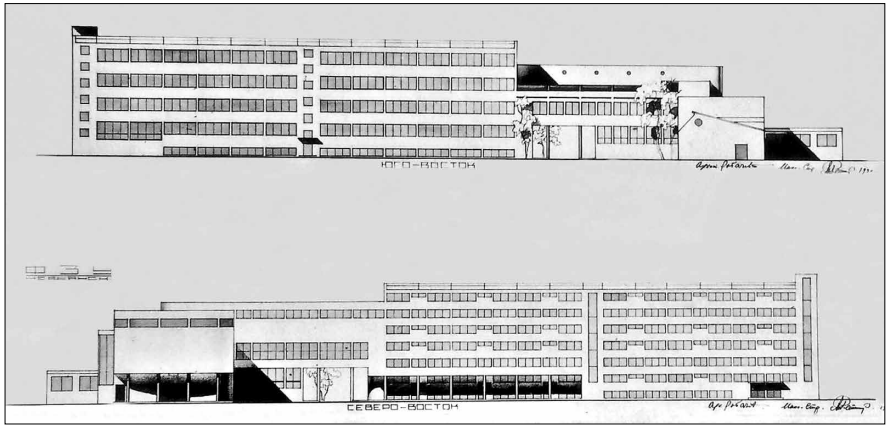


Рисунок 3 — М. Рейшер.
Проект-чертеж ФЗУ Невьянск двумя фасадами от 1930 года.
Частный архив Б.М. Рейшера. Публикуется впервые

Многие его конструктивистские проекты становятся реальными постройками в 1920-е — 1930-е гг.: профессорские корпуса УПИ (1927), Дом отдыха облисполкома на озере Балтым (1930), Мавзолей-усыпальница А. П. Банникова и В. Ш. Фидлера (1932), детский сад-ясли (1935).

Однако ошибочно считают, что это архитектор одного стиля, отошедший от активной архитектурной практики со сменой эстетических идеалов в СССР в 1930-е гг. По факту Моисеем Рейшером спроектировано и осуществлено строительством более 100 разнообразных уникальных архитектурных проектов на Урале. При этом до сих пор остается не исследованным творческий метод архитектора, сформированный за годы непрерывной практики с 1926-й по 1970-е гг.

Очевидно, переломным для молодого архитектора-конструктивиста становится время постконструктивизма[1], обозначенное Хан-Магомедовым 1932—1936 гг. [3] Ему, как и многим архитекторам в этот период, пришлось самостоятельно осваивать классицистическое наследие. В связи с этим в середине 1930-х у архитекторов наблюдается максимальное разнообразие творческих приемов, постепенный отбор которых приведет к созданию стабилизированного классического стиля в конце 1930-х.

Рисунок 4 — Фото гостиницы «Большой Урал»
в процессе реконструкции, весна 1940 года.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ

В это же время многие здания, первоначально выстроенные в стилистике конструктивизма, были перепроектированы в новом декоративном оформлении. Так, одним из первых проектов для понимания особенностей переходного периода архитектуры в творчестве архитектора 1930-х гг. становится проект реконструкции гостиницы «Большой Урал» (1938). Первоначальный вариант сооружения был построен в 1930—1932 гг., архитекторы Е.Е. Захаров и В.И. Смирнов. Перед архитектором стояла непростая задача. В отличие от грандиозного проекта обогащений гостиницы «Москва» архитектора А. Щусева,

[1] Постконструктивизм — это не просто возвращение к неоклассике, а творческое стремление к ней через опыт авангарда.

данное сооружение уже функционировало, и не представлялось возможным закрывать его на долгую реконструкцию. Пытаясь сохранить лаконичный вид первоначально конструктивистского проекта, Рейшер использует ограниченное число декоративных элементов в оформлении фасадов гостиницы. На рисунке 4 представлена фотография гостиницы «Большой Урал» в процессе реконструкции весной 1940 г.

Небольшой классический декор в виде карниза, балюстрад и вазонов гармонично дополняет широкие аскетичные фасады с большими окнами. Парадность здания должны были подчеркивать тематические барельефы и скульптуры. Для этого в нижнем объеме главного фасада, где находится вход, были встроены четыре ниши для лепных барельефов, изображающих колхозников, красноармейцев, шахтеров и сталеваров. Над самим входом на балюстраде гостей встречали две скульптуры — шахтера и женщины-инженера — знаковых представителей уральской промышленности. Таким образом, в ходе условной реконструкции удалось вписать сооружение в существующую архитектурную среду и отчасти сохранить существующий конструктивистский облик здания.

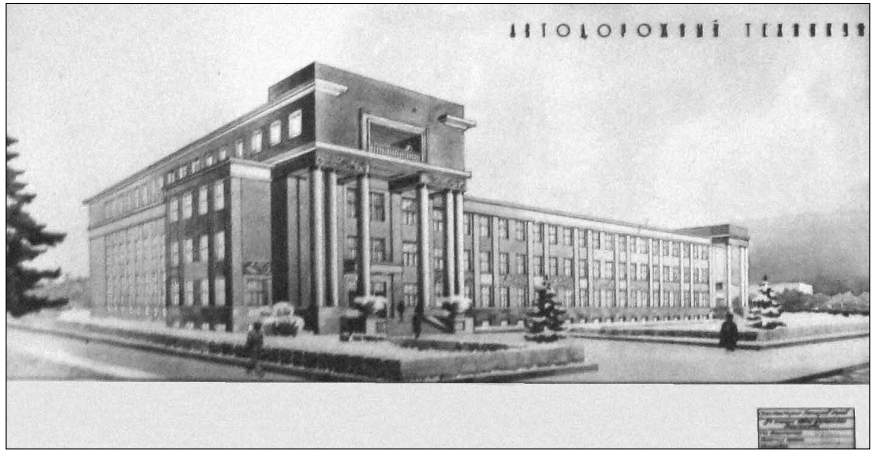


Рисунок 5 — М. Рейшер.
Проект Автодорожного техникума в г. Свердловске.
Рисунок главного фасада от 1936 г.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ.
Ф. 5. — Оп. 1. — Ед. хр. 47/9/2. Публикуется впервые

Данный период играет важную роль в становлении личности Рейшера и в формировании его подхода к архитектурному проектированию. Сохраняя конструктивистское ядро, архитектор обращается к стилям как вариантам формы и с интересом работает как с историческим материалом, так и с простыми геометрическими формами. Поиск основ для нового стиля позволил Рейшеру освоить метод творческих экспериментов, который в последующем станет основой для рабочего метода архитектора.

Язык неоклассики Рейшер варьирует очень свободно, что говорит об отсутствии строгой концепции классического формообразования, которую, например, вырабатывают такие мастера, как И. Жолтовский или И. Фомин. Так, в проекте Автодорожного техникума 1936 г. неоклассика явно трактуется в версии постконструктивизма. Несмотря на включение в проект тех же карнизов, балюстрады, барельефов и вазонов, архитектор создает конструктивистское здание, где колонны решаются как опоры-столбы, точно по принципам Ле Корбюзье. На рисунке 5 представлен проект Автодорожного техникума г. Свердловска с подписью архитектора.

В 1937 г. Рейшер активно участвует в архитектурной жизни: проходит курсы повышения квалификации архитекторов в Ленинграде, присутствует на семинаре советских архитекторов Москва — Ленинград, избирается председателем правления Архфонда. Вместе с активной общественной жизнью архитектор начинает использовать формы неоклассики для создания новой застройки в Свердловске. По его проектам в этой стилистике строятся здания на главных улицах города — на проспекте Ленина, на Визовском бульваре, по улице Малышева, улице Свердлова и др. Он широко применяет стилистику неоклассики для реконструкции, «обогащения» исторических зданий, как, например, в проекте реконструкции и надстройки здания Пединститута (1951) и проекте надстройки домов по ул. Вайнера (1949).

В конце 1930-х — 1940-е гг. появляются проекты деревянной архитектуры. Среди них стоит выделить проект лыжной базы (1939) и брусковых сборных коттеджей по ул. Большакова (1945). На рисунке 6 представлен проект лыжной станции ЦПКиО в г. Свердловске с подписью архитектора.

Основу этих проектов представляют советская неоклассика в сочетании с принципами конструктивизма, элементы привносятся из неорусского и ориентального стилей, которые можно рассматривать и просто как обращение к национальным традициям, и как вариации советской неоклассики в дереве. Таким образом, Рейшер выбирает в своей архитектурной практике путь возрождения старых форм, соединяя порой несочетаемые, казалось бы, стили и эпохи.

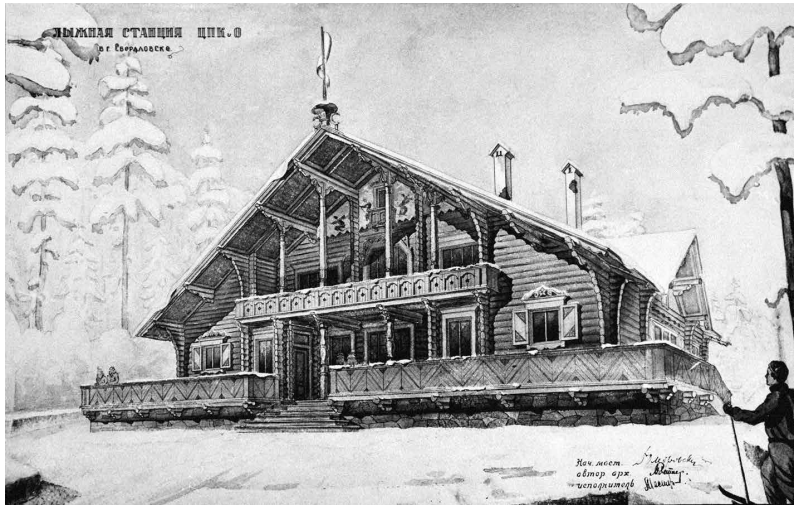


Рисунок 6 — М. Рейшер.
Проект лыжной станции ЦПКиО в г. Свердловске: рисунок от 1939 года.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ.
Ф. 5. — Оп. 1. — Ед. хр. 47/5

Рисунок 7 — М. Рейшер.
Проект реконструкции Площади 1905 года в г. Свердловске: рисунок от 1944 года.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ.
Ф. 3. — Оп. 1. — Ед. хр. 16/14

В новых архитектурных решениях проявляется стилистика неоклассики в послевоенный период. Участие в архитектурных конкурсах рождает ряд проектов для целых градостроительных комплексов, таких как проект реконструкции Площади 1905 года, Площади парижской коммуны и др. На рисунке 7 представлен проект реконструкции Площади 1905 года г. Свердловска (1944).

В отдельных авторских проектах стиль становится как бы вариантом формы для его эксперимента. Так, в осуществленном проекте жилого дома на Визовском бульваре (1949) Рейшер смело берет и «разламывает» угловую часть фасада здания ломанным фронтоном, завершая архитектурный элемент поставленной урной. Благодаря подобным решениям архитектор встраивает различные стилевые элементы в новый контекст. На рисунке 8 представлена фотография 1970-х гг. жилого дома приблизительно на 57-58 квартир с магазинами и мастерскими по адресу Визовский бульвар, 20.

Рисунок 8 — Фото жилого дома на 57—58 квартир, 5—6 этажей с магазинами и мастерскими по адресу Визовский бульвар, 20, 1970-е гг.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ.
Ф. 14. — Оп. 1. — Ед. хр. 43/10

При рассмотрении стилистического многообразия в работах архитектора закономерно возникает предположение об эклектике как одной из характерных черт художественной парадигмы Рейшера. И очередная смена эстетических ориентиров во время правления

Н.С. Хрущева, на которую опять откликается Рейшер, как будто дает тому подтверждение. Так, в 1960-х гг. архитектор выполняет проект административного здания для военного ведомства, который был осуществлен в духе новой эстетики «советского модернизма» [2] или «хрущевского минимализма». На рисунке 9 представлен чертеж главного фасада Административного корпуса войсковой части 77130 по улице Восточной.

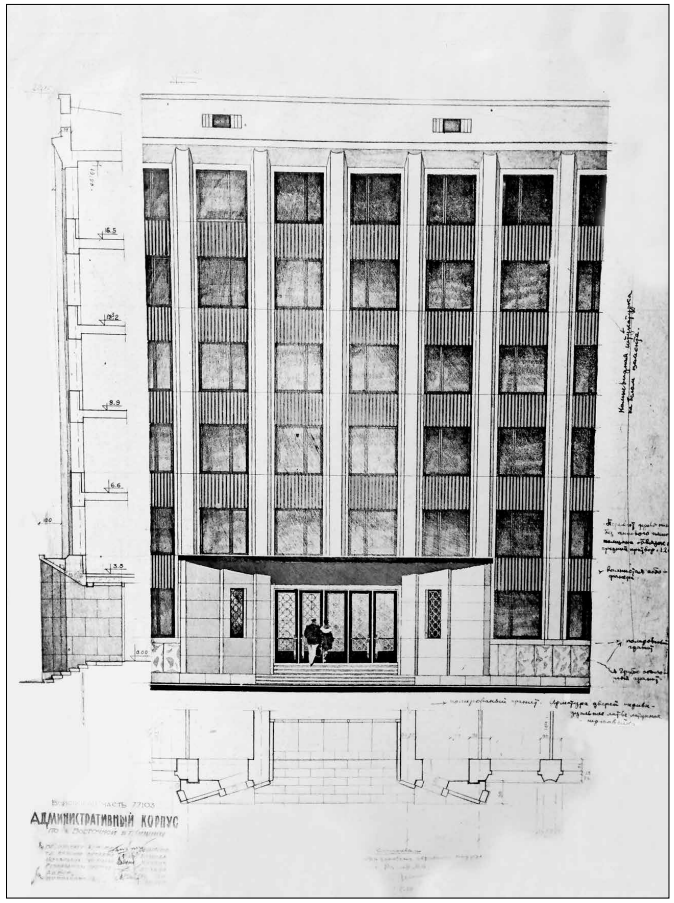


Рисунок 9 — М. Рейшер.
Главный фасад административного корпуса войсковой части № 77130 по ул. Восточной в г. Свердловске.
Фонд Музея архитектуры и дизайна УралГАХУ.
Ф. 3. — Оп. 1. — Л. 33. Публикуется впервые

Фасад здания решен в виде вертикальных членений, созданных с помощью камневидной штукатурки на белом цементе и листов волнистой фанеры. Позже в этой же стилистике, используя формы «стерильной геометрии», он выполняет проект выставочного павильона цветоводства (1967) для Свердловска.

В связи с этим творчество архитектора оформляется в целую «палитру» разных стилей, которые Рейшер осваивает как экспериментальные решения. Сохраняя конструктивистскую основу, архитектору удается оставаться в рамках существующего в архитектуре 1930—1940-х гг. «социалистического реализма». На рисунке 10 представлено схематическое изображение эволюции стиля архитектуры Моисея Рейшера.

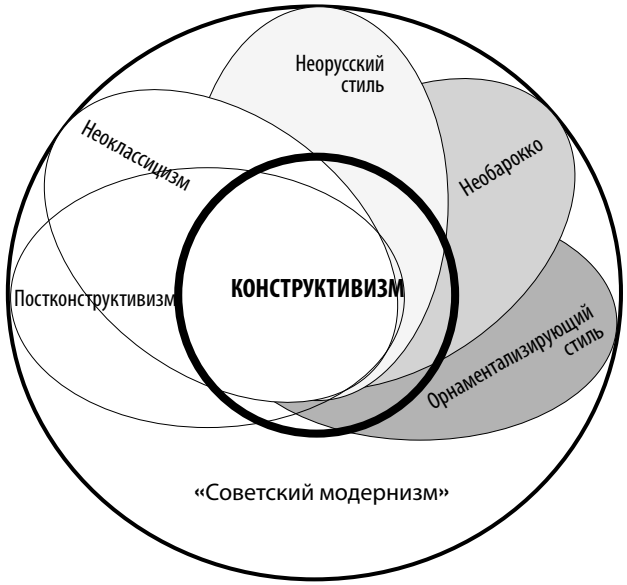


Рисунок 10 — Схематическое изображение эволюции стиля архитектуры Моисея Рейшера

«Соцреализм» сейчас рассматривается не только как негативное явление. Кэтрин Энн Чичестер Кук — британский архитектор, исследователь архитектуры советского авангарда, показывает, как многогранно данное явление. В книге «Русский авангард: теории искусства, архитектуры и города» [4, с. 201] она выделяет четыре подхода к работе с архитектурной формой в рамках «соцрелизма».

«Во-первых, через использование особых композиционных и пространственных черт старой архитектуры в новом контексте. Во-вторых, это могло происходить через точное копирование пространств и объемов исторической архитектуры, но модернизированных тем, что они делаются пригодными для новых функций и строятся из новых материалов. В-третьих, это может означать более-менее механическое применение декоративных и формальных деталей. В-четвертых, это был путь возрождения старых форм в их полноте, перемещение целых “зданий” или композиционных схем в новые контексты и масштабы».

При внимательном рассмотрении, в этих «откликах» на смену идеологических и эстетических ориентиров в СССР можно, скорее, заметить не политический аспект «приспособленчества» или визуальный аспект некоей стилистической беспринципности, а особый характер дарования М. Рейшера, особую форму мышления. Его можно назвать архитектором-художником, даже экспериментатором в области формы. Он способен очень мобильно реагировать на изменения «большого стиля», гибко сочетать различные тенденции в рамках одного «ведущего» стиля, изобретательно включать не типичные, не характерные для стиля элементы, чтобы разнообразить визуальную ткань города.

Сознательная облегченность проектов Рейшера дает возможность наполнять пространство города объектами, с одной стороны, попадающими в стилистические каноны времени и ценными для практического применения, и, с другой стороны, объектами, не ограниченными однообразными рамками стиля, а деликатно включенными в пространство. Архитектор в каждом проекте ищет практические пути решения архитектурных задач, экспериментирует, но при этом всегда ориентируется на архитектурный опыт прошлых лет. Для него воплощение и функциональность стоят на первом месте. Очевидно, что в своих творческих проектах Рейшер выступает не как реформатор-идеолог, а как смелый архитектор-практик, исследующий функциональные и эстетические возможности форм. Поэтому проблема формы является важной в творчестве Моисея Вениаминовича Рейшера. Эксперимент с формой происходит на уровне ее практического освоения. Он с интересом работает в рамках конструктивизма. После — элементы конструктивистского стиля, как бы по инерции, сохраняются в его неоклассических проектах — он обобщает, геометризирует основные объемы здания; предпочитает открытые, асимметричные планировочные композиции, использует динамичные решения объемов и др. Также, словно неким естественным продолжением

минувшего стиля, Рейшер сохраняет в проектах 1950—1970-х гг. «отзвуки» неоклассики в виде небольших цоколей из бутового камня или своеобразных конструкций, напоминающих профилированный карниз.

Сознательная облегченность проектов Рейшера дает возможность наполнять пространство города объектами, с одной стороны, попадающими в стилистические каноны времени и ценными для практического применения, с другой — объектами, не ограниченными однообразными рамками стиля, а деликатно включенными в пространство. Тем самым архитектор выстраивает эволюцию развития советской архитектуры, смягчая резкие стилистические скачки, создавая ощущение целостности единого «советского стиля», имевшего официальное название — социалистический реализм, позволяет увидеть, что история — это целостный процесс, где один стиль эволюционирует в другой без визуальной хаотичности и изоляции от контекста места.

Таким образом, можно говорить о многостилье в творчестве Рейшера как о плодотворном качестве. Сформировавшись как конструктивист, он был не столько «инженером» и «организатором современной жизни» через архитектуру, сколько изобретательным архитектором-практиком, умевшим в ведущем «стиле времени» найти пространство для многообразных экспериментов с формой.

Список литературы

1. *Каменщиков Д.* Конструктивизм в Екатеринбурге: «уральский Пентагон», первый небоскреб, колыбель рок-звезд [Электронный ресурс]. ТАСС Новости Урала. 2014. Режим доступа: https://tass.ru/ural-news/1571439 (дата обращения: 15.02.2019).

2. *Новиков Ф.А.* Советский модернизм: 1955—1985 / В. Белоголовский, Ф.А. Новиков. Екатеринбург: Tatlin, 2010. 232 с.

3. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Книга первая: Проблемы формообразования. Мастера и течения [The architecture of the Soviet avant-garde: In 2 books: Book one. Formation problems. Masters and Currents] / С.О. Хан-Магомедов. М.: Стройиздат, 1996. 719 с.

4. *Cooke C.* Russian Avant-garde. Theories of Art, Architecture and the City. London: AcademyEditions, 1995. 201 p. Цитируется по: Бухарова Е.А. Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества: дис. … канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2016. С. 74.

References

1. *Kamenshhikov D.* Konstruktivizm v Ekaterinburge: “ural`skijPentagon”, pervy`-jneboskreb, koly`bel` rok-zvezd [Constructivism in Yekaterinburg: “the Ural Pentagon”, the first skyscraper, the cradle of rock stars] [E`lektronny`jresurs]. TASS NovostiUrala. 2014. Rezhim dostupa: https://tass.ru/ural-news/1571439 (data obrashheniya: 15.02.2019).

2. *Novikov F.A.* Sovetskijmodernizm: 1955—1985 / V. Belogolovskij, F.A. Novikov [Soviet modernism: 1955—1985 / V. Belogolovsky, F.A. Novikov]. Ekaterinburg: Tatlin, 2010. 232 s.

3. *Xan-Magomedov S.O.* Arxitektura sovetskogo avangarda: v 2 kn. Kniga pervaya: Problemy` formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [The architecture of the Soviet avant-garde: in 2 books. Book one. Formation problems. Masters and Currents] / S.O. Xan-Magomedov [Architecture of the Soviet Avant-Garde: in 2 books. Book One: Formation problems. Mastery [The architecture of the Soviet avant-garde: in 2 books. Book one: Formation problems. Masters and Currents] / S.O. Khan-Magomedov]. M.: Strojizdat, 1996. 719 s.

4. *Cooke C.* Russian Avant-garde. Theories of Art, Architecture and the City [Russian Avant-garde. Theories of Art, Architecture and the City]. London: Academy Editions, 1995. 201 p. Citiruetsya po: Buxarova E.A. Arxitektor Ivan Leonidov: kosmichnost` umonastroeniya i e`volyuciya tvorchestva: diss. … kand. iskusstvovedeniya. Ekaterinburg, 2016. S. 74.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СКУЛЬПТУРА У ВЭЙШАНЯ «ЕДИНСТВО НЕБА И ЧЕЛОВЕКА — ЛАО-ЦЗЫ»

ЦАО СЮН
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова (Москва, Россия)
Педагогический университет Внутренней Монголии (Хух-Хото, Китай)
E-mail: caoxiong2000@163.com

За последние годы У Вэйшань создал серию скульптур Лао-цзы, среди которых выделяется созданная в 2005 году бронзовая скульптура «Единство Неба и Человека — Лао-цзы». Образ Лао-цзы — далекий и туманный, однако в тумане и хаосе он невероятно светлый. Духовное и телесное, бесформенность и отсутствие образа, наличие образа и формы — всё это должно соединиться в свободном творческом полете, и только тогда задуманное осуществится. Творческие поиски в традиционном и современном искусстве являются яркой особенностью творчества У Вэйшаня.

Ключевые слова: *Лао-цзы, даосская философия, У Вэйшань, китайская скульптура.*

ON WU WEISHAN'S SCULPTURE CREATION «UNITY OF MAN AND NATURE — LAO-TZU»

CAO XIONG
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Moscow, Russia)
Inner Mongolia Normal University (Hohhot, China)

In recent years, Wu Weishan created a series of Lao-tzu sculptures, among which stands out the bronze sculpture "The Unity of Heaven and Man — Lao-tzu" created in 2005. The image of Lao-tzu is distant and foggy, but it is incredibly bright in fog and chaos. Spiritual and physical, formlessness and lack of image, the presence of image and form, all this should unite in free creative flight, and only then the conceived will come true. Creative searches in traditional and modern art are a striking feature of Wu Weishan's creativity.

Key words: *Lao-tzu, Taoist philosophy, Wu Weishan, Chinese sculpture*.

У Вэйшань и созданный им образ Лао-цзы

Древние скульптуры изображали Лао-цзы[1] как даосского мудреца, которому люди поклонялись, просили милостыню, веря, что он может спасти от бед. Однако в скульптуре У Вэйшаня Лао-цзы предстает не только как первый даосский мудрец, но и традиционный древнекитайский философ, духовный представитель даосизма, высокоинтеллектуальная фигура. Выгравированный им Лао-цзы одет в свободный халат, у него длинные опущенные брови, глубоко посаженные глаза, большие уши, а также четко вырезанные морщины, скулы и надбровные дуги. Поэтому в его облике заключены даосская мудрость, отражены естественность и суть вещей. В своей работе «Скульптор говорит» [1] У Вэйшань пишет: «Скульптор — это человек, который выражает свои ощущения через призму жизненного опыта и собственных взглядов. Скульптору необходимо создать из тела определенной формы бесформенную энергию, постичь наивысшего Дао. Другими словами, скульптор не может просто педантично придерживаться формы, структуры, пропорций и т. п. Он должен крепко держаться за то, что лежит вне формы, т. е. природу искусства, Дао искусства и Дао чувств». Что касается изобразительных приемов, У Вэйшань через хаотичность и размытость форм пытался передать идею «большого бесформенного образа».

За последние годы У Вэйшань создал серию скульптур Лао-цзы, среди которых выделяется созданная в 2005 г. бронзовая скульптура «Единство Неба и Человека — Лао-цзы», расположенная в парке Бочишань города Хуайань провинции Цзянсу, которая в Китае получила награду «За достижение в области архитектуры». С 25 июля 2008 г. другая бронзовая скульптура Лао-цзы У Вэйшаня стоит в Чанчуньском парке мировой скульптуры. В дальнейшем он создал разнообразные скульптуры Лао-цзы, такие как «Высшая добродетель подобна воде — Лао-цзы», «Благоприятное предзнаменование — Лао-цзы переходит через заставу», «Единство Неба и Человека — Лао-цзы», черпая идеи из классической китайской литературы. Придавая этим скульптурам различные формы, он передавал свое понимание идей Лао-цзы. Как пишет сам У Вэйшань, за 8 лет с 2004 г. он создал более 30 различных образов Лао-цзы. Процесс создания был непростым, У Вэйшань постоянно менял форму скульптур, добавляя все новые детали, в которых заключен его творческий язык, собственный стиль. В итоге образ и идеи Лао-цзы объединились в получившемся скульптурном произведении. У Вэйшань считал, что китайское современное искусство может войти в контекст мировой культуры и долго в ней существовать только через призму традиций.

[1] Лао-цзы, основатель даосской школы, один из самых значимых философов древности, жил в V в. до н.э. и служил придворным архивариусом в Восточной Чжоу. В «Исторических записках» Сыма Цяня в главе «Жизнеописание Лао-цзы и Хань Фэй-цзы» говорится следующее: «Лао-цзы родился в княжестве Чу, в деревне Цюйжэнь. Это была одна из деревень волости Лайсян, Кусяньского уезда. Фамилия его — Ли, имя — Эр, посмертное имя — Дань. Служил он на должности хранителя архива чжоуского царского двора». Его трактат «Дао дэ цзин», который часто называют «Пять тысяч слов Лао-цзы», является символом зрелости древнекитайской философии. В истоках философии Лао-цзы лежат идеи гуманизма и диалектики. Лао-цзы выдвинул категорию Дао в качестве основного закона развития всей Вселенной. Предложенные им концепции «Инь и ян», «Ложь и истина» (также может быть переведено как «пустой и полный») и др. сформировали взгляды китайского народа на природу вещей, легли в основу философского принципа «Величие единства Неба и Человека» и сделали его главным божеством и основоположником даосизма в глазах последующих поколений. Лао-цзы, бесспорно, является одним из идейных вдохновителей китайского народа.

Скульптура «Единство Неба и Человека — Лао-цзы»

Произведение городской скульптуры У Вэйшаня «Единство Неба и Человека — Лао-цзы» расположено в парке Бочишань города Хуайань провинции Цзянсу. Высота скульптуры составляет 19 метров — это 3/4 высоты горного массива, расположенного за ней. Скульптура сделана из бронзы, весит 9 тонн, имеет цвет медной зелени и гармонично сочетается с цветовой гаммой декоративных каменных горок и окружающих растений. Главной темой скульптуры является Лао-цзы. Перед скульптурой на площади изображен важнейший символ даосской культуры — *тайцзи* («высшее начало» или «великий предел»). Декоративный горный массив, скульптура и курильница в сочетании с поверхностью создают определенный баланс, возникает контраст между продольными и поперечными линиями, квадратом и кругом, стандартными и непостоянными формами, естественной и искусственной средой.

Рассматривая форму данной скульптуры, можно отметить, что голова Лао-цзы слегка наклонена вперед, спина имеет легкий изгиб, Лао-цзы с одухотворенным выражением лица пальцем левой руки указывает на небо, что символизирует понятие «одно» / «один», которое встречается в каноне «Дао дэ цзин» [2] 15 раз, и воплощает важный философский постулат «Дао дэ цзина»: «Дао рождает «одно», «одно» рождает «два», «два» рождает «три», «три» рождает десять тысяч вещей». Поднятая ладонью к земле правая рука олицетворяет формулу «Человек следует земле, земля следует небу, небо следует Дао, Дао следует природе». При создании скульптуры мастер использовал метод полой композиции, что позволяет

туристам пройти внутрь скульптуры и осмотреть ее внутреннюю часть, на стенах которой написаны отрывки из «Дао дэ цзина» в стиле чжуаньшу [3]. Так, иероглиф «空» («пустой», «пустота») в стиле чжуаньшу, расположенный на внешней стороне скульптуры, означает непредубежденность, универсальность. Скульптура отражает такие философские идеи даосской школы, как «бытие рождается от небытия», «пустота есть всеобъемлющий объем», а также воплощает один из основных принципов, выдвигаемых Лао-цзы, а именно «непредубежденность». Человек, словно горная долина, должен обладать широкой душой и иметь добрые помыслы и быть терпимым по отношению к окружающим, только тогда он может обрести «силу» [4]. Скульптура и природа идеально сочетаются, и через это сочетание туристы познают произведение с точки зрения культуры.

Причина сооружения. Дворцовый чиновник династии Тан, даос Ду Гуантин (850—933) в своем труде по краеведению «Обиталище святых» причисляет гору Бочишань округа Хуайань провинции Цзянсу к одному из 72 даосских эдемов. Согласно преданиям, именно здесь наследный принц Восточной Чжоу Ван Цзы Цяо изготовил пилюлю бессмертия, чтобы постигнуть Дао и, переродившись в феникса, вознестись на небо [5]. Лао-цзы — один из символов китайской культуры, он, как и городской парк Бочишань, обладает многовековой духовной близостью к народу, поэтому именно это место было выбрано для сооружения скульптуры Лао-цзы. При его создании У Вэйшань принял во внимание комплексное исследование исторического образа Лао-цзы, его портреты, скульптуры, а также полагался на свои исследования и ощущения.

Список литературы

1. *У Вэйшань*. Скульптор говорит. Пекин: Китайская социальная пресса, 2002-5

2. *Лао-цзы.* Дао дэ цзин. Пекин: Пекинская объединенная издательская компания. 2015. № 6.

3. *У Вэйшань.* Размытие и выражение — говорение от формирования духа характера // Литературные и художественные исследования. 2002. № 3.

4. *Чжай Мо.* От «Спящий ребенок» до «Лао-цзы» — Китайский контекст новой скульптуры У Вэйшана // Национальное искусство. 2006. С. 89—91.

5. *У Вэйшань.* Я формирую Лао-цзы. [Электронный ресурс] // Скульптор блог У Вэйшаня. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_16477eb2f0102w7dw.html (дата обращения 18.07.2016).

References

1. *U Ve`jshan`*. Skul`ptor govorit [The sculptor says]. Pekin: Kitajskaya social`naya pressa. 2002-5.

2. *Lao-czzy`*. Dao de` czzin [Dao De Jing]. Pekin: Pekinskaya ob``edinennaya izdatel`skaya kompaniya. 2015. № 6.

3. *U Ve`jshan`*. Razmy`tie i vy`razhenie — govorenie ot formirovaniya duxa xaraktera [Blur and expression — speaking from the formation of the spirit of character] // Literaturny`e i xudozhestvenny`e issledovaniya. 2002. № 3.

4. *Chzhaj Mo.* Ot «Spyashhij rebenok» do «Lao Czzy`» — Kitajskij kontekst novoj skul`ptury` U Ve`jshana [From “Sleeping Child” to “Lao Tzu” — The Chinese Context of Weishan Sculpture] // Nacional`noe iskusstvo. 2006. S. 89—91.

5. *U Ve`jshan`*. Ya formiruyu Lao Czzy` [I am forming Laozi]. [E`lektronny`j resurs] // Skul`ptor blog U Ve`jshanya [Sculptor Wu Weishan’s blog]: sajt. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_16477eb2f0102w7dw.html (data obrashheniya 18.07.2016).

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ВКЛАД НИКОЛАСА СЕРОТЫ В СОВРЕМЕННОЕ МИРОВОЕ ИСКУССТВО

О.В. АЛЕКСЕЕВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств), 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: tarila1@hotmail.com

В статье проводится историко-культурологический и искусствоведческий анализ биографии и основных направлений деятельности крупнейшего мирового искусствоведа и арт-директора Николаса Сероты. В работе анализируются характерные черты и яркие тенденции в деятельности Н. Сероты, направленной на развитие мирового изобразительного искусства и его популяризацию. Создатель «Тейт Модерна» рассматривается как творческая личность, искусствовед, талантливый дизайнер арт-пространств и выдающийся современный эксперт по искусству.

Ключевые слова: *Николас Серота, «Тейт Модерн», Англия, британское искусство, галерея, искусство, живопись, тенденции искусства, Лондон, дизайн, картины, художник.*

THE CONTRIBUTION OF NICHOLAS SEROTA IN THE WORLD OF CONTEMPORARY

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

The article conducts a historical, cultural and artistic analysis of the main biographies and main activities of the world's largest art critic and art director Nicholas Serota. The paper analyzes the characteristic features and bright trends in N. Serota's activities aimed at the development of the world fine art and its popularization. Creator Tate Modern is regarded as a creative person, art historian, talented designer of art spaces and an outstanding contemporary art expert.

Keywords: *Nicholas Serota, Tate Modern, England, British art, gallery, art, painting, art trends, London, design, paintings, artist*

Николас Серота родился в Лондоне в 1946 г. Он изучал историю искусств в Кембриджском университете и Институте Курто. В 1969 г. он стал председателем новых общества «молодых друзей Тейт».

В 1970 г. он присоединился к Отделу изобразительных искусств Совета по искусству Великобритании в качестве регионального художника по искусству, а затем работал куратором в галерее Хейворда. В 1973 г., в возрасте 27 лет, был назначен директором Музея современного искусства в Оксфорде, где организовал важную серию выставок, включая первую значительную выставку произведений Джозефа Бойса в Англии.

В 1976 г. Николас стал директором галереи «Уайтчепел». Он провел двенадцать лет в галерее, успешно завершив масштабную реконструкцию здания и организовав серию оригинальных выставок, многие из которых были художниками, впервые знакомыми с лондонской аудиторией, включая Карла Андре, Еву Гессе, Ансельма Кифера, Янниса Кунеллиса, Георга Базелица, Герхарда Рихтера и Фриду Кало. Он также представил ранние шоу таких артистов, как Энтони Гормли и Тони Крэгг.

В 1981 г. он совместно с Норманом Розенталем и Христосом Йоахимидом организовал крупную выставку «Новый дух в живописи» в Королевской академии в Лондоне.

В 1988 г. Николас Серота сменил Алана Баунесса на посту директора «Тейт». Одним из его первых успехов в 1990 г. было открытие программы под названием «Новые дисплеи», в которой центральные галереи Дювена были восстановлены, а коллекционные работы регулярно менялись, чтобы показать различные взаимосвязи между произведениями. Работы были вывезены из хранилища и показаны широкой публике, некоторые впервые за многие годы. Сегодня в любой момент времени около 85% коллекции могут быть просмотрены публикой в залах для печати и рисунков в *Tate Britain* или на регулярно вращающихся выставках в *Tate Britain*, *Tate Modern*, *Tate Liverpool* и *Tate St Ives*, на выставках в Великобритании и по всему миру. Серота также возглавил инициативу по соединению двух лондонских галерей по реке, создавая пирс Миллбэнк и службу катера Тейт.

За два десятилетия до того, как сэр Николас Серота начал свой революционный срок в качестве директора британской галереи Тейт в 1988 г., он был идеалистическим молодым выпускником по истории искусств в возрасте 20 лет. Стремясь оставить свой след в истории, он основал «Юных друзей». Их задачей было вынесение искусства за пределы классической колонной галереи в реальный мир.

«Юные Друзья» завладели зданием через Темзу в Ватерлоо. Члены сообщества проводили субботние уроки рисования для местных детей и продвигали начинающих художников. Но владельцам Тейта эта идея не понравилась. Они чувствовали, что выставки будут неправильно истолкованы как официальное одобрение Тэйтом молодых художников, и потребовали, чтобы Серота прекратил деятельность по

внедрению современного искусства. Серота и его коллеги подали в отставку в знак протеста, и «Друзья Тейта» в ответ закрыли «Юных друзей».

Через 20 лет Николас Серота воплотил в жизнь все свои идеи, которые не смог реализовать вместе с сообществом «Юные друзья». Он вошел в совет компании «Друзья Тейта» в качестве директора галереи, чтобы найти многих из тех же самых молодых художников и помочь им развиваться. Увлечение Сероты осталось таким же, каким оно было в том здании в Ватерлоо: искусство и галереи, которые он собирает и размещает, должны охватывать людей и приносить искусство для всех.

Совет по делам искусств Англии, который в настоящее время возглавляет Николас Серота, проводит опрос общественности, чтобы выяснить, что люди делают из искусства сейчас. «Если вы спросите людей, интересуются ли они искусством, очень часто они скажут “нет”. Но если вы спросите их, слушают ли они музыку, они скажут “да”», — говорит он. «В головах людей существует различие между тем, что они считают высоким искусством, и тем, что они лично потребляют».

Под руководством Николаса Сероты премия Тернера была переименована в награду для развивающегося современного искусства, и он был председателем жюри конкурса премии до 2007 г. Премия стала выдающейся мировой премией в области искусства и теперь проводится за пределами Лондона каждый год.

Именно его видение привело к разделению коллекции Тейта и созданию новой галереи современного искусства для Лондона в преобразовании бывшей Бэнксайдской электростанции. Образование Национальной лотереи в 1994 г. создало источник государственного финансирования для новой галереи, и *Tate Modern* стал одним из знаковых проектов. Тейт получил 50 миллионов фунтов стерлингов на реконструкцию и оставшиеся средства — из ряда государственных и частных источников. *Tate Modern*, который в настоящее время является одной из самых посещаемых туристических достопримечательностей в Великобритании и самой популярной галереей современного искусства в мире, находится в центре нового квартала в Лондоне.

Одним из самых больших успехов Николаса Сероты в *Tate Modern* были установки *Turbine Hall*, изначально поддерживаемые *Unilever*, а теперь *Hyundai*. Они привлекли огромное международное внимание и большую аудиторию. Среди важных организаторов были Луиза Буржуа, Аниш Капур, Олафур Элиассон, Брюс Науман, Дорис Сальседо, Карстен Хеллер и Ай Вейвей.

Под руководством Сероты *Tate Modern* пережил драматический период расширения зданий. Открытие *Tate Liverpool* в 1988 г. прошел незадолго до его назначения, но также галерея была расширена в 1998 г. Последующие проекты включали *Tate St Ives* в 1993 г., повторный запуск оригинальной галереи *Millbank* под названием *Tate Britain* в 2000 г. и ее новое развитие в 2013 г., то есть открытие *Tate Modern* в 2000 г. и его новое развитие в 2016 г. Расширение *Tate St Ives* произошло в 2017 г. Развитие организации также ознаменовалось переходом в цифровую эру с появлением веб-сайта *Tate* в 1998 г., который продолжил развиваться как интерактивная площадка.

В 2017 г. Николас Серота официально покинул пост директора Тейт. Когда он стал директором так называемой Галереи Тейт в 1988 г., в ее состав входил один довольно старый викторианский художественный музей небольшого размера. Благодаря Сероте теперь в нее входят «Тейт Ливерпуль», «Тейт Сент-Айвз» и, конечно же, «Тейт Модерн», самая посещаемая в мире галерея современного искусства. «Тейт» стал одной из жемчужин британской культурной столицы, стал воплощать многое, что является жизненно важным и прогрессивным в современной Британии.

Серота — один из самых выдающийся музейных директоров современности, чьи галереи открыли глаза миллионам людей на огромное разнообразие произведений искусства, которых они никогда бы не видели.

Также можно отметить и его другой вклад — ежегодную премию Тернера, ставшую лозунгом претенциозности и богатства современного искусства. Понятие «тенденции Сероты», термин, придуманный яростно антимодернистским критиком Брайаном Сьюэлом, предполагает возвышение современного искусства в новую культуру истеблишмента, столь же самодовольную, как академическая наука XIX века, которую якобы сменил модернизм. Серота справился с критикой и тем, что стал фигурой, символизирующей как триумф современного искусства, так и его самые известные проблемы.

Если в начале 1990-х гг. современное искусство стало восприниматься как «новый рок-н-ролл», когда Серота занял свою первую должность директора галереи в Оксфордском музее современного искусства, то теперь это современное искусство. Само понятие современного искусства тогда практически не существовало. Современное искусство — непопулярная нишевая деятельность, которую можно увидеть в относительно небольшом количестве плохо посещаемых галерей, которые, как правило, пафосны и созданы по глянцевым стандартам сегодняшнего времени.

Николас Серота родился в знатном роде. Его мать, баронесса Беатрис, была государственным деятелем. Серота же стремился с раннего возраста к новым тенденциям, а не к традициям.

В лондонской галерее «Уайтчепел» он продвигал так называемых художников Нового образа, таких как Ансельм Кифер и Франческо Клементе, которые предвещали массовую инфляцию на арт-рынке и культ бизнесмена-художника, о котором говорили Джефф Кунс и Дэмиен Херст начиная с конца 1980-х гг.

В своих интервью Серота подчеркивает, что у него всегда было чувство, что он борется против укоренившегося национального мещанства и враждебности к современному искусству. И все же его собственный карьерный путь шел по явно движущейся траектории, достигнув пика с его назначением на должность директора *Tate* в 42 года.

Анализируя весь организаторский и творческий путь Николаса Сероты, исследователи отмечают, что его главное достижение — открытие *Tate Modern* в 2000 г. с его культовыми эскалаторами, поднимающимися вверх, — ознаменовало новое тысячелетие и новую эру британского искусства. Это также совпало с высшей точкой общественного интереса к так называемым художникам *YBA*.

Благодаря деятельности Сероты понятие «посредственное современное искусство» было преобразовано в «хорошее современное искусство»: молодое, яркое и проявляющееся во всех аспектах британской жизни, поскольку в течение следующего десятилетия по всей Британии были построены новые галереи.

Серота смог привлечь коммерческую помощь и медиа-магнетизм феномена *YBA* к созданию галереи *Tate* при этом, видимо, сохраняя критическое отношение. Он уравновешивал блестящую политическую и административную проницательность с почти безупречным критическим суждением.

Tate стал воплощением почти всех элементов современного «глобального» мира искусства, где распространение искусства, возможно, сейчас важнее его производства. *Tate Modern* остается самым посещаемым современным музеем в мире, и организация имеет партнерские отношения — от Сеула и Сиднея до Берлина и Омана.

При Николасе Сероте, директоре с 1988 г., *Tate* становится не просто коммерческой галерей, но и стремится «поднять молодых художников на пьедесталы», выставка в *Tate* «часто считается знаком одобрения для художников, и коллекционеры также хотят получить одобрение со стороны учреждений».

Tate оказывает влияние на «мировое научное сообщество», и его хвалят за то, что он экспортировал свой опыт, чтобы помочь аналогичным учреждениям во всем мире. Расширение стоимостью 215 миллионов фунтов стерлингов, которое было завершено в 2016 г., предназначено для «переосмысления музея в XXI веке».

Успехи Николаса Сероты за последний год его деятельности в *Tate* включают выставку *Tate Modern* «Матисс: вырезы», которую он лично организовал. Выставка привлекла 562 622 посетителя, рекорд для учреждения.

Сэр Николас, которого хвалят за его неустанную энергию, говорит, что его величайшим достижением было ознакомление столь многих представителей мировой публики с современным искусством.

Как галерист Серота в *Tate* победил немецкого галериста Дэвида Цвирнера и Ивана Вирта, швейцарского галериста, открыв новый художественно-образовательный комплекс в Сомерсете.

Задача состоит в том, чтобы сделать искусство актуальным, провокационным и привлекательным. «Нельзя заставлять людей глотать искусство, — говорит он. — Но вам нужно побуждать людей быть на связи с самим собой, соприкасаться с тем, что сделали и сделали их собратья, чтобы мы понимали, где мы находимся в мире. Мы все пытаемся понять, почему мы здесь, и искусство является частью этого».

Свою творческую миссию Николас Серота продолжает нести по всему миру. В 2017 г. при поддержке Фонда Гордона Дарлинга он принял участие в программе лидерства для высокопоставленных чиновников австралийской галереи и музея, а также выступил с основным докладом на симпозиуме *Kaldor Public Arts Project*, посвященном важности художественного образования внутри и за пределами художественной школы.

Затем Серота побывал в Мельбурне, чтобы обсудить «Художественный музей в движении» в рамках программы *MPavilion* Фонда Наоми Мильгром. Серота отметил, что если пропагандистская миссия останется прежней, то, что он изменит, так это то, как он считает, что галереи должны по-новому функционировать. Но он бы не стал этого делать сейчас: «Трудно прыгать с парашютом на этих предприятиях и ожидать, что они действительно будут процветать — Тейту Ливерпулу понадобилось 20 лет, чтобы по-настоящему укорениться в этом сообществе, — считает он. — Я не верю, что многие художественные учреждения могут выжить и процветать, если они не связаны со своими общинами. Это личный интерес: если у вас нет поддержки вашего сообщества, вы не будете получать государственные деньги, а если у вас нет понимания того, чего хочет сообщество, вы не сможете достигнуть успеха. Но есть новые способы установления этой связи. Одним из них является работа с региональными галереями, которые

уже встроены в их сообщества, и предоставление им бренда, опыта и художественных работ».

В 2015—2017 гг. Серота расширил партнерство с MCA в Сиднее, которое сосредоточено на приобретении работ австралийских художников, с разделением между двумя коллекциями. Он надеется, что это партнерство поможет австралийским художникам завоевать репутацию на международном уровне.

Другая преобразующая тактика заключается в использовании социальных сетей, которые, по словам Сероты, увеличили охват галерей, а также дали людям возможность чувствовать, что они могут взаимодействовать и двигаться вперед.

«Это может работать как положительно, так и отрицательно — с точки зрения троллинга и т.д. — но в целом интернет-пространство демократизировало взаимодействие с целым рядом вещей, включая культуру», — говорит он. Это также отражает более широкую тенденцию: «Отношения между музеями, кураторами и их аудиторией изменились — это гораздо меньше вопрос преподавания, гораздо больше вопрос участия и дебатов».

Возвращаясь к основному итогу деятельности Николса Сероты, можно отметить, что открытие новых павильонов *Tate Modern* в 2015—2016 гг. стало самым важным новым культурным событием в Великобритании почти за 20 лет. Созданное архитекторами *Herzog & de Meuron*, новое здание добавляет на 60% больше места для показа в *Tate Modern*, что позволяет впервые представить многие недавние дополнения к коллекции *Tate*.

Коллекция *Tate* была усилена крупными приобретениями исторического британского искусства, в том числе «Железной кузницей» Райта Дерби (1772), «Лучниками 1769» Рейнольдса, «Голубым риджем» Тернера (1842). Дополнениями к современной коллекции были крупные работы Абакановича, Бэкона, Бойса, Буржуа, Бранкузи, Дюшана, Хорна, Мондриана, Рихтера и Туомбли и т.д. Современная коллекция превратилась в одну из самых сильных в мире. В современном искусстве были сделаны значительные улучшения, включая коллекцию *de Botton* и *ARTIST ROOMS*, подаренные *Tate* и Национальным галереям Шотландии Энтони Д'Оффе в качестве коллекции для показа по всей Великобритании. Подарки от художников включали в себя работы, подаренные Энтони Гормли, Дэвидом Хокни, Анишем Капуром, Эдом Руша и Сай Туомбли.

С 2000 г. через серию комитетов по приобретениям, сосредоточенных на разных континентах, *Tate* расширяет свою сферу действия по всему миру, распространяя свою коллекцию на районы за пределами Европы и Северной Америки, включая Ближний Восток, Азию,

Латинскую Америку и Африку. Латиноамериканский комитет по приобретениям *Tate* (*LAAC*) был создан в 2002 г., а Азиатско-тихоокеанский комитет по приобретениям (*APAC*) был создан в 2007 г., Комитет по приобретениям на Ближнем Востоке и в Северной Африке (*MENAAC*) — в 2009 г., Комитет по приобретению фотографий (*PAC*) — 2010 г. и Африканский комитет по закупкам (*AAC*) — в 2011 г. Комитет по закупкам *Tate* в Северной Америке (*NAAC*) действует с 2001 г. В 2012 г. были созданы Комитет по закупкам в Южной Азии (*SAAC*) и Комитет по закупкам в России и Восточной Европе (*REEAC*).

Совсем недавно *Tate* также расширил сферу своих интересов, включив в себя фотографии, фильмы, спектакли и иногда архитектуру XX в.

В 2010 г. Серота сыграл важную роль в создании сети партнерских галерей и организаций визуального искусства *Plus Tate*, используя коллекцию и ресурсы *Tate* для укрепления экологии современного изобразительного искусства в Великобритании. Сеть была расширена в марте 2015 г., и теперь *Plus Tate* включает в себя тридцать пять учреждений культуры и является влиятельной группой, обеспечивающей новое сотрудничество в искусстве. Через эту сеть *Tate* вносит свой вклад в динамичную группу организаций, работающих с современным искусством, художниками и зрителями в Англии, Уэльсе, Шотландии и Северной Ирландии. Это расширяет охват *Tate* и доступ общественности к национальной коллекции британского и международного современного искусства.

Также можно отметить, что Николас был куратором и соучредителем многих успешных выставок, включая выставки Дональда Джадда, Сая Туомбли, Герхарда Рихтера и Анри Матисса: выставки вырезок в *Tate Modern* и выставку Говарда Ходжкина в *Tate Britain* в 2006 г. Онлайн-выступления художников *Tate* транслируются в прямом эфире аудитории, которая иногда превышает 300 000 человек, «наблюдая в режиме реального времени из Бразилии рано утром или в Японии поздно вечером».

Третья трансформация современного искусства, которую осуществил Николас Серота, заключается в том, что крупные галереи больше не просто покупают картины и вешают их на стены, а взаимодействуют с художниками и заказывают их. Это одно из достижений, которые Серота передал и руководителям австралийских галерей: «...поддерживайте тесную связь с вашими художниками».

Николас Серота — один из наиболее ярких и важных персон, повлиявших на развитие современного искусства. Он отличился как искусствовед, пропагандист, арт-директор, художник, преподаватель, но также инициировал и реставрационные работы. В 1998 г. вместе

с директором программ Сэнди Нэрном он инициировал операцию по восстановлению двух картин Дж. М. У. Тернера в коллекции *Tate*, которые были украдены с выставки во Франкфурте в 1994 г. Картины были найдены в 2000-м и 2002 гг.

Серота был членом Консультативного комитета по изобразительным искусствам Британского совета, попечителем Фонда архитектуры и комиссаром Комиссии по архитектуре и искусственной среде. Также был членом Олимпийского управления доставки, которое отвечало за строительство Олимпийского парка в Восточном Лондоне в 2012 г. Он является членом исполнительного совета Би-би-си. Серота был посвящен в рыцари в 1999 г.

Николас Серота был самым старшим на сегодняшний день в должности директора *Tate*, закончив 28 лет службы в 2017 г. На последнем выступлении на своей должности Николас Серота подчеркнул своим последователям: «Вы должны создать команду, и вы можете создать команду, только если у вас есть доверие, и дать людям возможность выразить себя, а не просто следовать за своим лидерством. Это означает, что вы должны назначать действительно сильных людей, которые бросят вам вызов, и тогда вы будете процветать, — говорит он. — В этом нет ничего примечательного, но на самом деле осуществить это намного сложнее».

Список литературы

1. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 493 с.: ил.

2. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 432 с.: ил.

3. Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1. С. 93—108.

4. Интервью Николаса Сероты журналу *ArtArgency*. [Электронный ресурс]: https://www.artagencypartners.com/transcript-nicholas-serota/.

5. Официальный сайт галереи *Tate Modern*. [Электронный ресурс]: https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern.

6. The Secret London Guide to Tate Modern. [Электронный ресурс]: https://secretldn.com/tate-modern-visitor-guide/.

7. Sir Nicholas Serota CH. Non-executive Director. [Электронный ресурс]: https://www.bbc.com/aboutthebbc/whoweare/nicholas-serota.

References

1. *Andreeva E.Y.* Postmodernism: Iskusstvo vtoroy poloviny XX — nachala XXI veka [Postmodernism: Art of the second half of the XX — beginning of XXI centuries]. SPb.: Azbuka-Klassika, 2007. 493 s.: il.

2. *Erokhin S.V.* Estetika tsifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva [The Aesthetics of Digital Art]. SPb.: Aleteiya Publ., 2010. 432 s.: il.

3. *Savchuk V.V.* Fenomen povorota v kulture XX veka [The phenomenon of the turn in the culture of the XX century] // International journal of cultural studies. 2013. No 1. C. 93—108.

4. The interview of Nicolas Serota to the "ArtArgency" journal. [Elektronny resurs]: https://www.artagencypartners.com/transcript-nicholas-serota/.

5. Tate Modern Official website. [Elektronny resurs]: https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern.

6. The Secret London Guide To Tate Modern. [Elektronny resurs]: https://secretldn.com/tate-modern-visitor-guide/.

7. Sir Nicholas Serota CH. Non-executive Director. [Elektronny resurs]: https://www.bbc.com/aboutthebbc/whoweare/nicholas-serota.

Музыкальное и театральное искусство: композиция, исполнительство, режиссура, хореография

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СОВРЕМЕННЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР: НОВАТОРСТВО ИЛИ ПРОВОКАЦИЯ?

(*К проблеме режиссерского влияния*)

И.Э. ГОРЮНОВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: ieg15@yandex.ru

В статье анализируются проблемы оперной режиссуры в контексте современного прочтения классики. Особое внимание уделено понятию новаторства и его взаимодействию с традиционной оперной эстетикой. Затрагиваются различные аспекты режиссерско-постановочной концепции, принципы профессиональных взаимоотношений режиссера, дирижера и артиста-певца в том числе в контексте актуализации оперной классики. Отражены проблемы раскрытия режиссером и дирижером авторской музыкальной драматургии. Анализируется процесс режиссерского влияния на развитие современного музыкального театра в контексте коммерциализации театрального процесса. Приводятся примеры и анализ различных моделей современного музыкального театра.

Ключевые слова: *искусство, искусствознание, театр, музыка, оперный театр, оперная режиссура, дирижер, новаторство, актуализация оперы, режиссерско-постановочная концепция, повествовательная режиссура, поэтическая режиссура, «провокативная» режиссура, Государственный академический Большой театр России, вокально-интонационное мастерство актера, музыкальный образ спектакля, авторский театр, музыкально-режиссерская сверхзадача.*

CONTEMPORARY OPERA THEATRE: INNOVATION OR PROVOCATION?

(*To the problem of director's influence*)

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

The article analyzes the problems of Opera directing in the context of modern reading of classics. Special attention is paid to the concept of innovation and its interaction with traditional Opera aesthetics. Various aspects of the Director-production concept, the principles of professional relations between the Director, conductor and singer-artist are touched upon, including in the context of actualization of Opera classics. The problems of disclosure of the Director and conductor of the author's musical drama are reflected. The process of Director's influence on the development of modern musical theater in the context of commercialization of the theatrical process is analyzed. Examples and analysis of various models of modern musical theater are given.

Key words: *art, art studies, theatre, music, opera theatre, opera directing, conductor, the State Academic Bolshoi Theatre of Russia, Vocal and intonation skill of the actor, The image of performance, Innovation Actualization of classical Opera, Authors' Theatre, Musical and director most important task.*

Отечественная оперная режиссура в последние десятилетия все меньше являет зрителям и театру образцы профессионализма. Пугающе актуальный вселенский цинизм, опрокинувший русский репертуарный театр, борьба с «театром-нафталином» и «оперной мертвечиной» породили мертвечину иного рода, которая представляет собой зрительский эпатаж и провокацию постановщиков. Сценические перфомансы и инсталляции, заменившие живого Человека-Артиста, породили эрзац-театр, в котором мода и псевдоавангард брошены на потребу жирующей публике. Нынешний этап в развитии режиссуры мирового оперного искусства проходит под знаменем все более активного взаимопроникновения классики и масскультуры.

В театре «режиссерской эпохи» рубежа XX—XXI вв. опера занимает особое место. Во второй половине XX в. *режиссура* становится центром внимания в создании оперного спектакля. Именно в этой сфере сосредоточены основные *новации*, оказавшие влияние на развитие мирового музыкально-театрального процесса.

Принцип *повествовательной режиссуры*, близкий принципам сквозного симфонического развития, к середине XX в. окончательно вытеснил «номерное мышление» и стал доминирующим в постановках оперных спектаклей. В эстетике современного оперного театра координатором осмысления сценического действия выступает именно

режиссер, волею которого спектакль трактуется как самостоятельный, новый художественный текст. В таких спектаклях режиссер становится полноправным автором всего театрально-сценического действия. В этом контексте дискуссионными выступают вопросы об авторской или «модерн-режиссуре», о границах творческой свободы постановщиков, контексте прочтения и интерпретации классических произведений.

Пути преодоления безликой оперной традиционности имеют камень преткновения, который кроется в самой природе *музыкального образа.* Сложность музыки как художественного феномена заключается в ее изначальной двойственности. Наряду со способностью выражать душевный, психологический процесс, музыка, не обладая ситуативной конкретностью при конкретности чувственной, своими образами уводит в сферу эмоционального укрупнения, поэтического обобщения, в сферу очищенных от обыденности переживаний. «Музыка — искусство обобщения чувств, настроений, эмоций. В этой способности к обобщению — главная сила воздействия музыкального искусства», — пишет Е. А. Акулов [1, *78*]. «Музыка — самая поэтичная интерпретация жизни», — пишет Ж-К. Казадезюс [2, *97*]. Вопрос, за каким из двух свойств оперной музыки пойти театру, и есть вопрос выбора *постановочной концепции* спектакля. Поскольку концептуальная система повествовательного оперного спектакля, ориентированного на конкретику «достоверной жизненной истории», не подразумевает философских или поэтических обобщений, часть музыкального содержания оказывается невостребованной, «провоцируя» музыкальное решение на театральную *иллюстративность*. Устремления же музыки, с ее тенденцией к поэтизации содержания, слишком явно не совпадают здесь с устремлениями режиссуры, построенной по законам жизненной достоверности. Спектакли, режиссура которых очерчивает жесткие «жизнеподобные» контуры, а вокальный текст понимается режиссером-постановщиком как «речь» оперных героев, лишаются эмоционально-смыслового объема.

С отходом от повествовательности во второй половине XX в. и утверждением *поэтической* режиссуры, пользующейся языком монтажа и сценической метафоры, меняется соотношение сил между режиссером и дирижером, сложившееся в традиционных повествовательных постановках к середине XX в. Режиссура начала осваивать параллельные сюжеты и действенно-смысловую полифонию, как способ построения композиционной целостности спектакля. Один из первых исследователей оперного творчества Мейерхольда И.И. Соллертинский пишет: «Мейерхольд понял конструктивную, организующую силу музыки и заговорил о “полифоническом” строении эпизодов <…> заговорил о “световом контрапункте”, ритме мизансцен,

ставящихся на основе своеобразного тактового деления» [3, с. 41]. Желание согласовать драматическое действие А. С. Пушкина и музыку П.И. Чайковского при создании знаменитого спектакля «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе в 1935 г. заставило режиссера В. Э. Мейерхольда и дирижера С. А. Самосуда не только совместно выверить каждый темп и каждую интонацию, но и сделать композиционно новую версию оперы. Оставляя в стороне вопрос о правомочности вторжения в ткань законченного произведения Чайковского, подчеркнем, что иных значимых примеров, где режиссура заботилась бы о музыкальном решении, а музыкальное решение реализовывало бы содержание и обеспечивало глубину режиссерского замысла, в первой половине XX в. нет.

Идеи оперных постановок В. Мейерхольда — режиссера, трибуна, публициста и педагога — оказались идеями целого поколения. «Музыка влекла к себе режиссеров, для которых драматический театр станет уделом творческой жизни» [4, с. 118]. Усиление *авторского* начала в режиссуре, концептуальность и связанное с ней переосмысление драматического конфликта в музыкальной пьесе-партитуре, жесткая «вычерченность» конструкции спектакля, перекраивание оперной партитуры, стремление к метафоризму — все это нашло отражение в режиссерских опытах крупных мастеров мирового театра В. Фельзенштейна и Дж. Стреллера.

По пути построения «концептуальных перпендикуляров» [5] и *концептуального синтеза* режиссерского и музыкального начал пошел выдающийся оперный режиссер Б. А. Покровский, которому стали подвластны глубины подсознательного эмоционального мира героев и темы, никогда ранее не открывавшиеся оперным ключом: *философские* (Н. Римский-Корсаков «Золотой Петушок», С. Прокофьев «Игрок» и «Огненный ангел», Р. Щедрин «Мертвые души», М. Вайнберг «Идиот»); *публицистические* (К. Молчанов «Неизвестныйсолдат», В. Гаврилин «Военные письма», Ш. Чалаев «Читая дневники поэта»); *полемично-политические* (Д. Шостакович «Игроки» и «Антиформалистический раек», А. Шнитке «Жизнь с идиотом»). На этом пути был построен *театр многоуровневой* содержательности, открывший перспективу развития мирового оперного театра.

Особую роль в оперном театре режиссерской эпохи сыграли режиссеры — бывшие певцы. Чаще всего им была присуща традиционалистская манера, а свежие театральные идеи не были их сильным местом (исключение составили немногие, в их числе известный ленинградский режиссер Э. И. Каплан). Доскональное знание опер, в которых эти певцы пели годами, как правило, способствовало установлению бесконфликтных взаимоотношений с дирижерами. При

этом дирижеры оказывались бóльшими профессионалами в дирижировании, чем певцы в режиссуре. Созданные в таком тандеме оперные спектакли имели явный крен в сторону музыки и музыкально-исполнительских ценностей и способствовали установлению *дирижероцентристской* модели оперного театра. Яркий пример данной театральной модели — театр «Ла Скала» в период художественного руководства Артуро Тосканини. Такой театр не всегда может с исчерпывающей полнотой реализовать музыкальную образность партитуры — ее эмоциональные, атмосферные, поэтические возможности, вследствие чего оперный синтез не раскрывается в полном театральном ракурсе и спектакль теряет силу воздействия на зрителя. Современный представитель дирижероцентристкого подхода к интерпретации оперного произведения Юрий Темирканов, нередко практикующий концертное исполнение опер («Евгений Онегин» и «Иоланта» П. Чайковского, «Травиата» Дж. Верди), мотивирует это своим категоричным неприятием *осовременивания* оперной классики: «…Бедная опера! Сейчас в Германии поставили “Евгения Онегина”, где Онегин и Ленский — гомосексуалисты. Такие вот “режиссеры” — малограмотные дикари. Бедная, несчастная публика; зрителям приходится делать такие же лица, какие часто можно видеть на выставках абстрактной живописи. Людям не хватает смелости сказать честно, уж простите меня ради Христа: “Да это же — г-но!” Нет того мальчика, который сказал бы, что Король — голый! Вот в чем несчастье…» [6].

Еще одна тенденция современного режиссерского оперного театра, повлиявшая на всю его культуру, — работа *режиссеров драматического театра*. Объективные причины обращения оперного театра к драматическим и кинорежиссерам связаны с их концептуально-публицистическим мышлением и вытекающими из этого возможностями: *концептуализации* оперного спектакля, обогащения и усложнения сценического языка, преодоления традиционного для оперных постановок отставания от современных художественных направлений. Другой круг причин связан с усиливающейся *коммерциализацией* театра, все чаще переходящего на контрактную систему, в ходе которой крайне выгоден короткий репетиционный процесс. Наконец, третья причина — современный зритель, привыкший к зрелищной, интеллектуально неутомительной *шоу-культуре*. Занимательно-зрелищный пласт драматической режиссурой в оперном театре освоен лучше художественного. Причина, прежде всего, в том, что на оперную арену вышел не умеющий читать нотный текст режиссер, часто «тяготящийся» музыкой, отметающий ее из поля своего зрения, не идущий на профессиональный контакт с дирижером. Знакомство с музыкальной драматургией в последние десятилетия все чаще происходит не по

клавиру или партитуре, а по аудио- или видеозаписям. Так, работая в Мариинском театре над «Борисом Годуновым» Мусоргского, режиссер Виктор Крамер в интервью газете «Смена» рассказал о методах своей работы: «Нет, партитуры я не читаю и на рояле не играю <…> Вот мы сейчас сидели с Валерием Гергиевым, и он мне рассказывал об этой музыке» [7]. Подобная режиссерская интерпретация с чужих слов (даже если это слова дирижера) все чаще овладевает пространством музыкального театра. Известный оперный режиссер Дмитрий Бертман полагает, что «…для режиссера драмы музыкальный театр своего рода “бизнес”. Прежде всего, это возможность выхода во внешний мир, поскольку снимается проблема языкового барьера — основным средством общения становится музыка. Это иные, более высокие гонорары, внушительные бюджеты… Сегодня некоторые драматические режиссеры, обращаясь к оперному спектаклю, надеются, что музыка сама вывезет» [8].

Безусловно, режиссура — профессия, неделимая на виды. Лукино Висконти, целое десятилетие отдавший театру «Ла Скала», справедливо заметил: «Кино, театр, опера… Я бы сказал, что и там, и там работа одинаковая, несмотря на огромное различие используемых средств. А задача — вдохнуть жизнь в художественное произведение — всегда одна» [9, 384]. Трудно переоценить заслуги перед оперой другого великого итальянского режиссера Франко Дзеффирелли. Начинавший как ассистент Антониони, Росселини и Висконти, будучи блестящим сценографом, он начал путь в оперу с приглашения «Ла Скала» сделать декорации для «Золушки» Россини. Дзеффирелли овладел мастерством образного раскрытия музыкальной драматургии и достиг недосягаемых по сей день вершин органичного *высокохудожественного единения* «видимого» и «слышимого». Успех кинорежиссеров в постановке оперных спектаклей (в качестве отечественных примеров можно привести работы Андрона Кончаловского и Александра Сокурова) объясняется, прежде всего, *синтетической* природой обоих жанров. Несмотря на различное взаимодействие жанрово-художественных составляющих, современный оперный спектакль и кинофильм предполагают создание новой синтетической реальности.

Проблема *адекватности* музыкально-драматургического материала сценическому решению в контексте современного состояния оперной практики представляется сегодня особенно актуальной. Под маской *«новаторства»* все чаще обнаруживается явное размежевание стремлений дирижера и режиссера и, как следствие, — полный дисбаланс театральной структуры. Поданные в качестве «новаторских» постановки, созданные режиссером Дмитрием Черняковым на сцене Большого театра, представляются весьма спорными с этой точки зре-

ния. Следует вспомнить, что некогда авангардисты и новаторы оперной сцены: Верди и Мусоргский, Гершвин и Шостакович, Прокофьев и Слонимский — это авторы, чья музыкальная драматургия ставилась на мировых сценах, не приемля пошлости и заскорузлости старого, и была направлена к *Человеку*, который, собственно, и является основным объектом исследования Театра. Эстетика оперного спектакля, за которую боролись Мусоргский и Чайковский, нашла выражение в новаторском творчестве Шаляпина и в режиссерско-педагогической деятельности К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В связи с этим ключевое значение имеют принципы *профессиональных взаимоотношений* режиссера, дирижера и артиста-певца.

Навязшая в зубах «оригинальность» творческого подхода режиссера к классике, за которым стоит обязательное превращение героев в гомосексуалистов, некрофилов, проституток и бомжей, якобы заменяет зрителям отсутствие современной музыкальной драматургии. В поисках живого оперного театра мы все чаще получаем «рагу из фальшивого зайца», воспетого Ильфом и Петровым. Примером современного оперного китча является постановка одной из главных русских опер «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, открывшая долгожданную (Историческую) сцену Большого Театра.

Режиссер Дмитрий Черняков, предваряя вышеупомянутую премьеру в Большом, предупреждал, что «сказочности» (подразумевается «консервативности») в спектакле буден немного, а скандала он не боится [10]. Новый, баснословно дорогой «Руслан», от которого ожидали в том числе демонстрации новейших технических ресурсов Большого театра, представил не сказочную феерию, а *радикальную трансформацию* хрестоматийного сюжета. Однако результатом постановки стали не споры о диалектике авторской свободы и традиции, а крайние эмоции от *провокационного* визуального ряда. В их числе: битва Руслана в подвале с тряпкой, на которую проецируется лицо говорящего покойника (Голова); бордель с набором специальных услуг, в который модернизируется замок Наины; ублажение Людмилы тайским массажем; сад Черномора, превращенный в спа-салон, и т.д. Предположим, режиссером ставилась задача интерпретировать «Руслана и Людмилу» с позиции примитивного антикульта, и он хотел создать своеобразную квазимистерию, в которой осовремененные главные герои — Руслан и Людмила — проходят испытание-искушение, пытаясь осознать, существует ли еще понятие любви. Однако вместо выстроенного в рамках режиссерской задачи сценического действия мы видим лишь сюжетно запутанные иллюстрации навязчивых фобий.

Когда режиссерская вседозволенность становится флагманом репертуарной политики главного театра страны, размышлять о разрушительных тенденциях в профессии оперного режиссера, быть может, не имеет смысла. Однако протестное недоумение вызывает не столько позиция руководства Большого, сколько музыкального руководителя и дирижера спектакля, который делает вид, что вовсе не аккомпанирует эротическим игрищам ряженых молодцев с голыми статистками. А хор «Слава великим богам! Слава Отчизне святой!» приводит нас под руководством дирижерской палочки Владимира Юровского к весьма конкретным, далеким от авторской идеи ассоциациям. Тщательной работой с оркестром, ясностью и стройностью форм большинства арий, ансамблей и хоров дирижер подчеркнул абсолютно *конфликтное* существование музыкальной драматургии, ее формы и содержания с провокативной фантазией режиссера.

Реконструированный Большой с его «режиссерской политикой» бесконечно далек от созданного Б. Покровским новаторского оперного театра. Режиссер и педагог Покровский исследовал и практически обосновал ряд важнейших положений создания оперного и музыкального спектаклей, основные из которых связаны с процессом работы режиссера с актером-певцом. В этих положениях находит дальнейшую разработку важнейшая мысль В. Немировича-Данченко «*об идейном и жизненном очеловечении партитуры*» [11, с. 263]. Работа с актером над созданием образа всегда оставалась в центре внимания Покровского. Именно поэтому и стали возможными блестящие актерские открытия в его спектаклях (С. Лемешев, Е. Нестеренко, Т. Милашкина, В. Атлантов, Г. Вишневская, Ю. Мазурок, И. Архипова, Е. Образцова, И. Масленникова, Т. Синявская и т.д.).

Еще одним примером современной театральной оперной практики является спектакль Венской оперы «Пиковая дама» (2008) (постановка В. Немировой). Действие начинается в детском доме, на стене — огромный значок ВЛКСМ с трудно различимым профилем Ленина. «Исторические параллели», которые пытаются навязать зрителю постановщики (художник — Йоханенес Лайакер, известный москвичам по «Летучему голландцу» в Большом театре), выражены и в программке к спектаклю, которая полна фотографий из нынешних приютов и рассуждений о бедности и богатстве России, датируемых почему-то концом XIX в. Декорации к спектаклю странным образом соединяют стиль старинных итальянских палаццо с конструктивизмом 1920-х гг. Схожая ситуация, когда режиссерские «изыски» Евы Ионеско заставили Юрия Темирканова отказаться от дирижирования спектаклем «Пиковая дама» и разорвать контракт, произошла в 2003 г. в Лионе. Проверенный рецепт — классика скучна, а порок интригует и возбуждает.

Эстетика современного оперного театра (учитывая, что уровень образованности публики, особенно при постановке русских классических опер на Западе, неуклонно падает) требует, чтобы оперу в первую очередь смотрели, а уж потом — слушали. Ключевой фигурой «*режиссерской оперы*» — направления, возникшего в искусстве музыкального театра около 30 лет назад и связанного с актуализацией трактовок классической драматургии, следует считать немецкого режиссера и драматурга Ханса Нойенфельса (*Hans Neuenfels*, 1941 г.р.). Со времен его постановки «Аиды» в 1980 г. на сцене оперы Франкфурта-на-Майне критики назвали Нойенфельса заказным скандалистом. Одним из наиболее ярких примеров его работ последних лет является все та же «Пиковая дама» П. И. Чайковского, представленная в 2017 г. на Зальцбургском музыкальном фестивале. Международный исполнительский состав, основу которого составили представители российской оперной школы (Игорь Головатенко (Елецкий), Владислав Сулимский (Томский), Оксана Волкова (Полина), Василиса Бержанская (Маша), Евгения Муравьева (Лиза)) возглавил всемирно известный дирижер Марис Янсонс, вставший за пульт Венского филармонического оркестра. Высочайший профессионализм, вокальное мастерство и безупречность музыкальной трактовки от сцены к сцене входит в противоречие с режиссерским «решением». Постановщик оказывается в плену у издавна сложившихся у западной публики клише в отношении России. Няньки в первой картине с навешанной грудью, дети — в клетках, которых выводят, как собачек, на поводке, артисты хора в купальных костюмах, совершающие плавательные движения руками: очевидно, они плавают в Неве и благодарят Бога за то, что «наконец-то он послал им солнечный денек». Эклектику сценографической палитры спектакля дополняют Сурин, Чекалинский и Томский, облаченные в толстые медвежьи шубы до пола, надетые поверх современных деловых костюмов с галстуками. Сурин и Чекалинский с прическами Леших из русских сказок, видимо, иллюстрирующие дикий нрав русского мужика. Герман, страдающий хронической неврастенией, одет в гусарский мундир на голое тело (вероятно, для верного соблазнения Лизы, а затем Графини), а Полина носит коротенькие шортики. «Вершиной» режиссерской трактовки образов Чайковского и Пушкина современного мэтра оперной режиссуры смело можно назвать императрицу Екатерину II, показанную в виде скелета с утрированно длинными костлявыми руками и переливающимся кокошником на голове. Не хочется спрашивать постановщика: читал ли он Пушкина, знает ли такового? Хочется перефразировать хрестоматийные слова Поэта про «сукиного сына», обращенные к самому себе, и адресовать их режиссеру спектакля.

В то же время внимательный взгляд на действующие репертуарные музыкальные театры России рисует картину стремительной потери *режиссерского влияния* на творческую и руководящую составляющие. В качестве наглядного примера можно привести смену руководства в Пермском государственном театре оперы и балета. Покинувший пост руководителя театра Георгий Исаакян, режиссер, создавший на этой сцене немало ярких премьер и поднявший театр на высокий творческий пьедестал, возглавил Московский детский музыкальный театр им. Н. Сац. Художественным руководителем театра в Перми стал модный дирижер Теодор Курентзис. При сравнительном взгляде на афиши театра последних двух лет становится очевидной возрастающая *концертная* направленность репертуара и исчезновение роли режиссера в театре.

Пожалуй, единственный путь, оставленный сегодня оперным режиссером, — создание своего, *авторского, театра* с крайне сложной легализацией его в культурно-правовом пространстве. Наиболее успешным примером работы авторского театра является созданный в 1990 г. театр «Геликон-опера» под руководством Дмитрия Бертмана. Индивидуальный режиссерский почерк интерпретации оперной классики определил стилевую особенность спектаклей театра. Несмотря на присутствие в ряде постановок излишества иррациональных эффектов, лучшие сценические работы Бертмана привлекают зрителей яркой контрастностью образов, декоративностью, динамизмом и эмоциональностью («Набукко» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Фальстаф» Дж. Верди, «Упавший с неба» («Повесть о настоящем человеке») и «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха). В сценических версиях театра преобладает *карнавальное мироощущение.* Стилистика геликоновских спектаклей отмечается постоянным стремлением соединить современность и традицию («Кармен» Бизе, «Борис Годунов» Мусоргского в редакции Д. Шостаковича, «Царская невеста» Римского-Корсакова).

С одной стороны, *игра* как принцип жизни, как *основная парадигма эпохи медийно-массовой культуры* определяет сегодня большинство режиссерских приемов. С другой — так называемый *концептуальный дизайн* заставляет зрителя «вычислять» концепцию режиссера, блокирует эмоциональный контакт публики со сценой и противоречит самой сути театрального искусства. При этом самый важный принцип раскрытия музыкальной драматургии в оперном спектакле, *вокально-интонационное мастерство актера*, все больше остается за рамками профессиональных задач режиссера. В актерско-режиссерской практике речь должна идти о совмещении важнейших музыковедческих открытий Бориса Асафьева с шаляпинским артистическим

пониманием этого термина: «Художник каждой эпохи находит и будет находить фокус исполнения произведений Мусоргского в зависимости от того, кто он, какая “оптика” отвечает требованиям его времени и помогает видеть мир так или иначе. Значит, и интонация каждый раз, в каждом спектакле, находится самобытно. Она рождена Мусоргским, но она рождается и нами, оплодотворяется нами на основе проникновения в музыкально-драматургический материал оперы и его сущность» [12, с. 283].

В поисках «театра для зрителей», жаждущих *зрелищ*, а не музыкальных раритетов, современным режиссерам все чаще необходима «*провокация*», как метод привлечения разных слоев зрителей. Ведя диалог с «оперой прошлого», создатели современных спектаклей все больше ориентируются на *коммерческие задачи*. Один из примеров — скандальная премьера «Аиды» (2004) Новосибирского театра оперы и балета (режиссер — Дмитрий Черняков, дирижер — Теодор Курентзис). В этом спектакле знаменитые балетные сцены реализованы через «мимическое действие», а сама Аида превращена в работницу трудового лагеря тоталитарной империи. Дирижер Курентзис так определил профессиональное кредо и творческие задачи: «Я разочарован мировым состоянием театра. Позорный XX век расплодил пустые организмы, куда люди ходят непонятно почему. Для меня существование “Ковент-Гарден” или “Ла Скала” не имеет смысла: они не дают человеку стимулов к развитию, они заняты интерпретациями, ограничены железобетонными рамами национальных традиций и символизируют то, что является культурой для современного британца или итальянца. К этому мейнстриму приложили руку люди не очень глубокие... В России действует та же международная театральная система: есть Большой, есть Маринка, они стараются работать в лучших традициях мировых театров. Меня это не интересует» [13].

Только ли на разрушительной риторике отрицания традиций оперной эстетики построен «альтернативный театр Чернякова — Курентзиса»? В споре с традицией постановщики создают *индивидуалистический* тип театра, малоубедительный художественно. Не в силу метода «осовременивания», который уже старомоден, так как появился почти полвека назад в Германии (современный зритель давно психологически адаптирован к «борделям» и «страшилкам»). А, прежде всего, по причине скудности *музыкально-режиссерской сверхзадачи.*

Размышляя над модернизацией профессии режиссера в оперном театре, нельзя не вспомнить, как некоторое время назад, в течение одного-двух десятилетий, на нескольких столичных площадках работали столь яркие мастера оперной режиссуры, как Эмиль Пасынков, Борис Покровский, Роман Тихомиров, Георгий Ансимов, Лев Михайлов,

Иосиф Туманов, Иоким Шароев, Станислав Гаудасинский, Александр Титель. Сегодня крупные музыкальные театры все чаще предпочитают роль прокатных площадок. В лучшем случае (как это делает, например, продюсерски обновленный Петербургский Михайловский театр) «хозяин» покупает модных оперных звезд на сезон-другой. Режиссеров, преимущественно зарубежных, предпочитают приглашать на разовые постановки.

Споры по поводу правомерности авторитарно-продюсерского руководства театром бизнесменом давно носят риторический характер. В данном контексте вспомним, что причина расставания бывшего руководителя театра Владимира Кехмана с известными мастерами мировой культуры, поначалу занимавшими в театре ключевые творческие посты (Елена Образцова, Фарух Рузиматов, Петер Феранец), почти всегда звучала так: «Мы кардинально разошлись во мнениях о дальнейших путях развития театра и репертуара» [14]. Бывший бизнесмен Владимир Кехман не скрывал своей мечты о возрождении объединенной «Дирекции императорских театров». Он возглавил Михайловский театр, носящий ранее имя Мусоргского, неожиданно (как для самого театра, так и для театральной общественности). Смещенный с поста известный оперный режиссер Станислав Гаудасинский, под руководством которого театр проработал около 30 лет, не перестал быть значимой фигурой в современном оперно-режиссерском пространстве. Он продолжил свою деятельность в Одесском и Харьковском театрах оперы и балета (достаточно назвать его постановки **Д. Пуччини** «Турандот» 2011 г. и «Князя Игоря» А. Бородина 2015 г.)

Пространственно-изобразительное, *образное воплощение идеи спектакля* — главное режиссерское кредо репертуарного театра, который построил и которым руководил режиссер Станислав Гаудасинский. Тяготея к оперной классике (за годы работы в легендарном театре на Площади искусств им было поставлено более 30 спектаклей), он, тем не менее, стал подлинным новатором и первооткрывателем многих современных отечественных опер. Здесь родилась «Мария Стюарт» С. Слонимского (1981), открывшая советскому оперному театру дорогу на крупнейшие международные оперные фестивали. Затем были «Пугачев» В. Кобекина (1983), «Доротея» (1985) и «Голый король» (1988) Т. Хренникова, «Братья Карамазовы» А. Холминова (1990). Пространственно-изобразительное, образное воплощение идеи спектакля — главное режиссерское кредо С. Гаудасинского. Его более всего интересует визуально-смысловое, метафоричное сценическое пространство оперного спектакля. Я бы назвала двух театральных художников, чье творчество обогатилось, а во втором случае — сформировалось сотрудничеством с С. Гаудасинским. Это Семен Пастух и

Вячеслав Окунев. С ними были созданы лучшие, поистине новаторские прочтения классики. К их числу, безусловно, относятся: «Евгений Онегин» (1985), «Борис Годунов» (1987), «Хованщина» (1988), «Травиата» (1995), «Кармен» (1998), «Реквием» Дж. Верди (2000), «Отелло» (2000), «Фауст» (2002).

Принцип новаторства понимается и реализовывается режиссером как важнейший путь раскрытия авторского замысла современным языком театра. Сегодня как никогда актуальна новаторская реализация идеи объединения «Бориса Годунова» и «Хованщины» в единый театральный цикл, спаянный музыкальной и сценографической стилистикой, преемственностью исторической тематики (судьба России в переломный XVII в.). «Основная тема спектакля — это не судьба Бориса и народа в отдельности. Исследуется само движение истории, в котором нет и не может быть безучастных на всех этажах общества» [15]. Сценическая лейтмотив-метафора — образ креста, эффектно и всегда неожиданно обыгрываемый в ходе стремительно, кинематографически развивающегося действия надолго остается в памяти зрителей. Так же, как экстраординарный прием «зеркального преобразования» сцены в «Фаусте». Метафору «зеркального бытия», вращающегося между добром и злом, умышленное «зеркальное укрупнение» событий, прорывы в другое измерение обеспечивает трансформация громадного зеркала, нависшего над сценой. Так, в сцене свидания Фауста и Маргариты за падающей центральной секцией зеркала открывается бескрайнее звездное небо, в которое по склоненному зеркалу уходят влюбленные.

Профессор С. Гаудасинский, который 35 лет руководит кафедрой оперной режиссуры Санкт-Петербургской Государственной Консерватории, любит повторять ученикам: «В театр люди приходят за чудом, и мы должны подарить им его!..» Действительно, театр остается единственным местом, где *сотворить* чудо и *поверить* в него все еще возможно. В связи с этим главная режиссерская задача — создать аналитически-концептуальный, мировоззренческий театр, в котором эстетика целостного произведения и тесная взаимосвязь всех музыкально-сценических элементов спектакля образует единое, но каждый раз разное визуально-смысловое сценическое пространство. Именно такой театр необходим сегодня миру.

Список литературы

1. *Акулов Е.А.* Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978.

2. *Казадезюс Ж.-К.* Гора // Маркарьян Н. Портреты современных дирижеров. М.: Аграф, 2003.

3. *Соллертинский И.И.* Мейерхольд и музыкальный театр // Пиковая дама. Л., 1935.

4. *Образцова А.Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX веков. М.: Наука, 1984.

5. Как режиссерский термин слово «перпендикуляр» впервые употребил Борис Покровский, который говорит о смысловом перпендикуляре к композиторскому тексту как об источнике постановочной идеи. См.: Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. С. 70—168.

6. *Веселаго К.* Юрий Темирканов: опера как жанр гибнет. 2008. 21 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=707.120.

7. *Крамер В*. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена. 2002. 11 июня.

8. *Куклинская М.* Дмитрий Бертман: музыкальная режиссура — скорее «кремовый торт», чем коржик. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.peoples.ru/art/theatre/producer/dmitry_bertman/interview1.html.

9. *Висконти Л.* Мой театр // Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990.

10. *Муравьева И.* Большой перелом // Российская газета. 2011. 7 нояб.

11. *Немирович-Данченко В.И.* Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1952.

12. *Шаляпин Ф.И.* Литературное наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1976—1979.

13. *Поспелов П.* Существование «Ла Скала» не имеет смысла // Ведомости. 2004. 27 июля.

14. *Иванов К.* Петер Феранец «Опера, в которой есть фраза «Вова, ты идиот!», прозвучала бы слишком сильно» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.openspace.ru/muzic_classic/events/details/32781/.

15. *Лобанов М.* Мусоргский в Малом оперном: спектакль-дилогия о «бунташном» веке // Музыкальная жизнь. 1989. № 10.

References

1. *Akulov E.A*. Opernaya muzyka i scenicheskoe dejstvie [Opera music and stage action]. M.: VTO, 1978.

2. *Kazadezyus ZH.-K.* Gora // Markar'yan N. Portrety sovremennyh dirizherov [Mountain // Markaryan N. Portraits of modern conductors]. M.: Agraf, 2003.

3. *Sollertinskij I.I.* Mejerhol'd i muzykal'nyj teatr // Pikovaya dama [Meyerhold and the Musical Theater // Queen of Spades]. L., 1935.

4. *Obrazcova A.G.* Sintez iskusstv i anglijskaya scena na rubezhe XIX—XX vekov [Synthesis of the arts and the English scene at the turn of the XIX—XX centuries]. M.: Nauka, 1984.

5. Kak rezhisserskij termin slovo «perpendikulyar» vpervye upotrebil Boris Pokrovskij, kotoryj govorit o smyslovom perpendikulyare k kompozitorskomu tekstu kak ob istochnike postanovochnoj idei [As the director's term, the word "perpendicular" was first used by Boris Pokrovsky, who speaks of the semantic perpendicular to the composer's text as the source of the production idea. See: Pokrovsky B.A. Reflections on the opera]. Sm.: Pokrovskij B.A. Razmyshleniya ob opera [See: Pokrovsky B.A. Reflections on the opera]. M.: Sovetskij kompozitor, 1979. S. 70—168.

6. *Veselago K*. YUrij Temirkanov: opera kak zhanr gibnet. 2008. 21 aprelya [Temirkanov: opera as a genre perishes. 2008. April 21st]. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=707.120.

7. *Kramer V*. Novyj «Boris Godunov» b'et po emociyam [The new "Boris Godunov" beats up emotions] // Smena. 2002. 11 iyunya.

8. *Kuklinskaya M.* Dmitrij Bertman: muzykal'naya rezhissura — skoree «kremovyj tort», chem korzhik [Dmitry Bertman: musical direction is rather a "cream cake" than a biscuit]. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.peoples.ru/art/theatre/producer/dmitry_bertman/interview1.html.

9. *Viskonti L.* Moj teatr // Viskonti o Viskonti [My theater // Visconti about Visconti]. M.: Raduga, 1990.

10. *Murav'eva I.* Bol'shoj perelom [Big change] // Rossijskaya gazeta. 2011. 7 noyab.

11. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Stat'i, rechi, besedy, pis'ma [Articles, speeches, conversations, letters]. M.: Iskusstvo, 1952.

12. *SHalyapin F.I.* Literaturnoe nasledie. T. 1 [Literary heritage. Vol. 1]. M.: Iskusstvo, 1976—1979.

13. *Pospelov P.* Sushchestvovanie «La Skala» ne imeet smysla [The existence of "La Scala" does not make sense] // Vedomosti. 2004. 27 iyulya.

14. *Ivanov K.* Peter Feranec «Opera, v kotoroj est' fraza «Vova, ty idiot!», prozvuchala by slishkom sil'no» [Peter Feranets "The opera in which there is the phrase "Vova, you are an idiot!" Would have sounded too strong"] [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.openspace.ru/muzic_classic/events/details/32781/?.

15. *Lobanov M.* Musorgskij v Malom opernom: spektakl'-dilogiya o «buntashnom» veke [Mussorgsky in the Maly Opera: performance-dilogy about the "rebellious" century] // Muzykal'naya zhizn'. 1989. № 10.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

МУСОРГСКИЙ: МЕТОД «ИНТОНАЦИОННОГО СЦЕНАРИЯ»

И.А. НЕМИРОВСКАЯ
член Союза композиторов Москвы
125009, Москва, Брюсов пер., 8/10, к. 2; Россия
E-mail: n.iza@mail.ru

В статье рассматривается впервые найденная автором данной работы одна из главных сторон художественного метода Мусоргского, названная нами интонационным сценарием. Его сущность заключается в следующем: на протяжении произведения эмоциональное состояние, поведение, внешний вид, отдельные реплики героев, их действия «прописаны» музыкальной интонацией дословно, подобно театральному сценарию. Именно это творческое открытие, сделанное композитором в незатейливой детской песне («С няней»), во многом дало ему возможность приступить к работе над сложными сценическими концепциями (оперы «Женитьба» и «Борис Годунов»). В историческом отношении такое явление, отчасти подготовленное Даргомыжским (стремление посредством речитатива передать особенности говора, а через него — и характера человека), оказалось уникальным для музыки XIX в. В нем явно заметна тенденция, ведущая к XX столетию, конкретно, к Sprechstimme Шёнберга и экспрессионистской манере вокального письма в целом. Но не только экспрессионистской. Развитие метода Мусоргского коснулось также творчества Дебюсси, Равеля, Бриттена, Орфа, Стравинского, Мосолова, Прокофьева, Шостаковича и многих других композиторов прошлого века.

Ключевые слова: *тема детства, Мусоргский, русская музыка XIX в., вокальная музыка.*

MUSSORGSKY: METHOD OF «INTONATION SCENARIO»

I.A. NEMIROVSKAYA
member of the Moscow Union of Composers
125009, Moscow, Bryusov per., 8/10, building 2; Russia

The article discusses one of the main aspects of Mussorgsky's artistic method the author was the first to discover. We called it the intonation script, and its essence is as follows: throughout the musical composition, the emotional state, behavior, appearance, individual remarks, and the actions of characters are being expressed by musical intonation just the way it is done in a theatrical script. It was this creative discovery made by the composer in his unpretentious children's song «With the Nanny» that enabled him to start working on such complex scenic concepts as his operas «Marriage» and «Boris Godunov». In historical terms, the phenomenon of conveyance peculiarities of the speech manner through a recitative, and by means of it, to express the character of a person, proved to be unique to the nineteenth century music. Partially it was described by Dargomyzhsky It clearly shows a tendency leading to the twentieth century, specifically to Schoenberg's

Spreschstimme and expressionist manner of vocal writing as a whole. The development of Mussorgsky's method also affected the works of Debussy, Ravel, Britten, Orff, Stravinsky, Mosolov, Prokofiev, Shostakovich, and many other composers of the last century.

Key words: *childhood theme, Mussorgsky, Russian music of the 19th century, vocal music.*

Одна из идей, издавна, начиная с современников Мусоргского, которая связана с исследованием его творчества, заключается в выявлении приемов театрализации в музыке, в том числе и таких, которые не относятся непосредственно к области музыкального театра[1]. Появились понятия «вокальный театр» [2], «композиторская режиссура» [1]. Они не только прижились в музыкознании, но и оказались весьма перспективными для дальнейшего развития музыкальной науки.

В данной работе поставим вопрос об одной из важнейших сторон художественного метода композитора, которая ранее не была рассмотрена и названа нами ***интонационным сценарием.*** Имеется в виду следующее: малейшие изгибы эмоциональных состояний героев, прихотливая игра их настроений, стремлений и побуждений отслежена именно интонацией (мелодической, гармонической, мелодико-ритмической и т.д.). Нейтральный в интонационном отношении материал при этом отсутствует вовсе[2]. Подобный принцип, полностью согласуясь с эстетическими устремлениями к художественной правде, становится главным средством создания театральных сценок в камерно-вокальном творчестве и отчасти в операх автора «Бориса Годунова» и «Хованщины».

В историческом отношении такое явление уникально для музыки XIX в. Намеченное еще Даргомыжским стремление посредством речитатива передать особенности говора (а через него и характера) человека, обрело у Мусоргского принципиально новое качество: на

[1] Так, например, В.В. Стасов писал о вокальных театрализованных сценках Мусоргского: «Тут живые типы и сцены, тут целые характеры налицо» [11, с. 82], а друг композитора, известный художник В.А. Гартман, в связи с «Детской» уверял (по словам В.В. Стасова), что она «есть ряд истинных сцен, и постоянно советовал исполнять их в декламации молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций» [12, с. 53].

[2] Иногда эти интонации сопровождаются (а чаще не сопровождаются) чрезвычайно яркими «сценическими ремарками» композитора. Например: «капризно» («В углу»); «оживленно-болтливо», «свободно, почти говорком» («Кот Матрос»); «постепенно переходя в веселое настроение» («Поехал на палочке»); «старик поет и подплясывает», «сварливо», «с подходцем» («Гопак»); «ожесточенно-резко», «слезливо», «капризно, с окриком» («Ах, ты, пьяная тетеря!»); «с усердием, во все горло» («Раек») и др.

протяжении произведения поведение, эмоциональное состояние, внешний вид, отдельные реплики героев, их действия стали «прописаны» музыкальной интонацией ***дословно***, подобно театральному сценарию.

Новый художественный метод отрабатывался постепенно и преимущественно в произведениях о детях. В письме к Л.И. Шестаковой от 30 июля 1868 г., где композитор декларирует: «…моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т.е. *звуки человеческой речи*, **как наружные проявления мысли и чувства** (выделено мной. — *И. Н.*), должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой…*», он выделяет в качестве «идеала, к которому стремится», четыре песни, три из которых посвящены детям: «Сиротка», «Еремушка», «Ребенок» [6. с. 68].

Произошло это не случайно: ведь именно детский говор отличается особой выразительностью, поскольку дети познают мир с необыкновенной стремительностью, им все интересно, внимание скачет с предмета на предмет. Детская интонация каждый раз меняется в зависимости от настроения, от еле заметных движений души, от речи собеседников, от темы разговора, от того, кому адресованы те или иные слова, и т. д. Вот почему смены различных интонаций в их музыкальных портретах происходят почти мгновенно, иногда совсем неожиданно.

Судя по всему, более других удовлетворила Модеста Петровича песня «Дитя»[3]. Непосредственно после ее сочинения (авторская дата окончания — *24 апреля 1868 г.*) Мусоргский стремительно начал работать над «Женитьбой» (авторская дата начала работы — *11 июня 1868 г.*), где, по его собственным словам, он «переходит Рубикон» [4, с. 142][4]. Следующий, еще более важный творческий шаг — начало непосредственной работы над «Борисом Годуновым» (*октябрь 1868 г.*;

[3] «Дитя» — название первого варианта песни «С няней», открывающей цикл «Детская». Эта песня в переписке Мусоргского и его друзей иногда фигурировала как «Ребенок». Знаменательно, что именно ее он решился посвятить музыканту, которого боготворил, художественные принципы которого считал самыми перспективными и всячески стремился их развить. Характерна и надпись на дарственном экземпляре: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому». А Даргомыжский, услышав ее (в первом, еще не совершенном, варианте), провидчески заявил: «Ну, этот заткнул меня за пояс» [10, с. 97].

[4] В данном контексте: порывает со старым художественным методом и обращается к новому, о чем также пишет в письме к Л. И. Шестаковой: «Я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, т.е. **сказать музыкально так, что иначе не скажешь**, и сказать так, **как хотят говорить** гоголевские действующие лица» (выделено мной. — *И. Н.*) [6, с. 68].

датировка следует из надписи, сделанной Мусоргским на подаренном ему Л.И. Шестаковой томике Пушкина с текстом драмы [8, с. 166]). После этого композитор вновь обращается к вокальным сценкам о детях, создавая циклы «Детская» (*1870*) и «На даче» (*1872 г.*; цикл не завершен [7, с. 62—77]).

Так прихотливо шел творческий путь Мастера: от незатейливой детской песенки («Дитя») к эксперименту в области речитативной оперы («Женитьба») и к главному делу жизни — опере «Борис Годунов». Но эти, казалось бы, странные блуждания были обусловлены логикой творческого процесса, в котором едва ли не первостепенную роль играла кристаллизация метода интонационного сценария. То есть именно такого метода, при котором (повторно цитируем письмо Мусоргского к Л.И. Шестаковой) «*звуки человеческой речи*, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой*». Другими словами, найденное в детской песенке дало возможность композитору приступить к работе над сложными сценическими концепциями.

В чем же конкретно проявляются основные принципы интонационного сценария?

1. Музыкальный текст от начала до конца представляет собой «сгусток выразительности», в нем нет «общих мест», музыки «из общих соображений», каждая интонация передает какой-либо психологический нюанс.

2. Интонационно-смысловой «единицей отсчета» становится не фраза, а короткий мотив, включающий сочетание двух-трех слов, отдельное слово, иногда — лишь восклицание.

3. На достижение выразительности каждого конкретного момента направлены все средства музыкальной лексики (вплоть до тех, которые ранее казались композиторам второстепенными) в их комплексном параллельном воздействии[5].

Приведем в пример наше прочтение интонационного сценария песни «**В углу**» из вокального цикла «Детская»**.**

Содержание сценки незатейливо: няня отправляет напроказившего ребенка в угол. Мишенька, считая себя несправедливо наказанным, сначала оправдывается, а затем сам обижается на няню. Соответственно, в развитии действия можно наметить четыре этапа:

[5] Теория комплексного параллельного воздействия средств музыкальной выразительности была разработана Л. А. Мазелем как один из важнейших аспектов метода целостного анализа.

ЭТАП 1
Разгневанная няня

Желание скрыть симпатию к маленькому барчуку заставляет няню говорить менторским тоном, педалировать возмущение, специально изображать гнев, чтобы мальчик не почувствовал ее слабинку — любовь к нему. Речь няни эмоционально взвинчена, являясь, по сути, отдельными, не всегда связанными между собой окриками. Такая манера говорить часто возникает у старших, воспитателей или начальников, когда они, обвиняя, стараются «довести до сведения», «чтобы лучше запомнилось», с обидой выговаривают, пытаются вложить в сознание подопечного свои представления.

Особенности ее литературной речи

На уровне литературного текста (напомним, автор текста — сам композитор) *неуравновешенность ее речи* выражена приемом ритмизованной прозы, с не типичной для XIX в. непрерывной сменой метрических стоп (*дактиль, ямб плюс анапест, хорей, амфибрахий плюс второй пеон, ямб плюс хорей, амфибрахий и т.д.* — и все это буквально за несколько секунд):

1. Ах ты, проказник! 2. Клубок размотал,

∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — (∪) ;

первая и вторая строки вместе создают 4-стопный *дактиль* с мужским окончанием

3. Прутки растерял

∪ — | ∪∪ — |;

ямб плюс анапест (по метрике — фактически повторение второй строки)

4. Ах-ти!

∪ |;

хорей (восклицание разбивает идентичные по метрике третью и пятую строки)

5. Все петли спустил!

∪ — | ∪∪ — |;

ямб плюс анапест (по метрике — повторение второй и четвертой строки)

6. Чулок весь забрызгал чернилами

∪ — | ∪ — ∪ | ∪ — ∪∪ |;

2-стопный *амфибрахий* плюс *второй пеон*

***

7. В угол!
— ∪| ; *хорей*
8. В угол!
— ∪ | ; *хорей*
9. Пошел в угол!
∪ — |— ∪ | ; *ямб плюс хорей*
10. Проказник!
∪ — ∪ | ; *амфибрахий*.

В строках 7—10 возникает в итоге *неритмизованная прозаическая речь*[6].

Особенности музыкальной речи няни

Эмоциональная неустойчивость состояния няни, вызванная ее возмущением по поводу поведения ребенка, выражена длительными паузами, которые разрывают повествование на короткие обрывки фраз из двух-трех слов («Ах ты, проказник!»; «Клубок размотал»; «Прутки растерял»; «Пошел в угол!»), на отдельные слова («В угол!»; «Проказник!») или даже на гневный окрик-междометие («Ахти!»).

Взвинченность состояния героини отчетливо проступает и через неестественные музыкальные акценты на безударных словах внутри литературной фразы («**Ах** ты, проказник!», «**Все** петли спустил!»), а также через раздраженную манеру говорить «по складам» («По — шел — в у — гол» — все слоги разделены паузами).

К этому можно добавить срывающиеся в крик приказы-восклицания, где голос как бы «дает петуха» («В угол!.. В угол!..»), чередование утвердительных обвинений («Клубок размотал…») и негодующих вопросов («Прутки растерял» /?!/).

В то же время последнее слово «Проказник!..» переворачивает предыдущую логику речи няни и приоткрывает ее истинное отношение к маленькому сорванцу — любовь и нежность.

Все сказанное буквально прописано интонационным сценарием. С этой точки зрения проанализируем начало песни детально, фраза за фразой, мотив за мотивом.

[6] Чтобы показать принципы создания Мусоргским ритмизованной прозы мы намеренно членим литературные строки на ритмические стопы очень мелко. Неуклонно убыстряющаяся смена ритмических стоп, объединяющихся в итоге в слитную прозаическую речь, в данном случае подчеркивает рост эмоционального накала в высказывании героини.

Интонационный сценарий речи няни

1. «Ах ты, проказник!»

Эффект эмоционального «наскока» создается	Выделением первоначального «ах», которое слышится почти как пронзительное и завывающее («с подъездом») «в-а-ах!»	Сильная доля такта интенсивно выделена сменой фактуры (аккордовая), диссонирующей гармонией (VII¾ с пониженной терцией), динамикой — ***f*** (в вокальной партии) и ***sf*** (в фортепианной партии)
«рубленость» речи —	Интенсивность акцентировки («ах ты, проказник»)	

2. «Клубок размотал…»

Обличающая констатация «факта преступления»	В вокальной интонации свободно перефразируется бетховенский «мотив судьбы» (утвердительный нисходящий терцовый ход с четырехкратным повторением одного звука)	Эта интонация заострена напористой метрикой (ямб плюс анапест), sf на каждой сильной доле (у фортепиано), диссонирующим звуковым комплексом, возникшим в условиях основанном на модальном синтезе (у фортепиано)

3. «Прутки растерял»

Возмущенное изумление-вопрос, подразумевающий: «как же можно сотворить такое безобразие?»	Еще один, вопросительный, парафраз «мотива судьбы» (в вокальной партии)	Принципы гармонии, фактуры и акцентировки — те же, что во фразе 2, — остаются и во фразах 3, 4, 5, а отчасти и во фразе 6

4. «Ахти!»

Угрожающий окрик	Акцент на «ахти!» создает эффект пугающего завывания, «в-а-ах-ти!»	К нему подводит *crescendo* (у фортепиано), которое продолжает «раздуваться» в самом окрике (в вокальной партии), знаменуя нагнетание страха у ребенка.

можно отчетливо представить жесты типа:
«грозно потрясая кулаком» или «топая ногой»

5. «Все петли спустил!»

Героиня «заходится» от ярости	Неуместный с точки зрения обычной речи ритмический и тесситурный акцент на слове «все»	Как и во фразе 4 — “раздувающееся” *crescendo* на одном звуке (в вокальной партии). Общее напряжение усиливается благодаря диапазону: фраза вписана в интервал ум.4

интонационно прочерчен взмах руки при готовящемся ударе:
«все (вверх) / петли спустил (вниз)»

6. «Чулок весь забрызгал чернилами!..»

Менторский тон, «отчитывание» с чувством глубокого возмущения и с сознанием непререкаемости собственного мнения	«Всполохи» презрительно-негодующих акцентированных интонаций: неожиданные «выкрики» (взлетающая вверх септима, уменьшенная и увеличенная кварта)	Резкие неравномерные усиления звука (интенсивное *crescendo*, направленные от ***f*** к соседнему верхнему звуку мелодического скачка). Каждая акцентированная сильная доля сопровождается аккордом фортепианной партии на ***f***. Гармонизация фригийского оборота
Раздраженная речь «толчками» с неприятной манерой говорить «по складам» — «вкладывание» мысли в сознание провинившегося	Самое большое количество акцентов во фразе: «Чулок весь забрызгал чернилами!..»	

7, 8. «В угол!.. В угол!..»

Отчаянные приказы, которые «отдаются» срывающимся в крик голосом — «с петушиным» эффектом	Нетипичные скачки на малую и большую септиму при сравнительно высокой тесситуре и превышение верхнего звука (эффект срывающегося голоса); «выкрикивание» первого звука при почти не слышном втором	Эффекту выкрика способствуют ***f*** и ***sf*** на первом звуке и резкие *diminuendo* ко второму звуку (в вокальной и фортепианной партии), а также аккордовые дублировки (у фортепиано) акцентированных вокальных звуков. Еще большее напряжение вносит диссонирующая гармония, возникающая в условиях модального синтеза (из *конкретных проявлений — ум. VII3/5 с пониженной терцией и ум. DD3/5 с «перечащей»* фигурацией доминантового органного пункта, включающей IV повышенную ступень)

9. «Пошел в угол!»

Приказ бесстрастным аэмоциональным тоном: говорит «механично», как машина	Неестественность речи «по складам» заострена акцентами на каждом звуке, паузами, отчленяющими каждый звук, неуклонно равномерными ходами по малым терциям	Подчеркнуто сменой фактуры — жесткими унисонами (в фортепианной партии), «продолжающими ту же мысль» (после окончания вокальной партии): равномерные нисходящие ходы по малым терциям

явная зрительная ассоциация —
указующий перст няни в направлении места наказания
и обреченно-послушные шаги ребенка, отправляющегося «в угол»

10. «Проказник!...»

Ворчливая и в то же время ласковая интонация говорит о любви няни к малышу	Мягкая амфибрахическая интонация	Мягкость интонации усугубляется замирающим *diminuendo*, неустойчивым предыктовым басом и несколько загадочно звучащей уменьшенным секунд-аккордом вспомогательной DD

ЭТАП 2
Оправдывающийся ребенок

Несправедливое обвинение вызывает совершенно естественную эмоциональную реакцию ребенка: он оправдывается, всячески старается доказать свою невиновность, показать, какой он «хороший мальчик». Он искренне обижен, плачет, шмыгает носом, «канючит» и старается разжалобить нянюшку. Чувствуя утраченную в данный момент любовь взрослого и любимого им человека, Мишенька хочет эту любовь вернуть немедленно. Как любой избалованный ребенок, он хорошо знает секреты своего очарования и подпускает самые умильные для няни интонации («А Мишенька был паинька, Мишенька был умница»).

Особенности речи Мишеньки

Мусоргский подчеркивает *трогательную мягкость и свободную непосредственность, импровизационность его речи*, идущей от самого сердца. В литературном тексте это выражено ритмизованной прозой, где прихотливо и плавно перетекают друг в друга и смешиваются противоположные по своей выразительности метрические стопы — ямб и хорей.

1. Я ничего не сделал, нянюшка,
⏑ — | ⏑ — |⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ;
5-стопный *ямб*
2. Я чулочек не трогал, нянюшка,
— ⏑ | — ⏑ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ;
хорей плюс ямб
3. Клубочек размотал котеночек,
⏑ — | ⏑ — |⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ;
5-стопный *ямб*|
4. И пруточки разбросал котеночек.
— ⏑ ⏑ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — |;
дактиль плюс ямб
5. А Мишенька был паинька,
⏑ — | ⏑ — |⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ;
4-стопный *ямб*

6. Мишенька был умница.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — (⏑) |
4-стопный *хорей* (с мужским окончанием)

«Оправдательная» часть речи Мишеньки выделена неестественными для обычной речи, а потому очень характерными акцентами, возникающими благодаря ритмическому удлинению слогов в конце каждой фразы. Они воспринимаются как непрерывные всхлипывания; а их продление паузами — как характерное шмыганье носом во время всхлипываний, дабы обидчик не мог не заметить его горя, чтоб уж разжалобить наверняка: «Я ничего не сделал, нянюш***ка-а-а***, я чулочек не трогал, нянюш***ка-а-а!*** Клубочек размотал котено***че-е-ек***, и пруточки разбросал котено***че-е-ек***. А Мишень***ка-а-а*** был паинь ка, Мишень***ка-а-а*** был умни***ца-а-а***». В итоге воссоздана капризная манера, типичная для ребенка, старающегося не только разжалобить, но и что-то выпросить или вымолить, в данном случае — «справедливое отношение» няни и ее любовь.

К этому можно добавить и почти постоянно звучащие секундовые *lamento*, подчеркнутые мотивами, идентичными плачу Юродивого из «Бориса Годунова».

Усиливающееся по мере развития настойчивое и страстное желание мальчика оправдаться выражено в большой мере учащением пауз-всхлипываний, вплоть до отделения каждого слова друг от друга:

«Клубочек / размотал / котеночек, / и пруточки / разбросал / котеночек».

Характерна и неестественная для спокойного состояния сбивчивость высказывания, когда ребенок в стремлении поскорее прояснить картину (скорее-скорее все рассказать нянюшке) как бы захлебывается на начальных словах коротких фраз. Этому способствуют атипические и постоянно меняющиеся акценты, а также сращивание конца предыдущей и начала следующей фраз. Здесь идеально уловлена специфическая манера капризной детской речи *взахлеб*:

*«**А** Мишень**ка-а-а** / **был** паинька, Мишень**ка-а-а** / **был** умни**ца-а-а**».*

В то же время в только что названных фразах дан особый психологический поворот: уж очень красочно малыш расписывает, какой он хороший, постепенно переходя от жалобы к самолюбованию, и «распускает хвост», как павлин.

ЭТАП 3
Ребенок, переходящий от обороны к наступлению

Любое наступление надо психологически подготовить и в первую очередь доказать себе самому моральное превосходство над противником. Нужно выявить те пункты, в которых ты сильнее и лучше, настроить себя против обидчика и в результате как следует эмоционально «завестись» для атаки. Именно это Мишенька и проделывает в соответствии с классической общечеловеческой — взрослой — схемой. Он четко определяет, в чем именно его превосходство, сравнивая себя, хорошего и аккуратного, с неряхой-няней. Сравнение — явно в его пользу:

«А няня злая, старая, у няни носик-то запачканный;
Миша чистенький, причесанный, а у няни чепчик на боку».

Одновременно с этим мальчик эмоционально настраивается против обидчицы, начинает злиться, капризно уязвлять и передразнивать ее. И не важно, что неряшливость и возраст няни не имеют никакого отношения к конфликту, зато Мишенька *самоутвердился*, достаточно *«накрутил себя»* во время этого психологического наступления и готов произнести приговор.

Особенности речи Мишеньки

Она построена на контрасте капризно бубнящихся реплик о няне и красивых, пластичных интонаций о себе: противопоставление четко отрывистых ямбических (первая и вторая фразы) мягким хореическим (третья и четвертая).

В музыке подчеркивается полярный контраст характеристик, которые герой дает няне и себе (фразы 1-2 — фразы 3-4). Речь о няне — «лающая»: обилие акцентов внутри коротких фраз; поначалу они — на каждом слове. Каждое слово звучит, как удар, наносимый больно и зло «из-за угла»:

«А няня / злая, / старая»

Сами же фразы идут неровно, толчками, короткими импульсами все увеличивающейся длины, подчеркивая процесс эмоциональной «раскрутки» ребенка. Возникает четкая прогрессия: одно слово — два слова — три слова (отделены паузами). Как затравленный волчонок, он сначала с трудом выдавливает из себя первое слово, а потом со все нарастающей страстью придумывает няне новые и новые обвинения, одновременно выплескивая обиду и самоутверждаясь. Структура фразы вызывает ассоциацию с распрямляющейся пружиной — именно таким образом нравственно распрямляется наш герой.

Третья фраза — о себе, любимом — отличается пластичной закругленностью интонации, широтой дыхания, мягкой вокальной кантиленой, *legato*. Четвертая, почти идентичная третьей, но снова о

няне, воспринимается как пародия на предыдущую: то же, да не то. Здесь все искажено *staccato* — Миша ехидно дразнится:

«Миша чистенький, причесанный,
а у няни чепчик на боку».

ЭТАП 4
Приговор

Ребенок находит достойный выход из унизительного положения «в углу». Задетое в нем чувство собственного достоинства диктует справедливое, как ему кажется, наказание, приготовленное няне: «Миша больше не будет любить свою нянюшку; вот что!..» Но как только малыш принимает решение, вся его злость и раздраженность бесследно исчезают. Ему снова становится жалко себя, но это уже не острая жалость от обиды, а просветленная грусть в результате «философского осмысления трагической ситуации».

Речь Мишеньки течет спокойно, слегка раздумчиво, в соответствии с важностью момента. В литературном тексте это подчеркнуто свободным чередованием метрических стоп, сливающихся в ритмизованную прозаическую речь. В них преобладают мягко звучащие хорей и амфибрахий. Но финальный вывод-приговор отмечен жесткими ямбом и анапестом. И все же последняя фраза — хореическая. Она воспринимается как вздох-жалоба по поводу испорченных отношений:

1. *Няня Мишеньку обидела,*
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ ∪ | ;
3-стопный *хорей плюс дактиль*
2. Напрасно в угол поставила
∪ — ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ;
амфибрахий плюс 2-х стопный *дактиль*
3. Миша больше не будет
— ∪ | — ∪ | ∪ — ∪ | ;
2-стопный *хорей плюс амфибрахий*
4. Любить свою нянюшку
∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ | ;
ямб, анапест и пиррихий
5. Вот что!..
— ∪ |
хорей

В области музыкальной лексики здесь нет намеков не только на злость, но даже на торжество, потому что победитель грустит. Элегический характер речи мальчика определяется неторопливостью изложе-

ния длинных мелодических фраз, ритмической импровизационностью, медлительно чередующимися аккордами сопровождения, а также жалобными секундовыми *lamento* в вокальной партии и общей хроматизированностью музыкальной ткани, основанной на сочетании принципов романтической гармонии и новой модальности. Особо следует отметить окончание песни: просветленный *F-dur* (после основных для песни минорных тональностей в сочетании с интонацией вздоха («Вот что!…») создают ощущение своеобразного антикатарсиса со смешанным чувством победы, доставшейся слишком дорогой ценой.

Анализ интонационного сценария песни «В углу» хотелось бы дополнить еще одним соображением, как представляется, весьма существенным с точки зрения проникновения в секреты художественного метода Мусоргского. Попытаемся ответить на вопрос, на который, казалось бы, нет ответа: говорит ли Мишенька правду о своей невиновности или лукавит, перекладывая вину на котенка?

Для этого следует сопоставить музыкальную речь мальчика с чьей-либо, противоположной по интонациям и смыслу, например, с чтением царского указа Григорием Отрепьевым. В опере взрослый, умный и хитрый человек, имеющий колоссальный опыт изворотливости (будущий русский царь, взошедший на престол во многом благодаря безнравственности и коварству), читает царскую грамоту. Он подставляет в нее вместо своих особых внешних примет приметы Варлаама. Но прочесть ее до конца ему, естественно, не удается. Вначале Григорий от неожиданности и необходимости быстро, «на месте», сообразить, что нужно делать, и от неуверенности в том, что это у него получится, заминается и спотыкается: «А лет ему… Гришке… от роду…» (глядит на Варлаама), а затем, утвердившись в правильности тактики, так же неестественно тараторит: «борода седая, брюхо толстое, нос красный…» Манера речи Григория выдает его с головой.

У малыша, явно еще не имеющего серьезного опыта притворства, все звучит абсолютно естественно. Он оправдывается, злится, обижается, обвиняет котеночка, но в каждом своем проявлении он *искренен*, здесь нет места притворству. Очевидно, он поверил в собственную фантазию, но в своем воображении уверенно представляет, что во всем виноват котенок, а он сам не виноват. Вот эту-то искренность мы и слышим в музыке Мусоргского.

***

Как следует из проведенного анализа, детализация интонаций музыкальной речи доведена композитором до совершенства *интонационного сценария*. Во времена Мусоргского этот метод был уни-

кальным и фактически рассчитанным на новый тип исполнителя, который должен сочетать в себе качества певца, актера и декламатора. Ц.А. Кюи писал об этом: «Исполняются эти картинки (песни «Детской». — *И. Н.*), несмотря на их крайнюю простоту, нелегко... *Их нужно говорить, но говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором* (выделено мной. — *И.Н.)»* [3, с. 213][7].

Замечание Ц.А. Кюи парадоксальным образом фиксирует одну из существенных музыкально-исторических тенденций, результаты которой окончательно откристаллизовались примерно через полвека после высказываний критика: тенденцию, ведущую к *Sprechstimme* Шёнберга и экспрессионистской манере вокального письма в целом[8]. Но не только экспрессионистской. Развитие метода Мусоргского коснулось также творчества Дебюсси, Равеля, Бриттена, Орфа, Стравинского, Мосолова, Прокофьева, Шостаковича и многих других композиторов XX столетия.

Список литературы

1. *Берченко Р.Э.* Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003. 221 с.

2. *Дурандина Е.Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.

3. *Кюи Ц.А.* Избранные статьи. М.: Музгиз, 1952. 691 с.

4. *М.П. Мусоргский.* Письма и документы / ред. А.Н. Римский-Корсаков. М.; Л: Госмузиздат, 1932. 577 с.

5. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. 319 с.

6. *М.П. Мусоргский.* Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.

7. *Немировская И.А.* Феномен детства в русской музыке. М.: Композитор, 2011. 392 с.

8. *Орлова А.А.* Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.; Л: Госмузиздат, 1963. 702 с.

9. *Платонова Н.Ф.* Автобиография // Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 118—122.

10. *Римская-Корсакова Н.Н.* Из моих воспоминаний об А.С. Даргомыжском // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 95—97.

11. *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып 3. М.: Музыка, 1977. 335 с.

12. *Стасов В.В.* Письмо А.М. Керзину // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 53—54.

[7] А артистка Мариинского театра Юлия Федоровна Платонова — современница прекрасной певицы и друга композитора, идеальной исполнительницы цикла «Детская» А.Н. Пургольд свидетельствовала, что «их нужно декламировать и петь, подражая детскому голосу и говору, но без преувеличения — именно так изображала А.Н. эти песенки» [9, с. 118].

[8] Конкретные же технические приемы воплощения речевой интонации Мусоргским и Шёнбергом противоположны: у Мусоргского звуковысотность должна быть точнейшим образом учтена, у Шёнберга — это область хотя и ограниченной, но все же импровизации исполнителя.

References

1. *Berchenko R.E.* Kompozitorskaya rezhissura M.P. Musorgskogo [Direction of Mussorgsky as a Composer]. M.: Editorial URSS, 2003. 221 s.

2. *Durandina E.E.* Vokal'noe tvorchestvo Musorgskogo [Vocal Works of Mussorgsky]. M.: Muzyka, 1985. 200 s.

3. *Kyui C.A*. Izbrannye stat'i [Selected Articles]. M.: Muzgiz, 1952. 691 s.

4. *M.P. Musorgskij.* Pis'ma i dokumenty / red. A.N. Rimskij-Korsakov [Letters and Documents / ed. A.N. Rimsky-Korsakov]. M.; L: Gosmuzizdat, 1932. 577 s.

5. M.P. Musorgskij v vospominaniyah sovremennikov [M.P. Mussorgsky in the Memoirs of Contemporaries]. M.: Muzyka, 1989. 319 s.

6. *M.P. Musorgskij.* Pis'ma [Letters]. M.: Muzyka, 1981. 359 s.

7. *Nemirovskaya I.A.* Fenomen detstva v russkoj muzyke [The Phenomenon of Childhood in Russian Music]. M.: Kompozitor, 2011. 392 s.

8. Orlova A.A. Trudy i dni M.P. Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva [Works and Days of MP Mussorgsky. Chronicle of Life and Work]. M.; L: Gosmuzizdat, 1963. 702 s.

9. Platonova N.F. Avtobiografiya // Musorgskij v vospominaniyah sovremennikov [Mussorgsky in the Memoirs of Contemporaries]. M.: Muzyka, 1989. S. 118—122.

10. Rimskaya-Korsakova N.N. Iz moih vospominanij ob A.S. Dargomyzhskom // M.P. Musorgskij v vospominaniyah sovremennikov [M.P. Mussorgsky in the Memoirs of Contemporaries]. M.: Muzyka, 1989. S. 95—97.

11. Stasov V.V. Stat'i o muzyke. Vyp 3 [Articles about Music. Vol. 3]. M.: Muzyka, 1977. 335 s.

12. Stasov V.V. Pis'mo A.M. Kerzinu // M.P. Musorgskij v vospominaniyah sovremennikov [M.P. Mussorgsky in the Memoirs of Contemporaries]. M.: Muzyka, 1989. S. 53—54.

УДК 792.09 792.03
ББК 85.334

ОПЫТ *SITE-SPECIFIC ART* В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕЖИССЕРА КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

Э.В. ДЕМЕНЦОВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: emvd@yandex.ru

В статье рассматривается опыт театральной адаптации режиссером Константином Богомоловым романа Виктора Пелевина в формате «site-specific art». Спектакль рассматривается как диалог режиссера и художника с пространством спектакля. В спектакле режиссер и его постоянный соавтор — художник Лариса Ломакина расширили свой инструментарий, освоив новый пространственный сценографический язык, но при этом остались верны отличительным чертам своего авторского театра: это работа со зрительским восприятием спектакля (посредством титров, обозначающих главы повествования, экранов, скетчей и т.д.). Зрителю предлагается не только заданный образ персонажа, но особый способ существования / присутствия артиста.

Ключевые слова: *спектакль, театр, Константин Богомолов, Лариса Ломакина, Виктор Пелевин, перформативность, иммерсивный театр, site-specific art.*

SITE-SPECIFIC ART IN THE WORK OF THEATRICAL DIRECTOR KONSTANTIN BOGOMOLOV

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

The article discusses the experience of theatrical adaptation by director Konstantin Bogomolovs of the novel by Victor Pelevin in the format of "site-specific art". The performance is seen as a dialogue between the director and the artist with the space of the performance. In the play, the director and his permanent co-author-artist Larisa Lomakina expanded their tools, having mastered the new spatial set-design language, but remained true to the distinctive features of their author's theater: this is work with the audience's perception of the play (through titles, denoting chapters of the narration, screens, sketches and etc.). The viewer is offered not only a given image of the character, but a special way of existence / presence of the artist.

Keywords: *performance, theater, Konstantin Bogomolov, Larisa Lomakina, Victor Pelevin, performativity, immersive theater, site-specific art.*

Со времен древнегреческого театра и до наших дней театру для организации и проведения спектакля всегда отводилось специальное место — сцена. Даже передвижные виды театра предполагали четкое разделение между актерским пространством и зрительским. Уход от заданности и разделения пространства сцены и зрительного зала в XX в. открыл новые постановочные и режиссерские возможности, создал новый тип отношений и взаимодействия между публикой и создателями спектакля. Подобные эксперименты с обживанием нетеатральных пространств привели к созданию атмосферы единого для исполнителей и зрителей дыхания спектакля. Зритель в новых предлагаемых обстоятельствах стал одним из главных элементов спектакля, преодолев рамки пассивного созерцания.

«Ай Фак. Трагедия» задуман и воплощен как *site-specific* театр, т.е. театр, разворачивающийся в нетеатральном пространстве. Это первый подобный опыт в театральной летописи Константина Богомолова. «Для меня “Ай Фак” — это совершенно новый опыт, существенный профессиональный шаг вперед», — считает режиссер [3]. Артисты «Мастерской Дмитрия Брусникина», занятые в этой постановке, напротив, имеют богатый опыт участия в спектаклях, задуманных для не приспособленных под нужды театра пространствах, — вокзалах, поездах, заводах, музеях. Примечательно, что спектакль вышел в «ограниченном прокате» как проектная не репертуарная режиссерская работа. Еще одной примечательной особенностью постановки стал измененный финал спектакля — спектакль, выпущенный в 2018 г., в 2019-м получил иное драматическое решение развязки.

Название спектакля «Ай Фак. Трагедия» подспудно отсылает зрителя к предыдущим режиссерским работам: «Лир. Комедия» и «Идеальный муж. Комедия». Жанр здесь задан изначально, и он, как становится ясно к финалу, не является условным или игровым. Памфлетный роман Пелевина Богомолов возводит до уровня подлинной трагедии. Напротив, трагедия Шекспира «Лир» была решена им в жанре черной комедии, что, однако, не вызвало противоречия с духом и сутью текста первоисточника.

Понятие «*site-specific art*» впервые ввел в искусствоведческий оборот калифорнийский художник Роберт Ирвин, однако первые опыты воплощения идеи «*site-specific art*» относятся к середине 1970-х гг. Особенность этого типа театра состоит в «делегировании постановочных функций пространству, в котором осуществляется действо» [6, с. 43]. Подвидом *site-specific* театра можно считать *environmental theatre* [7, с. 176] или «театр пространства / среды», возникший в 60-х — 70-х гг. XX в., ведущими идеологами которого были Фредерик Кислер и Ричард Шехнер. Спектакль «Ай Фак. Трагедия»

подпадает под категорию «театра пространства / среды», являясь, по классификации Шехнера, спектаклем как театральным событием.

«В театральное событие, по мнению Шехнера, входят следующие понятия: аудитория, исполнители, сценарий или драматическое произведение (в большинстве случаев), исполнительский текст, архитектура помещения или какое-либо пространственное разграничение, постановочное оборудование, технический персонал, и сотрудники театра (если используются)» [5, с. 7].

Случай спектакля «Ай Фак. Трагедия» демонстрирует двойственный подход к освоению нетеатрального пространства: с одной стороны, внутреннее убранство четвертого этажа башни «Меркурий» (4 тыс. кв. м) трансформируется под нужды спектакля, формируя необходимый режиссеру художественный образ. С другой — пространство здесь является данностью, и его индивидуальные характеристики (архитектура, акустика, текстура) диктуют определенную форму и композицию спектакля. Трансформированность и «найденность» пространства в случае спектакля «Ай Фак. Трагедия» совпадают. Удачным совпадением обстановки лофта и текста первоисточника, обнаруживавшим дополнительную связь спектакля и его пространства, является и упоминание в романе Пелевина вымышленного жилого комплекса «ТЭЦELITE», созданного на территории бывшей ТЭЦ. Диалог художника с пространством становится неотъемлемой частью спектакля. В данной ситуации художник не может придумать декорацию спектакля заранее, спектакль рождается непосредственно в конкретном месте действия.

На время показа спектакля пространство лофта трансформируется в единую сценическую территорию с вписанной в ней импровизированной галереей с арт-объектами современных российских художников. Работы были предоставлены *Stella Art Foundation* (помощник художника, сокуратор галереи спектакля — Маруся Борисова-Севастьянова). Один из плакатов, размещенных в галерее, извещает публику: «Ты смотришь на искусство — искусство смотрит на тебя». Присутствие подлинных произведений современного искусства сообщается с текстом романа Виктора Пелевина: в нем упоминается «гипсовое» искусство XXI в.» как продолжение искусствоведческой периодизации или парадигмы, указанной в романе. Галерею спектакля предваряет аннотация, созданная на основе текста романа, подробнее раскрывающая сущностное понятие «гипса»: Гипс, а точнее, искусство «гипсового века» — это произведения, созданные в первые 25—30 лет XX в. в России, Европе, Америке и Китае. Термин появился из метафор, описывающих историю культуры данного отрезка времени. Представьте себе, что Бога сбил грузовик. У него перелома-

ны все кости, он мертв. Общество, отказываясь признавать этот факт, помещает тело умершего в гипсовый саркофаг и убеждает себя и всех вокруг, что через сколько-то лет он обязательно поправится, кости срастутся — Бог оживет. Гипсовое искусство метафорически пытается этот саркофаг либо разбить, либо, наоборот, сделать крепче. Через какое-то время про саркофаг забывают, и новую культурную парадигму, пришедшую на смену «гипсовому веку», называют веком «новой неискренности». Люди будущего обнаруживают в произведениях художников начала XXI столетия чувственные переживания, естественность которых была ими утрачена. Таким образом, ценность гипсового искусства составляют честность, непосредственность, искренность и способность вызвать в человеке невыразимо трогательную щемящую ноту.

Примечательно, что «новая неискренность» противопоставлена «новой искренности» как направлению в философии и искусстве, постулирующему уход от принципов постмодернистской иронии и цинизма (характерные для спектаклей Богомолова). Гуманистический и экзистенциальный компонент в направлении «новой искренности» выдвигается на первый план. Спектакль же не отказывает себе в традиционных для режиссера иронических скетчах. В него вписаны театральные миниатюры, иллюстрирующие подобие истории современного искусства: рассказ о художнике, торгующем раскрашенными экскрементами, получившим право считать свои работы произведением искусства.

В спектакле действуют персонажи Ведущего (Василий Михалов) и Экскурсовода (Гладстон Махиб), рассказывающие об искусстве гипсового века (см. рис. 21 в разделе «Иллюстрации»). Они воплощают образы людей будущего, и словно бы сами пребывают в гендерно амбивалентном состоянии и лишены возраста. Произведения искусства — картины, фото, инсталляции — в жанрах от соцарта до неоэкспрессионизма, составившие экспозицию спектакля, были тщательно отобраны Ларисой Ломакиной, обозначенной в спектакле не как сценограф или автор пространства, но как главный художник. Произведения были отобраны ею, в том числе с учетом работы операторов, ответственных за съемку во время спектакля. Так, в пространстве спектакля можно увидеть работы таких современных художников, как: Маруся Борисова-Севастьянова, Александр Джикия, Сергей Дорохов, Евгения Емец, Лариса Куликова, Константин Латышев, Лариса Ломакина, Оксана Мась, Диана Мачулина, Юрий Мелексетян, Алексей Михеев, Пахом & Marinesca, Стас Полнарёв, Вероника Пономарёва, Никита Резерфорд, Алексей Сергеев, Антон Тотибадзе, Георгий Тотибадзе, Ирина Тотибадзе, Константин Тотибадзе, Андроник Хачиян,

Ольга Чикина, Дмитрий Шорин, Катя Щеглова, Варя Щука, Иван Щукин. В пространстве галереи публика охотно фотографируется и взаимодействует с экспонатами. Особым зрительским вниманием пользуется огромный белый гипсовый носорог — ассоциативная отсылка к креслу-носорогу из спектакля Богомолова «Карамазовы».

Бетонная кубатура пространства создает ощущение опустошенности, необитаемости, выхолощенности пространства и человеческих чувств персонажей спектакля. Бетон также символизирует неприкрытость и неподдельность: ничто в зрительном зале и на сцене, перетекающих из одного в другое, не драпируется и не скрывается от глаз зрителя, хотя зрительский обзор сужен во время непосредственного (а точнее, опосредованного — через экраны и смартфоны) просмотра спектакля. Пространство организовано таким образом, что наряду с игровыми площадями, импровизированной галереей и фойе, здесь присутствует и бар «Онегин», в котором публика может попробовать «литературные» коктейли, наследующие роману Пелевина. Коктейли носят имена персонажей: «Маруха Чо», «Порфирий Петрович» и, собственно, «Ай Фак».

Холодное бетонное пространство лофта, его *genius loci* оказались весьма точной метафорой для футуристического романа Виктора Пелевина. Здесь сочетаются масштабность и простор с потаенностью и иллюзорностью (за счет скрытых отсеков) анфиладной планировки — это дает возможность для игры с планами. Плоское пространство лофта становится еще одним экспонатом его галереи, на котором пишутся футуристические и антиутопические кошмары. Статика и важная для архитектурного произведения основательность здесь тоже вносят свой стилистический вклад в холодную атмосферу спектакля, где сначала ощущается много воздуха, который потом словно бы откачивается оттуда с каждым новым актерским монологом. Содержание романа здесь отчасти задало его сценическую форму. «Создание спектакля, разработка ролей, характеров, интонаций были возможны лишь на площадке», — говорит режиссер [3].

Промышленные окна, оголенные стены, вентиляционные трубы, индустриальность, простота и функциональность — эти и другие отличительные черты лофта стали иллюстрацией и символическим воплощением эстетики романа. Перед Ларисой Ломакиной стояла непростая задача не только освоить нетипичное для театра пространство, но и создать в его границах атмосферу спектакля про будущее. Художник не стала акцентировать внимание на технической и технологической футуристичности, но предложила публике пространство, в котором рациональность гармонично сочетается с эстетикой виртуального. «Будущее в этом спектакле — это пустота, новая неискрен-

ность. Мы специально не акцентировались на изображении собственно самого *iPhuck* 10. Это обелиск, который стоит на протяжении всего спектакля в этом бетонном лофте, отсылая зрителя к фильму Кубрика “Космическая одиссея”», — говорит Лариса Ломакина [1].

Сам бетон (стен, скамей, барных стоек) становится воплощением вывернутого наизнанку инфернального города и окаменелых, жестких, отвердевших отношений между людьми в холодном, лишенном подлинных человеческих чувств городе будущего, описанного в романе. Традиционные для богомоловских спектаклей кресла здесь тоже выполнены из камня. Отношения персонажей в романе Пелевина происходят в режиме виртуальной реальности, и пространство спектакля как нельзя лучше воплощает тональность этой самой виртуальности, не прибегая к дополнительным техническим усложнениям вроде *VR*-гарнитуры.

Это грандиозное пространство, но при этом пространство-склеп, заполняемое и дорисовываемое воображением зрителя в соответствии со звучащими с экранов монологами из фантастического романа об искусственном интеллекте. Бестелесный и безличный, он словно бы обитает и господствует в этом бескрайнем помещении, находясь одновременно в каждом его фрагменте и нигде вообще. Спектакль о трудноуловимости физического и духовного в человеке нашел в помещении лофта очень точный пространственный эквивалент. Любопытно, что башня «Меркурий» с ее золотым цветом остекления была спроектирована американским архитектором Фрэнком Уильямсом и завершена после его смерти голландским архитектором Эриком ван Эгераатом, предложившим придать башне многофункциональность: помимо офисов и квартир ввести в нее общественные пространства, рестораны и галерею. Иными словами, архитектор хотел вдохнуть жизнь в неживой объект. Именно этим заняты и герои спектакля, «обживающие» здешнее место действия спектакля.

Декорации в традиционном смысле слова в спектакле отсутствуют, пространство лофта служит не фоном для актеров, но приобретает особый действенный художественный статус. Это сделано для того, чтобы «зритель воспринимал действие и текст так, как задумал художник». В своих интервью Лариса Ломакина говорила о том, что попытка создать иммерсивный спектакль в формате **променад-театра (***promenade***- (прогулка) театр** (подвид *site specific*) на основе этого текста не рассматривалась из-за объективных сложностей в управлении перемещениями 450 зрителей. Однако цель создать иммерсивное пространство была воплощена [1].

Сложность в освоении сценического пространства, не приспособленного для театральных нужд, состояла в создании равномерного зрительского обзора сценического действия. Для решения этой постановочной задачи внутри единого пространства были созданы три отделенные друг от друга сектора *A*, *B*, *C* приблизительно по 200 зрительских мест в каждом. Мебель на каждой игровой площадке одинакова, изменяется лишь ее расположение. Перед зрителями каждого из секторов располагается отдельная сценическая площадка, при этом увидеть действие, происходящее в соседнем секторе, возможности нет («симультанное действие»). Актеры перемещаются между секторами, то исчезая, то появляясь на экранах. Единство фокуса зрительского внимания, характерное для традиционного театра, здесь преодолевается. В пространстве спектакля отсутствует «лучшее место» или заданный идеальный ракурс. Зрительский обзор здесь неоднороден и разнопланов. В боковых секторах зрители получают возможность следить за параллельным действием на сцене и на экранах, а также наблюдают за длинным коридором галереи, что создает дополнительный эффект сопричастности происходящему. Зрители центрального сектора сосредоточены в основном на экранном восприятии спектакля (монитор, расположенный в их секторе, превосходит по размерам экраны боковых секторов). Центральный сектор задействован также для дополнительного дивертисмента, который разыгрывают в антракте: актеры «Мастерской Брусникина» разыгрывают сцены из телевизионного ток-шоу из жизни будущих поколений. Различные элементы и детали спектакля соревнуются за зрительское внимание, при этом не перегружая его. Само пространство спектакля условно разделено на мир реальный и мир галлюциногенный, иллюзорный, грань между которыми, впрочем, как и в романе Пелевина, часто стирается. Так, персонаж полицейского литературного робота в исполнении Игоря Миркурбанова кажется более человечным, нежели героиня Дарьи Мороз.

Гипсовой атмосфере вторит и основной дуэт спектакля — Дарья Мороз и Игорь Миркурбанов, — отыгрывая монологи спектакля холодно, неэмоционально, редуцируя интонирование и театральность. Центральное место в этом спектакле, как и в иных работах Богомолова, занимает нехватка эмоционального резонанса на сцене, непривычная для традиции русского психологического театра. Несомненно, «депсихологизация» оригинальных текстов может вызвать чувство безразличия к исполнению или негативную раздражительную реакцию публики. Наблюдая за безупречной, казалось бы, «безболезненной» игрой, трудно быть уверенным, где кончается абстракция и аскетизм и начинается «обезболивание». Здесь актеры служат посредниками между авторским текстом и зрителем, как и в других текстоцентричных спектаклях Богомолова или Дмитрия Волкострелова.

Постепенно в зрительском восприятии виртуальные образы и вербальные конструкции (спектакль исполнен долгими последовательными монологами двух главных героев) находят телесное воплощение. Обезличенные персонажи как бы воплощаются, обретают плоть и личностные характеристики. Эта трансформация сродни той, что происходит с персонажем Черта и Федора Павловича в исполнении Игоря Миркурбанова в спектакле «Карамазовы». Сквозь нарочитую внешнюю бесчувственность героев и актерское «присутствие» вдруг начинают проступать «человеческие, слишком человеческие» черты и характеристики. Заданная театральная условность происходящего таким образом преодолевается. Статуарный, логоцентричный и внешне сдержанный спектакль обретает внутреннюю динамику и палитру эмоций.

Следует отметить, что последовательность осмотра пространства спектакля остается на усмотрение зрителя, который может взаимодействовать или игнорировать, например, галерейные экспонаты спектакля. В каждом из трех секторов установлены экраны и камеры, работающие в режиме онлайн и транслирующие фрагменты действий, происходящих на параллельных площадках спектакля, или вспомогательных зонах: бар, гардероб, галерея, кинотеатр. Свободная комбинаторность восприятия спектакля, зрительского взаимодействия с ним рождает чувственно-интеллектуальный зрительский калейдоскоп. В спектакле «Ай Фак. Трагедия» задействован весь объем помещения, зрительское восприятие которого изменчиво и нечетко на всем протяжении спектакля. Все выразительные средства (арт-объекты, видеографика, титры, песенные дивертисменты и др.) здесь равнозначны, актер или звучащий текст не являются отправной точкой или целью представления.

Текст здесь не подчиняет себе композицию спектакля, но тем не менее именно ему и его донесению до зрителя словно бы посвящен спектакль. Это подтверждается и финальными последовательными титрами спектакля, завершающими действие. В них и разрешение конфликта между текстом и вторичными его воплощениями, между реальностью и виртуальностью (все это темы, заложенные в романе Пелевина), медиализацией и живым присутствием актера на сцене. Режиссерская самоирония относительно формы и воплощения собственного спектакля, содержащего видеофрагменты и видеотрансляции, тоже находит здесь свое воплощение. Этот финал художественным образом обозначил и режиссерский переход от визуального театра к вербальному, о котором сам Богомолов заявил в одном из интервью накануне премьеры спектакля «Ай Фак. Трагедия».

В спектакле режиссер и его постоянный соавтор-художник расширили свой инструментарий, освоив новый пространственный сценографический язык, но при этом остались верны отличительным чертам своего авторского театра: это работа со зрительским восприятием спектакля (посредством титров, обозначающих главы повествования, экранов, скетчей и т.д.). Зрителю предлагается не только заданный образ персонажа, но и особый способ существования / присутствия артиста.

«Ай Фак. Трагедия», несмотря на кажущуюся статичность, дизайнерский минимализм и лаконичность средств художественной выразительности, вместил в себя широкий пласт тем и сущностных вопросов: о будущем, о любви, о литературе и кино, о слове и образе… В этой работе режиссер в очередной раз доказал, что современный театр преодолел рамки отведенных для него пространств, стал частью повседневного опыта, сократил дистанцию между актерами и зрителями, превратив художественное высказывание в акт социального взаимодействия.

Список литературы

1. *Карпухина Е.* Архитектура в современном спектакле «Ай Фак. Трагедия»: интервью с главным художником проекта Ларисой Ломакиной. М.: AD Magazine, 2018. 4 с.

2. *Кравцун Е.* Будущее — это пустота. М.: Коммерсантъ, 2018. 16 с.

3. *Тихонович Е.* Константин Богомолов — о критиках, известности и Олеге Табакове. М.: Стиль, 2019. 19 с.

4. *Wallace D.F.* E Unibus Pluram: Television & U.S. Fiction. U.S.A.: Dalkey Archive Press, 1993. 44 p.

5. *Левшин К.Н.* Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера. М.: Изд-во ГИТИС, 2016. 8 с.

6. *Стукал Е.* Современные тенденции в «site-specific theatre». М.: Novainfo, 2016. 6 с.

7. *Schechner R.* Environmental theatre: An expanded new edition including “Six axioms for environmental theatre”. N.Y.: Applause Books, 1994.

References

1. *Karpuxina E.* Arxitektura v sovremennom spektakle “Aj Fak. Tragediya”: interv`yu s glavny`m xudozhnikom proekta Larisoj Lomakinoj [Karpukhina E. Architecture in the modern play “Ay Fak. Tragedy”: an interview with the main artist of the project Larisa Lomakina]. M.: AD Magazine, 2018. 4 s.

2. *Kravczun E.* Budushhee — e`to pustota [Kravtsun E. The future is emptiness]. M.: Kommersant, 2018. 16 s.

3. *Tixonovich E.* Konstantin Bogomolov — o kritikax, izvestnosti i Olege Tabakove [Tikhonovich E. Konstantin Bogomolov — about critics, fame and Oleg Tabakov]. M.: Stil`, 2019. 19 s.

4. *Wallace D.F.* E Unibus Pluram: Television & U.S. Fiction [Wallace D.F. E Unibus Pluram: Television & U.S. Fiction]. U.S.A.: Dalkey Archive Press, 1993. 44 p.

5. *Levshin K.N.* Aksiomy` “Teatra prostranstv (sredy`)” Richarda Shexnera [Levshin K.N. The axioms of the “Theater of Spaces (Environments)” by Richard Schechner]. M.: Izd-vo GITIS, 2016. 8 s.

6. *Stukal E.* Sovremenny`e tendencii v “site-specific theatre” [E. Stukal. Current trends in “site-specific theater”]. M.: Novainfo, 2016. 6 s.

7. *Schechner R.* Environmental theatre: An expanded new edition including “Six axioms for environmental theatre” [Schechner R. Environmental theatre: An expanded new edition including “Six axioms for environmental theatre”]. N.Y.: Applause Books, 1994.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СОВОКУПНОСТЬ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЗНАКОВ КАК СИСТЕМА СМЫСЛОВОГО ПОСТРОЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НОМЕРА

Р.Ю. АЛБАЕВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств), 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: romanalbaev@gmail.com

Статья посвящена актуальной семиотической тематике в искусстве. В частности, рассматриваются особенности знаков в хореографическом искусстве, их генезис, функции и комбинаторика. Особое внимание уделяется технологическому аспекту создания танцевальной композиции на примере хореографии песенного выступления. Применяется математический подход к разработке и комбинированию групп движений. Посредством синтезирования музыкальной композиции выявляется логический порядок взаимодействия танцевальных знаков. Приводится пример составления танцевальной композиции на основе простых танцевальных «па», из которых постепенно складывается текст танца. Раскрывается понятие «немое слово».

Ключевые слова: *элемент танца, хореографическая композиция, знаки в танце, образ действия, смысловая линия.*

COLLABORATION OF DANCE SIGNS AS A SYSTEM OF SENSE CONSTRUCTION OF A CHOREOGRAPHIC NUMBER

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

The article is devoted to current semiotic themes in art. In particular, the features of signs in choreographic art, their genesis, functions and combinatorics are considered. Particular attention is paid to the technological aspect of creating a dance composition on the example of choreography of a song performance. A mathematical approach is used to develop and combine groups of movements. By means of synthesizing a musical composition, a logical order of interaction of dance signs is revealed. An example is given of how to compose a dance composition based on simple dance “pa”, from which the dance text is gradually composed. The concept of “silent word” is revealed.

Key words: *element of dance, choreographic composition, signs in dance, manner of action, semantic line.*

Актуальность заявленной тематики целесообразно продемонстрировать цитатой, которой более 2200 лет: «Я поведаю вам об этом, дабы показать, что танец не из тех искусств, преуспеть в которых можно без усилий. Танец — вершина всех культур!» Это цитата из труда «Танец» Лукиана Самосатского. Профессор А.П. Лободанов описал основное функционально-знаковое назначение танца в формировавшейся тысячелетиями системе искусств как изображение человека и его поведения в действии. Музыка и устная речь развертываются во времени и воспринимаются слухом; пластические же движения развертываются во времени и в пространстве и воспринимаются в большей части зрением, а также слухом. Например, такие эффекты, как хлопки и дробь в русском национальном танце («хлопушки» и «дробушки»), стук каблуков во фламенко, «флик-фляк» в степе и ирландских танцах (чечетка), эффекты, создаваемые посредством ударов ног об пол и ладоней рук. В восприятии танца задействованы слуховой (музыка) и визуальный (движение или статика) ряды [3, 53]. Движения танцующего выполняются не только параллельно горизонтальной поверхности пола посредством перемещения вдоль площадки, сцены, но и вертикально по отношению к плоскости (прыжки). Таким образом, происходит «освоение пространства» с помощью танца, что позволяет танцу подчинять себе пространство, поэтому его часто называют «пространственным искусством». При этом антураж и избранное для танца пространство ландшафтного окружения человека (сцена или любое выбранное место действа) становятся «зримым музыкальным пространством», моделируемым архитектоникой танца [3, 52].

Хореографическое искусство — искусство невербальное. Оно становится понятным через декорации, костюмы, грим действующих лиц, танцевальное исполнение. Ощущение и восприятие пространства зрителем создаются также рисунком танца, его формами, построениями и перемещениями групп и (или) солиста под музыкальное сопровождение. Все это зрителю преподносится как сочетание различных форм передачи через движения, позы, рисунки абстрактного видения хореографа, которое призвано сложить определенного рода психоэмоциональное воздействие от наблюдаемого пластического взаимодействия танцующих, превращая в личный опыт истолкования танца как модели межличностных отношений. Таким образом, при восприятии увиденного (и услышанного) у каждого складывается свое уникальное представление, образ, в зависимости и в соотношении с эмоциями и воспоминаниями, хранящимися у каждого отдельного зрителя (наблюдателя).

Танец — это ожившие изобразительные искусства (живопись и скульптура) в сочетании с музыкой, под смысловую линию, зачастую взятую из поэзии и других литературных произведений, являющий собою симбиоз основных направлений искусства. Он является уникальным способом трактовки и дополнения, развития созданных форм, по сути, становится неисчерпаемым источником поиска нового смысла, дающего жизнь и безграничные возможности нахождения новых философских смыслов, казалось бы, давно завершенных художественных произведений изобразительного искусства, скульптуры, музыки и поэзии.

Анализируя любую систему танца (классический, народный, историко-бытовой, бальный танец), мы можем четко выделить определенный набор движений, которые свойственны только этой системе танца. Особенно четко это прослеживается в классическом балете, где существует веками отшлифованный, четко зафиксированный язык движений. Когда же речь заходит о современном танце, то зачастую анализ языка движений лексического модуля заменяется рассуждениями о современности темы произведения, современности звучания музыки, современности героев произведения [2].

Принято считать, что в начале XX в. возник новый язык движений, новый лексический модуль, который был назван танец-модерн. Параллельно шло развитие джазового танца — как определенной танцевальной техники. Развиваясь и совершенствуясь, эти техники танца не могли не повлиять друг на друга, и, начиная с 70-х годов нашего века, возникло множество танцевальных техник, которые органически соединяют в себе элементы джазового танца, танца-модерн; и многое заимствуют из классического балета. Возник даже термин «модерн-джаз танец» [4].

Что же такое танцевальные знаки?

В ответ на такой вопрос у каждого, даже непосвященного, человека всплывает в воображении какой-нибудь образ, связанный с увиденным когда-либо танцем или человеком, который двигается интересным, необычным образом (как правило, под музыку). Танцевальный (хореографический) знак А.П. Лободанов определяет как знак поведения человека [3]. Предназначение каждого знака и их совокупности — подражательная, изобразительная. Танцорам необходимо создать образ, «изобразить» мысль, сделать ясным очень глубокое и сокровенное, чтобы зритель мог почувствовать себя на месте танцующего, подключившись к нему на психоэмоциональном и физическом уровне [5]. При этом высшим уровнем восприятия танца считается кульминация. Иными словами, полное погружение в абстрактное действие, переживание, «эмоциональное подключение».

Танец (хореографический номер) есть совокупность танцевальных знаков, которые выстроены определенным образом, в опреде-

ленной последовательности, имеющие ту или иную форму, но форму необычную, серьезно разнящуюся с повседневными моторно-двигательными формами пластики человека.

Танец — это созданная (изобретенная) конструкция, что само по себе указывает на творческую составляющую, рождающую искусство, рождающую настоящее художественное произведение.

Например, в танце модерн существенным является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца модерн сформировалось под влиянием какой-либо четко изложенной философии или определенного видения мира. Эксперименты в области танцевальных движений начались еще в середине XIX в. Исследователи упоминают теорию «телесного выражения» Ф. Дельсарта и эксперименты Ж. Далькроза в области создания движенческого алфавита для зрительного воплощения музыки.

Об Айседоре Дункан написано много, поэтому в контексте статьи необходимо только упомянуть, что, имея огромное число последователей во всем мире и открыв свои студии в Париже, Нью-Йорке, Берлине и Москве, ей все-таки не удалось создать своей школы. На сцене она была совершенно свободна и использовала все возможности движения. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую одежду. Не обладая идеальной фигурой, она буквально гипнотизировала публику, хотя в своем танце не продемонстрировала какой-либо особой техники. Дункан использовала повседневные движения, шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным, эти движения выражали ее индивидуальность. В творчестве А. Дункан очень сильна интуитивная, импровизационная характеристика танца. Именно сиюминутность, неожиданность привлекали зрителя. Создавалось впечатление, что ее танец никогда не повторяется… Но. Внимание. Так как стиль Дункан не основывался на определенной системе движений, он исчез вместе с ней.

Танец может состоять из простых шагов, но выстроенных в определенном математическом, логическом порядке. Рассмотрим на простом примере, как посредством арифметики и нехитрого арсенала движений и приемов можно создать танец. Например, возьмем музыкально-сценический номер вокального исполнителя и выполним для начала всем известную процедуру: анализ — синтез. Обозначим простые шаги, знаки как сложное, разложенное на простое. А затем начнем обратный процесс, будем наблюдать за процессом создания двигательной композиции. При этом способе познаниях процесса творчества на первом месте стоит понимание сути и умение различать детали. Невозможно грамотно оценить масштаб и величие росписи

потолка Сикстинской капеллы, не увидев каждого сантиметра (пикселя) ее фресок, не проведя элементарных подсчетов площади, не изучив ее досконально. Тем более невозможно создать нечто подобное, не представляя элементов, знаков данного творения, данного сложного образа.

Движения могут вызывать эмпирический ряд ассоциаций, связанных с опытом, переживаниями, но конкретного значения не имеют [1]. Только в сочетании они достигают логического смысла. Для примера воспользуемся алфавитом. Каждая буква имеет свой звук, эмоциональный звуковой характер. Но сами по себе буквы ничего не означают. А вместе они слово. Слово — это уже что-то конкретное. Предложение же, где соединяются слова, имеет смысл.

То же самое происходит в хореографии. Построенные фразы из танцевальных па обретают смысл. Когда хореограф собирает движения в желаемой последовательности в хореографическую фразу, тогда они обретают определенный художественный образ. Танцевальные движения представляют собой изменения частей позы, чередование поз и движений по правилу, принятому в определенном танцевальном каноне или стилистике [6]. Выделяются группы движений, объединенных общими для каждой из них признаками: группа вращений (поворот, пируэт), группа приседаний (плие, кач), группа положений корпуса, головы и т. д.

При анализе африканского фольклорного танца Кэтрин Данхэм выделила следующие технические особенности этого стиля.

1. Использование в танце позы коллапса.
2. Активное передвижение исполнителя в пространстве как по горизонтали, так и по вертикали.
3. Изолированные движения различных частей тела.
4. Использование ритмически сложных и синкопированных движений.
5. Полиритмия танца.
6. Комбинирование и взаимопроникновение музыки и танца.
7. Индивидуальные импровизации в общем танце.
8. Функционализм танца.

Как видите, это более сложный анализ танца. Мы же начнем с простой задачи. Рассмотрим одну из систем построения хореографических фраз на примере синтезирования музыкальной композиции вокального исполнителя.

Итак, для начала необходимо посчитать количество восьмерок всего музыкального материала, для того чтобы оценить масштаб своих дальнейших действий. Далее нужно все разложить на фрагменты, такие как начало, вступление, куплеты, припевы, проигрыши и

концовка. Задача для нас стала еще более понятной, и мы уже сможем определить необходимое количество ресурсов сил и времени, спроектировать концепцию, а также объем необходимого материала танцевальных элементов (знаков, движений). В процессе синтеза (разложения на составляющие музыкального трека) мы постоянно прослушиваем музыкальную композицию, каждый раз находя и различая в ней все новые и новые детали, звуки, переходы, внесенные автором музыки и слов, что помогает нам нащупать уникальный характер и стилистику номера, художественный смысл. Таким образом, изучая математически музыкальную композицию, мы совершаем несколько задач сразу, за счет закладки на подсознание деталей музыки и слов, звуковых переходов, получая эмоциональный заряд, заложенный в произведении. Это можно сравнить с освоением стихотворения или текста, когда после каждого его прочтения, повторения мы все больше и лучше запоминаем и в конце концов выходим на уровень, когда все складывается воедино. На этом только этапе к нам приходит чувство интонации, а точнее сказать, способность управления интонацией через выверенность и качество вкладываемых эмоций и характера.

Разложив таким образом композицию на составные части, мы начинаем работать с каждой из них по отдельности, постепенно наполняя (заполняя) танцевальными знаками, формами и приемами хореографии. Целесообразно начинать освоение материала с припева, так как он имеет свойство не раз повторяться в песне, несет в себе важный смысловой аспект. Осуществляя постановку припевных частей, мы, как правило, выполняем одну треть общей работы, выявляя основную стилистическую направленность номера, давая задел для развития других частей композиции. И так, постепенно, мы наполняем каждую часть номера танцевальными знаками, которые в совокупности дают целостность и законченность картины.

Разберем на примере комбинации четыре восьмерки («квадрат»). Это наиболее часто встречающаяся форма построения музыкальных и песенных композиций (по аналогии с четверостишьем в стихах). Чтобы заполнить эти четыре восьмерки и чтобы это уже выглядело интересно, можно взять два любых движения рук и две-четыре позы и поиграть с ними посредством компоновки последовательности, ритмического повторения и пауз.

Поза, как основная «речевая единица» азбуки танца в своем хореографическом и композиционном многообразии, в индийской хореографии читается как «немое слово». Положение и работа рук, как важнейший фигурный элемент танцевального знака, являются основным средством создания образной стилистики танца, выступают

способом, характеризующим сценического персонажа, представляют собой его пластический лейтмотив [3].

Собрав, таким образом, простую форму хореографической постановки, продолжим развивать дальше идею композиции, опираясь на цельный образ материала в своем сознании.

Побочным действием такого разбора является введение в творческий процесс, активизация внутреннего художника, скульптора, хореографа. Простота задачи выводит на твердую ступень уверенности в собственных силах. Вряд ли данный подход удовлетворит претензию на гениальность, но, безусловно, даст твердую основу для развития и творческого подхода. Ведь все большое начинается с малого, и, как писал Лао-Цзы (Ли Эр), даже «путь в тысячу ли начинается с первого шага».

Список литературы

1. *Джозеф С., Хавилер.* Тело танцора. М.: Новое слово, 2004. 345 с.
2. *Зарипов Р.С., Валяева В.* Драматургия и композиция танца. М.: Лань, 2012. 315 с.
3. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология: учебное пособие. 2-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. 680 с.
4. *Никитин В.Ю.* Модерн-джаз танец. М.: ГИТИС, 2000. 440 с.
5. *Полятков С.С.* Основы современного танца. Ростов н/Д: Феникс. 2006. 112 с.
6. *Портнова Т.В.* Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета) // Обсерватория культуры. 2016. № 1. С. 66—73.

References

1. *Dzhozef S., Haviler*. Telo tancora [Dancer's body]. M.: Novoe slovo, 2004. 345 s.
2. *Zaripov R.S., Valyaeva V.* Dramaturgiya i kompoziciya tanca [Dramatic art and composition of dance]. M.: Lan', 2012. 315 s.
3. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya: uchebnoe posobie. 2-e izd. [Semiotics of art: history and ontology: textbook. 2nd ed.]. M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 2013. 680 s.
4. *Nikitin V.YU.* Modern-dzhaz tanec [Modern jazz dance]. M.: GITIS, 2000. 440 s.
5. *Polyatkov S.S.* Osnovy sovremennogo tanca. [Bases of modern dance]. Rostov n/D: Feniks, 2006. 112 s.
6. *Portnova T.V.* Izobrazhenie i obraz tanca (epizody iz tvorcheskogo opyta masterov russkogo baleta) [The image and an image of dance (episodes from creative experience of masters of the Russian ballet)] // Observatoriya kul'tury. 2016. № 1. S. 66—73.

УДК 78
ББК 85. 313 (2 = 441. 2)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА ЭПОХИ МОДЕРНА НА СТРАНИЦАХ «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»: ОТ П. ЧАЙКОВСКОГО К Н. МЯСКОВСКОМУ

Д.С. КОЛДАНОВА[1]
Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова,
185031, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, д. 16; Россия, Республика Карелия
E-mail: darja.serkova@yandex.ru

Данная работа — это, прежде всего, научный эксперимент, связанный с нестандартным для музыковедения методом анализа данных, собранных в крупнейшем российском печатном издании рубежа XIX—XX вв. «Русской музыкальной газете» Н. Финдейзена. Контент-анализ — формализованный метод изучения текстовой и графической информации, заключающийся в переводе изучаемой информации в количественные показатели и ее статистической обработке. Ценность контент-анализа заключается в его одновременной гибкости и строгости, стройности концепции, которая дает возможность работать с большим документальным источником, каковым является «Русская музыкальная газета» Н. Финдейзена, ставшая объектом анализа в данной работе. Цель исследования — доказать, что контент-анализ — это продуктивный для области исторического музыкознания метод, позволяющий воссоздать музыкально-историческую картину конкретного времени, в данном случае — эпохи модерна. Главные задачи исследования: систематизировать данные, полученные из печатного источника; показать динамику смены композиторских имен и творческих приоритетов эпохи модерна, которая станет определяющим моментом при формировании выводов о музыкально-исторической картине этого времени. Проделанный анализ позволил концентрированно и точно воссоздать музыкальную картину мира этого периода, посмотреть на нее с разных ракурсов и показать динамику смены композиторских имен и творческих приоритетов.

Ключевые слова: *контент-анализ, музыкальная картина мира, культура, модерн, Финдейзен, «Русская музыкальная газета», композитор.*

MUSIC WORLD PICTURE OF MODERN IN THE PAGES OF «RUSSIAN MUSICAL NEWSPAPER»: FROM P. TCHAIKOVSKY TO N. MYASKOVSKY

D.S. KOLDANOVA
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
185031, Petrozavodsk, Leningradskaya st., 16; Russia, Republic of Karelia

[1] Научный руководитель — Л.А. КУПЕЦ, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой музыки финно-угорских народов, профессор кафедры истории музыки ПГК им. Глазунова, заслуженный работник высшей школы РФ.

This work is, first of all, a scientific experiment associated with non-standard for musicology method of analysis of data collected in the largest Russian printed edition of the turn of the XIX—XX centuries "Russian music newspaper" by N. Findeyzen. Content analysis is a formalized method of studying text and graphic information, which consists in the translation of the studied information into quantitative indicators and its statistical processing. The value of content analysis lies in its simultaneous flexibility and rigor, the harmony of the concept, which makes it possible to work with a large documentary source, which is the "Russian music newspaper" by N. Findeyzen, which became the object of analysis in this work. The aim of the study is to prove that content analysis is a productive method for the field of historical musicology, which allows to recreate the musical and historical picture of a particular time, in this case — the era of modern. The main objectives of the study: to systematize the data obtained from the printed source; to show the dynamics of the change of composer's names and creative priorities of the modern era, which will be the defining moment in the formation of conclusions about the musical and historical picture of this time. The analysis made it possible to concentrate and accurately recreate the musical picture of the world of this period, look at it from different angles and show the dynamics of the change of composer's names and creative priorities.

Key words: *content analysis, musical picture of the world, culture, modern, Findeyzen, "Russian musical newspaper", the composer.*

Исторический период, который мы называем эпохой модерна, в наши дни привлекает к себе повышенное внимание. Колоссальную популярность приобрела музыка композиторов этого времени, как русских, так и зарубежных, поэтому для современных исследователей-музыковедов стала привлекательной задача воссоздания музыкально-исторической картины той эпохи. Большой вклад в формирование музыкальной картины мира [6] модерна внес Николай Федорович Финдейзен [4; 5], благодаря созданию «Русской музыкальной газеты»[2], первой и единственной музыкальной газеты, собравшей среди авторов более 200 музыковедов, критиков и историков. Публиковались интересные с исторической точки зрения исследования и биографии, редкие материалы, обучающие статьи, нотные примеры. Достоверно отображая события российской культурной жизни на рубеже XIX—XX вв., РМГ стала настоящим центром музыкальной критики и науки в целом.

Состояла газета из нескольких отделов. В начале каждого номера помещались статьи, далее был расположен отдел хроник и библиография, а в конце помещалось несколько объявлений, некрологи и рубрика «Разные известия». «Хроника» состояла из материалов, повествующих о произошедших недавно событиях в мире музыки и искусства. Информация подразделялась по городам. Первыми всегда были расположены новости Санкт-Петербурга (столицы империи),

[2] Далее — РМГ.

затем чаще всего следовала Москва, остальные города объединялись под разделом «Музыка в провинции». К 1899 г. в каждом номере добавился раздел под названием «Музыка за границей», где рассказывалось не только о наиболее интересных событиях в жизни европейской музыки, но и о музыкальной деятельности наших соотечественников за рубежом. Печатались статьи, затрагивавшие музыкально-теоретические проблемы, существовала также специальная рубрика «Церковно-певческое дело».

РМГ была рассчитана на подготовленную, грамотную аудиторию. Причем чем дольше издавалась газета, тем явственнее ощущалась тенденция к усложнению материала. По классификации Теодора Адорно читателей газеты можно причислить к группе экспертов и хороших слушателей [1]. Тот факт, что с 1899 г. периодичность издания с ежемесячной изменилась на еженедельную, свидетельствует о том, что газета пользовалась большим спросом у подписчиков.

РМГ просуществовала достаточно долго — с 1894-го по 1918 г. На протяжении этого периода на ее страницах публиковались имена композиторов, исполнителей и музыкальных критиков, которые создавали музыкальную картину мира времени Финдейзена, эпохи модерна. Постепенно в издании появлялись новые имена композиторов, тогда еще малоизвестных, но которых мы, спустя столетие, считаем своим национальным достоянием. Чьи-то имена стабильно фигурировали на страницах газеты, кто-то отходил на второй план или вовсе исчезал из поля зрения, и такая «живая» смена приоритетов происходила в каждом номере РМГ. Именно так складывается музыкально-исторический процесс, музыкальная картина мира в ее постоянной динамике, как пишет об этом известный музыковед, академик Б. Асафьев [3]. Задача современного исследователя — понять и объяснить, как изменилась эта картина от первого выпуска РМГ до последних двух лет издания. Реконструкция музыкально-исторической картины эпохи модерна, основанная на анализе РМГ, базируется на повествовании от первого лица, а значит — на достоверных фактах. Н. Финдейзен как редактор был свидетелем и летописцем музыкальных событий этого времени.

Для того чтобы осуществить точный анализ данных газеты, был использован метод контент-анализа, чаще применяемый в области социальных наук [2]. ««Изобретателями» современной версии контент-анализа часто называют американского социолога Г. Лассуэла и французского журналиста Ж. Кайзера. Заслуга Г. Лассуэла состояла в том, что именно он в начале 50-х гг. XX столетия первым предложил использовать для анализа массовой коммуникации статистический учет абстрактных языковых единиц — символов («слов»). С этого момента начался отсчет истории существования специального метода со-

циологических исследований — контент-анализа [7]. Контент-анализ незаменим при работе с крупными источниками, содержащими большое количество имен, чисел, категорий, поэтому объектами анализа чаще всего становятся газеты, журналы, документы и проч. Метод имеет ряд преимуществ:

1. контент-анализ позволяет обнаружить в документе то, что ускользает от поверхностного взгляда при его традиционном изучении, так как смыслы переводятся в количественный показатель;
2. выявляет тенденции изменения взглядов, позиций путем сопоставления текстов одного автора (или ряда авторов), относящихся к разным периодам времени;
3. позволяет увидеть различия, характеризующие содержание текстов, принадлежащих разным авторам (или авторам — последователям различных школ) путем сопоставления этих текстов.

Контент-анализ отличается точностью, надежностью, носит объективный и исчерпывающий характер. Эти качества оказываются особо полезными для исследователя истории музыки, который ставит перед собой задачу реконструкции музыкальной и общекультурной картины определенного времени. «Русская музыкальная газета» дает возможность воспользоваться воображаемой «машиной времени» — методом погружения — и проникнуться описываемой Финдейзеном эпохой, ее событиями, лицами. Распознав культурные векторы времени, музыковед может сформировать объективные выводы, исходя из которых картина эпохи обретет ясность и цельность.

Здесь встает вопрос об интерпретации. Чтобы проанализированные и подсчитанные данные обрели системность, нужен наглядный способ классификации. Поэтому в данной работе и, по совместительству, музыковедческом эксперименте собранные данные были переведены в диаграммы. Объектом исследования выступает непосредственно газета, единицей исследования становится имя композитора, которое просматривается в диаграммах на предмет частоты появления в номере. Исходя из полученных данных делается вывод о значимости, «актуальности» деятельности композитора в конкретный промежуток времени.

***

В первом номере «Русской музыкальной газеты» (1894) [8] Н. Финдейзен обозначил причину ее создания: недостаточность освещения в прессе выдающихся явлений российской музыкальной культуры. Музыкальная жизнь в России была богатой и насыщенной: взлеты на Олимп молодых композиторов, яркие театральные постановки,

исполнительские дебюты — все это вызывало неподдельный интерес публики в самых широких кругах. К концу XIX в. русская композиторская и исполнительская школа окончательно окрепла, достигла своего расцвета и требовала выхода на мировой уровень. Люди, которые творили музыкальную историю России, заслуживали всяческих похвал, известности и увековечивания, которые и были зафиксированы в музыкальной летописи Н. Финдейзена.

Во вводной статье Николай Федорович пишет о том, что одна из главных задач создания музыкальной газеты — «установление правильного отношения публики и музыкантов к искусству». Он призывает читателя «прислушиваться ко всему новому», исследовать и постигать красоту, богатство и глубину двух главных источников русской музыкальности — народной музыки и церковных напевов, которые нашли отражение в произведениях русских композиторов XIX в. Этими словами Финдейзен ссылается на горячо любимого им музыкального критика, композитора и видного деятеля музыкальной России А. Серова, наиболее часто упоминаемого в этой статье (диаграмма 1).

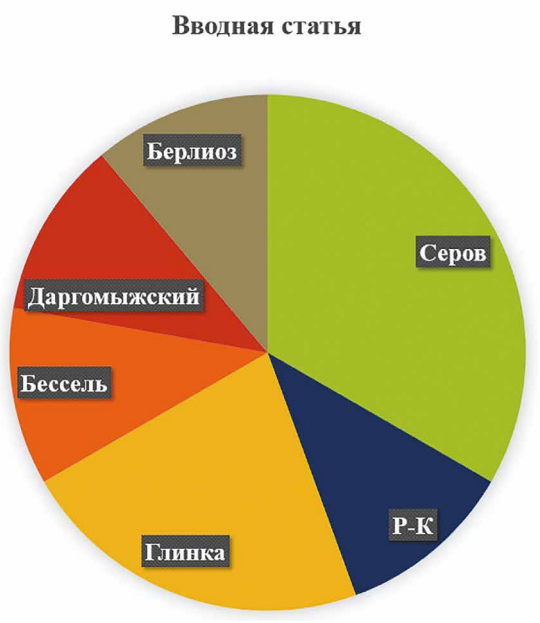


Диаграмма 1 — РМГ. 1894. № 1. Вводная статья: «Несколько слов о русском музыкальном журнале»

К слову, А. Серову отводится достаточно большое место в РМГ. Статья, которая следует в выпуске после вводной, посвящена именно ему. «Новые материалы для биографии Серова» — это опубликованные письма А. Серова к сестре, с предваряющими пояснениями к материалу и комментариями Н. Финдейзена.

Еще одна важная персона, которой Н. Финдейзен уделяет особое внимание, — это М. Глинка. Выражая почтение к великому композитору, Николай Федорович посвятил ему отдельную персональную рубрику (постоянную) под названием «Глинкиана» (диаграмма 2).

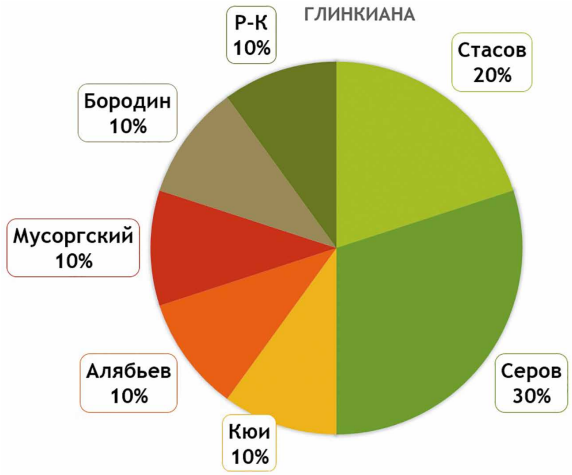


Диаграмма 2 — РМГ. 1894. № 1. «Глинкиана»

Финдейзен ценил вклад Глинки в отечественную музыку очень высоко. К активному сотрудничеству над рубрикой он привлек сестру композитора Людмилу Ивановну Шестакову, благодаря которой появилась возможность публикации множества редких и ценных материалов (личных переписок Глинки, например). В связи с М. Глинкой активно упоминаются имена А. Серова и В. Стасова, больших почитателей творчества Глинки и носителей его традиций.

Еще один библиографический раздел в этом выпуске посвящен А. Даргомыжскому, композитору, идущему рядом с М. Глинкой. Наряду с ним Даргомыжский считается основоположником «новой русской музыки», как пишет Н. Финдейзен. Отдельной линией проводится мысль о параллелизме оперного творчества Глинки и Даргомыжского (диаграмма 3).

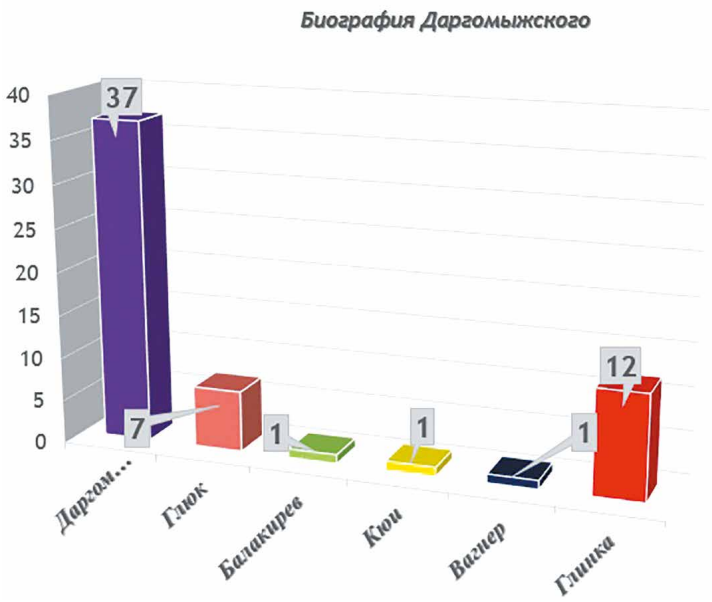


Диаграмма 3 — РМГ. 1894. № 1. «Александр Сергеевич Даргомыжский»

Пожалуй, одна из самых востребованных и захватывающих внимание тем в РМГ — это проблемы оперного жанра и театральных постановок (диаграмма 4).

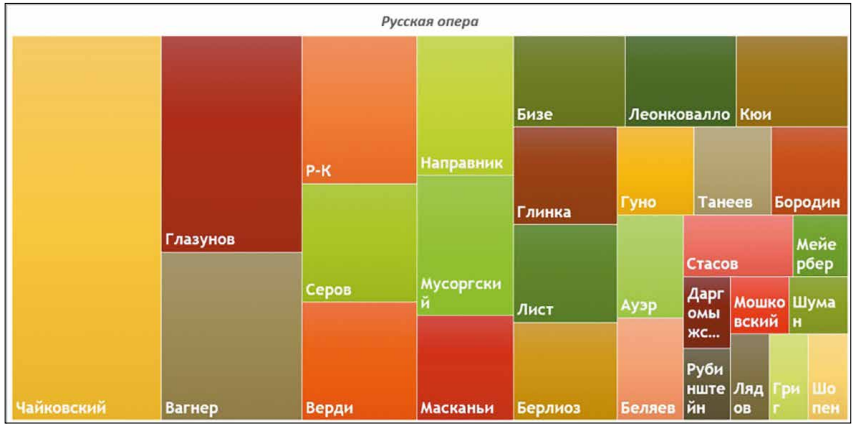


Диаграмма 4 — РМГ. 1894. № 1. «Русская опера»

Абсолютное лидерство принадлежит здесь П. Чайковскому, прославленному оперному композитору. За ним следуют А. Глазунов — композитор, дирижер и ученик Н. Римского-Корсакова — и немецкий оперный реформатор Р. Вагнер.

«Музыкальная тризна» — специальный раздел выпуска, посвященный П. Чайковскому. В диаграмме нашла отражение интенсивная деятельность РМО, КО, Беляева — организаторов музыкальной тризны. Не менее заметным был вклад Э. Направника (второй по ширине сектор, после Чайковского) (диаграмма 5).

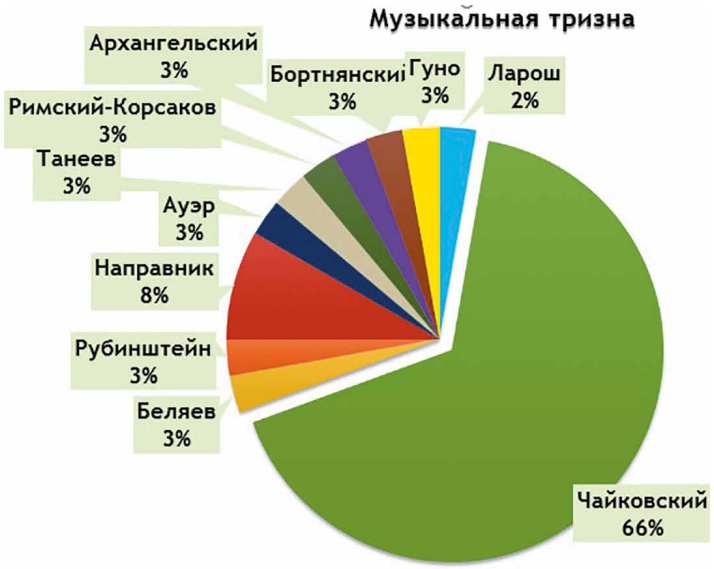


Диаграмма 5 — РМГ. 1894. № 1. «Музыкальная тризна»

Тем временем в заграница больше всего исполняется П. Чайковский, А. Бородин и А. Глазунов (диаграмма 6).

Подводя итоги выпуска, можно сказать, что в первом номере РМГ чаще всего упоминаемой становится фигура П. Чайковского, далее по нисходящей: А. Даргомыжский — М. Глинка — А. Серов — А. Глазунов — Н. Римский-Корсаков — Р. Вагнер — К. Глюк — А. Бородин — Э. Направник. Возможно, повышенное внимание к личности Чайковского было вызвано его недавней кончиной в 1893 г. (диаграмма 7).

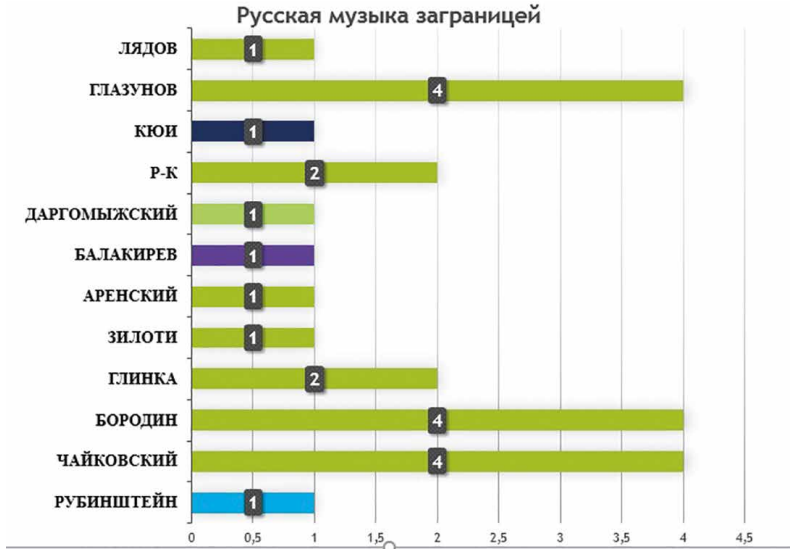


Диаграмма 6 — РМГ. 1894. № 1. «Русская музыка за границей»

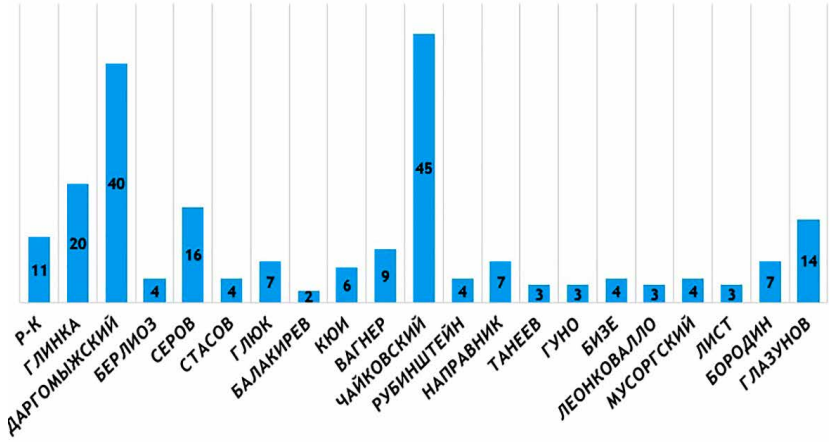


Диаграмма 7 — РМГ. 1894. № 1. Сводная диаграмма номера

Особый интерес представляет один из выпусков предпоследнего года издания (1917. № 1) — номер, вышедший в свет прямо перед февральской революцией [9]. «Музыкальный 1916 г.» — статья, подводящая итог музыкальной жизни минувшего года. Среди большой палитры имен наибольшее место отводится Серову — востребованному деятелю своей эпохи, которого незаслуженно забывают в наши дни. Затем следует Чайковский. Другим композиторам отводится меньшее внимание (диаграмма 8).

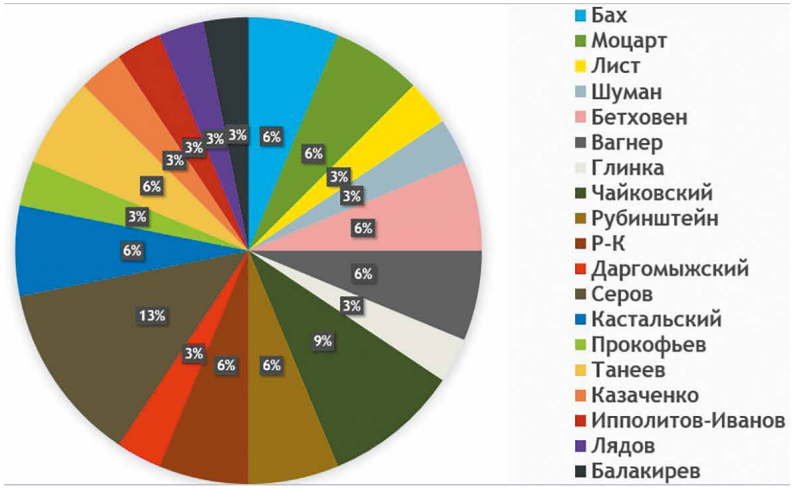


Диаграмма 8 — РМГ. 1917. № 1. «Музыкальный 1916 г.»

В рубрике «Хроника» фиксируются основные музыкальные события текущего времени: концерты в Петербурге, Москве, письма о московской опере, концертная деятельность провинции. В приоритете на диаграммах уже знакомый нам П. Чайковский, затем Н. Мясковский и Б. Барток (диаграмма 9).

Сводная диаграмма выпуска поделилась на две секции: рейтинг русских и зарубежных композиторов. В начале 1917 г. среди русских композиторов лидирует А. Лядов, ушедший в 1914 г., на втором месте оказывается П. Чайковский, а за ним следует Н. Мясковский, которому на этот момент всего 36 лет (диаграмма 10).

Диаграмма 9 — РМГ. 1917. № 1. Хроника

Диаграмма 10 — РМГ.
1917. № 1. Рейтинг популярности среди русских композиторов

В зарубежной музыке наиболее привлекательным для Финдейзена оказывается недавнее романтическое прошлое: Ф. Лист, Ф. Шуберт, а также молодой представитель венгерской школы Б. Барток, затем следуют Л. Бетховен, Ф. Шопен и Р. Шуман. Также в этом номере делается небольшой акцент на музыке британских композиторов: в выпуске упоминаются Дж. Хольбрук (английский композитор, пианист и дирижер) и Э. Элгар (британский композитор романтического направления) (диаграмма 11).

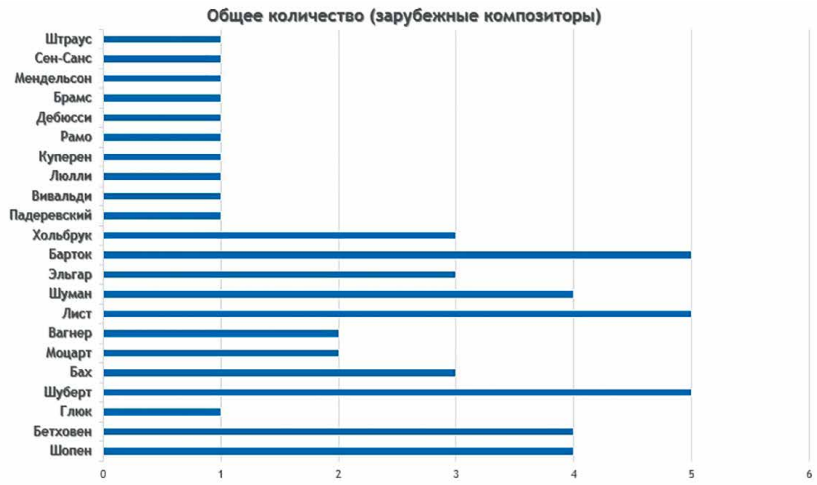


Диаграмма 11 — РМГ.
1917. № 1. Рейтинг популярности зарубежных композиторов

Композиторы, занимающие ключевые позиции, связаны друг с другом. Ощущается мотив преемственности «учитель — ученик». Например, Н. Мясковский — ученик А. Лядова и наследник традиций романтизма П. Чайковского. А. Даргомыжский и П. Чайковский, в свою очередь, являются преемниками М. Глинки.

Музыкальное искусство непрерывно развивается, внимание не может останавливаться на долгое время на каких-то отдельных личностях. Композиторы новых поколений не только наследуют и развивают традиции своих предшественников, но и показывают свое новое видение в музыке, индивидуальный подход, нередко — свежие, новаторские решения в какой-либо определенной области (жанре, гармонии, фактуре, оркестровке и проч.). Поэтому молодые композиторы привлекают к своему творчеству большее количество внимания со сторо-

ны музыкальной критики и слушателей, тем самым отводя на второй план своих предшественников, уже внесших свой не менее ценный вклад в историю музыки. Так происходит динамическое развитие музыкальной картины мира на каждом этапе истории музыки.

Как можно объяснить динамику смены приоритетов среди композиторов — от 1894-го к 1917 г. (от Чайковского — Даргомыжского — Глинки до Лядова — Чайковского — Мясковского)? Изменения связаны с передвигающимся вектором газеты, который направляется историко-культурной ситуацией. В первом номере ориентир был на недавнее прошлое и его пропаганду, причем с позиций идей национального у русских композиторов (будь то Чайковский или Глинка). 1917 г. запомнился тенденцией к появлению новых кумиров-современников как уже маститых, так и совсем молодых, у которых более важной становится художественная составляющая музыки. По диаграммам видно, что цементирующим элементом в газете за эти годы остается фигура П. Чайковского, а неослабевающее внимание к ней в РМГ доказывает чрезвычайно широкую популярность его музыки в российской слушательской аудитории эпохи модерна.

Список литературы

1. *Адорно Т.В.* Избранное: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1999. 445 с.

2. *Алексеев А.Н.* Контент-анализ, его задачи, объекты и средства // Социология культуры. М., 1974. Вып. 1. С. 131—162.

3. Асафьев Б.В. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 65—80.

4. *Космовская М.Л.* История музыкальной культуры в наследии Н. Финдейзена. Курск: Изд-во КГУ, 2006. 308 с.

5. *Космовская М.Л.* Н.Ф. Финдейзен и его роль в истории русской музыкальной критики: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02. Музыкальное искусство. Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. Л., 1990. 230 с.

6. *Купец Л.А.* Музыкальная картина мира в художественном процессе: исследовательские очерки / Л. А. Купец. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 320 с.

7. *Пашинян И.А.* Контент-анализ как метод исследования: достоинства и ограничения // Научная периодика: проблемы и решения. 2012. Т. 2. № 3. С. 13—18.

8. Русская музыкальная газета. Вып. 1. 1894.

9. Русская музыкальная газета. Вып. 1. 1917.

References

1. *Adorno T.V.* Izbrannoe: Sociologiya muzy`ki [Selected: sociology of music]. M.: Universitetskaya kniga, 1999. 445 s.

2. *Alekseev A.N.* Kontent-analiz, ego zadachi, ob``ekty` i sredstva [Content-analysis, its tasks, objects and means] // Sociologiya kul`tury`. M., 1974. Vy`p. 1. S. 131—162.

3. *Asaf`ev B.V.* Teoriya muzy`kal`no-istoricheskogo processa, kak osnova muzy`kal`no-istoricheskogo znaniya // Zadachi i metody` izucheniya iskusstv [The Theory of musical-historical process as a basis of musical-historical knowledge // Problems and methods of studying arts]. Petrograd, 1924. S. 65—80.

4. *Kosmovskaya M. L.* Istoriya muzy`kal`noj kul`tury` v nasledii N. Findejzena [History of musical culture in the heritage of N. Findeisen]. Kursk: Izd. KGU, 2006. 308 s.

5. *Kosmovskaya M. L.* N.F. Findejzen i ego rol` v istorii russkoj muzy`kal`noj kritiki [N.F. Findeisen and his role in the history of Russian music criticism]: dis. … kand. iskusstvoved.: 17.00.02. Muzy`kal`noe iskusstvo. Leningradskaya ordena Lenina gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.A. Rimskogo-Korsakova. L., 1990. 230 s.

6. *Kupecz L.A.* Muzy`kal`naya kartina mira v xudozhestvennom processe: issledovatel`skie ocherkii [Musical picture of the world in the artistic process: research essays] / L.A. Kupecz. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2014. 320 s.

7. *Pashinyan I.A.* Kontent-analiz kak metod issledovaniya: dostoinstva i ogranicheniya [Content-analysis as a research method: achievements and limitations] // Nauchnaya periodika: problemy` i resheniya. 2012. T. 2. № 3. S. 13—18.

8. Russkaya muzy`kal`naya gazeta. Vy`p. 1. 1894 [Russian music newspaper].

9. Russkaya muzy`kal`naya gazeta. Vy`p. 1. 1917 [Russian music newspaper].

УДК 792.8
ББК 85.32

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ АНТИЧНОГО МИФА О НАРЦИССЕ В ОПЕРЕ В.И. РЕБИКОВА И БАЛЕТЕ Н.Н. ЧЕРЕПНИНА

Ф.Ю. БОГДАНОВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

В статье рассматриваются примеры сценического воплощения овидиевского мифа о Нарциссе в произведениях русского музыкально-театрального искусства начала XX в. — опере В.И. Ребикова и балете Н.Н. Черепнина. Приведены общие оценочные характеристики музыкального материала и сценографии указанных произведений.

Ключевые слова: *миф, «Метаморфозы», Овидий, Нарцисс, музыка, опера, балет, либретто, Бакст, костюм, сценография.*

MUSICAL-SCENIC EMBODIMENT OF THE ANTIQUE MYTH OF NARCISSUS IN THE OPERA BY V.I. REBIKOV AND IN THE BALLET BY N.N. TCHEREPNIN

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

The article discusses the example of the scenic embodiment of the ovidian myth of Narcissus in the work russian musical-theatrical art at beginning of the 20th century — considers the examples of the stage embodiment of the ovidian myth of Narcissus in the works of Russian musical and theatrical art of the early twentieth century — in the opera by V. I. Rebikov and in the ballet by N. N. Cherepnin. Describes the common characteristics of the musical text and scenography these works.

Keywords: *myth, Metamorphoses, Ovid, Narcissus, music, opera, ballet, libretto, Bakst, costume, scenography.*

Более двух тысяч лет назад древнеримский поэт Публий Овидий Назон создал свою мифологическую поэму «Метаморфозы» о необыкновенных превращениях людей и богов в животных, созвездия, растения, камни, о других неожиданных метаморфозах земных объектов.

Она стала, по словам выдающегося русского живописца, театрального художника и историка искусства А.Н. Бенуа, «самой занимательной книгой из всей классической литературы» [2, с. 479].

Рисунок 1 — Овидий. «Метаморфозы». Разворот оксфордского издания 1632 г.

Начиная с эпохи Возрождения сюжетами Овидия питалась вся европейская культура. Более 200 мифов, содержащихся в этой поэме, названной по-гречески, написанной гекзаметром на классической латыни, имеющей объем около двенадцати тысяч стихотворных строк, стали источником многочисленных интерпретаций. На их основе создавались драмы, трагедии, новеллы, музыкальные сочинения и произведения изобразительного искусства.

Из огромного числа историй и сказаний наибольшую популярность получили несколько десятков мифов, среди которых выделяется миф о прекрасном юноше Нарциссе («Метаморфозы», кн. III, 339—512), сыне беотийского речного бога Кефиса и водяной нимфы Лириопы. Еще при его рождении Тиресий, слепой прорицатель времен фиванского царя Эдипа, предсказал, что Нарцисс проживет до

глубокой старости, если не увидит самого себя. В Нарцисса-юношу влюбляется горная нимфа по имени Эхо, но, будучи отвергнутой, от горя начинает сохнуть, и в конце концов от нее остается один лишь голос (слово *эхо* означает по-гречески *голос*). Другие нимфы, также отвергнутые Нарциссом, обращаются к богине мщения Рамнузии с просьбой наказать обидчика. И вот однажды на охоте Нарцисс наклоняется к ручью, чтобы напиться, и, увидев вдруг свое отражение в воде, влюбляется в себя. Не в силах оторвать взора от своего отражения, Нарцисс постепенно чахнет и умирает тут же, на берегу ручья. На этом месте вырастает цветок, названный его именем, а сбывшееся пророчество приносит Тиресию славу [6].

«Миф о Нарциссе обычно и читается и излагается как обыкновенный рассказ, без проникновения в его сложную сущность, — писал А.Ф. Лосев. — Однако исторический подход к мифологии обнаруживает в этом мифе неожиданную глубину и художественное отражение определенного момента в истории общественного развития. Перед нами здесь прежде всего изображение крайнего индивидуализма» [4, с. 37]. Исследование феномена патологического углубления человека в самого себя, воспринимаемого обществом как греховная самовлюбленность, как антипод христианской добродетели, стало излюбленной темой особенно в изобразительном творчестве, но проникло также и в музыкально-театральное искусство.

В 1912 г. русский композитор Владимир Иванович Ребиков (1866—1920), музыкальные сочинения которого, к сожалению, в наши дни исполняются крайне редко, написал по этому мифу на собственное либретто одноактную оперу «Нарцисс», соч. 45.

При подготовке музыкального материала для оперы В. И. Ребиков использовал как целотоновые гармонии, так и другие средства композиции из фондов новейшей музыки начала XX в. Ему удалось достичь удачного сочетания простоты прямых целотоновых гармоний с некоторой претенциозностью мелодии, а трогательной мелодики — с заметной надуманностью интонаций. Здесь отчетливо проявились черты декадентского стиля и кредо композитора-новатора, которые он провозгласил в статье-манифесте под заголовком «Музыкальные записи чувств» (Российская музыкальная газета. 1913. № 48): отказ от определенности в музыкальной форме и гармонии, поскольку, по его собственному выражению, «наши чувства не имеют заранее установленных форм и окончаний».

В клавире оперы можно заметить увлеченность композитора поиском новых оригинальных форм и свежих средств выразительности для более полного раскрытия эмоциональных возможностей музыкального материала.

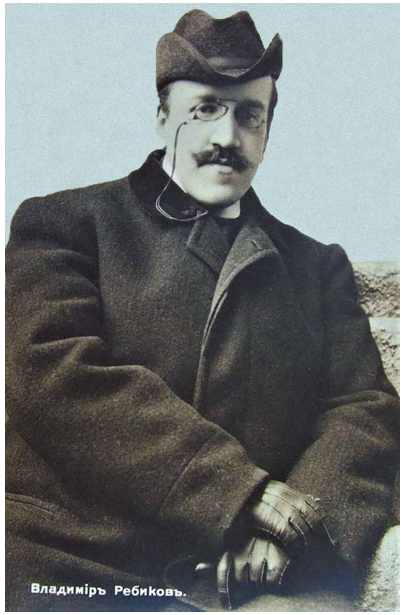
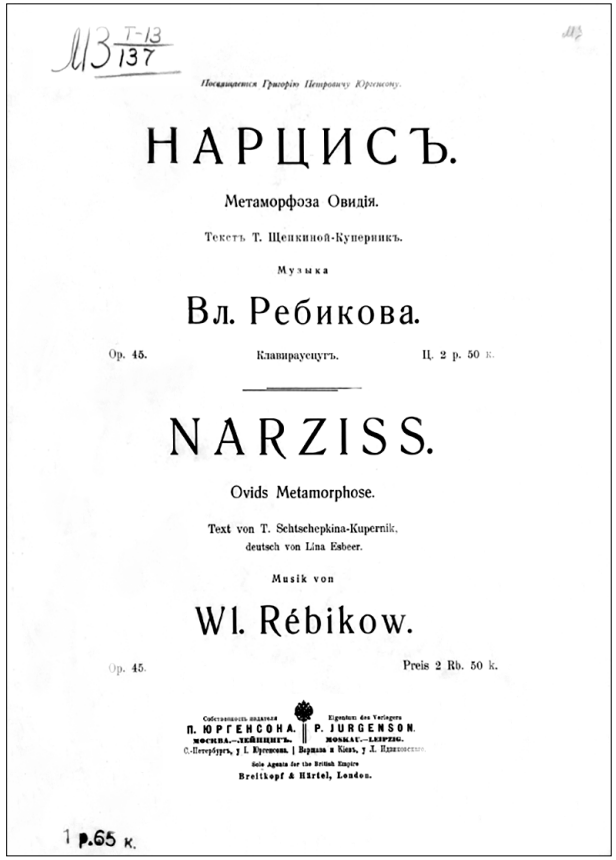


Рисунок 2 — В.И. Ребиков. 1900-е гг.

Этой и другими камерными операми В.И. Ребиков показал себя смелым реформатором музыкального языка и жанровой системы музыки, представителем русского модернизма и экспериментатором, создавшим из традиционной оперы новый синтетический жанр оперного искусства — «музыкально-психографическую драму», для которой первостепенное значение имеют внутренние душевные переживания, различные нюансы чувств и настроений героя.

Он сам писал по этому поводу буквально следующее: «В музыкально-психографической драме музыка является только средством вызывать в слушателях чувства и настроения. Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь».

Декорации, костюмы и сценическую постановку Ребиков рекомендовал выполнить «в стиле Боттичелли» — итальянского живописца эпохи Раннего Возрождения Сандро Боттичелли (1445—1510). По какой причине он остановил свой выбор на этом художнике, доподлинно неизвестно. Можно предположить, что композитора привлекали античные мотивы в известнейших полотнах Боттичелли, находящихся в Галерее Уффици во Флоренции, — в многофигурной композиции «Весна» и в одном из самых восхитительных произведений мировой живописи «Рождение Венеры». Тема полотна «Рождение Венеры» была вдохновлена строками Овидия из его «Метаморфоз», повествующими о рождении богини любви и красоты Венеры из белоснежной пены морской близ острова Кифера. В другой картине, «Весна», не могут не впечатлить очертания стройных фигур трех граций, их струящиеся одежды, словно сотканные из воздуха, с тончайшей штриховкой золотом. Вполне объяснимо, что у композитора могла сама по себе возникнуть идея создания сценографии оперы на основе изысканного искусства Боттичелли, о чем он и сделал пометку в авторском клавире оперы.



Посвящается Григорію Петровичу Юргенсону.

НАРЦИСЪ.

Метаморфоза Овидія.

Текстъ Т. Щепкиной-Куперникъ.

Музыка

Вл. Ребикова.

Op. 45. Клавираусцугъ. Ц. 2 р. 50 к.

NARZISS.

Ovids Metamorphose.

Text von T. Schtschepkina-Kupernik, deutsch von Lina Esbeer.

Musik von

Wl. Rébikow.

Op. 45. Preis 2 Rb. 50 k.

Собственность издателя П. ЮРГЕНСОНА. Москва.—Лейпцигъ. С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава и Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.

Eigenthum des Verlegers P. JURGENSON. Moskau.—Leipzig.

Sole Agents for the British Empire Breitkopf & Härtel, London.

1 р.65 к.

Рисунок 3 — Титульный лист клавира оперы «Нарцисс»

Судя по тому, что о постановках оперы «Нарцисс» в XX в. практически не сохранилось исчерпывающей информации, судьба ее не была счастливой. Зато в течение менее чем полутора десятилетий века нынешнего стало известно уже, по крайней мере, о двух удачных российских постановках — в московском театре «Геликон-опера» (2006) и в Камерном музыкальном театре Дальневосточной государственной академии искусств (2014 и 2016 гг.). Опера сохранилась только в клавирном варианте, и постановщики оркестровали ее собственными силами.

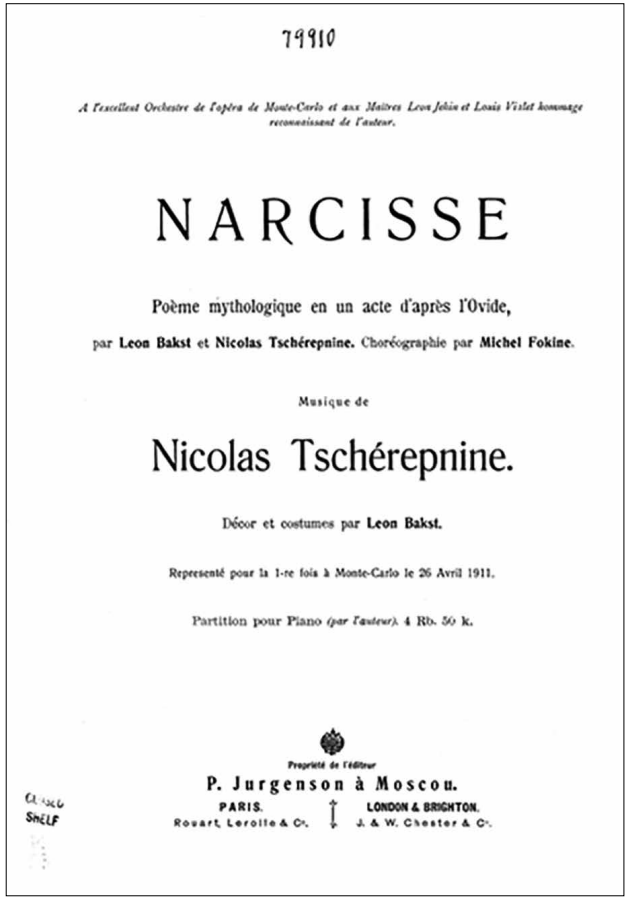
Рисунок 4 — Н.Н. Черепнин. 1935 г.

В те же годы, когда В. Ребиков писал свою оперу, мифологический сюжет из «Метаморфоз» Овидия о Нарциссе привлек внимание другого русского композитора — Николая Николаевича Черепнина (1873—1945), тоже почти забытого у нас. Будучи постоянным участником «Русских сезонов» в Париже в качестве дирижера и композитора, он в 1911 г. по заказу Сергея Дягилева написал одноактный балет «Нарцисс» (другое название — «Нарцисс и Эхо»), соч. 40. Побывав на представлении этого балета 26 марта 1914 г., С.С. Прокофьев дал ему сдержанно высокую оценку и написал в своем дневнике: «Это очень интересная вещь, часто с хорошей музыкой, иногда с водянистой заимствованной иллюстративностью, но необычайно занятно, а местами ошеломляюще интересно. Балет имел успех» [5, с. 433].

И правда, музыка зачаровывает с первых же минут исполнения, создавая тонкую, сказочную атмосферу раннего утра благодаря изящно сделанной авторской оркестровке, использованию флейты, треугольника и ксилофона. Вступающий в действие хор, имеющий облегченный состав (тенора, альты и сопрано, без низкой партии басов), поет без слов, чтобы сохранить прозрачность поэтической атмосферы, созданной музыкальными инструментами, и не разрушать видеоряд, создаваемый танцорами и сценографией. Звукопись улавливает таинственные лесные звуки: это пробуждение природы, земли, лесных существ. Ясно слышны плеск воды, пенье птиц, полет бабочек, ощущается дуновение ветра...

В балете «Нарцисс», как и в других пятнадцати балетах Н. Черепнина, «непременная для искусства начала века романтическая тема разлада мечты и действительности претворена... характерными приемами, сближающими музыку Черепнина с живописью

французских импрессионистов К. Моне, О. Ренуара, А. Сислея, а из русских художников — с картинами одного из наиболее “музыкальных” художников того времени В. Борисова-Мусатова» [7]. Действительно, будучи представителем художественного объединения «Голубая роза», Борисов-Мусатов стремился приблизить живопись к музыке, что было вообще характерно для искусства символизма, утверждавшего музыку «первоосновой жизни и искусства». Картины Борисова-Мусатова — живописно-музыкальные элегии. Их мелодичность основана на созвучии нежных красок с преобладанием голубого, связанного у символистов с понятием духовного, на мягком ритме линий и композиционной гармонии (вспомним хотя бы картину «Водоем», находящуюся в Третьяковской галерее). При этом импрессионизм с его вниманием к световоздушным эффектам, к воспроизведению текучих, изменчивых состояний послужил исходным пунктом творческого развития Борисова-Мусатова. Успех балета, названного автором «мифологической поэмой», премьера которого состоялась 26 апреля 1911 г. в Монте-Карло, был обеспечен не только талантом Черепнина-композитора и Черепнина-дирижера, но и заслугами сценариста и художника Леона Бакста, балетмейстера Михаила Фокина и солистов балета Вацлава Нижинского и Тамары Карсавиной [1]. «Дягилев, Фокин и Бакст создали “вполне эллинский балет” — “Нарцисс” с музыкой Н.Н. Черепнина», — отметил Александр Бенуа [2, с. 504]. Публике понравилось абсолютно все: и музыка, и постановка, и мастерство исполнителей, и декорации, и костюмы. Главная тема театрального творчества художника Л. Бакста, художника-символиста, представителя художественного объединения «Мир искусства», оформившего спектакль, — сказочно-фантастическая и особенно античная. При оформлении балета «Нарцисс» он показал свое глубокое увлечение искусством Древней Греции. Использовав непосредственные впечатления от природы и искусства Греции, полученные им во время путешествия по этой стране в 1907 г., он представил стилизованную античность как условно-исторический фон мифологического сюжета. В результате этого его огромные живописные панно определили эмоциональную атмосферу сценического действия. Изысканные, красочные, поражающие идеальным подбором цветов, почти фантастические по дизайну балетные костюмы для спектакля, созданные по эскизам Л. Бакста, замечательно выявляли рисунок танцев, выгодно подчеркивали пластику танцовщиков. При этом художнику удалось не только органично «вписать» костюмы в динамику танцевальных движений артистов, но и успешно решить задачу цветового сочетания костюмов с колоритом декораций.


79910

A l'excellent Orchestre de l'opéra de Monte-Carlo et aux Maîtres Leon Jehin et Louis Viglet hommage reconnaissant de l'auteur.

NARCISSE

Poème mythologique en un acte d'après l'Ovide,

par **Leon Bakst** et **Nicolas Tschérepnine.** Chorégraphie par **Michel Fokine.**

Musique de

Nicolas Tschérepnine.

Décor et costumes par **Leon Bakst.**

Represenţé pour la 1-re fois à Monte-Carlo le 26 Avril 1911.

Partition pour Piano *(par l'auteur)* 4 Rb. 50 k.

Propriété de l'éditeur

P. Jurgenson à Moscou.

PARIS. Rouart, Lerolle & Cie. | LONDON & BRIGHTON. J. & W. Chester & Cie.

Рисунок 5 — Титульный лист клавира балета «Нарцисс»

Балет «Нарцисс», по словам В.М. Красовской, известного российского историка и критика балета, «при всей утонченности, даже изощренности композиторского мастерства, полностью отвечал запросам изобразительной хореографии. Музыкальные образы жили в нем отраженной жизнью того, что сочинили художник Бакст и хореограф Фокин, драматург и режиссер» [3, с. 60].

В отличие от оперы «Нарцисс» сценическая судьба одноименного балета оказалась вполне благополучной. Он вошел в постоянный репертуар созданной в 1911 г. балетной труппы «Русский балет С. П. Дя-

гилева», которая гастролировала по Западной Европе. Сергей Дягилев увидел в этом балете синтез современной музыки, живописи и хореографии, как ранее Р. Вагнер считал, что будущее театра заключается в синтезе искусств, с той только разницей, что композитор за основу всего принимал музыку, прежде всего оперную, а не танец. В 1918 г. балет «Нарцисс» был поставлен в Москве на сцене театра сада «Аквариум» силами артистов Большого театра. В 1960 г. на сцене Большого театра знаменитый балетный танцовщик Владимир Васильев исполнил виртуозную хореографическую миниатюру на музыку Черепнина из «Нарцисса», поставленную специально для него балетмейстером Касьяном Голейзовским. Мелодическое изящество и утонченность тембровых красок музыки балета заинтересовало и музыкантов-инструменталистов: в 1998 г. она была исполнена Гаагским филармоническим оркестром под управлением Геннадия Рождественского.

Один и тот же античный миф, два театральных представления разных жанров на этот сюжет, образующие своеобразный музыкально-сценический диптих, две разные музыкальные интерпретации, две разные истории оперной и балетной постановок. И две разные творческие и человеческие судьбы русских композиторов В.И. Ребикова и Н.Н. Черепнина, родившихся в дореволюционной России, но закончивших свои дни в разных странах: первый — у себя на родине, второй — на чужбине.

Список литературы

1. Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1980.
3. *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
4. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996.
5. *Прокофьев С.С.* Дневник. 1907—1933: в 3 т. Т. I. 1907—1915. М.: Классика-XXI, 2017.
6. *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы / пер. с лат. С.В. Шервинского. СПб.: Вита Нова, 2003.
7. Черепнин Николай Николаевич // Творческие портреты композиторов. М.: Музыка, 1990.

References

1. Balet: enciklopediya [Ballet: encyclopedia]. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981.
2. *Benua Aleksandr.* Moi vospominaniya. Seriya “Literaturnye pamyatniki” [My memoirs. Series “Literary monuments”]. M.: Nauka, 1980.

3. *Krasovskaya V.M.* Russkij baletnyj teatr nachala HKH veka. Horeografy. 2-e izd. [Russian ballet theatre of the early twentieth century. Choreographers]. SPb.: Lan’; Planeta muzyki, 2009.
4. *Losev A.F.* Mifologiya grekov i rimlyan / sost. A.A. Taho-Godi [The Mythology of the Greeks and Romans / ed. A. A. Tahoe Godi]. M.: Mysl’, 1996.
5. *Prokof’ev S.S.* Dnevnik. 1907—1933: v 3 t. T. I. 1907—1915 [Diary. 1907—1933]. M.: Klassika-XXI, 2017.
6. *Publij Ovidij Nazon.* Metamorfozy / per. s lat. S.V. Shervinskogo [Publius Ovid Nazon. Metamorphosis]. SPb.: Vita Nova, 2003.
7. Cherepnin Nikolaj Nikolaevich // Tvorcheskie portrety kompozitorov [Creative portraits of composers]. M.: Muzyka, 1990.

УДК 792.8
ББК 85.32

ЭВОЛЮЦИЯ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ

О.С. АРНО
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2; Россия
E-mail: olgaarno@hotmail.com

Рассматривается эволюция пальцевой техники в непосредственной связи с эволюцией самих балетных туфель. В статье проанализированы основные имеющиеся на сегодняшний день версии происхождения пуантов. Исследовано творчество танцовщиц, оказавших наиболее заметное влияние на развитие пальцевой техники. Обоснованы тезисы об изменении и усложнении конструкции пуантов, происходившие под влиянием хореографической техники, научно-технического прогресса и моды.

Ключевые слова: *пуанты, пальцевая техника, эпоха романтизма, костюм, Мария Тальони, Женевьева Госселен, Фанни Эльслер, Амалия Феррарис, Пьерина Леньяни, Каролина Розатти.*

THE EVOLUTION OF POINTES TECHNIQUE

O.S. ARNO
Vaganova Ballet Academy
191023, St. Petersburg, Zodchego Rossi Street, 2; Russia

The article deals with the evolution of pointes technique in direct connection with the evolution of the ballet shoes. The article analyze the main versions of the origin of pointes shoes. The creativity of dancers who had the most noticeable influence on the development of finger technique is investigated. Substantiated theses on the change and complexity of the design of pointe shoes, which occurred under the influence of choreographic technique, scientific and technological progress and fashion.

Key words: *pointe, pointes technique, romanticism, costume, Maria Taglioni, Genevieve Gosselin, Fanny Elsler, Amalia Ferraris, Pierina Legnani, Caroline Rosatti.*

Пальцевая техника является важнейшим выразительным средством классического танца, его неотъемлемой частью. Сейчас уже невозможно представить себе балет без пуантов, которые являются своего рода его символом, но так было не всегда. Пуанты и, соответственно, пальцевая техника, появились не так давно, в начале XIX в., а собственно сам термин «пуанты» возник еще в XVIII в., но смысл, вкладываемый в него, со временем очень сильно изменился. Танцем на пуантах изначально назывался танец на полупальцах, которые с годами становились все более и более высокими.

Однако по-прежнему исследователей продолжает волновать вопрос первенства в исполнении танца на пальцах, ввиду чего существует множество версий происхождения пуантов. Второй вопрос — время: в какой момент пуанты стали жизненно необходимы для дальнейшего развития танца.

Прежде всего, необходимо ответить на вопрос: что есть пальцевая техника. И естественно, говоря о ней, возникает вопрос: когда и как возникли пуанты? Сразу необходимо отметить, что этот вопрос по ряду причин до сих пор остается открытым.

В данной статье мы проанализируем основные имеющиеся на сегодняшний день мнения, точки зрения, касающиеся времени и обстоятельств возникновения пуантов, а также кратко рассмотрим творчество танцовщиц, которым разные исследователи приписывают авторство в использовании пуантов. Среди них такие имена, как Мария Данилова, Женевьева Госселен, Фортуната Анджолини, Фанни Биас, Мария Тальони.

Пуанты (как и новый балетный костюм — белая тюника) возникли в эпоху романтизма, они способствовали достоверному воплощению на сцене образов романтических персонажей (сильфид, фей, виллис и т.д.).

Здесь сделаем небольшое отступление и перенесемся в... Черкессию! *Sur les pointes*, или положение на кончиках пальцев, запечатлено еще в произведениях изобразительного искусства Западной Черкессии, которые датируются III тысячелетием до н.э.

Николаас Витсен (1641—1717) — известный голландский политик, приглашенный в Амстердаме к столу его Величеством Петром Алексеевичем по случаю большой победы, одержанной русскими войсками над турками около устья Дона, стал свидетелем полуторачасового праздничного представления, на котором более всего его поразили черкесские танцоры, танцевавшие стоя на носках. Достаточно подробно Витсен описал это в своих записках, посвященных России под названием «Северная и Восточная Тартария».

Доминиканский монах Эмиддио Доттелли ди Асколи (д'Асколи) писал: «Чиркасы очень веселый народ; они пляшут всегда на носках, что весьма трудно, но зато красиво» [1].

«В Талмуде суть танца определена следующим образом: "танец — когда одна нога отрывается от поверхности, а другая на ней стоит". Празднование Царицы Субботы давало возможность исполнения обрядовых и бытовых танцев. Вечером в пятницу, перед заходом солнца каббалисты из Цфата выходили за пределы города встречать Субботу, танцуя и распевая псалмы. На исходе Субботы, прощаясь с ней, йеменские евреи исполняли танцы на пуантах с вибрацией коленных суставов и лодыжек» [2, с. 290].

Очень часто исполнение на пальцах использовалось в ритуальных танцах древних народов. Так танцующие выражали свое религиозное почитание некоторым животным, которым приписывались какие-либо особенные способности, например древние адыги считали, что орлы могут летать в подземный мир. Также, поднимаясь высоко на носки, танцоры тем самым демонстрировали стремление к Солнцу, либо изображали Солнце в зените. Это получило название — имитационный код (шифр) танца (шифр орла, лебедя и т.д.). Кроме того, адыги становились на носки для того, чтобы образно продемонстрировать то, что они сумели духовно и физически возвыситься над материальным миром (кроме того, на носках стоять очень больно!). Поднятие на носки означало полет, парение, возвышение.

Здесь можно провести образную параллель с неземными, мифическими, волшебными персонажами балета эпохи романтизма — феями, виллисами, сильфидами, для воплощения которых на балетной сцене стал необходим совершенно особенный танец — легкий, воздушный, полетный, что потребовало совершенно новых выразительных средств и способствовало появлению новой танцевальной обуви — пуантов.

Версии происхождения пуантов

Когда танцовщица впервые встала на пальцы, какие движения она выполняла на пальцах — эти вопросы до сих пор остаются открытыми, однозначных ответов нет. Это связано с тем, что фактически отсутствует литература или изобразительные документы, которые могли бы прямо ответить на данные вопросы. Что касается имеющегося изобразительного материала, то характерная ему условность и приблизительность может и вовсе сбить с толку исследователя. Можно лишь сказать, что большинство исследователей придерживаются мнения, что танец на пальцах возник в первой трети XIX в.

Все существующие на сегодняшний день версии происхождения пуантов (распространенные преимущественно в отечественном балетоведении) условно можно разделить на две группы: русскую и иностранную. Так, ряд исследователей (Бахрушин, Слонимский) полагают, что танец на пальцах возник в России, и первыми овладели новой танцевальной техникой именно русские танцовщицы, другие же исследователи утверждают, что это новшество появилось изначально в Европе (Красовская, Блок).

Советский балетовед и историк балета Юрий Алексеевич Бахрушин (1896—1973) в своей книге «История русского балета» прямо утверждал, что «положения на пальцах» ввел балетмейстер

Карл Людовик Дидло, также известный как Шарль Луи Фредерик Дидло. Он пишет: «Женский классический танец в этот период достиг большого расцвета. Решающим моментом в этом отношении было появление «положения на пальцах». Эту позу ввел балетмейстер Дидло, и первой танцовщицей, исполнившей ее, была, вероятно, М. Данилова (рисунок 1) в балете «Зефир и Флора» в 1808 г. (все первые изображения стояния на пальцах относятся именно к спектаклю «Зефир и Флора»). Авторство Дидло в создании этой позы подтверждается как зарубежной иконографией, так и немногими упоминаниями в литературе.

Рисунок 1 — Мария Данилова

Пушкин, описывая балет «Ацис и Галатея», свидетельствовал, что Истомина (рисунок 2) стояла, «одной ногой касаясь пола» [3, с. 107].

Рисунок 2 — Авдотья Истомина

Вспомним знаменитые строки Пушкина из «Евгения Онегина»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет [4, с. 33].

Но далее Бахрушин добавляет: «еще более определенно высказался французский историк балета Кастиль Блаз. Вспоминая спектакль “Зефир и Флора”, поставленный Дидло в Париже в 1815 году, он писал: “Мы узнаем из газет, что старшая мадемуазель Госселен в течение нескольких мгновений стояла на пальцах, *sur les points de pieds* — вещь доселе невиданная”» [3, с. 108]. Речь здесь идет о танцовщице Женевьеве Госселен (1791—1818). Однако стоит отметить,

что Дидло ранее работал с итальянской виртуозной танцовщицей Фортунатой Анджолини (1776—1817), которая прославилась как раз тем, что одной из первых поднялась с полупальцев на пальцы. Возможно, Дидло использовал приемы пальцевой техники, которые позаимствовал у Анджолини и передал их Женевьеве Госселен.

Юрий Иосифович Слонимский (1902—1978) в своей книге о Дидло пишет: «Тальони встала на пуанты где-то между 1826—1828 годами, а русские танцовщицы делали то же в анакреонтических балетах Дидло, по-видимому, на рубеже 20-х годов» [5, с. 188]. Но примечательно то, что Ю. И. Слонимский не приводит каких-либо фактов либо документальных источников, которые могли бы служить подтверждением его высказывания. Именно поэтому данное высказывание можно рассматривать только лишь как предположение.

Таким образом, и Бахрушин, и Слонимский первым балетмейстером, который начал использовать в своих постановках пуанты, безоговорочно считают Дидло, а первой исполнительницей — Данилову или Истомину. Вопрос, безусловно, остается открытым.

Что касается Дидло, то достоверно известно, что, увлеченный античностью на рубеже XVIII и XIX вв. (как и многие его современники), Шарль Луи, стремясь сделать хореографию легкой, воздушной, свободной, предпринимал попытки оторвать танцовщиков от земли, но (!) достигал он этого посредством сценографии, хореограф использовал различные приспособления, например, бесшумные подвесные канаты, благодаря которым артисты парили над сценой, преодолевая притяжение земли. Полеты стали отличительной особенностью постановок Дидло. В дальнейшем его «систему полетов» разработали и развили театральные машинисты. Бахрушин отмечал: «В отличие от прежних, наивных по своей технике единичных полетов, балетмейстер ввел групповые танцевальные полеты» [3, с. 81].

Также благодаря специальным приспособлениям танцовщицы могли стоять «на носочках» при помощи партнера. Первым таким балетом, с применением специальной техники, стал балет-дивертисмент «Зефир и Флора». Его премьера состоялась 7 июля 1796 г. в Лондонском Королевском театре (главные исполнители — мадам Розе и сам Шарль Луи Дидло). В России этот балет с триумфом шел в январе 1808 г., в Эрмитажном театре, в Петербурге, с Даниловой и Дюпор в главных ролях. Именно на этот спектакль ссылался Бахрушин, о чем было упомянуто выше.

Вот что пишет Вера Михайловна Красовская (1915—1999), рассуждая о Дидло, Истоминой и о технике женского танца того времени: «Женский танец был менее сложен технически. В нем отсутствова-

ли большие полеты и строился он преимущественно на партерных движениях; техника пируэта была неразвита, и это обусловливалось неразвитостью танца на пальцах. Поднимаясь на высокие полупальцы, фиксируя остановки на полупальцах в паузах, танцовщица становилась на вытянутый кончик носка лишь в отдельных мгновенно проходящих движениях. Обувь, подошва которой кончалась на уровне пальцев, а не раньше, не давала нужной для этого опоры» [6, с. 217].

Также Красовская в своей книге «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм» наряду с французским историком балета Кастилем Блазом утверждает, что француженка Женевьева Госселен встала на пальцы ранее Марии Тальони: «Изменялось и содержание пальцевой техники. Оттого, вероятно, изобретение этой техники легенда приписала Марии Тальони. На самом деле техника уже существовала к моменту дебютов танцовщицы. Еще в 1915 году на сцене Оперы Женевьева Гослен вставала на кончики пальцев, изображая героиню балета Дидло “Флора и Зефир”. Одновременно этим приемом пользовались и другие виртуозки на сценах разных европейских стран» [7, с. 159].

Адам Павлович Глушковский (1793—1870) — артист балета, балетмейстер, ученик Дидло, в своих мемуарах ничего не пишет о том, что Мария Тальони использовала пуанты, появившиеся в балетах его учителя. Однако при этом А.П. Глушковский? рассуждая о падении мужского танца в середине XIX в., замечает: «Ныне танцовщик в танцах по большей части имеет одно назначение быть подпоркой. Их избирают плечистых, сильных, потому что у них иного дела нет, кроме того, как держать крепко танцовщицу, когда она становится в группе на одной ноге на цыпочках; стоять твердо на ногах, когда она ложится к нему на руки в известных позах» [8, с. 445]. Это упоминание о стоянии на «цыпочках» относится к 1851 г. Как известно, «подымание на цыпочки» на рубеже двадцатых годов XIX в. не требовало поддержки партнера, так как Дидло добивался исключительной устойчивости от своих учениц. Именно поэтому трудно себе представить, что техника женского танца за тридцать лет могла так сильно упасть, что стала требоваться особая поддержка кавалера. Соответственно, можно сделать предположение, что в балетах Дидло вставали не на «цыпочки», а, вероятнее всего, на высокие полупальцы.

Карло де Блазис (1797—1878) — выдающийся итальянский танцовщик, хореограф и теоретик танца в своем известном труде, посвященном хореографии — «*Traité élémentaire, théorique, et pratique de l’art de la danse*», изданном в Париже в 1820 г., постоянно упоминает пуанты. Но здесь очень важно отметить, что само слово «пуанты» происходит от французского «*les pointes*», что дословно переводится как «кончик».

А «на цыпочках» по-французски — *sur le pointes de pieds*, буквально — «на кончиках пальцев». На иллюстрациях к книге Блазиса можно отчетливо увидеть, что автор пуантами называет высокие полупальцы.

Блазис был в курсе всех последних достижений хореографической школы своего времени, и поэтому трудно представить, чтобы такое новшество, как танец на пальцах, могло пройти мимо него. И даже если предположить, что танец на пальцах возник в России (точка зрения Бахрушина, Слонимского), а Блазис в те годы не работал в России, тем не менее он мог бы знать об этом новшестве от исполнителей-гастролеров. Однако спустя десять лет вышло новое издание книги Блазиза, в рисунках к которой зафиксирована поза танцовщицы, стоящей на самых кончиках пальцев.

Фанни Биас (1789—1825) — солистка Парижской оперы, одна из ведущих танцовщиц периода Реставрации, чье имя также ставится в один ряд танцовщиц, которые первыми поднялись на пальцы. Доказательством этого факта является литография Жана-Фредерика Вальдека (1766—1875), на которой Биас изображена в роли Флоры из балета «Психея». Примечательно то, что на этой литографии, датируемой 1821 г., танцовщица уверенно стоит на пальцах в V позиции (рисунок 3).

Рисунок 3 — Фанни Биас

Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок (1881—1939) в своем фундаментальном труде «Классический танец» отмечает: «Какой простор для выразительности дают пуанты, мы еще не знаем... Это доведенная до конца мысль — больше ничего...» [9, с. 19]. Любовь Дмитриевна провела колоссальную работу, пытаясь выяснить время появления пуантов. Так, она пришла к выводу, что впервые в истории балета на пальцы встала Мария Тальони. Блок обращается к литографиям из серии «Воспоминания о балете в Штутгарте», которые были выпущены в 1826 г. Здесь Мария Тальони впервые изображена стоящей на кончиках пальцев, причем изображена она с партнером, кото-

рый ее поддерживает, и, как замечает Блок, такие поддержки раньше нигде не фиксировались, так как танцовщица попросту в них не нуждалась. Тальони обладала исключительным апломбом, следовательно, поддержка понадобилась ей именно в момент вставания на пуанты. Учитывая, что Тальони выступала в Штутгарте с 1822 г., а литографии выпущены в 1826 г., то Любовь Дмитриевна делает предположение, что пуанты появились между 1822-м и 1825 гг. [9, с. 186].

Мария Тальони (1804—1884) — представительница итальянской балетной династии Тальони в третьем поколении, выдающаяся балерина эпохи романтизма (рисунок 4).

Рисунок 4 — Мария Тальони

Тальони впервые вышла на сцену в пуантах-тапочках с жесткой пробковой прокладкой в партии Флоры в балете «Зефир и Флора». Это произошло в 1830 г. в театре Ковент-Гарден, в Лондоне. А двумя годами позже, 12 марта 1832 г., Мария Тальони уверенно танцевала на пуантах в Гранд-Опера в Париже в балете «Сильфида» на музыку Жана-Мадлена Шнейцхоффера, в постановке своего отца Филиппо Тальони. Именно это событие стало отправной точкой развития романтизма в балете и как следствие активного использования пуантов и развития пальцевой техники. Да, возможно, до Марии Тальони были танцовщицы, которые вставали на кончики пальцев, но именно она стала не просто подниматься на пальцы и опускаться с них, а танцевать, в ее танце использование пуантов стало органичным и естественным, казалось, что танцевать по-другому, без пуантов стало уже невозможно. Как невозможно в наши дни представить себе классический танец без пальцев.

Что касается движений, которые исполняла Мария Тальони посредством пуантов, то преимущественно это были прыжки и легкое передвижение по сцене, именно этой танцевальной лексики требовали образы, которые Тальони создавала на сцене. «Секрет в том, что и технически, и как художественное явление пуанты Тальони имели совсем другую природу, чем современный пальцевый танец, поскольку Тальони, по словам Л. Блок, не сделала из пуантов трюка. «Она считалась лишь с потребностями прыжка и с возможностью беззвучного передвижения по сцене», тогда как сохранение четкой, фиксированной позы на пальцах — то, что сразу заметил Р.М. Зотов, — это уже трюк, демонстрация мастерства. Он-то и лег в основу классической техники, которую мы знаем. Тальони же танцевала иначе, и новизна ее танца для зрителей заключалась, прежде всего, в «невыразимом порхании, а не в различиях между типами подъема на пальцы. Во всяком случае, внимания на этой разнице, как мы сказали, они не фиксировали» [10, с. 41].

Отличительной особенностью пальцевого танца Марии Тальони было то, что она танцевала вся целиком, она словно таяла в исполняемых ею позах и арабесках, рисунок танца создавался не ногами, а всем телом балерины. Возможно, как раз поэтому ее пуанты не воспринимались как нечто самостоятельное и не были замечены ни балетоманами, ни профессионалами балета, как, например, вышеупомянутым Карло де Блазисом.

Примечателен тот факт, что любимая ученица Тальони Эмма Ливри (1842—1863) в 1860 г. (в то время, когда пальцевая техника достигла определенной виртуозности, и стало возможным говорить об «эквилибристическом стоянии на большом пальце» [11, с. 89] , а сама конструкция пуантов достаточно сильно видоизменилась) использовала технику своей учительницы, причем в туфлях, идентичных пуантам Тальони, из тонкого шелка.

Наряду с вопросом первенства, авторства в использовании пуантов, у исследователей закономерно возникает еще один вопрос — время: в какой момент пуанты стали жизненно необходимы для дальнейшего развития танца, для какой цели классическому танцу потребовалось новое выразительное средство?

Вот что пишет об этом историк балета Инна Скляревская: «Л. Д. Блок, опираясь на скрупулезный анализ иконографии, пишет о том, что уникальные пуанты Тальони были “выработаны”, возможно, “еще ко времени дебюта в Вене в 1822 году и, во всяком случае, [применялись] ею в Штутгарте в 1825 году”; в то же время М. Х. Уинтер, рассматривая работу Тальони в Штутгарте в середине 1820-х, пишет о ‘блеске Филиппо Тальони как хореографа и о его провидении нового типа движения, которое максимально использовало бы работу балеринских пуантов”. “Каждая из его балерин была способна танцевать на пуантах”, — утверждает исследовательница. Между тем нет сомнения, что только у Марии Тальони пуанты стали самоценным художественным языком, чистым выражением идеи. “Кому, как не Тальони с ее птичьей легкостью, было найти пуанты?” — задает Любовь Дмитриевна Блок поэтический вопрос посреди строго академического исследования о возникновении пуантного танца и переходе Тальони с очень высоких “полупальцев” на “пальцы”» [10, с. 40].

Пуанты как живое свидетельство эволюции пальцевой техники

Для того чтобы лучше понять эволюцию женского танца (пальцевой техники), обратимся непосредственно к самой туфельке, внимательно рассмотрев, изучив которую, пытливый исследователь сможет ответить на многие вопросы, причем в условиях отсутствия необходимых документов, условности изобразительного материала, терминологической путаницы, именно сама туфелька балерины как объект материальной культуры, как свидетель и участник исторических событий, возможно, сможет помочь приоткрыть завесу этой Тайны.

Для этого мы проанализируем материал, из которого она сделана, ее форму, цвет, а также то, как она «стоптана».

Танцевальные туфли конца XVIII в. имели очень большое сходство с бальными или уличными женскими туфлями из шелкового атласа на небольшом каблучке на плоской кожаной подошве с носком прямоугольной формы. Кроме того, такие туфли могли быть украшены пряжками, цветами, бантиками, что было характерно для эпохи рококо. Великая французская революция, наряду со многими переменами в общественной жизни, также принесла с собой новую моду относительно женской обуви своего времени, в том числе и танцевальной. Француженки почти полностью отказались от каблуков, которые символизировали

опасную принадлежность к аристократии, а кроме того, новая обувь, без каблуков, возвращала к античности, к свойственной ей естественности. Отказ от каблуков способствовал фактически революции в танце. Эта мода — носить простые, ничем не украшенные туфли без каблуков — из обычной жизни перешла на сцену. «Бескаблучные, цвета слоновой кости атласные туфли дам на узкой подошве поначалу были остроносыми, позднее — с тупыми носами. “Стерлядки”, как их называли, шились на одну ногу, разделение на “левую” и “правую” отмечалось на этикетке (рисунок 5. — *О. А.*). Иногда обувь подвязывалась лентами на манер античных сандалий. Они-то и стали прототипом балетных пуантов», — утверждает историк моды Александр Васильев [2, с. 277].

Рисунок 5 — Бытовые туфли. Англия. 1793—1798

Так, французская танцовщица Мари Анн Камарго (1710—1770), вошедшая в историю балета как реформатор танца, также отказавшись от каблуков, смогла совершать прыжки, она одной из первой начала исполнять на сцене кабриоли и антраша, что до нее считалось принадлежностью техники исключительно мужского танца (рисунок 6).

Другая французская танцовщица Мария Медина, также известная как Мария Вигано (1769—1821), выступала в легких полупрозрачных платьях, напоминающих древнегреческие хитоны, босиком либо в легких туфлях. Танец Медины, легкий и воздушный, ее костюм, манера держать себя на сцене — все это предваряло рождение романтического балета. Так, неоклассицизм уходил в прошлое. Рождалась совершенно новая эстетика.

Рисунок 6 — Мари Анн Камарго

Рассмотрим балетные туфли Марии Тальони (рисунок 7).

Рисунок 7 — Балетные туфли Марии Тальони

Современному любителю искусства балета трудно представить, как можно стоять на пальцах в такой туфельке, которую имела Тальони. Туфелька сделана из тончайшего шелка, внутри отделана мягкой лайкой. Подошва из тонкой кожи значительно меньше, чем размер стопы. На ноге туфелька закрепляется узенькими тесемками, завязывающимися на щиколотке крест-накрест. Такая туфелька прекрасно облегает ногу, в ней хорошо тянется носок… Но стоять в ней на кончиках пальцев?!

Пьер Лакотт (род. 1932) — французский артист балета, педагог, балетмейстер, реставратор старинной хореографии, много времени посвятил изучению балетной обуви. И, в частности, от него нам становится известно, что балерины той эпохи вкладывали в свои туфельки твердые пробковые прокладки, которые облегчали подъем на пальцы. Однако эти прокладки не сохранились до наших дней, потому что, передавая туфельку поклонникам, танцовщица обычно их вынимала.

Конечно, пуанты времен Тальони довольно сильно отличаются от современных. Туфли тальониевского периода очень мягкие. Рассматривая их, можно заметить одну интересную особенность: они практически не испорчены на острие носка. В таких туфлях стопа очень пластична, она как бы дышит. Следовательно, подъем на пальцы в таких туфлях был плавным. Это подтверждается рисунками, помещенными в учебнике К. Блазиса, изданном в 1830 г. При этом танцовщица стояла на пуантах не на вертикально поставленных по отношению к полу пальцах при хорошо натянутом подъеме, а на кончиках пальцев, расположенных под небольшим углом по отношению к полу, также при хорошо натянутом подъеме. Да, это были уже пуанты и с современной точки зрения, но пуанты, выполненные в мягком башмачке. В таких пуантах балерина того времени как будто порхала на кончиках пальцев, ее тело устремлялось ввысь, а носки вытягивались лишь для того, чтобы не оторваться от земли. И, разумеется, понятие «замирания» на пальцах, довольно часто встречаемое в воспоминаниях современников танцовщиц того времени, следует воспринимать иначе, нежели если бы речь шла о балеринах наших дней, которые замирают на вонзенном в пол «стальном носке» совершенно неподвижно.

Таким образом, можно сказать, что пуанты Тальони занимали промежуточное положение между более ранними «полупальцами» и более поздними «пальцами».

Вот что пишет Вера Красовская по поводу взаимосвязи балетных туфель Тальони и ее пуантовой техники: «Особенности техники Марии Тальони, чистоту ее «произношения» обеспечило строение балетной туфли. Длительная устойчивость, бесшумность парений была возможна при условии мягкой и гибкой подошвы, позволявшей ощу-

щать поверхность и подолгу задерживаться на нем. Нарастающая беглость пальцевой техники «усовершенствовала» балетную туфлю за счет вложенной в носок, а позже и приклеенной стельке. Такая искусственная твердость носка позволила совершенствовать беглость танца на пальцах, но исключила длительные остановки и медленные темпы танца на полупальцах» [7, с. 160].

Говоря о танце на пуантах, следует отметить: несмотря на то, что термин «пуанты» возник еще в XVIII в., смысл, вкладываемый в него, со временем очень сильно изменился. Танцем на пуантах изначально назывался танец на полупальцах, которые с годами становились все более и более высокими.

Рисунок 8 — Фанни Эльслер

Современные танцовщицы подымаются на пальцы с маленького, едва заметного неискушенному глазу подскока. Но так было не всегда. Ранее существовали две школы — итальянская и французская, в которых принцип вставания на пальцы был различен. Так, например, французская школа учила подниматься на пуанты плавно, постепенно отделяя стопу от пола, итальянская же, напротив, учила достаточно резкому подъему с небольшого подскока. И хотя первоначально русские танцовщицы, воспитанные в традициях французской школы, плавно поднимались на пальцы (например, А.Я. Ваганова писала именно об этом приеме), все-таки принципы школы итальянских виртуозов оказались более жизнеспособными.

Подъем на полный носок произошел не сразу, доказательством тому служат сами пуанты. Обратимся к балетным туфлям еще одной великой танцовщицы — Фанни Эльслер (рисунок 8).

Фанни Эльслер (1810—1884) — австрийская танцовщица, младшая современница М. Тальони, одна из выдающихся балерин XIX столетия. На пуантах, принадлежавших Эльслер, при всей их схожести с пуантами Тальони, все же можно заметить, что ткань под носочком туфельки стала плотнее, хотя острие носка не стерто. И здесь важно отметить, что именно эта часть туфельки,

с которой соприкасается подушечка большого пальца и которая примыкает к подошве, уплотнялась на протяжении долгого времени. Это уплотнение создавало легкий упор для подъема стопы, тем самым помогая балерине встать на полный носок.

Со всей определенностью можно сказать, что на полный носок балерина встала где-то около 1850 г. В подтверждение этого рассмотрим пуанты итальянской балерины Каролины Розати (1826—1905) (рисунок 9).

Рисунок 9 — Каролина Розатти

На многочисленных литографиях, на которых изображена балерина, можно увидеть нечто очень важное — носки ее балетных туфель стерты.

К концу пятидесятых годов XIX в. уже говорят об «эквилибристическом стоянии на большом пальце» [11, с. 89], что демонстрирует крепость пальцев и устойчивость танцовщицы. Но пока владение пальцевой техникой не является обязательным для балерины. К концу шестидесятых годов на пальцах по-прежнему танцуют лишь отдельные танцовщицы, артистки же кордебалета и вовсе были далеки от этого новшества.

В 1859 г. на гастроли в Россию приехала выдающаяся представительница романтизма, итальянская балерина, снискавшая славу «второй Тальони», Амалия Феррарис (1828—1904). Это событие можно назвать переломным в развитии пуантовой техники, развитие которой остановить уже было невозможно. Феррарис, по воспоминаниям выдающейся петербургской балерины Екатерины Оттовны Вазем (1848—1937), «была первой балериной, показавшей в Петербурге технические трудности итальянской хореографической школы» [12, с. 78]. Существует уникальная литография 1853 г., изображающая Феррарис в позе *attitude*, посмотрев на которую, невозможно не восхититься прекрасной формой балерины, ее потрясающим владением пальцевой техникой (рисунок 10).

Рисунок 10 — Амалия Феррарис

Так, итальянки становятся законодательницами моды в пальцевой технике и остаются ими на протяжении полувека. Здесь необходимо отметить, что использование пуантов итальянскими виртуозками очень сильно отличалось от использования их в эпоху зарождения балетного романтизма, — если в самом начале своего появления применение пуантов было обусловлено необходимостью достоверного воплощения на сцене образов романтических персонажей, то позднее, во время усложнения пальцевой техники, появления всевозможных трюков на пальцах, связь с образом теряется, техника становится самоцелью. В этом и есть основное отличие пальцевого танца Марии Тальони от танца ее последовательниц.

Так, итальянки становятся законодательницами моды в пальцевой технике и остаются ими на протяжении полувека. Здесь необходимо отметить, что использование пуантов итальянскими виртуозками очень сильно отличалось от использования их в эпоху зарождения балетного романтизма, — если в самом начале своего появления применение пуантов было обусловлено необходимостью достоверного воплощения на сцене образов романтических персонажей, то позднее, во время усложнения пальцевой техники, появления всевозможных трюков на пальцах, связь с образом теряется, техника становится самоцелью. В этом и есть основное отличие пальцевого танца Марии Тальони от танца ее последовательниц.

С 1868-го по 1870 г. в Санкт-Петербурге работала французская балерина Генриетта Дор (1844—1886), которая своей виртуозной техникой приводила в невероятный восторг своих современников. Екатерина Вазем в своей замечательной книге воспоминаний «Записки балерины Санкт-Петербургского большого театра. 1867—1884» пишет о ней следующее: «Дор считалась специалисткой на виртуозные

танцы и к нам привезла один из них, названный по ее имени “па Дор” и показанный ею в танцах Венеры в “Кандавле”. Она несколько раз подряд скакала, вертясь на носке левой ноги, делая правой так называемые “батманчики”. У нас тогда таких фокусов не знали, и этого было достаточно, чтобы обеспечить балерине громкие овации» [12, с. 86]. И это было не что иное, как фуэте, доселе невиданное движение, которое Дор исполняла пять раз подряд.

Рисунок 11— Екатерина Вазем

Помимо этого танцовщица также исполняла такое сложное, особенно по меркам того времени, движение, как «*pirouettes renversé*» на полупальцах, от чего тогдашние балетоманы буквально падали в обморок.

А в 1874 г. публику поражает сама Екатерина Вазем (рисунок 11), выступая в балете «Бабочка» в хореографии Мариуса Петипа, на музыку Минкуса.

Вот как она сама описывала свой танец: «Вариация началась темпами элевации: я делала два пируэта *renversé* на носках и останавливалась, как говорится по-балетному, *à la seconde* (на второй позиции). Это было новостью. До этого Дор делала у нас в “Корсаре” те же пируэты, которым все дивились, но только на полупальцах, что было гораздо легче. Заканчивалась вариация подскакиванием на пуантах одной ноги, чего до меня также не делала ни одна балерина» [13, с. 233].

Совершенно логично предположить, что вышеописанные движения могли быть исполнены в несколько иных туфлях, отличавшихся от туфель своих предшественниц. Действительно, подошва башмачка Вазем сделана из довольно плотной кожи, под носком и вокруг него проложен также достаточно плотный слой кожи, но сверху, над пальцами, никаких уплотнений нет.

Рисунок 12 — Пьерина Леньяни

Со времен Марии Тальони балетные туфли претерпели значительные изменения. Во-первых, носок стал заметно более плотным. Во-вторых, носок стал исключительно круглым, причем эта форма носка на протяжении многих лет не претерпела каких-либо изменений.

До этого носок менялся в угоду бытующей в то или иное время моде — он был то квадратным, то удлиненным, то округлым. Со второй половины XIX в. балетная обувь стала «розоветь». Во времена М. Тальони и Ф. Эльслер туфли балерины были кремовато-белого или темного цвета. Изменение цвета было связано с тем, что более уплотненный носок требовал более плотной ткани, а при этом утрачивалось изящество формы самой туфельки. Выход был найден: розовый атлас прекрасно скрывал некоторое несовершенство новых форм и, кроме того, прекрасно смотрелся на ноге. На протяжении долгого времени особой популярностью пользовались туфли известного французского сапожника Крэ (*Crait*) и итальянских мастеров Николини и Баумгартнера.

Большой вклад в развитие танца на пальцах внесла итальянская балерина Пьерина Леньяни (1863—1923) (рисунок 12), которая в течение восьми лет была солисткой Мариинского театра.

Леньяни обладала непревзойденной пальцевой техникой, она известна как балерина, впервые исполнившая 28 фуэте на пальцах. Рецензент Мариинского театра Николай Михайлович Безобразов так писал об этом в «Петербургской газете»: «...в последнем акте Леньяни превзошла себя, исполнив ни больше ни меньше, как 28 фуэте и все это — не сдвинувшись с места ни на один сантиметр» [14, с. 460]. Речь здесь идет о втором действии балета «Золушка», поставленном Львом Ивановым и Энрико Чеккети в 1893 г., где Леньяни исполняла партию Сандрильоны. До нее были танцовщицы, которые уже исполняли фуэте много раз подряд, но Пьерина Леньяни превзошла всех своих предшественниц — как по количеству вращений, так и по качеству их исполнения. Довольно долго ни одна из балерин не смогла повторить то, что умела делать Леньяни. Имеется очень много свидетельств ее современников, подтверждающих вышесказанное, например, воспоминания таких выдающихся балерин, как Т. П. Карсавина и Е. В. Гельцер, которые очень восторженно отзывались о пальцевой технике Леньяни.

Пьерина Леньяни соединяла в себе поистине русский лиризм с филигранной виртуозной техникой, присущей в то время итальянкам. Это уникальное качество использовали в свой постановочной работе балетмейстеры, работавшие с Леньяни, — Мариус Петипа, Лев Иванов, Энрико Чеккети. Достаточно упомянуть здесь хотя бы то, что партии Одетты — Одиллии в «Лебедином озере» были написаны под Леньяни и для Леньяни. Это замечательный пример того, как одна личность, одна балерина влияла на развитие балета в целом, и пальцевой техники — в частности. Многие балерины, современницы Пьерины Леньяни, пытаясь подражать ей, сами достигали невероятных высот

в искусстве танца. Это и Матильда Кшесинская, и уже упомянутые выше Екатерина Гельцер и Тамара Карсавина, а также Юлия Седова и Агриппина Яковлевна Ваганова.

Матильда Феликсовна Кшесинская (1872—1971) стала первой русской балериной, исполнившей 32 фуэте на пальцах (рисунок 13).

Рисунок 13 — Матильда Кшесинская

Необходимо отметить, что очень долгое время фуэте считалось не более чем трюком, который включали в балетный спектакль для того, чтобы дать возможность солистке блеснуть своей техникой перед публикой.

В XX в. исполнение фуэте значительно усложнилось, его стали исполнять с двойными, и даже тройными турами, со сменой точки зала, а также чередуя количество туров, и наконец, фуэте стали исполнять без помощи рук.

Современные пуанты

Современные пуанты довольно сильно отличаются от своих предшественников. Если говорить обобщенно, то пуанты наших дней гораздо более жесткие, более тяжелые в связи с тем, что их подошва постоянно уплотнялась. При этом они хорошо держат подъем, позволяют совершать большое количество сложных *pas*.

В советское время при Большом и при Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне — Мариинский театр) существовали мастерские, где каждая балерина имела собственного мастера, который, досконально зная особенности анатомии стоп закрепленных за ним артисток, изготавливал пуанты сугубо индивидуально, и зачастую даже без предварительных примерок. В настоящее время сложилась тенденция, при которой балерина либо сама выбирает того производителя и те балетные туфли, в которых ей наиболее комфортно танцевать, либо театр закупает уже готовые пуанты для всей труппы.

Существует много особенностей и факторов, которые делают одни пуанты совершенно непохожими на другие, т.е. мы можем говорить об огромном разнообразии современных пуантов. Прежде всего, необходимо сказать, что в настоящее время существует множество различных производителей балетной обуви, каждый из которых имеет свои исторически сложившиеся особенности производства, что в конечном счете влияет на то, какими будут пуанты и какие предпочтения танцовщиц они будут удовлетворять. Остановимся более подробно на этом вопросе. В настоящее время можно выделить несколько таких крупных производителей, как «*Freed of London*», «*Bloch*», «Гришко», «*Gaynor Minden*». Естественно, это далеко не полный перечень, мы остановимся лишь на наиболее авторитетных компаниях.

Компания «*Freed of London*» была основана в 1929 г. в Англии, в настоящее время ежедневно производит около 700 пар пуантов. Балетную обувь этой фирмы закупают для своих танцовщиков труппы Королевского балета Ковент-Гарден и Нью-Йорк Сити Балет.

Австралийская фирма «*Bloch*», основанная в 1931 г. в Сиднее, является основным поставщиком пуантов для Австралийского балета.

Отдельно хочется отметить продукцию, выпускаемую американской компанией «*Gaynor Minden*», спрос на которую среди балерин во всем мире стремительно возрос. «*Gaynor Minden*» была основана в Нью-Йорке сравнительно недавно, в 1993 г. Пуанты этой фирмы принципиально отличаются от пуантов, выпускаемых другими фирмами. Дело в том, что «гейнеры» (именно так назы-

вают их в народе) сделаны из специального пластика, поэтому их даже можно безбоязненно стирать! Их стелька не ломается, считается, что они более долговечны. Также стелька «гейнеров» уже изначально изогнута под нужным углом, а стакан сам «подстраивается» под стопу. Их не нужно разбивать перед тем, как танцевать в них, их внутренняя часть отделана мягким материалом, поэтому в специальных вкладышах необходимость отсутствует. «Гейнеры» отлично поддерживают стопу, требуется меньше мышечных усилий при спуске и подъеме. Нередко можно услышать от балерин, использующих американские пуанты, что они не представляют себе, как можно танцевать в пуантах других компаний.

Казалось бы, что пуанты «*Gaynor Minden*» — просто сбывшаяся мечта балерины! Но они имеют и свои недостатки — по крайней мере, отношение специалистов к ним неоднозначное. Во-первых, существует мнение, что поскольку, как уже отмечалось, необходимо меньше мышечных усилий для подъема и спуска, то, соответственно, это может привести к ослаблению мышц стопы, особенно начинающих танцовщиц. Именно поэтому в некоторых авторитетных балетных школах их использование запрещено. Во-вторых, очень важно сразу правильно выбрать «гейнеры», так как «разносить» или «размять» их в дальнейшем не получится. И, в-третьих, существует еще один, правда, достаточно субъективный недостаток — это их внешний вид. Они сильно бликуют со сцены и имеют довольно широкий пятак, обеспечивающий им ту самую прекрасную устойчивость.

Российская компания «Гришко» («*Grishko*») была основана в 1989 г. бывшим дипломатом Николаем Юрьевичем Гришко. В настоящее время «Гришко» имеет 4 фабрики в Москве, а также фабрики в Македонии и Чехии. Продукция этой компании экспортируется в более чем 80 стран. Пуанты «Гришко» закупают: театр «Кремлевский балет», Берлинская государственная опера, Пражская национальная опера, Словацкий национальный театр, Хорватский национальный театр, Краковский оперный театр, театр «Токио Балет», театр «Базель» в Швейцарии и др. Пуанты «Гришко» полностью натуральные, при их производстве используется натуральный атлас, текстиль, для подошвы используется натуральная кожа — спилок или чепрак.

Теперь перейдем к рассмотрению строения собственно самой балетной туфельки на примере пуантов «Гришко» (рисунок 14).

Так, современные пуанты состоят из: коробочки, крылышек, складок, подошвы, внутренней стельки, заднего и среднего шва, пятки и носка.

Пуанты имеют следующие характеристики, которые важно учитывать при подборе (помимо, естественно, размера):

- полнота:
- закрытость;
- жесткость;
- цвет.

Рисунок 14— Строение современного пуанта

Полнота — обозначается как X. Чем больше этих иксов, тем больше полнота и шире пуант. Так, «Гришко» выпускает пуанты с диапазоном полноты от X до XXXXX.

Закрытость — правильно подобранные пуанты должны закрывать пальцы ног. Здесь также можно отметить такую характеристику, как вырез, или форма выреза, которая бывает U-образной или V-образной. Форма выреза влияет только на внешний вид.

Жесткость — подразумевается жесткость стельки и подошвы в подсводной части стопы. Подошва поддерживает пятку во время движения, придает гибкость и обеспечивает комфорт при переходе в позицию стойки на пальцах и обратно. Жесткость маркируется следующим образом: S (мягкие), M (средние), H (жесткие). Также можно встретить SS (супермягкие), SH (супержесткие).

Основной цвет пуантов — нежно-персиковый. Но могут производиться пуанты и других цветов — в зависимости от конкретной потребности исполнителя.

Помимо самих пуантов существуют также аксессуары к ним, такие как ленты, пятачки, вкладыши, разделители для пальцев, представленные в огромном разнообразии.

Как правильно подобрать пуанты? Задача эта достаточно сложная, поскольку существует очень много нюансов, которые необходимо учитывать. Пуанты — это не обычная обувь. От того, насколько грамотно они подобраны, будет зависеть, прежде всего, развитие пальцевой техники танцовщицы, красота ее танца и, конечно, здоровье ног. Помимо размера, необходимо учитывать анатомические особенности стопы, степень технической подготовки. Так, начинающим танцовщицам лучше приобретать более мягкие туфли, в подборе которых должен участвовать педагог. Пуанты обязательно необходимо мерить перед тем, как приобрести, и чем больше пар возможно примерить, тем лучше. Только опытным путем можно определить, какая модель подходит наилучшим образом.

Приступать к занятиям на пальцах необходимо тогда, когда усвоена правильная постановка корпуса, рук, головы, натянутость и выворотность ног, а самое главное — подъем и сила стопы достаточно развиты и подготовлены. Как писала А. Я. Ваганова, для приобретения хорошей пальцевой техники необходимо «старательно увеличивать выворотность» [15, с. 138]. Также при первоначальном освоении танца на пальцах очень важно отработать собственно подъем на пальцы, осуществляемый с маленького прыжка, при котором стопы отчетливо отталкиваются от пола. Как правило, воспитанницы хореографических училищ переходят к занятиям на пальцах со второго семестра первого года обучения.

Теперь на примере компании «Гришко» разберемся, как изготавливаются современные пуанты.

Пуант состоит из 50 деталей и 5 видов тканей.

Чтобы изготовить одну пару пуантов, необходимо потратить 3 дня и провести 111 технологических операций! Пуанты полностью изготавливаются вручную, это самая сложная в изготовлении обувь. Первый этап — это создание подошвы. Затем изготавливают тряпичные тапочки, которые сшивают наизнанку. Но, самое главное — это собрать «коробочку» (жесткую часть над опорным пятачком). На изготовление коробочки мастеру требуется около 45 минут. Коробочка состоит из 6 слоев разной по структуре и плотности ткани (2 слоя бязи и 4 слоя мешковины). Один слой наклеивается на другой при помощи специального клея, который имеет полностью натуральный состав, куда входят: мука, кукурузный декстрин и стабилизаторы. После того как коробочка собрана, мастер соединяет верх и низ

(подошву) туфельки, сшивая их особым однониточным швом. Затем он надевает сырую заготовку на колодку для того, чтобы придать ей необходимую форму при помощи так называемого зеркального молотка. И, наконец, заключительный этап — сушка. Пуанты сушат в специальном сушильном шкафу 12 часов при температуре 45 ºС. После сушки пуанты перемещают на стеллаж, где они должны находиться при комнатной температуре еще не менее 12 часов. После чего балетные туфли готовы!

Выводы

1. Непрерывно совершенствуясь, пальцевая техника на каждом новом этапе своего развития требовала изменений и усовершенствования балетных туфель, которые в итоге проделали долгий путь длиною более чем в 200 лет, прежде чем стали пуантами в современном понимании этого слова; В настоящее время пуанты представлены в большом разнообразии, начиная от фирм-производителей и заканчивая цветом верха.

2. Однозначных ответов на вопросы: кто, когда и как впервые применил пальцевую технику, не существует, и, возможно, эти вопросы навсегда останутся открытыми, по причине отсутствия литературы и изобразительных документов, которые смогли бы прямо ответить на данные вопросы. Можно лишь сказать, что большинство исследователей придерживаются мнения, что танец на пальцах возник в первой трети XIX в.

Кроме того, сама постановка вопроса о первенстве не совсем корректна и исторична, поскольку «дотальониевские, тальониевские и посттальониевские пуанты были слишком разными» [10, с. 47].

3. Со всей определенностью можно сказать, что на полный носок балерина встала где-то около 1850 г. Именно та часть туфельки, с которой соприкасается подушечка большого пальца и которая примыкает к подошве, уплотнялась на протяжении долгого времени. Это уплотнение создавало легкий упор для подъема стопы и в конечном счете позволило балерине встать на полный носок.

Список литературы

1. Описание Черного моря и Татарии [Электронный ресурс]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Krym/XVII/1620-1640/Askoli/frametext.htm.

2. *Филатова Н.А.* Пуанты. Из истории балетной обуви // Вестник АРБ. 2007. № 1 (17). С. 275—291.

3. *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. СПб.: Лань, 2009. 336 с.
4. *Слонимский Ю.И.* Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство, 1974. 184 с.
5. *Слонимский Ю.И.* Дидло: вехи творческой биографии. Л.: Искусство, 1958. 264 с.
6. *Красовская В.М.* Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. М.; Л., 1958. 309 с.
7. *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. СПб.: Лань, 2008 512 с.
8. *Глушковский А.П.* Воспоминания балетмейстера. СПб.: Лань, 2010. 576 с.
9. *Блок Л.Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
10. *Скляревская И.Р.* Тальони. Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 360 с.
11. *Зотов Р.* Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859. 120 с.
12. *Вазем Е.О.* Записки балерины Санкт-Петербургского большого театра. 1867—1884. М.; Л.: Искусство, 1973. 244 с.
13. *Мариус Петипа.* Материалы, воспоминания, статьи. Сборник. Л., 1971. 448 с.
14. *Красовская В.М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963. 552 с.
15. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2003. 192 с.

References

1. Opisanie Chernogo morya i Tatarii [E`lektronny`j resurs] URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Krym/XVII/1620-1640/Askoli/frametext.htm.
2. *Filatova N.A.* Puanty`. Iz istorii baletnoj obuvi [Pointes. From the history of ballet shoes] // Vestnik ARB. 2007. № 1 (17). S. 275—291.
3. *Baxrushin Yu.A.* Istoriya russkogo baleta [Art of the russian ballet]. SPb.: Lan`, 2009. 336 s.
4. *Slonimskij Yu.I.* Baletny`e stroki Pushkina [Pushkin's ballet lines]. L.: Iskusstvo, 1974. 184 s.
5. *Slonimskij Yu.I.* Didlo: vexi tvorcheskoj biografii [Didlo: milestones of creative biography]. L.: Iskusstvo, 1958. 264 s.
6. *Krasovskaya V.M.* Russkij baletny`j teatr: ot vozniknoveniya do serediny` XIX veka [Russian ballet theatre: from the beginning to the middle of the XIX century]. M.; L., 1958. 309 s.
7. *Krasovskaya V.M.* Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii: Romantizm [Western European ballet theatre. Essays on history: Romanticism]. SPb.: Lan`, 2008. 512 s.
8. *Glushkovskij A.P.* Vospominaniya baletmejstera [The memoirs of a ballet master]. SPb.: Lan`, 2010. 576 s.
9. *Blok L.D.* Klassicheskij tanecz: istoriya i sovremennost` [Classical dance: history and modernity]. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
10. *Sklyarevskaya I.R.* Tal`oni. Fenomen i mif [A Phenomenon and a myth]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 360 c.
11. *Zotov R. Teatral`ny`e vospominaniya. Avtobiograficheskie zapiski R. Zotova [Theatrical memories. Autobiographical notes of R. Zotov]. SPb., 1859. 120 s.*

12. *Vazem E.O.* Zapiski baleriny` Sankt-Peterburgskogo bol`shogo teatra. 1867—1884 [Notes of the ballerina of the St. Petersburg big theatre. 1867—1884]. M.; L.: Iskusstvo, 1973. 244 s.
13. *Marius Petipa.* Materialy`, vospominaniya, stat`i [The Collection Of Marius Petipa. Materials, memories, articles]. Sbornik. L., 1971. 448 s.
14. *Krasovskaya V.M.* Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka [Russian ballet theatre of the second half of the XIX century]. L.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
15. *Vaganova A.Ya.* Osnovy` klassicheskogo tancza [Basics of classical dance]. SPb.: Lan`, 2003. 192 s.

УДК 792.8
ББК 85.32

ХОРЕОГРАФ НАЧО ДУАТО В КОНТЕКСТЕ ИСПАНСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

К. А. КОЗЛОВА
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2; Россия
E-mail: K_Karinavba@mail.ru

В статье рассматриваются исполнительская и постановочная деятельность испанского хореографа Начо Дуато. Выявляются основные этапы его хореографического образования, от поступления в лондонскую школу Мари Рамбер до получения первого профессионального контракта в качестве танцовщика. Дан подробный анализ дебюта Дуато в области создания одноактного балетного спектакля «Jardí Tancat», созданного для юношеского отделения Нидерландского театра танца. Формулируется характеристика стиля, хореографического мышления Начо Дуато. Дается обзор художественного руководства Дуато Национальным театром танца в Мадриде. Определяется место хореографа в ряду выдающихся творцов современности.

Ключевые слова: *балет, танец, хореография, испанский хореограф, Начо Дуато, Иржи Килиан, Мадрид, Jardí Tancat, Огражденный сад, Мария дель Мар Бонет.*

CHOREOGRAPH NACHO DUATO IN THE CONTEXT OF SPANISH DANCE CULTURE

K.A. KOZLOVA
Vaganova Ballet Academy
191023, Saint-Petersburg, Zodchego Rossi, 2; Russia

The article discusses the performing and staging activities of the Spanish choreographer Nacho Duato. The main stages of his choreographic education are revealed, ranging from entering the London school of Marie Rambert, to receiving the first professional contract as a dancer. Was given a detailed analysis of Duato's debut in the field of creating a one-act ballet performance "Jardí Tancat", created for the youthful department of the Netherlands Dance Theater. Formulated style characteristic, choreographic thinking Nacho Duato. Given a review of Duato's artistic direction by the National Dance Theater in Madrid. Was determined the place of Duato in the row of outstanding creators of our time.

Key words: *ballet, dance, choreography, Spanish choreographer, Nacho Duato, Jiri Kilian, Madrid, Jardí Tancat, Fenced Garden, Maria del Mar Bonet.*

На протяжении всего XX в. и в начале XXI в. на мировой балетной сцене сформировалась целая плеяда выдающихся хореографов, экспериментирующих с новыми танцевальными формами, в их числе и испанский хореограф Начо Дуато. С одной стороны, он является выходцем из недр испанской хореографической культуры и продолжает развивать ее фольклорные традиции. С другой стороны, он современный хореограф.

Начо Дуато родился 8 января 1957 г. в Валенсии. Род Дуато происходит из Италии и существует со времен Карла V. Семье Дуато издавна принадлежала фабрика по изготовлению шелка. Помимо семейного дела, отец Начо занимал пост губернатора Валенсии, а его дедушка был нейрохирургом, сделавшим первым в Испании операцию на открытом мозге. Очевидно, что в такой консервативной семье мысль иметь сына-танцовщика у родителей Дуато не имела оснований возникнуть. Однако судьба распорядилась иначе.

Начо Дуато вырос в большой семье, у него было 5 сестер и 3 брата. Вспоминая о своем детстве, Дуато говорил, что больше всего в жизни он хотел танцевать [1]. Однако в Испании это было невозможно. В Испании отсутствовал стабильный балет. И это несмотря на серьезный вклад, который испанский танец сделал на протяжении всего XIX в. романтического балета [2]. Из множества испанских танцев, привнесенных в балетный театр эпохи романтизма, выделяется качуча. В 1836 г. Фанни Эльслер, к тому времени уже блиставшая на сцене Гранд-Опера, переняла этот танец у Долорес Серраль и исполнила его в балете Жана Коралли «Хромой бес» на музыку К. Жида. Вскоре качуча превратилась в символ испанских танцев на балетной сцене и была прочно вписана в историю мирового балета позднего романтизма.

Испанские танцы, переработанные в классической манере, вводились во многие балеты хореографов XIX в.: А. Сен-Леона, М. Петипа и др. В XX в. были задействованы в спектаклях М. Фокина и А. Горского, но в более этнографической манере.

С начала XX в. в Мадриде и особенно в Барселоне в «Большом театре Лисеу» («*Gran Teatre del Liceu*») постоянно работали международные компании: начиная от балетов легендарной труппы С. Дягилева и до балетов маркиза де Куэваса в послевоенную эпоху. С середины 1970-х гг. активно гастролировали со своим спектаклями многие именитые хореографы, такие как Морис Бежар, Альвин Николаис, Пол Тэйлор и др. Однако танец в Испании долгое время так и оставался Золушкой среди других искусств. Дело в том, что до 1979 г. в Испании не было создано ни одной танцевальной государственной компании. Правительство никогда не было заинтересовано в развитии этого искусства. Существовал только так называемый испанский балет — это школа болеро и фламенко. Но ни классического, ни современного танца не существовало. Конечно, нельзя

не упомянуть о том, что в 1954 г. испанская танцовщица и хореограф Мария де Авила основала собственную танцевальную школу в Сарагосе, из которой вышли многие известные танцовщики и танцовщицы страны, в их числе Виктор Улате и Анна Лагуна. Но это было лишь одно исключение, которое подтверждало правило. Сарагоса также не была культурно привлекательным местом в те годы.

«Жить во время диктатуры Франко, — не без сожаления отмечал Дуато, — это то же самое, что жить в Средние века. Королевский театр был закрыт, там давались только военные парады и концерты. Мы были абсолютно изолированы от внешнего мира. Кино у нас не было, художники уезжали из страны, а поэтов могли арестовать и посадить в тюрьму только из-за того, что они слишком вольно высказались против режима» [1, p. 73].

На первых страницах своей книги Дуато отмечает: «В Испании, когда я был ребенком, не было прочных балетных традиций. Не было ни хороших школ, ни хороших преподавателей <…> Поэтому очень легко понять, что я не знал, что хочу быть танцовщиком, до сравнительно “пожилого” возраста. Но я знал только одно, что хочу выражать себя с помощью собственного тела. Искренне, я думал, что я родился танцовщиком. Поэтому я был вынужден покинуть Испанию, чтобы иметь возможность сформироваться как танцовщик» [1, p. 20].

Начо Дуато начал свою творческую жизнь как драматический актер в 16 лет. Принимал участие в музыкальных комедиях, мюзиклах и шоу, в частности, в знаменитом мюзикле «*Godspell*»[1], спектакле «Почему ты бежишь, Уилисс» («*Por qué corres, Ulises*», 1975) Антонио Гала в Театре королевы Виктории вместе с Мари Карильо, Альберто Клосас и Викторина Вера. Кроме того, Дуато снялся в эпизодической роли в фильме испанского режиссера Хайме де Арминьяна «Любовь капитана Брандо» («*El amor del capitán Brando*») в 1974 г.

В 1975 г., когда умер генерал Франко, Дуато исполнилось 18, и он уехал из Валенсии в Лондон. «Я сказал родителям, что еду в Лондон учить английский язык и поступать в театральную школу. А на самом деле я пошел на отбор школы балета Рамбер» [3, p. 21]. Комиссия, выбрав Дуато за природные физические данные, дала шанс проявить себя, и он не упустил его. Это означало огромные изменения в жизни не только Начо Дуато, но и его семьи. В Испании решение юноши посвятить свою жизнь танцу не могло быть встречено с одобрением. «На мою семью, особенно на родителей, новости свалились как ведро холодной воды. Однако я не виню их. На самом деле, они просто не могли понимать этого» [3, p. 26]. Начо Дуато, благодаря своим необыкновенным врожденным задаткам, поступил в лондонскую школу Рамбер без предварительной подготовки. Но несмотря на это, ему пришлось работать гораздо больше и напряженнее остальных учеников, чтобы за короткий срок достичь успеха в том, что не было приобретено заблаговременно.

[1] «*Godspell*» — мюзикл, созданный по мотивам Евангелия от Матфея. Автор музыки и либретто — Стивен Шварц. Премьера состоялась 17 мая 1971 г. на Бродвее.

После двухгодичного обучения в школе Рамбер, в 1977 г., Дуато отправился в Брюссель, поступив в школу «Мудра» («*Mudra*») Мориса Бежара. Таким образом, Бежар стал первым выдающимся хореографом, с которым Дуато посчастливилось осваивать премудрости хореографического искусства.

Вскоре Морис Бежар предложил Дуато контракт в своей профессиональной труппе «Балет XX века». Однако он чувствовал, что еще не был готов, и решил продлить учебу в танцевальном центре Элвина Эйли в Нью-Йорке.

Следующим пунктом творческого развития Начо Дуато был «Кульберг-балет» в Стокгольме, где 1980 г. он подписал свой первый профессиональный контракт. Но уже в 1981 г. знаменитый чешский танцовщик и хореограф Иржи Килиан предложил работу с «Нидерландским танцевальным театром», где Дуато впервые проявил себя в области создания хореографии.

Изучение личности хореографа невозможно без анализа его творчества. Для этого обратимся к хореографическому дебюту Начо Дуато — «*Jardí Tancat*» («Огражденный сад»), созданному в 1983 г. для юношеского отделения *NDT* II[2]. Первый же хореографический опыт обернулся триумфом.

Балет поставлен на песенный цикл испанской и каталонской певицы и композитора Марии дель Мар Бонет (*Maria del Mar Bonet*), которая переложила на свою музыку стихотворения каталонских поэтов. Песни рассказывали о трудностях, переживаемых испанскими фермерами, работавшими на засушливой земле, о том, как они ждали дождя, которого все не было.

Дуато создал балет, полный силы, поэзии и красоты, с участием шести танцовщиков (трое девушек и трое мужчин), образующих пары, которые, вопреки сложившимся обстоятельствам, гордо продолжали сеять, сажать, пожинать и молоть зерно на бесплодной каталонской земле, отказываясь признать свое поражение. Дуато не прибегнул к конкретному отображению ситуации с помощью традиционной пантомимы. Главным проводником к пониманию смысла балета стала выразительная пластика танцовщиков, основанная на экспрессивности музыкальной основы спектакля. Само движение явилось средством передачи эмоционального

[2] *Nederlands Dans Theater* (NDT) — Нидерландский театр танца (НДТ).

переживания. Дуато выразил глубокую связь крестьян с родной землей и друг к другу.

Благодаря сохранившейся видеозаписи спектакля, можно выявить его структуру, композиционные принципы и приемы, избранные хореографом. Длительность спектакля составляет 17 минут. Весь балет условно можно разделить на шесть частей. Первая часть идет в полной тишине. Происходит некое таинство. Возводя руки к небу, танцовщики падают на колени, моля о снисхождении. Постепенно нарастает амплитуда движений, и начинается вторая часть. На аккомпанемент стремительного барабанного ритма вступают три танцовщика. Позже в этой же части, вместе с вокалом (песня «*Cançó d'es collir olives*»), присоединяется танцовщица, образуя четверку. В следующем фрагменте другая девушка исполняет соло, на уже более медленную и лиричную по характеру песню «*Cançó d'esterrossar*». Четвертая часть под «*Fora d'es sembrat*» исполняется всем ансамблем, образуя двойки и тройки. Далее, на песню «*Tonada de treure aigo*», двойка девушек, ранее сольно не высказывавшихся, составляют дуэт. Заключительная шестая часть на песню «*Canço de Na Ruixa Mantells*» — самая продолжительная. В свою очередь она тоже имеет внутреннюю структуру. Ансамбль делится на три пары (девушка и юноша), каждая из которых исполняет дуэтный танец по отдельности на свой песенный куплет. Финал балета возвращает зрителя к его началу. Образуя ансамбль, танцовщики вновь падают на колени, склоняя корпус и руки в земле.

Хореографический текст, выдержанный в стилистике танца модерн, поставлен преимущественно по принципу музыкального канона, в котором один голос повторяет другой, вступая позже него. В первом же балете Дуато выявляются черты его художественного почерка, выраженного в текучей, гибкой, импульсивной пластике, в неуловимой смене переходов от одной танцевальной части к другой, и самое главное — в удивительной музыкальности безостановочного потока движений. А танцовщики, создающие ансамбль его балета, — не безликая масса, а, наоборот, группа индивидуальностей, каждому из которых дано право на сольное пластическое высказывание.

Сценография и костюмы придуманы Дуато. Для создания ощущения сельской местности хореограф очерчивает на сцене большой прямоугольник, на границах которого — как будто бы вбитые в землю деревянные колья. Костюмы юношей — футболка и брюки, у девушек — платья с длинными рукавами и юбкой до середины икры, выполнены в коричневой цветовой гамме, без использования каких-либо аксессуаров. Найденная уже в первом своем балете эстетика оформления спектакля, выраженная в минимализме и условности, станет главенствующей на всем протяжении его творчества.

Вдохновение для создания этого балета Дуато нашел в испанской сельской местности и культуре своей родины. Он вспоминал, что перед тем, как ставить балет «Огражденный сад», говорил своим танцовщикам, что, слушая музыку, чувствовал запах цветов апельсина. Однако хореографа не интересует поверхностная испанская декоративность, он обращает внимание на то, что «Испания очень большая и разная, поэтому я не говорил бы об общих испанских чертах. В испанской крови много примесей: греков, арабов, румын, евреев, кельтов. Я одновременно чувствую всю эту смесь, но больше всего я ощущаю себя средиземноморцем» [4].

Для карьеры Дуато этот спектакль послужил прочным основанием в области создания хореографии. На сегодняшний день «Огражденный сад» входит в репертуар более 40 танцевальных компаний мира. В первой работе уже присутствовали основные мотивы, определившие стиль раннего Дуато — фольклорность, связь с природой, ориентализм, страстность и чувственность, гармоничное взаимодействие ритма, мелодии и пластики человеческого тела.

С тех пор у Дуато началась новая творческая жизнь. Не переставая выступать в качестве танцовщика, он продолжил создавать собственные хореографические работы.

Параллельно, когда Дуато постигал танцевальное мастерство в Европе и Америке, в последней четверти XX в. Испания сделала большой скачок в развитии политической, экономической, общественной и культурной жизни. В 1978 г. по инициативе короля Испании Хуана Карлоса I, взошедшего на престол после кончины Франсиско Франко, была принята новая Конституция, способствовавшая восстановлению демократии в стране.

Именно в этот период испанское танцевальное искусство вступило на новые рубежи. По решению Генеральной дирекции театров и спектаклей в 1979 г. был основан Национальный театр танца (*Compañía Nacional de Danza*, *CND*), который сначала назывался Классический национальный балет Испании (*Ballet Nacional de España Clásico*). Труппа прошла через руки четырех директоров, каждый из которых проповедовал свои художественные идеи. Во многом это негативно отразилось как в художественном, так и в административном плане управления компанией. Первым директором был назначен Виктор Улате — знаменитый испанский танцовщик, несколько лет проработавший в балете Мориса Бежара. А художественным руководителем стал выдающийся танцовщик фламенко Антонио Гадес. В феврале 1983 г. руководство компании перешло в руки известной танцовщицы и педагога Марии де Авила. В 1988 г., с приходом Майи Плисецкой на должность директора, в репертуаре труппы значились преимущественно балеты, основанные на классической технике танца. Под ее руководством были осуществлены постановки балетов:

«Кармен-сюита», «Тщетная предосторожность», «Айседора», «Мария Стюарт», Гран па из балета «Пахита» и др.

В 1990 г. министерство культуры Испании утвердило на руководящую должность Национального театра танца Начо Дуато. С художественной точки зрения у Национального театра танца не было индивидуальности, компания не имела ни ясной личности, ни конкретной цели, за которой могла бы следовать. С административной точки зрения не существовало регулярной программы, в результате чего компания переживала большой экономический кризис.

С приходом Дуато начался новый этап истории этой труппы. Эстетический выбор Дуато пал на современность. Он полностью поменял репертуар, наотрез отказавшись от классических балетов. Он перенес в Мадрид все старые работы, создал много новых и регулярно приглашал на постановку балетов для своей труппы коллег — Матса Эка, Иржи Килиана, Уильяма Форсайта. Дуато на посту директора много раз подвергался критике. Его ругали за уничтожение классического репертуара. Но Дуато тогда видел главную цель в необходимости создать такое направление танца, которое могло бы быть идентифицировано как современное, так и испанское. Его упрекали также в том, что Национальный театр танца стал авторской компанией. На это Дуато отвечал так: «Если посмотреть на другие мировые танцевальные компании, то все они имеют во главе сильную личность, хореографа: Нидерландский танцевальный театр (Иржи Килиан), Франкфуртский балет (Уильям Форсайт), Танцевальный центр Альвин Эйли (Эльвин Эйли), Кулберг балет (Матс Эк), *Batsheva Dance Company* (Охад Нахарин), Балет Мориса Бежара (Морис Бежар), и т. д.» [3, p. 62].

Несмотря на многие проблемы, существовавшие внутри труппы, компания достигла больших успехов. Следствием этого можно считать увеличение количества спектаклей: вместо 30 представлений в год до более 80. Труппу стали приглашать на гастроли и фестивали по всему миру.

Ко всему прочему, подобно тому как Иржи Килиан создал в Гааге Нидерландский театр танца II, в октябре 1999 г. Начо Дуато в Мадриде создал Национальный театр танца 2 (*CND*2) с целью подготовки будущих танцовщиков для своей основной труппы.

Дуато так вспоминал о работе в *CND*: «Сейчас в Мадриде с каждым годом все больше чувствую себя испанцем, жителем Мадрида. Хотя в самих спектаклях я не иду на осознанное выражение национальных испанских черт, если это проявляется, то подсознательно. Мне очень нравится, что испанские ассоциации сейчас расширяются, раньше они ограничивались корридой, Лоркой и фламенко» [4].

Таким образом, за период 20-летнего руководства *CND* Дуато создал более 40 хореографических работ и завоевал высокую оценку критиков по всему миру. Многие его балеты вошли в репертуар самых престижных танцевальных компаний мира и прошли испытание временем.

По завершению работы в Национальном театре танца Испании можно с уверенность говорить о том, что к этому времени окончательно сформировался художественный стиль Начо Дуато. Танец Дуато метафоричен и условен. Его хореографическое мышление состоит в интерпретации впечатлений от определенных жизненных ситуаций посредством условного пластического языка. В балетах Дуато точная формулировка замысла исключена, поскольку она носит визуально-эмоциональный характер. Хореограф повествует о своей идее на ассоциативном, образном уровне, передавая настроение и характер.

Стиль танца, художественного выражения Начо Дуато, кристаллизуется через движение с глубоким уважением к музыке. Беря за основу актуальную проблему современности, Дуато в своих балетах не иллюстрирует затронутую проблему или ситуацию, но выражает ее через авторские абстрактные пластические формы.

Именно благодаря балетам, созданным в тот период, Дуато стал всемирно известным хореографом, мастером одноактного бессюжетного балета.

Список литературы

1. *Стрижак Н*. Документальный фильм: Начо Дуато. Русские сезоны. Россия, 2011. 10 октября. URL: http://kinoprice.ru/1545-nacho-duato-russkie-sezony-2011.html (дата обращения: 15.10.2017).

2. *Рохер Салас*. Заметки о судьбах Кучучи // Танцуй, Испания [материалы к фестивалю]. М.; Л.: М-во культуры Испании, Нац. ин-т сценических искусств и музыки, М-во культуры СССР, Госконцерт СССР, 1990. С. 23—44.

3. *Nacho Duato*. El placer de la danza. Madrid, 2005. 142 p.

4. *Федоренко Е.* Начо Дуато: Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. 2009. № 29. С. 12.

References

1. *Strizhak N.* Dokumental`ny`j fil`m: Nacho Duato. Russkie sezony`. Rossiya, 2011. 10 oktyabrya [Documentary film: Nacho Duato. Russian seasons. Russia, 2011. October 10]. URL: http://kinoprice.ru/1545-nacho-duato-russkie-sezony-2011.html (data obrashheniya: 15.10.2017).

2. *Roger Salas*. Zametki o sud`bax Kuchuchi // Tanczuj Ispaniya [materialy` k festivalyu]. [Notes about the fate of the Heap // Dance Spain [for the festival]. M.; L.: M-vo kul`tury` Ispanii, Nacz. in-t scenicheskix iskusstv i muzy`ki, M-vo kul`tury` SSSR, Goskoncert, 1990. S. 23—44.

3. *Nacho Duato*. El placer de la danza [El placer de la danza]. Madrid, 2005. 142 p.

4. *Fedorenko E.* Nacho Duato: Tanecz bol`she poxozh na poe`ziyu, chem na prozu ili roman [Nacho Duato: the Dance is more similar to poetry than to prose fiction or novel] // Kul`tura: Ezhenedel`naya gazeta intelligencii. 2009. № 29. S. 12.

Проблемы словесных искусств

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ГОГОЛЬ. РУССКАЯ ЭПИДЕМИЯ

Н.А. БАРАБАШ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств), 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: vkrivichi@rambler.ru

В статье приводится анализ личности Н.В. Гоголя, понимание чувств, настроений, эмоций великого русского писателя через героев его произведений. В своих «Мертвых душах» Н.В. Гоголь изобразил фасад и задворки российской жизни, ее уклад, насыщенность такого рода подробностями, которые последующие поколения все изучают и изумляются их очаровательной щедрости. Рассуждая о судьбе России, Н.В. Гоголь привлекает образные, метафорические выражения и символы. Он был «не в ладу со временем» и пространством, в котором в тот или иной период находился, с самим собой, не в ладу с целым миром, для которого он создал свои творения, оставшись одинокой и загадочной фигурой в русской классике. Мы нынче называем ведущей тенденцией в искусстве и литературе — постмодернизме — видны, угадываются, проявлены в то давнее уже время, через великих представителей которого пришлось о нем говорить.

Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, «Мертвые души», Чичиков, мораль, мистицизм, творчество, подробность, гуманистическая позиция.*

GOGOL. RUSSIAN EPIDEMIC

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

The article presents the analysis of the personality of Nikolai Gogol, understanding the feelings, moods, emotions of the great Russian writer through the heroes of his works. In his" Dead souls " Nikolai Gogol depicted the facade and backyards of Russian life, its way of life, the saturation of such details that subsequent generations all study and marvel at their charming generosity. Discussing the fate of Russia, N. V. Gogol attracts figurative, metaphorical expressions and symbols. He was "out of tune with time" and the space in which he was at one time or another, with himself, out of tune with the whole world for which he created his creations, remaining a lonely and mysterious figure in Russian classics. We now call the leading trend in art and literature — postmodernism-visible, guessed, manifested in the long time, through the great representatives of which had to talk about it.

Key words: *N. V. Gogol, "Dead souls", Chichikov, morality, mysticism, creativity, detail, humanistic position.*

У недругов дразнящего слова «постмодернизм» всегда найдутся аргументированные «про» и «контра». Ну, не нравится им это словечко, а уж что стоит за ним, понять и вовсе невозможно. Однако еще до своего официального крещения и внедрения в художественную практику, люди, сами того подчас не ведая, уже творили по законам этого понятия. Или — по беззаконию того же, что значительно точнее. Всякая там игра страстей и воображения, ирония и откат от каких бы то ни было правил, более того, постулирование отсутствия таковых — разве до 50-х — 60-х годов прошлого века мы не встречали подобного в мировой литературе и искусстве? Надеюсь, что и Сервантес, и Шекспир вполне дружелюбно относились к только что перечисленному.

Стык эпох и времен, подсмотренный у Чехова еще ох как задолго до него, продемонстрировал Сервантес, поправший всякие законы и правила и с равной степенью уникальности и неповторимости обрушившийся на мир глупостей, сарказма, насмешки с подкупающей искренностью. Неся в подтексте неистребимое оружие изгонять бесов из любого свода правил.

Все так! Долой каноны и предрассудки о том, что искусство должно развивать и развиваться, двигаться к какой-то цели и чему-то учить. Ничего и никому искусство не должно, и это впервые поняли те, кто ни в коем случае не называл себя постмодернистами, а мыслил неординарно. Раскованно, постигая свое время и просто ВЕЧНОСТЬ. Мы не сможем даже приблизиться к ответу на вопрос, правильно ли это, хорошо ли. Явление есть и, стало быть, требует анализа.

Мифотворчество, отказ от идеального, мир как текст, смешение и соединение прежде несоединимого, выраженное игровое, пародийное начало, сумятица и перевертыш всех и всяческих жанровых начал и много чего другого создают в конечном счете нечто единое, целостное, неразрывное. И если Дон-Кихот — олицетворение рыцарского начала, борьба с ветряными мельницами, ставшая классическим штампом, отказ от себя и принесение даже себя в жертву, то герои Николая Васильевича Гоголя поступают совсем иначе, если не сказать — с точностью до наоборот.

Разве для искоренения неправды, зла, пагубных страстей, мздоимства приходит в мир писателя Чичиков? Никаких жертв, все иначе. Интроверт до мозга костей, он, пожалуй, даже самому себе не раскрывает истинной конечной цели предприятия, которое задумал осуществить. Что-то тайное и одновременно мерзопакостное веет от всей его фигуры.

Вступая во множественные связи ради достижения поставленной цели, Чичиков выполняет по крайней мере две задачи: не уронить честь мундира (так ему представляется камуфлирующая, закрывающая его роль, функция) и определить себя центром мира. Соглашусь, дерзко, слишком, быть может. Но вдумаемся. Разве только прибыли и обогащения ищет этот принц нищих у обитателей придорожных домов? Разве только для собственной выгоды старается? Не постигает разве его некая высшая цель и высшее же понимание миссии, на которую сподвигнут он один. Ни кто другой, он, только он! И он образцово исполняет эту роль. Сам прописал, срежиссировал и сам же сыграл. Вот такой мастак.

Но не так уж прост этот человек, едущий в коляске по родной стране России. Не одним лишь звериным инстинктом отмечены его поиски. Все та же неутомимая работа души (простите великодушно!) требует такого подхода к делу и его выполнения.

Например, у режиссера Валерия Фокина Чичиков в исполнении А. Леонтьева подолгу молчит у себя в номере. Вообще, протяженность сцен, где не произносится текст, а где зонам молчания отведено главное, едва ли не решающее место, являются движущим принципом постановки. Страстью к запретному занимается там Чичиков. Его никто не видит, не слышит, он — наедине с собой. И потому действует так, как ведут себя не самые симпатичные люди, убежденные в том, что они одни. Именно они позволяют себе всякого рода непристойности: от ужимок до всяческих звуков, неприличных жестов, кривляний, разглядывания себя в зеркало. Запретное становится тем мерилом личности, когда потаенное, скрытое просится наружу и когда человек позволяет ему туда выйти.

У себя ли в номере, едучи по дороге в карете, сталкиваясь и беседуя с разными странными людьми, которые только такие и могли попасться на пути. Сам странен, да и ищет похожих. Странен-то да, но вот эта страсть к возвышению над себе подобными, уничижительное к ним отношение и ставят едущего центром мироздания. Потребность в этом возвеличивании слишком велика и наглядна.

Можно сколько угодно говорить об абсурдности и такого поведения, и образа жизни, и мыслей, но никуда не деться от самого главного, что руководит человеком. Только ли жажда наживы? Или же

все-таки нечто большее? Страсть перехитрить, найти такой способ и такой метод, который до него не был бы никем освоен и реализован. Нет, совсем не одно лишь стремление обхитрить, но где-то и слиться с попутчиком в его взглядах на жизнь, показать, продемонстрировать равность самому себе. В этом — бóльшая хитрость, чем вся сумасшедшая затея.

Гоголь словно вывел наружу то, что посещает едва ли не всякого человека, если дать разгуляться фантазии и страстям. Только почти каждый позлобствует во сне или в пограничном со сном существовании, а кто-то… Гоголь проделывает небывалый эксперимент над психикой человека, над его игрой воображения. Речь не о морали и этических заповедях, с ними-то все как раз ясно, что ж твердить одно и тоже! Нельзя! — не по-христиански, не по-человечески, в конце концов. Понятно, что так. Ну а мотив, в чем он, где? Для Гоголя только ли развенчать аморального Чичикова? Слабо, мало. В том-то и дело, что вселенская идея, почти ницшеанская, почти со слов Заратустры, движет его героем. И в этом смешении недостоверности, абсурда, смешении правды и чудовищного вымысла кроется та зыбкая грань, по которой писатель отправляет в столь редкостное странствие своего героя.

Трудность самого предприятия, как и трудность изучения, зачем и почему понадобилось Гоголю отсылать Чичикова со столь диким замыслом в дальние странствия, заключается по меньшей мере в двух вещах. Первая — это трудность того метаязыка, который хоть и обращен к людям и включает в себя все известные языки иных героев его произведений, все же остается закрытым. Обращенным к себе, своего рода интровертный язык. Второе — это опять загадка. Что была, к примеру, и у Чехова, но совсем другого свойства, и лежит она значительно глубже, да и просто-напросто в иной плоскости. Другие руды, другие полезные ископаемые сдерживают, не выносят на поверхность, требуют раскопок этой самой загадки. Да и она сама не так проста: разгадал и все понял. В ней тоже множественность смыслов и трактовок, вариантов разгадывания и подходов. Все, что мы знали, знаем о Гоголе, еще словно не доросло до истинного, окончательного приближения к нему как к писателю, опять же, — мистификатору и философу.

Вот загадывает Гоголь первую и основную загадку, в которой скрыт весь смысл: ЗАЧЕМ? С какой целью отправился Чичиков скупать мертвые души? И некоторые обращения к тексту помогают приблизиться к ответу. Вот что пишет Гоголь: «Но… может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, ода-

ренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире… И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом! Подымутся русские движения… и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов…» [1, с. 261].

Где-то здесь, совсем рядом, кроется один из возможных вариантов ответа, зачем и что хотел герой? Вздумал же он обмануть, обмишурить не каких-то отдельных людишек, а целый мир! Высказывая прежде эту мысль, мы еще и еще раз возвращаемся к ней только из чувства уверенности и такой же надежды на уверенность в своем читателе о том, что идея всевластвования и единоначалия, верховного судии и еще чего угодно в таком роде — все будет верно. Продолжает же Гоголь далее: «А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем ни попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра, да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» [1, с. 262].

Вслушались, почувствовали? Отдает, прекрасно отдает Гоголь отчет в том, кто в центре повествования и для чего. Он не скрывает ни «темного и скромного происхождения героя», ни его устремлений. И ему в особенности важно проследить, исследовать, до каких глубин низменных может пасть человек и что за такой тщедушной «кисло-неприютной» жизнью, которая сразу таким образом и глянула на родившегося, кроется совсем недюжинное намерение превозмочь, преодолеть и родство само, и род, и назначение.

В этом — величайшее противоречие образа: с одной стороны, наказ — «носи добродетель в сердце», а с другой — «неожиданное великолепие жизни», открывшееся мальчику, когда однажды отец взял его с собой «с первым весенним солнцем». Именно эта прогулка заставила Чичикова «раскрыть рот», как пишет Гоголь. И, быть может, те мгновения отложились в памяти и закрепились настолько, что захотелось когда-нибудь проехать таким образом, чтобы управлял тележкой не какой-нибудь маленький горбунок, а лихо, в полную мощь. Да и напутственное слово в той поездке отца тоже

много значило для всей последующей жизни: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам» [1, с. 264]. Все, можно дальше не продолжать. «УГОЖДАЙ!» И еще важную вещь изрек папаша: «…а больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете… Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». Никогда после это руководство к действию не оспаривалось даже внутренне, даже глубоко про себя Павлушей Чичиковым.

И решил он действовать по-крупному, не мелочиться, и не одни только копейки собирать. Замахнулся на большое и скверное. Но так уж научили, ничего не попишешь.

Все предприятие Чичикова — унизить и даже уничтожить себе подобных, тех, каковыми они были в детстве: похожими на него. Провести и их через надругательство и надувательство. Странное дело, но в конечном итоге не для себя только лишь эти копейки, которые он сгребает за усопших. Завладеть чем-то большим, уничтожить и в себе самом то давнее, страшное и ничтожное через эту сублимацию — унижение себе подобного. С теми, с кем сводит его ДОРОГА. Известный и — право — надоевший уже сюжет и идея дороги перестали восприниматься как раскрывающие нечто главное и важное в партитуре гоголевского произведения. Уже многое в театре сказано через и посредство дороги. И А. Эфрос, и М. Захаров отдали дань этой теме в поэме.

Затронул ее, но, конечно, совсем на другой лад, В. Фокин. У него не дорога сама по себе, где собираются странные люди и с которыми встречается Чичиков. Для него символ дороги, пути больше носит оттенок одиночества и какой-то даже обособленности от мира этих людей. Его Павел Чичиков все больше отстраняется, все больше предпочитает пребывать в одиночестве. И постепенно смещаются акценты: и у Эфроса, и у Захарова Чичиков был начисто лишен и намека на романтические устремления; у Фокина он погружен в самолюбование и диалог с самим собой. Такой ход начинает приобретать оттенок и впрямь романтического налета. Нет, не для нас, не для искушенного зрителя, а того Чичикова, которым он МОГ БЫ БЫТЬ. Разговор перед зеркалом, игра со шкатулкой, завораживающая и намеренно длительная, растянутая, такая подробная и завораживающая, что становится страшно, как это Чичиков еще умудряется отрешаться от собственной персоны и переносить свое внимание на других людей? Почти уж и не у людей. Но ему-то таковых только и подавай!

Мог ли предусмотреть Николай Васильевич Гоголь в 1846-м, что спустя полтораста лет, даже и побольше, возникнет некий прием, тече-

ние, такой способ видеть мир, в котором мир этот явится весь перевернутым и искаженным, начиная с самого главного: героя, его предприятия, им понимаемой миссии на этом свете? Не приведи Господи!

Трудность рассказа и понимания происшедшего и с Чичиковым, и со всеми перипетиями романа заключается еще и в том, что при всей кажущейся выверенности и стройности повествования оно то и дело спотыкается о так называемые отступления. Они — двоякого рода. Либо лирические, и тогда автор смело и едва ли не наотмашь рассуждает о судьбе России, привлекая образные, метафорические выражения, символы; либо возвращается к моментам жизни и рождения своего героя и происходит это аж после двухсот шестидесятой страницы. Для Гоголя, быть может, это и не является осмысленным, конструктивным приемом в известном смысле. Сам строй романа-поэмы требует таких возвращений и обращений к России-родине как к живому, одухотворенному, прежде всего, существу.

Спустя несколько десятилетий, в конце XIX в. другой великий писатель, Антон Павлович Чехов напишет свой рассказ «Смерть чиновника», где в финале этого повествования его герой помирает. Да, так и сказано: «помер». Не погиб, не умер, а именно помер. Вот ведь мера иронии, сарказма, гипертрофированного чувства повседневной жизни, в которой возможно все, даже и смерть сама от нелепейшей случайности. Понятное дело, жанр, его особенности, понятно, что все гротескно преувеличено и заострено, но какое-то чувство досады, однако, не оставляет: отчего все ж таки помер? Нельзя ли было как-то иначе? Стало быть, нет, нельзя.

А вспомнилось об этом лишь в связи с гоголевским развитием событий: Чичиков еще не помрет, он все будет и будет колесить по дорогам России, и никакая ироническая нота писателя не способна будет подарить ему прощение, а, стало быть, и смерть.

И не раз Гоголь вспомнит о детстве героя, а Чехов хоть и ни словом не обмолвится о том, как жил и рос его Червяков, но детством с его несомненной ущербностью, ложью, побоями, а главное — ложью — рассказ дышит. Оно, это детство, словно просачивается сквозь него. И понятными становятся и мотивы, побудившие извиняться трижды, и невозможность взять с собой в театр жену, хотя та и знает о посещении спектакля и даже советует в какой-то уж совсем страшный момент его душевной депрессии пойти и снова извиниться перед генералом.

Ничтожность так горстями и сыплет из всех воротничков неопрятного Червякова. Его предшественник в своем ничтожестве, может, превзошел все написанное до того в русской литературе. И живет себе, не помирает. И так по сей день.

Когда-то в письме к Пушкину Гоголь с горечью сказал, что, мол, не поймут-де. Какой смысл, горький и глубокий, вложил он в эти слова! Так и случилось: и не поняли, и не приняли, и довели до безумия, подтолкнув к сожжению тома. Написанного тома, страшно подумать!

Сплошные откровения дарит нам Гоголь. И то, что сжег, и то, что представил миру такое явление, как Павел Чичиков. Просвещенный двадцатый с его в восьмидесятые совместными предприятиями, кооперативами был задолго до того предвосхищен Гоголем: Чичиков почти что капиталист, а еще точнее — новый русский.

Он и вправду им был, новым русским. До него — бунтующий и одновременно изысканный Чацкий, смурной какой-то Печорин, вечно мечущийся в поисках лучшей доли и глубинного, настоящего чувства Онегин. А тут — на тебе, неизвестно что вообще. Ни положительное, ни «просто с человеческим лицом», а отвратительное и рефлексирующее, бегущее не просто куда-то и зачем-то, но и ОТ чего-то. Бежит Чичиков на своей телеге не только в какую-то конкретную сторону, он еще убегает от памяти, от того пути, которым вдосталь насладился в детстве. Он упорно истребляет эту память, не хочет иметь с ней теперь, во взрослой жизни, ничего общего. Ни памяти о наставлениях отца, ни нищету, ни никчемность — все по ветру, и все, однако, к делу.

Ипохондрия Гоголя, астенический (по современному) синдром, перемежающийся паническими атаками (по новой нынешней классификации) давно известной нервической болезни, пришелся как раз на время литературной безработицы. Написан «Ревизор», планы, если и есть, то какие-то все по большей части туманные и общие, но все же что-то такое мелькает. В том смысле, что интроверт Гоголь и хотел бы поделиться с читателем об очень и очень наболевшем, да одолевают сомнения: поймут ли. Именно этим и продиктован тот вопрос Пушкину. Этот страх быть непонятым — всегда рядом с ним.

Он и перед самой смертью упреждает о том, каким образом удостовериться, окончательно ли умер, а еще раньше, говоря, как тяжело ему, что все вокруг не понимают, он — в оправдание им — успокаивает себя тем, что и сам поступил, наверное, так же. Это не вполне полное приятие того, что с ним происходит и что происходит вокруг его персоны, но, скорее всего, разновидность страха. Перед смертью, хотя и совершаются на протяжении всей жизни приуготовления к ней, перед несовершенством написанного самим, и тогда он уничижительно отзывается о своих произведениях. Да перед многим. Разве сама его личная, совсем приватная жизнь, лишенная и признаков личного, интимного, — не подтверждение тому? Бежит,

всю жизнь бежит от самого себя. Хандрит, болеет по-настоящему, сомневается — разве не полный парад астенизации и ипохондрического состояния души и тела?

Но даже страх не способен противостоять его великому таланту и провидческому дару прислушиваться к себе, в какие-то времена особенно, и возвещать о том, что собирается сотворить нечто совсем «величественное» [2, с. 321—324].

Вот это «собирается» очень характерно для Гоголя. Для него лично, для его героев. Сборы в дорогу, отъезд откуда-то, сборы в последний путь, весьма обстоятельные и скрупулезные. И при всем этом один и тот же вопрос, который, так или иначе, но Гоголем задается, или те же слова, но не в вопросительной форме: «не поймут». Чего более всего он боится? Только ли и действительно быть непонятым, не войти в историю, не закрепиться в памяти человеческой? Нет, сей высокопарный набор импонирует ему менее всего. Он так поглощен душой и душевными же переживаниями, что и поэму-то называет, смотрите, как странно: «Мертвые души». Все-таки «души». И волнует его в Чичикове не только и не столько даже результативность и удачливость его предприятия, но что занимает его ум, что движет его мыслями и чувствами, что становится с этим господином по мере продвижения по той дороге жизни, в которую отправил его автор.

Это сложное, последнее творение становится для писателя не просто величайшей мукой, испытанием, но, по сути дела, он сам порой теряется, что ему этот Чичиков, что он хочет ИМ сказать. Только ли поглумиться, только ли предостеречь (от чего и кого?), только ли бросить вызов социуму, который пресытился Онегиными, Печориными и Чацкими?

И вот ставит же он во главу повествования это нечто, лишенное морали, понимания приличий, эдакое создание, которое уже и не нуждается в исправлении или превращении: настолько все приобрело корсетное, окальцинированное состояние, настолько фигура эта безвозвратно и навечно лишена возможности перерождения. И осознание этого факта становится для Гоголя еще большей, непоправимой мукой. Отсюда метания: то в жар, то, как говорится, в холод. То истощение и ипохондрия, то взрывы оптимизма и надежды на осуществление своего невероятного, фантастического замысла.

Но подо всем этим известное: «не поймут». Разве не основа для диагноза, для прорастания злокачественных клеток и в плоть писателя, и в его персонаж? С одной стороны, осознание и полная вера в необходимость предпринятого им, то есть создания такого героя, с такой биографией и такой миссией, а с другой — опять опасение и надежда на спасение, которое он ищет всеми возможными способами, жалуясь в письмах, например, матери, из Петербурга: «…Я, посвятивший себя всего пользе, обрабатывающий себя в тишине для благородных подвигов…» Сознает ведь, верно? И путь, и предназначение, и важность, — все! Но… снова этот выматывающий душу страх. Он-то и становится виновником, провокатором настоящей хвори, и душевной, и физической одновременно.

Этот страх Гоголя так многогранен, так множественен. То он печется о том, что не поймут (и это главная, ведущая тема страшилок), то о правильном и точном опознании себя неживым, то — более того — сублимирует этот страх высказываниями, прямо уничижающими все его творчество. Вот он пишет Н. Я. Прокоповичу из Парижа: «И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры “Ревизора” а с ними “Арабески”, “Вечера” и всю прочую ЧЕПУХУ (выделено мной. — *Н. Б.*), и обо мне, в течение долгого времени, ни печатно, ни изустно не произносил никто ни слова, — я бы благодарил судьбу. Одна только слава по смерти (для которой, увы! — не сделал я, до сих пор, ничего) знакома душе неподдельного поэта» [2, с. 81—87].

Две вещи нам интересны в этом послании. Первая связана с уничижительной, даже презрительной интонацией по поводу написанного, и, что на самом деле, по самым большим меркам, совсем не так и этому находятся подтверждения в других высказываниях и письмах писателя; а вторая связана, опять-таки, с этой всю жизнь почти продолжавшейся подготовкой к смерти, особому пониманию и восприятию этого величественного события. Недаром в письме к Астахову он употребляет именно этот эпитет. Смерть действительно представляется писателю не чем-то само собой разумеющимся, хотя, конечно, не без этого, но процесс подготовки, твердость намерения сделать все, как положено, — вот что заботит Гоголя. Он собирается на тот свет так обстоятельно и тщательно, что кажется порой, будто именно там он уготовил для себя житье истинное и по-настоящему его волнующее.

Он так сведущ в вопросах подготовки, настолько «в теме», что спорить с ним — зряшное занятие. Доктора, причем, на самый разный лад, взаимоисключающие предписания один другого, все назначают и назначают ему средства для жизни, для ее продления. Он же, словно и не замечая этих усилий, все готовится и готовится к уходу, к небытию.

Вообще, тема ухода, отъезда, собирания в путь, в дорогу — очень приметная и характерная как для героев в русской литературе, так и для их создателей. Под самый исход жизни уходит все же из Ясной Поляны Лев Николаевич Толстой, обрекая тем самым себя на

смерть; ездят и ездят русские писатели то в Рим и Париж (главным образом), то бесконечно из Петербурга в Москву и обратно, словно набираясь иных ощущений как в писательском деле, так и освобождаясь от вечных пут и тягот своего писательского труда, преодолевая границы собственного государства.

Девятнадцатый век в этом отношении особенный. Закисая на месте, господа — создатели великих творений все мчат и мчат куда-то, порой и не подозревая о цели истинного своего путешествия, а так, в общих чертах, набрасывая его легкий абрис. И сквозь эти поездки, как заклание, как нескончаемая притча про белого бычка, — попытки прорваться к самому себе. Словно отъезд из ПРИВЫЧНОГО места способен заменить род вдохновения им, способ нового разговора с читателем, обретение нового стиля и, стало быть, и нового дыхания.

Едут все, стремятся к отъезду — тем более. Не успев вернуться на родину, бежит от нее, требуя карету, Чацкий; в вечных странствиях пребывает Онегин, то вернувшись и увидев Татьяну в первый раз, то вновь покинув страну и, возвратившись, встретив ее снова. В конце поэмы он снова уезжает. Уж что говорить про Чичикова, предприятие которого целиком связано с дорогой!

Иерусалим, Неаполь, Рим, Дрезден, Гамбург, Гастейн, не говоря о Москве и Санкт-Петербурге — вот неполная география поездок писателя.

И почти отовсюду, словно заклятие, слова: «Я совершу… Я совершу. Жизнь кипит во мне… Я совершу!..»

Конечно, несомненно, совершает. Но что за слабость, которая не отступает и которой Гоголь всю свою жизнь потакает: не осознать причины и промахи, скажем, преподавательской деятельности, поприща, которое давалось ему с большим трудом, но на котором он все настаивал и настаивал и жестоко переживал опять-таки непонимание. «Я расплевался с университетом», — заявляет он в письме к М.П. Погодину зимой 1835 г. [3, с. 378—379]. Там же он говорит о том, что сходит (имеется в виду кафедра) «неузнанный». Снова та же тема! Сублимация страха, поданная так легко и, кажется, совсем беззаботной рукой. И наряду с этим снова едва ли не мистическое заклинание и самому себе, и настойчивое повторение этой мысли близким в письмах, — о своей роли, о той загадочной литературной работе, которую он все собирается и собирается сотворить, отметая при этом как ничтожное сделанное ДО того.

Разве можем мы приписать Гоголю ровность и сдержанность в изъявлении чувств, намерений, планов? Нет, он только заверяет, только бесконечно обещает, что поступит так и не иначе, что непременно

создаст, сделает нечто «величественное». Именно этим во многом, а не одним лишь болезненным состоянием объясняется поступок с рукописью второго тома. Просто так, хорошенько обдумавши ситуацию, вряд ли так поступит знающий себе цену творец.

Опять противоречие: Гоголь знал и словно не знал этого — цены. Всю жизнь создавал, но рассчитывал не нечто иное, действительно выдающееся и значительное, что превзойдет все созданное снова и опять ДО того.

Перепады чувств, настроений, эмоций — это у писателя с юности, если не сказать, с детства. Он все обещает «переделать» себя, все рассчитывает на вечный труд и очищающий смысл деятельности как таковой. Поэтому и отсекает обычные мирские радости как мешающие такому расцвету души и способности «перерождиться». Эти слова сказаны еще в 1829 г. матери. И снова — отъезд как возможность, единственная порой, этого перерождения. Путь, дорога, вера в ее обновляющий и очищающий смысл.

В самом деле, разве не выглядят как заклятие, как даже угроза слова, сказанные совсем не женщине, а Н. М. Языкову из Дрездена, где одно лишь слово «любовь» повторяется рефреном и главной нитью несколько раз?

Эти перепады в настроении, переходы от уверенности в сделанном и делаемом к полному неверию и пессимизму, весьма отражаются и на персонажах; в нашем случае — на настроении Чичикова. Вот как Гоголь описывает его состояние, когда герой подъезжает к деревне Плюшкина. «Герой наш... был в самом веселом расположении духа… Он уже предчувствовал, что будет кое-какая пожива… Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе, и наконец затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: вишь ты, как барин поет!» [3, с. 378—379].

Однако приведенный отрывок отнюдь не свидетельствует о том, что наш герой постоянно пребывает в приподнятом, возвышенном настроении. Напротив, по мере того как ему надоедает, скажем, непонятливость и, на его взгляд, очевидная глупость и тугодумие своих партнеров по бизнесу, он скатывается совсем до другого настроения.

Рассказывая о служебных мытарствах Чичикова, вот как Гоголь характеризует его умонастроение и повадки: «Никто не видал, чтобы он хоть раз был не тем, чем всегда, хоть на улице, хоть у себя дома; хотя бы раз показал он в чем-нибудь участье, хоть бы напился пьян и в пьянстве рассмеялся бы; хоть бы даже предался дикому веселью…

Ничего не было в нем ровно: ни злодейского, ни доброго, и что-то страшное являлось в сем отсутствии всего» [3, с. 269].

Какие удивительные подробности! Вообще ПОДРОБНОСТЬ — весьма важное и даже неотъемлемое свойство гоголевского письма. Иной раз, читая какую-нибудь страницу из «Мертвых душ», поразишься: неужели писатель и впрямь был болен? Чего стоит, например, такой фрагмент: «Чичиков подвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши его тут же с небольшим половину, похвалил его. И в самом деле, пирог сам по себе был вкусен, а после всей возни и проделок со старухой показался еще вкуснее.

— А блинков? — сказала хозяйка. В ответ на это Чичиков свернул три блина вместе и, обмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой. Повторивши это раза три, он попросил хозяйку заложить его бричку» [3, с. 65].

Такая из всего текста бьет энергия, такое чудо чего-то свершающегося, да еще и не отдаешь себе отчет, чего же именно, но что СВЕРШАЕТСЯ — непременно. Казалось бы, о страшном распаде души, состоянии общества с его помещичьим укладом — с такой силой страсти и радости, умиления и восторга! Да-да, восторга. Редкая страница выглядит буднично, словно писалась по необходимости, так, для выполнения плана. Фонтанирующая, бодрящая мысль! И это при ясном нашем теперешнем уже понимании и болезненного состояния писателя, и его заморочках типа «любишь — не любишь» (письмо тому же Н. М. Языкову)? Там ведь тоже эта, сбивающая с толку, подробность. Настойчивая, въедливая: «…И если при расставании нашем, при пожатии рук наших не отделилась от моей руки искра крепости душевной в душу тебе, то значит ты не любишь меня. И если когда-нибудь одолеет тебя скука и ты, вспомнивши обо мне, не в силах одолеть ее, то значит ты не любишь меня, и если мгновенный недуг отяжелит тебя и низу поклонится дух твой, то значит ты не любишь меня…» [4, с. 421—425].

Поэтическое заклинание с подлинной верой в искренность как свою собственную, так и с верой в любовь адресата. Все эти «значит ты не любишь меня» напоминают каприз малого ребенка. Не дали, мол, игрушку, вот, знайте, буду плакать, и заранее об этом уведомляю. Мне еще хорошо, еще никто не обидел, да и не собирался вовсе, но все же считаю нужным предупредить…

Так и о смерти, все о ней печется бедный Гоголь. Такая сила пышет из каждого его слова, так и смакует подробности. Так и ешь их с его «пирожками, припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками» и т. д. и т. п.

Известная из психологии и психиатрии вещь: нездоровый человек (по этой части) непременно заставит вас не переставлять чашечку

или пепельницу на его столе, да и края скатерти осмотрит сто раз, чтоб ровны были, да даже уставши и еле держась на ногах, все же поставит на место за вами или за собой стул или еще какой-нибудь предмет. Чтоб все по правилам было! Никакого нарушения порядка! А если таковой случается, сразу тоска, хворь и хандра.

Вот ведь, как описывает Гоголь знаменитую чичиковскую шкатулочку, куплена и сделана которая в Москве и которую со всей возможной тщательностью обыграли в спектакле А. Леонтьев с режиссером В. Фокиным. По тем движениям, которые многократно проделывал актер с этой самой шкатулочкой, становился понятен не только характер Чичикова, но и его прошлое, подробности его бытования. Сценические подробности, которые так бережно и любовно перенес режиссер на сцену, составили с текстом «Мертвых душ» полнейшую физическую и душевную гармонию. Гоголь излагает «план» этой самой вещицы: «В самой середине мыльница, за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними лодочкою для перьев, сургучей и всего, что подлиннее; потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек, для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько там было денег» [4, с. 64]. Уф! Какое же воображение надо иметь, чтобы упомнить это разрастание невиданных ящичков и так их представить, что уже руки чешутся потрогать, прикоснуться, подвигать.

И это у ипохондрика, человека с явно выраженным астеническим синдромом? Странно. Но что там наше «странно», если им наводнено, напоено пространство гоголевских текстов. Вот именно этим «странно».

Одно то уже неожиданность, что «новый русский» вступает в свою роль в поэме не с каких-то там приготовлений; он с первой же страницы едет, он в действии, и предприятие давно началось. И только потом, не из соображений намеренного композиционного приема, но сообразуясь с внутренней логикой и органикой построения, пойдет рассказ и о внешности, и о пристрастиях, и о прошлом и т. д. персонажа. Ритм, который организует это пространство построения, удивительно жизнеспособный, энергетический, действенный. В нем нет и намека на эпическую успокоенность и повествовательность.

Он руководит всеми событиями, вовлекая в него все новых и новых персонажей.

Ритм — не просто участник действия, совершающихся событий, он еще и особая краска в обрисовке характера, в создании настроения. А перепады такового у героя под стать писательским. То помрачнение (не сознания, конечно) и упадническое состояние, то эйфория и подъем.

И за всем этим — стремление не просто надуть-обуть (по нынешним меркам), но ощутить себя ПРИОБЩЕННЫМ. Да ко многому. К примеру, к высшим идеалам. Ах, какие идеалы в предприятии героя? Так это для нас с вами их нет, но для него-то они весьма и весьма обозначены. Через них-то Чичиков закрепляется в переднем, главном «эшелоне» общества, как ему кажется. Через их реализацию возвышается в собственных глазах, все более освобождаясь от оков детства и опасностей «не состояться». От тех предостережений отца, которыми с избытком была наполнена жизнь героя не только в детстве, юности, но и во все последующее время.

Гоголь разрушает канон. Это касается не только образа героя, построения, композиции поэмы, но и то устоявшееся мнение о том, как надо. Он ведь все сделал как НЕ НАДО. И герой не тот и не про то, и сочинение построено как-то не по правилам, и сверхзадача произведения неизвестно про что. Да как «про что»? Как раз про то, как не надо. Гоголь держит очень корректно планку, нигде не нарушая ее, когда говорит о греховности предприятия своего героя. Не впрямую, а так, по касательной, иной раз намеком. Нигде нет проповеднического тона. Порой даже кажется, что он упивается действиями, размахом предприятия Чичикова, что ему самому нравится и то, как он общается, и как откушивает, и как размышляет. Но нет, это то самое введение в заблуждение, мистификация, на которую Гоголь был мастер.

Он намеренно искажает весь подход к начинаниям, заставляя нас едва ли не верить, что все хорошо и праведно, так и должно быть. Не обращается к заповедям, не твердит, что жить так некрасиво и Господь накажет. Ничего этого нет. Есть, однако, несомненно, связующая нить между самим писателем с его необычайно сильной верой в детскую сказку, которая должна исполниться сразу, мгновенно (помните письмо — заклинание к Языкову?) и самим Чичиковым, вот сейчас, только что обретшим веру в собственное спасение. Разве все, что он наметил к исполнению, не есть вера в свое спасение и избавление от страха?! И он подтверждает это: «Из множества польз, которые я уже извлек из них, укажу вам только на одну: ныне каков я ни есть, но я все же стал лучше, нежели был прежде; не будь этих недугов, я бы задумал, что стал уже таким, каким следует мне быть» [5, с. 228].

Не стоит опасаться: здесь не сравниваются характеры, мерила ценностей, моральное насыщение этих лиц, автора и героя, этические представления о плохом и хорошем, — ничего этого не вкладывается в смысл, когда говорится о сравнении двух, отнюдь не равновеликих, величин. Если что и объединяет, то только страх. Один он у одного, по-разному проявляется у другого. (Вот ведь, скажут, нелепая мысль: как можно сравнивать несопоставимое?) Да вглядитесь, разве не отголосок того неизжитого в себе, что не смогло проявиться, свершиться в собственной своей жизни олицетворяет Чичиков? Разве не он — есть оборотная, теневая сторона самого писателя? Может, Гоголь и хотел, и даже жаждал стать смелее и напористее, идущим до конца, ДО САМОГО КОНЦА, и боящегося упреков в несовершенстве? Почему так настойчиво всю жизнь преследует его мысль о том, что не поймут? Разве от уверенности такое? Ни в коем случае.

Подробность, склонность к ней присутствует как в изложении мыслей самого писателя, так и в насыщении ею произведения: она светится в описании чего бы то ни было, в смаковании этих подробностей, в деталях и нюансах, в атмосфере действия, его настроении, в том аромате, наконец, которым пронизано сочинение.

Разбивает канон? В самом деле, для классика и для классики мысль не новая. Но и для своего времени самими соотечественниками писателя осознавалось, что он принес что-то такое новое, что сразу и не понять...

Как сложно преподнести новое, отказаться от предшествующего (пусть и замечательного) опыта современников и классики, но приходит один-единственный гений в какое-то время и придумывает, и сочиняет. И непонятно окружающим, многим и сейчас, да всем почти, что это за новость такая, что держит и держит, и заставляет обращаться к ней в последующие времена и другим поколениям, других сочинителей в других ипостасях и проявлениях.

А новость — в другом ракурсе, в другом видении материала, в ином толковании привычного. Действительно, совсем уж неписаное и не сотворявшееся создать невозможно, ясное дело. Но вот оттенки сказанного и сделанного — здесь о многом следует подумать. Мало ли было прохвостов во всей мировой литературе? Да сколько угодно. Начиная с самого главного и значительного на все времена — искусителя Мефистофеля. Пусть там злой рок, а вовсе не прохвост, но череду отрицательного начала в литературе открывает именно этот персонаж. Потом он лишь закрепляется и развивается в образах Дон-Жуана, мольеровских типах, а до того — и Санчо Панса и вообще в тех оборотных лицах главных героев, которые всегда присутствовали в литературе как подтверждение основной идеи, любимого идеала автора.

В русской литературе большое их количество находим у Островского, Гоголя, Сухово-Кобылина.

Прохвост и бедолага, как нигде, точнее и острее, чем у самого же Гоголя и не был представлен. Хлестаков — главный в этом деле. Но если он у писателя только рассказывает, представляет и НЕЧАЯННО, не по своей воле, пользуется всем тем, что поступает на его личный, прямо из рук в руки, банковский счет, не совершая при этом ни малейших (кроме артистических) усилий, то Чичиков совсем в другом ряду. Он действует, а это — «две большие разницы».

Гоголь не просто создал, изобрел нового героя, нового русского героя без всяких кавычек. Он, этот русский, явился предтечей многих и многих персонажей в отечественной литературе. Это потом явится Лопахин, разрушив о Чехове уже устоявшееся мнение как о писателе про маленьких людей, либо интеллигентов, либо маленьких прохвостов, недотеп, ушедших в себя, ветрениц и ветреников... А он взял и преподнес предпринимателя из бывших слуг.

И не только в новом типе героя дело у Гоголя. Новый стиль, новое композиционное решение (сначала — действие, погружение в него, затем, позже — биография и история детства); провидческое, проинтуиченное видение будущего России, где вскорости станет (не может не статься) все не так. Он увидел и изобразил фасад и задворки российской жизни, ее уклад, насыщенность такого рода подробностями, которые последующие поколения все изучают и изумляются их очаровательной щедрости.

Феномен человека, им созданного, не есть для Гоголя конечный пункт, но некая исходная точка, взявши которую, читатели и зрители все задаются вопросом: да ведь что-то подобное уже было или так только кажется?

Гоголь сказал так много и так расширительно истолковал, что и впрямь понимаешь: он есть и результат теоретической рефлексии, им же предложен объяснительный принцип о ЧЕЛОВЕКЕ; он сам словно отходит в сторону, заявляя о *таком* процессе дегуманизма в человеке и обществе, над которыми он не властен.

Удовольствие, которое испытываешь, читая про прохвоста и жулика Чичикова, есть следствие этой отстраненности, дистанцировании писателя от своего героя. Не упивается он им, в самом деле! Но обозначает явление, которое есть, оно очевидно, и его исследует и анализирует писатель, сохраняя при этом свою, вполне выраженную, гуманистическую позицию.

Поиски себя «вне литературы» завершаются Гоголем в 1835 г. Его творческие и идейные искания (словно можно разделить эти понятия) концентрируются сугубо на литературном поприще. Систематическая педагогическая деятельность в Петербургском университете продолжилась всего полтора года и, как пишет сам Гоголь, закончилась, по общему мнению, неудачей. Но Гоголь неутомим. Он действует на свой лад, впадая то в жесточайшую меланхолию, то вдумчиво и кропотливо работая, совершая поездки. Однако, если можно было заметить, нам более всего был важен и интересен, а главное — показателен не внешний событийный ряд поступков и действий, даже, быть может, не сама содержательная сторона жизнедеятельности, но то, что почти совсем или глухо-наглухо скрыто, то, что составляет подтекст, что является намерением, что относится к тому не внешнему проявлению, которое обнаруживается через призму постижения произведений, сопоставления с персонажами, лицами, в которых был заинтересован сам писатель.

Зародившаяся еще в гимназии, в Нежине, мысль о своем предназначении не покидала всю его жизнь. «Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, — писал он Косяровскому, — я пламенел неугасимой ревностью сделать жизнью свою нужною для блага государства... Я поклялся ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага» [3, с. 111—113].

Однако жизнь героя, которого он поместил в ситуацию торговой сделки, в Николаевскую эпоху сама по себе стала предметом торговых отношений и сделок. В аскетизме и одновременно глубокой отрешенности от внешних проявлений религиозности, Гоголь словно нарочно, словно напоказ, во имя искупления вины (какой, перед кем?) сжигает себя. Все его бесконечные приуготовления к смерти обретают законченный и состоявшийся вид. Он умирает таким же одиноким, каким и мыслил себе идеал правильного, порядочного человека. Трагический мистицизм, к которому так или иначе привели все астенические, панические проявления, наконец завершился. Его сознание не в силах было преодолевать тот глубочайший разрыв, который совершался между «обличительством» и попытками, надеждами указать на идеал, представить его. «Достижение всеобщего примирения» не смогло гармонически и очищающим образом войти в жизнь человека, который так и остался внутри этого раздора, отчасти который сам себе и создал.

Книга Андрея Синявского (Терца) «В тени Гоголя» столь объемна, что мера деликатности и погруженности в пространство гоголевской поэтики, самой жизни классика вызывает изумление и делает знание им жизни Гоголя поистине всеобъемлющим. Эпистолярное наследие Николая Васильевича Гоголя, вкрапление цитат, фрагментов из писем столь органично для повествования, что снова и снова поражаешься: как под силу было такое одному человеку?!

«Мало кто, подобно Гоголю, был одержим программой полезной деятельности и практического добра, в которой он видел единственный выход России» [6, с. 301].

И — тем не менее — все повторяющийся мотив о разладе со временем, становится рефреном как для самого классика, так и в оценке его критикой.

Рефрен «не в ладу с временем» далеко не нов. Для великого писателя он не нов тем более. Он был не в ладу не только со временем, но и с пространством, в котором в тот или иной период находился, с самим собой, что значительно усугубляло проявления его болезненного состояния, не в ладу с целым миром, для которого он создал свои творения, оставшись одинокой и загадочной фигурой в русской классике.

Идет время и, казалось бы, все должно было бы уже стоять по местам. Но нет, оно порой лишь усугубляет противоречия, которые, словно туманным облаком, окутывают и скрывают истинные рельефные черты поисков Гоголя. Его жизни, судьбы и писательской деятельности.

Что ж, разгадываем…

Гоголь и Чехов были разными писателями и не походили ни в чем друг на друга. Если у Чехова герои любят, ждут любви, надеются на нее, боготворят, отвергают, словом, она присутствует в их жизни либо как реальность, либо как мечта и воспоминание, и носительницы ее — чаще женщины, то у Гоголя такого не сыщешь. Любящий взаправду человек у него отсутствует.

Однако есть все же то общее, что роднит обоих писателей: это небезразличие к России, ее судьбе и — любовь к ней, которая звучит у каждого тоже на свой лад. Это — и небезразличие к самому труду, которым оба занимались, выкладываясь сполна и полагая при этом, что сделали все же мало. У обоих были трудности с их постановками пьес на сцене, оба мучились непониманием времени и людей в нем. Оно, это подчас неприятие, во многом подорвало здоровье и силы обоих.

И все же именно эти два имени сошлись в одном: в их творчестве впервые были озвучены мотивы и вспыхнули те зеленые огоньки пламени, которые сначала несмело, но затем все трепетней и ярче взвивались и охватывали огнем странной, не бьющей себя в грудь любви, не одну только Россию, но и многие другие страны. И те проблески первых отражений, которые отзовутся спустя век и более в том, что мы нынче называем ведущей тенденцией в искусстве и литературе — постмодернизме — видны, угадываются, проявлены в то давнее уже время, через великих представителей которого пришлось о нем говорить. Но более всего — о них самих.

Список литературы

1. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 6 т. Мертвые души. М.,1937.
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. 11. Письма 1836—1841 гг. М., 1952.
3. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. 10. М., 1940.
4. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. 12. Письма 1842—1845 гг. М., 1952.
5. *Гоголь Н.В.* Значение болезней. Собр. соч. в 6 т. М., 1937.
6. *Терц А.* В тени Гоголя. М.: Аграф, 2003.

References

1. *Gogol` N.V.* Sobr. soch. v 6 t. Mertvy`e dushi [Collected cit. in 6 t. Dead souls]. M.,1937 g.
2. *Gogol` N.V.* Sobr. soch. T. 11. Pis`ma 1836—1841 gg. [Collected cit. Letters of 1836—1841]. M., 1952.
3. *Gogol` N.V.* Sobr. soch. T. 10. [Collected cit.] M., 1940.
4. *Gogol` N.V.* Sobr. soch. T. 12. Pis`ma 1842—1845 gg. [Collected cit.]. M., 1952.
5. *Gogol` N.V.* Znachenie boleznej. Sobr. soch. v 6 t [The meaning of disease. Collected cit. in 6 t]. M., 1937.
6. *Tercz A.* V teni Gogolya [In the shadow of Gogol]. M.: Agraf, 2003.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

«ЛОРАН, СПРЯЧЬ ПЛЕТЬ И ВЛАСЯНИЦУ»: ИСТОРИЯ ОДНОГО СОБРАНИЯ МОЛЬЕРА, РАССКАЗАННАЯ ХУДОЖНИКОМ-РОКАЙЛИСТОМ

А. А. ТКАЧЕВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: tkacheva-aa@yandex.ru

В статье рассматривается французское издание сочинений Мольера, вышедшее в 1734 г. и проиллюстрированное Франсуа Буше, одним из самых знаменитых художников эпохи рококо. Мастер рано нашел собственный стиль, «стиль Буше», которому оставался верен всю свою жизнь. Однако творческая судьба знаменитого художника чаще всего изучается исключительно с точки зрения его живописного наследия, несомненно, огромного, но не единственного в его биографии. На примере данного издания анализируется работа Буше как графика, сам феномен книжной иллюстрации, создаваемой великим живописцем. Иллюстрации к произведениям Мольера — одна из первых самостоятельных работ художника, который в скором времени приобретет общеевропейскую известность не только как живописец, но и как художник театра, декоратор, автор многочисленных проектов для шпалер, гобеленов, фарфора, часов и так далее. Кроме того, рассматривается характерный для того времени внешний вид и оформление книжных изданий, с одной стороны, получившие большое распространение в XVIII в., с другой — сохраняющие облик роскошной книги. Кроме того, этот книжный ансамбль интересен как пример взаимодействия двух культур, встречи классицизма, характерного для «большого стиля» Людовика XIV, с рококо, которое станет стилем Людовика XV, и своеобразной современной интерпретацией этого «большого стиля» в новом столетии. Следующая подобная встреча эпох в книгоиздательстве произойдет значительно позднее, на переломе XIX и XX вв., и рассматриваемое нами издание можно считать одним из шагов к возникновению самостоятельного изучения книги как «малой архитектуры».

Ключевые слова: *Ж. Б. Мольер, Ф. Буше, Людовик XIV, книжная иллюстрация, стиль рококо, историческая живопись, жанровая живопись, графика, французский театр, комедия, интерпретация, XVIII век.*

«LAURENT, LOCK UP MY HAIR SHIRT AND MY SCOURGE»: A HISTORY OF MOLIERE'S WORKS, ILLUSTRATED BY ONE OF THE ROCOCO PAINTERS

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

The article discusses the French edition of the works of Moliere, published in 1734 and illustrated by François Boucher, one of the most famous artists of the Rococo style. The master soon found his own style, the "style of Boucher", which remained faithful all his life. However, the creative fate of a famous artist is most often studied solely from the point of view of his pictorial heritage, which is undoubtedly huge, but not the only one in his biography. For example, this publication analyzes the work of Boucher as graphics, the very phenomenon of book illustration created by the great painter. The illustrations to the works of Moliere are one of the first independent works of the artist, who will soon become Europe-wide famous not only as a painter, but also as a theater artist, decorator, author of numerous projects for tapestries, tapestries, porcelain, watches, etc. . In addition, the characteristic for that time appearance and design of book publications is considered, on the one hand, which became widespread in the XVIII century, on the other hand, preserving the look of a luxurious book. In addition, this book ensemble is interesting as an example of the interaction of two cultures, the meeting of classicism, characteristic of the "great style" of Louis XIV, with Rococo, which will become the style of Louis XV, and a kind of modern interpretation of this "great style" in the new century. The next such meeting of epochs in publishing will take place much later, at the turn of the 19th and 20th centuries, and the publication we are considering can be considered one of the steps towards the emergence of self-study of the book as "small architecture".

Key words: *Jean-Baptiste Moliere, François Boucher, Louis XIV, book illustration, rococo style, history painting, genre painting, graphics, french theatre, comedy, interpretation, XVIII century.*

Нужно ли издавать пьесы? Их полагается играть,
а не читать в полутемной спальне
К. Мори. «Мольер»

Речь идет о книгах старых, вернее старинных.
Вовсе не значит, что новые, сегодняшние книги менее любимы.
Нет, нет! Каждая новая книга со временем станет и старой, и старинной.
Молодость проходит не только у людей.
Н. П. Смирнов-Сокольский. «Рассказы о книгах»

Для молодого живописца Франсуа Буше 1734 г. был ознаменован вступлением в ряды членов французской Академии за работу в жанре Торквато Тассо. Однако в том же году произошло событие, которое на фоне общей блестящей карьеры мэтра французского рококо часто остается незамеченным — к 1734 г. относится первое крупное обращение Буше к книжной графике, когда он создает 33 оригинальных иллюстрации к новому изданию сочинений Мольера. Это издание интересно не только как собрание сочинений, проиллюстрированное великим художником, но для нас интересен его облик как характерный для книг XVIII в., времени, которое впоследствии назовут Галантным веком.

История знает книжные издания, которые стали знаменитыми благодаря работе художника, оформлявшего к ним иллюстрации, как «Илиада», обретшая новое звучание в прочтении Джона Флаксмана в XIX в., или «Медный всадник» и «Пиковая дама», рассказанные Александром Бенуа в начале XX в. Известны случаи, когда иллюстрации обретали самостоятельную, практически независимую от книжного издания жизнь, однако свобода эта обретается за счет широкой известности оригинала, обращение к которому не становится необходимым для понимания иллюстрации, как это произошло, например, с гравюрами Гюстава Доре к Библии. Тем не менее книжная иллюстрация не случайно выделяется в отдельный вид графики, изначально создаваемый для нахождения в нерасторжимом единстве ее с книгой, как невозможно представить себе фрески Микеланджело без Сикстинской капеллы. Не случайно книгу называют еще «малой архитектурой» и говорят о ее строении в современном понимании как о законченном ансамбле, в который, помимо очевидного соотношения текста и иллюстраций, включаются переплет, корешок, форзац, фронтиспис, титул, шмуцтитул и так далее. Однако для исследования интересующего нас издания необходимо еще раз пересмотреть привычный взгляд на облик книги и вспомнить, как понимали его тогда, в первой половине XVIII в.

Наше представление о книгах связано не с XVIII, а с XIX в., когда переменилась не только книга, перемены коснулись всей жизни. С началом нового века меняется даже ход времени, прежде неизменный на протяжении столетий. Как некогда человек эпохи античности видел течение жизни быстрее, если мчался на колеснице, или медленнее, если шел пешком, а любое путешествие было делом долгих лет, из которого не всегда предстояло вернуться домой, так же чувствовал ее и его потомок 25 столетий спустя. В книге Михаила Германа, посвященной импрессионизму, есть удивительное по поэтичности место, где рассказывается о первых десятилетиях XIX в.: *«В начале XIX столетия по Люксембургскому саду еще прогуливались душистые щеголи с напудренными волосами, в чулках и башмаках с пряжками, аристократки носили на шее бархотки цвета крови, напоминающие о гильотине; с ужасом вспоминали Робеспьера, будущего императора еще называли “генералом Буонапарте”; никто не слыхал о паровых машинах, и лошади оставались самым быстрым средством передвижения, равно как и парусные суда; и даже курьезные воздушные шары — “монгольфьеры” — воспринимались скорее развлечением в духе версальских празднеств, нежели предтечей технического прогресса.*

А через двадцать лет стали обыденностью пароходы, мчались поезда, снимались дагерротипы — начиналась фотография. Еще позднее, в “мопассановском” Париже зазвонили телефоны, строилось метро, горели электрические фонари, вскоре братья Люмьер показали кино» [20, с. 30]. Галантный век любил всячески противопоставлять себя Великому веку, но, как 50 лет назад, так и теперь. просвещенный любитель, зайдя в книжную лавку, брал в руки увесистый том в кожаном переплете и неторопливо перелистывал страницы, чтобы прочитать название. Лишь иногда на корешке поблескивали золотые буквы, составляя имя автора, да еще, быть может, нумерацию собрания сочинений. Просвещенным любителям книг некуда было торопиться. Сама книга была другой — тяжелой, солидной, очень серьезной. Ее трудно было взять в дорогу и вовсе невозможно — читать на ходу, с трудом выкроив полчаса на отдых в тишине. Книга XVIII в. редко лежит на коленях — ее истинное место на столе в кабинете. И читать ее следует медленно, вдумчиво и, скорее всего, — уже не в первый раз. Куда больше она похожа на старинного друга семьи, чем на случайного попутчика.

В XIX в. изменилась книга, изменились читатели. Добротный кожаный переплет остался достоянием по-настоящему значительных, «роскошных книг», как правило, обладающих исключительным, вневременным значением, как поэмы Вергилия или Данте. Кроме того, значительно изменилось число как книг, так и их читателей. Отныне не только возрастает количество читающей публики, но возрастает и число книг, причем книг, сознательно не рассчитанных на многократное прочтение. Это относится не только к так называемой популярной литературе, нередко публикуемой отрывками в журналах или выходящей из печати на дешевой бумаге, в бумажной обложке и уже лишенной какой бы то ни было эстетической составляющей, за исключением разве что обложки, этого «суррогата переплета», как писал позднее Фаворский [1, с. 100], появляется значительное число книг, представляющих ценность исключительно своей новизной и непредсказуемостью мысли автора. Человек XIX в. почти не склонен возвращаться к прочитанной книге, справедливо считая, что существует еще огромное количество литературы, совершенно ему неизвестной, а образованный человек XIX в. с гордостью сообщает о количестве прочитанных книг.

Вневременной характер. В течение всей своей жизни Буше брался почти исключительно за темы самого вневременного характера, от Библии до Тассо, творил в самом серьезном и уважаемом историческом жанре, однако со свойственной человеку Галантного века страсти к открытиям смотрел на историю так, словно никогда в жизни не слышал ни о чем подобном, и в годы учения никто не требовал от него прилежно срисовывать антики и творить, как божественный Рафаэль. Очень рано Буше находит собственный стиль, которому иногда

подражали его ученики, но спутать его с кем-то другим невозможно. К тому времени как будущий академик обращается к книжной графике, в целом можно говорить о сложившихся основных чертах его манеры.

В графическом наследии мастера, напротив, очень мало от академика. В рисунках карандашом или сангиной он приближается к мотивам Ватто, которого считал своим учителем, с его мягкостью, легкими штрихами и любованием мгновениями тихой жизни. Как иллюстратор Буше, за исключением нескольких иллюстраций к Овидию, не обращался к привычному для него собственному прочтению хорошо знакомого и для XVIII в. практически родного античного мира, но как будто сознательно шел на риск, словно ощупывая карандашом границы того мира, где вместо загадочной улыбки звучит раскатистый смех — впереди Сервантес, Бокаччо… Мольер.

Мольер, безусловно ближе, понятнее, роднее художнику, всю жизнь проведшему в Париже и вообще редко покидавшему свою мастерскую в Лувре. Однако дело состояло не только в том, что полвека спустя после смерти Мольера никто уже не сомневался, что место отца французской комедии отныне прочно занято. Достаточно сравнить более поздние иллюстрации с мольеровским циклом, чтобы убедиться в превосходстве этих последних. Буше был очень театральным человеком, живущим в самую театральную эпоху, когда сама жизнь разыгрывалась по всем правилам кулис, и эта театральность, словно видение розы, которую когда-то носили на балу, вот уже почти триста лет хранит под роскошным переплетом аромат Галантного века. Более того, взявшись за работу над иллюстрациями к самому неклассичному из классиков, художник неоднократно посещал театр, наблюдал за актерами и… разумеется, видел Мольера преображенного, Мольера родом из XVIII в., который назывался теперь Великим Драматургом. Самого юного из той, мольеровской, труппы, Мишеля Барона, он застал уже почтенным мэтром, выходившим на сцену в ролях благородных отцов. Театральные впечатления легли в основу композиции — с крупными фигурами в неглубоком пространстве, так, как тогда выступали в театре, не отдаляясь от прямой линии у края сцены и не отступая в глубину, с выразительными жестами, которые можно увидеть с самых дальних мест. Сам Буше в живописных работах не отдает предпочтения ясности движений, как у Пуссена, он говорит как человек Галантной эпохи, утонченный, остроумный, изысканный до дерзости и вместе с тем не желающий ни осуждать, ни говорить слишком ясно. Уже став знаменитым живописцем, он по-прежнему будет избегать локальных цветов и твердых речей. Однако в работе над книгой образца 1734 г. вопрос не мог стоять о мастерстве художника как колориста. Во всем облике книги господствует линия. Именно линии выстраивают книжный ансамбль, в котором подлинность так органично соседствует с условностью.

Полотно живописца тех лет — это почти всегда окно в мир. Книга двойственна по самой своей природе, будучи одновременно и проводником в другой мир, и вещью, которая находится в одном пространстве с человеком. Книга эпохи рококо подчиняется этому сочетанию вдвойне. Подобно тогдашней архитектуре, в которой интерьер спорит с наружным обликом здания, она вовлекает читателя в своеобразную игру, когда, открывая солидный кожаный переплет и оценив величину всех шести томов, он оказывается на развороте с титульным листом, переводит взгляд на фронтиспис, встречаясь взглядом со словно на мгновенье оторвавшимся от работы и задумавшимся Мольером, вновь возвращается к заглавию и на титуле, который мог бы служить образцом того, как титул должен заполнять поверхность страницы, среди идеально выверенных соотношений промежутков между текстом и пустым пространством, видит восседающую на облачке музу, вероятно, Талию, с легкомысленным декольте. Как правило, изображение на титульном листе носит несамостоятельный, подчиненный тексту характер. В данном случае легкая, почти невесомая виньетка среди четко структурированного шрифта служит своего рода определением своей эпохи, знаком для читателя, в какой мир ему предстоит войти. Помимо Буше, заставки и концовки выполняли художники Блондель и Оппенор, и, скорее всего, изображение музы выполнено одним из них. Однако не меньшее внимание обращает на себя расположившийся слева портрет. Еще со времен Возрождения бытовала традиция помещать на фронтиспис изображение автора, и многие издатели остаются верны ей до сих пор. Портрет Мольера, воспроизведенный по живописному оригиналу, выполнен в той же технике офорта, что и прочие гравюры, но другим гравером, имя которого можно прочитать в правом нижнем углу под портретом (не Карсом и не Жуленом, которым принадлежит основная часть работы, в особенности Карсу, на долю которого пришлось гравирование всех крупных иллюстраций), и выделяется на фоне других гравюр. Оригинал был написан полвека спустя после смерти Мольера Шарлем-Антуаном Куапелем. Если рассмотреть отдельно каждого из художников и граверов, трудившихся над новым изданием, может поразить один факт — все они принадлежат к одному поколению, которое на момент выхода книг в свет могли еще считаться молодыми людьми. Куапелю, который был старшим из них, еще не исполнилось и 40 лет. Никто из них не только не видел оригинальных спектаклей Мольера, но не все помнили даже жизнь при покойном короле. На титульном листе первого тома, сразу под заголовком, набранным безупречной антиквой, располагается курсивное определение — «*Nouvelleedition*», вероятно, самое важное для всей книги.

Издание действительно получилось новым во всех смыслах. Старшие их современники, еще заставшие последние годы жизни Людовика XIV, все как один вспоминают о мрачно текущих днях, когда смерть великого короля казалась освобождением для всех, в том числе и для него самого. Покойный король правил фантастически долго, и для поколения, родившегося на рубеже XVII—XVIII вв., должно было казаться, что его фигура уже давно превратилась в забронзовевший памятник самому себе, что этот хмурый, больной, всем недовольный старик всегда был таким. А в те времена, когда творил Мольер, этот больной старик, теперь похожий на казавшегося некогда таким смешным Аргана, обеспокоенного сегодняшним промывательным и точным количеством крупинок соли в блюде, предписанным доктором, танцевал на сцене в костюме нимфы и славился своим непостоянным нравом. Это время должно было казаться бесконечно далеким — особенно для Буше, который был младшим из всех. Этим ощущением чего-то нового, но еще не известного был пронизан весь воздух эпохи. Антуан Ватто, которого называли творцом нового стиля, умер 10 лет назад. Благодаря изданию «Сборника Жюльена», вышедшего в 1722—1723 гг., почти все молодые художники тех лет были хорошо знакомы с этим стилем, но о том, каким он должен быть, догадывались еще не все, еще свежо было воспоминание о закате Короля-солнце и последовавшим за ним семилетием, которое историки назовут «сладким регентством». И, как бы невероятно это ни казалось, все эти вопросы, на которые еще не находилось ответов, отразились в облике «Нового издания», которое для понимания всей его специфики необходимо рассматривать во всей его полноте. Такой способ рассмотрения был предложен Б.Р. Виппером [4] и значительно расширен В. А. Фаворским, когда отдельные части книги рассматриваются не сами по себе, но в составе общего книжного ансамбля.

Вместо привычной современному читателю бумажной или твердой обложки, нередко украшенной иллюстрацией или портретом автора, — добротный кожаный переплет, не нуждающийся в украшениях. Он может хранить внутри себя только что-то невероятно значительное. На ту же мысль наводит и корешок, по сравнению с переплетом кажущийся особенно богато декорированным. Между кожаными выступами расположился золоченый узор, и в таком же золотом обрамлении, только на красном фоне, выступает название. Как и многие старинные книги, открывать такое сокровище необходимо с величайшей осторожностью. Форзац уже не столь прост, и по всему развороту расположился пестрый узор, напоминающий перья павлина. Порой в левом верхнем углу можно увидеть экслибрис — обычно первого своего владельца, это величественное и чуть тщеславное напоминание о человеке, чье имя, быть может, сохранилось лишь благодаря когда-то

собранной библиотеке. На титульном листе буквы-антиквы старого образца складываются в название «*Oeuvres de Molière*». Роскошное издание отца французской комедии. Полстолетия спустя после кончины он стал таким же классиком, и на портрете Куапеля (рисунок 1) — скорее аллегорическом, чем подлинном — изображен, как полагается классику, опирающимся на две книги, очень похожие на само издание.

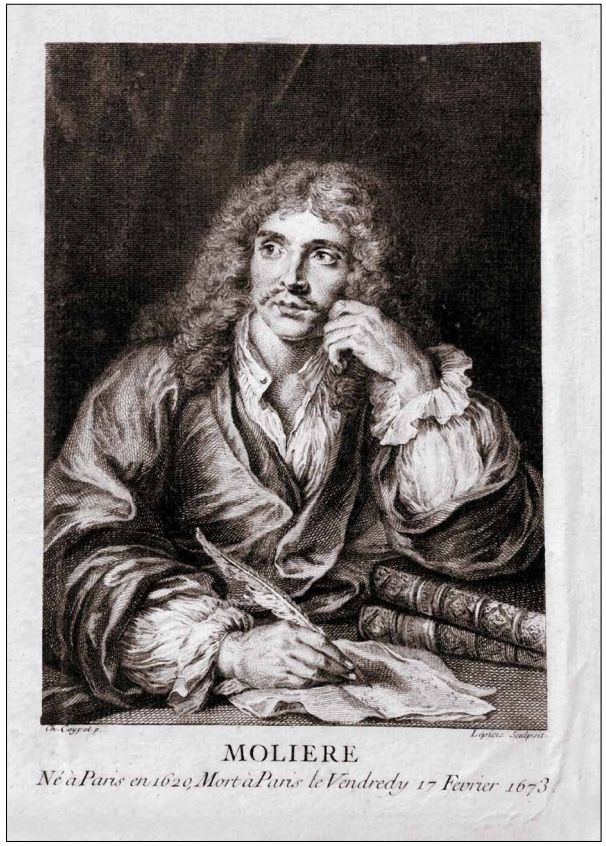


Рисунок 1 — Фронтиспис. Портрет Мольера. Офорт Бернара Франсуа Леписье по живописному оригиналу Шарля Антуана Куапеля

Внимательный взгляд заметит здесь великое значение печатной графики для историка — XVIII в. недаром славился французскими масте-

рами гравюры на меди — на живописном портрете из глубокой темноты выступает фигура задумавшегося поэта, и отчетливо бросается в глаза белое полотно сорочки и ярко освещенное лицо с рассеянным, чуть мечтательным взглядом. Портрет-впечатление, отец французской комедии глазами человека из XVIII в. Книги так же тонут в темном пространстве, лишь слегка выделяясь золотым тиснением. Тот же портрет, переведенный в офорт, поражает тончайшими деталями, как безупречная проработка каждого локона парика или кружевного манжета — не случайно Бернар Леписье был одним из лучших граверов своего времени, специализирующихся на портретных листах. Обстановка немногословна — не парадный, камерный портрет, рядом только перо и бумага, да еще те два тома, на которые опирается Мольер — Плавт и Теренций. Аллегория более чем прозрачна, весь XVIII в. пройдет под знаком интереса к древней истории. Итак, перед нами — писатель, столь же великий, как почитаемые римские авторы, и даже, возможно, превосходящий их. Но не актер и не лицедей, нет. Шарль-Антуан Куапель, родившийся еще в прошлом веке, был серьезным живописцем, и когда сам несколькими годами ранее (издание вышло в 1726 г.) иллюстрировал комедии Мольера, сделал это достаточно красноречиво и во всем соблюдая верность авторскому слову, но совершенно неостроумно — какая непростительная оплошность для эпохи, когда при помощи одного лишь остроумия вершились карьеры! В новом издании на его долю достается лишь украшение главного разворота гравированным портретом автора. И интересующее нас издание следует считать новым по отношению не к первому из полных собраний Мольера, изданному еще в 1682 г. актером его труппы Шарлем Лагранжем, но, скорее, именно к значительно более новому изданию 1726 г., не получившему столь широкой известности. Следующее издание, обретшее славу, относится к 1773 г. — и в первую очередь снова благодаря художнику, которым стал один из выдающихся иллюстраторов XVIII в. Жан-Мишель Моро-Младший. Здесь скрывается еще одна загадка Галантной эпохи — необычайно широко распространившееся коллекционирование гравированных листов привело и к усилению роли книжной иллюстрации, ценность которой многократно усиливается не только благодаря качеству исполнения — а почти все художники того времени, обращавшиеся к этому виду графики, превосходно владели техникой гравирования и, если сами не переводили рисунки на медную доску, создавали их по всем законам офорта и специально для последующей гравировки — но и собственной значимости художника, работавшего над ними. Издание должно быть не просто иллюстрированным — в оформлении должен узнаваться почерк мастера. Буше, которого можно назвать художником счастливой судьбы, обладал именно такой узнаваемой манерой, которая отличает каждую его работу, будь то монументальное панно для украшения потолка или

миниатюрная роспись на экране веера. Описание книги того времени у П. Кристеллера кажется порожденным впечатлением именно от «Сочинений Мольера» — «*Бумага и ее форматы, форма шрифтов и расположение набора с величайшим искусством и утонченным вкусом подгоняются к включенным в набор или вклеенным между листами иллюстрациям. Виньетки в тексте всегда выполнены легко и воздушно офортом, тогда как иллюстрации во всю страницу выдерживаются в более ярких и красочных тонах посредством проработки резцом. Гравированный или украшенный виньеткой титульный лист, портрет автора, украшения в начале глав, заставки и концовки сюжетно и по форме согласуются с текстом и производят вместе богатое и цельное впечатление*» [6 с. 419—420]. Вновь речь идет об ансамбле. Однако насколько целостно он выглядит с точки зрения взгляда из современности? Солидный переплет с золотым тиснением на корешках, цветной орнамент в виде оперения павлина на форзаце, классицистический макет, размеренный, но не лишенный изящества шрифт с засечками на достаточно тонкой бумаге самого приятного для глаз, теплого, чуть желтоватого оттенка, заставки и концовки с амурами, девичьими головками и лебедями — почти графическое посвящение Венере, самой любимой богине Буше и всей эпохи рококо, фигурные инициалы в манере Ренессанса, знаменитые иллюстрации, предваряющие каждую пьесу, неизменно на левой стороне — может быть, даже несколько строгое оформление по современным меркам — в среднем по пять иллюстраций на целый том, а дополнительные графические украшения книги отличаются куда более универсальным характером, в то время как в книгах позднейшего времени возможно увидеть иллюстрации к каждой главе, если речь идет о романе или повести, и к каждому действию, обрамленному заставкой и концовкой — если речь идет о пьесе[1], и уже совсем нельзя встретить ни орнаментальной рамы для каждой отдельной страницы, ни специально созданного шрифта[2], ни даже золотого обреза, который впоследствии станет неотъемлемой принадлежностью всякого роскошного издания. Поражают прежде всего две вещи — формат и композиция. Выше уже упоминалось о размерах

[1] Именно так оформлено парижское издание Мольера 1883 г., с иллюстрациями Жака Лемана, в которых особенно ясно отразилось характерное для XIX в. внимание к деталям. Так, в иллюстрированной раме, которой художник обрамляет обо-значение действующих лиц, остроумно обыгрывается опись ценных вещей, предложенная Гарпагоном, во главе которой чучело ящерицы, предназначенное для украшения потолка комнаты, в то время как в издании 1734 г. для списка действую-щих лиц выделяется отдельная страница, лишенная какого бы то ни было графического декора.

[2] «*В Германии каждое время, каждое издательство имеет свой особый шрифт, нарисованный, построенный для нее выдающимся художником. <…> Каждая отдельная буква должна говорить сама о себе. Быть четкой, ясно построенной, удобочитаемой — первая обязанность буквы в наше время*» [17, с. 22—23].

«Нового издания», составляющих 21,5 × 29,5 см, близких к современному международному формату А4. Может показаться удивительным, как сравнительно небольшое количество пьес (всего 30, самой ранней комедией, напечатанной в этом издании, становится «Шалый, или Всё невпопад» («*L'Etourdi*»), считающаяся первым серьезным произведением Мольера), которые можно было бы уместить в две небольшие книги, распределяются в шесть томов увеличенного формата, к тому же лишенных такого изобретения XIX в., как примечания и комментарии к каждому отдельному произведению. Единственным не принадлежащим перу драматурга являются «Мемуары о жизни и сочинениях Мольера». И хотя известно, что ранее упомянутое первое издание 1682 г. составляло не шесть, а восемь томов, оно отличалось небольшим размером, всего 9 × 16,5 см, и даже позднейшее издание 1773 г., проиллюстрированное Моро, заметно уступает ему, составляя всего 12,5 × 20 см, и также насчитывает шесть томов. Причина кроется в распределении строк, составляющих композицию книги и каждой отдельной страницы. Книги XVIII в. известны своей «воздушностью», по современным меркам, наличием огромного пустого пространства между строками и на полях, образующего своего рода невидимую раму для набранной страницы с текстом. Наряду с художником облик книги определяется работой наборщика, в связи с чем возникает представление о книге Галантной эпохи как о книге, стремящейся в какой-то степени позаботиться о своем читателе, не максимально заполнить печатный лист, а дать отдых его глазам и предложить еще раз испытать то приятное чувство, когда переворачиваешь страницу. Она не стремится привлечь к себе внимание, к этому не располагают ни солидный формат, ни скромное, но дорогое украшение переплета, которому полагается сохранить книгу на долгие годы — гораздо дольше, чем продлится жизнь ее нынешнего владельца, но о котором в первую очередь думает издатель.

Однако внешний облик книги еще не дает полного представления о прочтении произведения, которое осуществляется в каждом издании. Именно здесь начинается самостоятельная работа художника. «*Иллюстрацией, применительно к книге как материальному объекту, следует называть не то изображение, которое создал художник, а то, которое находится непосредственно в готовой книге*» [15 с. 13], однако в рассматриваемом нами случае можно говорить о чрезвычайно близком слиянии замыслов художника и гравера. Прежде всего, являясь иллюстрациями вступительными, размещенными непосредственно перед текстом комедии, а не появляясь неожиданно среди текста, они воспринимаются как своеобразный «мольеровский цикл», созданный пером Франсуа Буше и переведенный в офорт Лораном Карсом. Работа художника над любой книгой всегда является не только оформлением, но и собственной интерпретацией, особенно

в том случае, если книга широко известна и не нуждается в представлении, а ее содержание в любом случае не может стать неожиданностью для читателя. В рассматриваемом нами случае нельзя также забывать о том, что речь шла не просто об издании сочинений одного из знаменитых французских писателей — речь шла о драматурге, и представить себе современника Людовика XV, который знакомился бы с его творчеством по книгам, совершенно невозможно. В свое время сам Мольер, выпуская, как правило, не по собственному желанию, в свет отдельную пьесу, неизменно предлагал читателю увидеть ее на сцене в исполнении автора и его труппы. Для Буше этот цикл стал самой масштабной его работой в жанре книжной иллюстрации, когда еще молодому живописцу пришлось столкнуться с ранее еще не известной ему задачей — создать произведение, состоящее из нескольких десятков иллюстраций, которые органично вписывались бы в общий ансамбль книги, отвечали бы его собственной художественной манере, а кроме того, соответствовали бы и своей эпохе, и духу Мольера. Особенно затруднительным должен был представляться ему (если вообще что-либо могло представляться Буше затруднительным) этот последний, дух, которым было пропитано каждое произведение, остроумный и почти абсурдный в одно и то же время. Однако таким взглядом в то время не было принято смотреть на Мольера, которого и тогда, и в более позднее время нередко упрекали и за следование правилу трех единств, и за предельную простоту фабулы, построенной, как писал в биографии драматурга К. Мори, «*по одной и той же схеме: персонажи водят хоровод вокруг смешного буржуа*» [9, с. 138]. Если для сравнения обратиться к предисловию одного из самых известных произведений того времени, созданных тогда же, в 1730-х, к «Заблуждениям сердца и ума» Кребийона-младшего (сына известного трагического поэта, последователя Корнеля и Расина, что также немаловажно), где описывается будущий роман в сравнении с известными писателю иными произведениями того же жанра, можно увидеть там и подземелья, и кораблекрушения, и всевозможные похищения из сераля, чем так впоследствии прославится литература в XIX в., станет очевидным решение Буше пренебречь повествовательностью и уделить всё внимание фигурам, которые создают конфликт исключительно по собственному желанию, чем можно и объяснить необычную для книжной иллюстрации их масштабность, когда за фигурами порой едва-едва угадывается пространство (как в «Версальском экспромте»). В конце концов, художник создает мир, в котором одновременно совмещается действие комедии, каким оно было в момент ее создания, и современный ему театр, в котором актерам надлежит действовать так, как это было принято в первой половине XVIII в., — без прежней

барочной патетичности, которая в новом столетии представляется совершенно искусственной, однако и без излюбленных самим Мольером ярких красок, как и во всем искусстве той эпохи, в которой не место ни слишком пламенным речам, ни слишком решительным жестам, ни слишком серьезным разговорам. Более того, если в эпоху классицизма, которую современники Буше, скорее, назвали бы «большим стилем» или «стилем Людовика XIV», важнейшую роль в успехе будущей картины играл сюжет, то для эпохи рококо он имел значение разве что для молодых живописцев, претендующих на Римскую премию. Сам Буше, подобно Ренуару, посвящает все свое творчество одной теме — изображению «*всех тайн женской красоты во всей свободной игре ее притягательных сил и в тысяче самых неожиданных ситуаций*» [6, с. 423], и здесь он лишался возможности обратиться к своей излюбленной мифологической теме — интересно, что из всех комедий он делает исключение и создает не одну, а две иллюстрации лишь к двум произведениям, определенно не самым прославленным, однако обоим на мифологический сюжет — к «Психее» и «Амфитриону», где, особенно в прологе к последнему, узнаваемы излюбленные черты Буше как живописца, более того, лишался той дразнящей чувственности, которой наполнена каждая из его картин. В мольеровском театре не принято случайно приоткрывать декольте и, слабо сопротивляясь, позволять обожать себя, а для каждого современника живописца, питавшего гораздо меньше пиетета к авторитету церкви, чем прежде, история пятилетних мытарств «Тартюфа» едва ли могла быть чем-то большим, чем страшной сказкой из былых времен. Эта перемена мировоззрения отразилась и на облике книг, когда из печати стало выходить гораздо меньше книг на религиозную тему, а выходившие приобрели небывалое прежде изящество. Изящество и было тем самым спасительным для художника средством, которое вдохнуло в его работу жизнь. Более всего на свете ему претит окаменелость, и не случайно одной из самых примечательных становится его иллюстрация к «Дон Жуану» (рисунок 2), еще одной пьесе с непростой судьбой.

Буше превращает демоническую игру героя со смертью в очевидную иронию Галантного века над стилем Людовика XIV, где изображенный в виде римского полководца (подобный вид статуи был задуман самим Мольером) Командор с телом Геркулеса оказывается сначала убитым изящно одетым юношей с тонкими кистями рук и явно носящим шпагу в качестве украшения, а после получает от этого же юноши приглашение на ужин, причем, надо признать, в отличие от перепуганного слуги, хладнокровный Дон Жуан держится со статуей убитого врага чрезвычайно галантно. Трудно судить, насколько случайным был этот жест. Как художник, Буше волен был избрать любой

момент для изображения, необходимо лишь выбрать наиболее значительный, тот, который позволил бы легко отличить одно произведение от другого. Казалось бы, другая сцена была как будто нарочно написана для этого мастера пасторалей и галантных игр, знаменитая сцена Дон Жуана с двумя крестьянками, неоднократно привлекавшая иллюстраторов, однако Буше всегда отличался необычным взглядом на знакомые вещи. Так же поступает он и в самой, вероятно, знаменитой мольеровской комедии о похождениях влюбленного ханжи (рисунок 3).

Рисунок 2 — Иллюстрация к комедии «Дон Жуан, или Каменное пиршество»

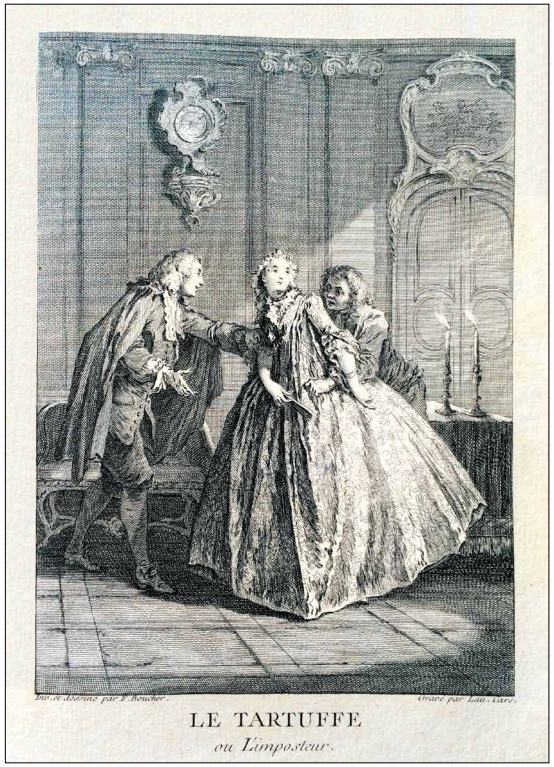


Рисунок 3 — Иллюстрация к комедии «Тартюф, или Обманщик»

Здесь художник также обращается к мотиву борьбы, но на этот раз борьбы скрытой. С момента первого издания в этой пьесе самой привлекательной для художников была сцена ухаживания Тартюфа за Эльмирой, в то время как из-под стола за всем наблюдает Оргон. Вместо столь продолжительного действия Буше выбирает самое напряженное мгновение во всей пьесе — мгновение полного торжества Эльмиры, то самое «счастливое мгновение», которое так много значило для человека XVIII в., мгновение, за которым может последовать все, что угодно, но воспоминание о котором еще долго будет согревать душу. Она еще ждет, словно нехотя давая свое согласие, но спустя миг отступит, открыв на все готовому праведнику гнев обманутого супруга. Представляя зрителю момент разоблачения нахального лицемера, Буше как бы невзначай предлагает читателю сравнить обходительного поклонника, вдобавок обладающего недурной наружностью и едва ли способного даже ради Оргона носить власяницу и изнурять плоть, с возмущенным супругом и вспомнить один из любимых сюжетов эпохи рококо — сети, приготовленные хромым Вулканом для Марса и Венеры. И, быть может, не случайно наиболее полным воплощением того типа женской красоты, который впоследствии назовут «женщиной Буше», становится именно эта героиня — «*округлый овал лица, низкий лоб, широко расставленные миндалевидные глаза под высоко поднятыми темными бровями, вздернутый носик и рот сердечком. Полудетская наивность сочетается с женской кокетливостью*» [7, с. 24], а всех женских персонажей изображает или милыми простушками, как Агнесса из «Школы жен», или очаровательными кокетками, как ее своего рода противоположность, Изабелла из «Школы мужей».

Вне всякого сомнения, Буше куда больше доверял в суждениях своему времени, которое, как и всякая эпоха, умела по-своему выносить суждения. Вся сущность театра XVIII в. отразилась в его «Любви-целительнице». Если сам Мольер практически всегда ставит во главу пьесы какой-то один характер, детально разрабатывая его, в то время как окружение этого главного действующего лица по-разному реагирует на него и, безусловно, зависит от него — в большинстве случаев эту роль автор создавал для себя, из-за чего его нередко упрекали в деспотизме на сцене и за кулисами, то Буше заведомо отказывается иметь дело с одиночными фигурами (единственный раз он сделает исключение для слуги Созия в «Амфитрионе», представив его в одиночестве), и, изображая действие, не делает никакой разницы между основным образом и героями второго, а то и третьего плана. Вероятно, это можно также связать с характерным для эпохи рококо культом молодости, особенно если речь идет о женщинах, которым никогда не полагается быть старше 25 лет. Как правило, у Мольера интрига не вертится вокруг героини, а главным действующим лицом становится мужчина средних лет. По возможности Буше всячески сглаживает это противоречие, в случае же невозможности это сделать создает как можно более приятное для этого лица окружение, по отношению к которому герой отличался бы от их жизнерадостного мира, наполненного сладкими таинствами любви, в первую очередь не внешностью и не прожитыми годами, а именно настроением. Как правило, художник выбирает группу из двух или трех, несколько реже — четырех фигур и группирует сцену из них. Большее число присутствующих появляется дважды — в иллюстрациях к двум пьесам особого, как бы «внутритеатрального» характера, в которых внешнее действие заменяется чисто речевой зарисовкой, это «Версальский экспромт»

Рисунок 4 — Иллюстрация к комедии «Мещанин во дворянстве»

(из двенадцати лиц Буше изображает восемь)[3] и «Критика на “Школу жен”» (с шестью фигурами). Рассматривая же прочие группы, можно выделить предпочтение художника к группам из трех персонажей. Интересно отметить, что особенное пристрастие Буше к женским персонажам, которое впоследствии станет одной из самых характерных особенностей в его искусстве, в работах 1734 г. проявляется в гораздо меньшей степени, однако дальнейшее знакомство с гравюрами выдает несколько неожиданную деталь — если из трех изображенных им действующих лиц будет двое мужчин, художник изображает их как соперников за внимание героини — таковы иллюстрации «Дон Гарсиа Наваррский», «Школа мужей» (любимый эпизод для всех иллюстраторов Мольера), «Тартюф»; если же речь идет о двух женщинах, то они всегда объединяются против мужчины (таковы «Жорж Данден», «Мнимый больной» и особенно «Мещанин во дворянстве» (рисунок 4)).

[3] Насколько это возможно в рамках жанровой сцены в книжной иллюстрации, художник старается придать самому Мольеру портретные черты, однако во многом это делает его фигуру не только противостоящей всем прочим (какова она, в сущности, и по содержанию «Версальского экспромта»), но и до некоторой степени чужеродной для других совершенно «рокайльных» персонажей.

В дальнейшем, став уже зрелым мастером, Буше во многом переменит манеру, которую можно заметить в этих ранних работах — станет отдавать предпочтение сценам на природе (в то время как из более чем трех десятков сцен лишь в девяти действие разворачивается не в пространстве интерьера) и, соответственно, природному освещению, станет вписывать фигуры в пейзаж, а не подчинять пейзаж фигурам, как ранее, и с годами из его работ станет уходить жанровый элемент, который еще очень силен в работе над «мольеровским циклом». Этот театр кажется очень похожим на саму жизнь, где нет подчеркнуто театральной игры, и повсюду находятся талантливые и, безусловно, не лишенные остроумия находки внимательного живописца. Таковы строго зеркальная композиция в «Смешных жеманницах», где обе пары, в действительности являющиеся одним целым, повторяют движения друг друга, однако при более значительной роли главенствующих Мадлон и маркиза де Маскариля; выразительная пластика походки обоих персонажей в «Скупом» или перевоплотившаяся в воображаемую гитару бутылка Сганареля («Лекарь поневоле»). Необычайно щедрая фантазия художника позволяет вновь и вновь обращаться к знакомым мотивам, никогда не повторяясь. Одних только различных вариантов «объяснения в любви» можно насчитать около десяти. Иллюстрации к сочинениям Мольера, почти полностью построенные на любимых красках Буше — полутонах, грациозности, иронии, — могут рассказать куда больше о своем времени — ироничном, элегантном, наивном, нескромном, жалеющем чувства ближнего и изысканно-дерзком, как читало оно наследие отца французской комедии, чем восхищалось и на что недоуменно пожимало плечами.

Список литературы

1. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 240 с.: ил.
2. *Турова В.В.* Что такое гравюра. М.: Изобразительное искусство, 1977. 96 с.
3. *Смирнов-Сокольский Н.П.* Рассказы о книгах. 2-е изд. М.: Изд-во всесоюз. книжной палаты, 1960. 568 с.: ил.

4. *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М.: Искусство, Институт истории искусств министерства культуры СССР, 1970. 592 с.

5. *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI—XX веков. М.: Искусство, 1987. 368 с.: ил.

6. *Кристеллер П.* История европейской гравюры XV—XVIII века / пер. А.С. Петровского, ред. пер. и вступ. ст. В.Н. Лазарева. Л.: Искусство, 1939. 520 с.: ил.

7. *Кузнецова И.А.* Ф. Буше. Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1977. 24 с.: ил.

8. *Oeuvres de Molière.* Nouv. éd. T. 1—6. Paris, 1734. 6 v.

9. *Мори К.* Мольер / Кристоф Мори; пер. с фр. Е.В. Колодочкиной. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2011. 308 [12] с.: ил. (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.; вып. 20).

10. Галантные игры. Французская гравюра эпохи рококо из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: каталог. М.: Сканрус, 2014. 192 с.

11. *Мольер*. Полное собрание сочинений в 4 т. Т. 1—4. М.: Искусство, 1965.

12. *Герчук Ю.Я.* История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.

13. Очерки по истории и технике гравюры. М.: Издание ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1941. 152 с.

14. *Боссан Ф.* Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 272 с.

15. Искусство книги и гравюра в художественной культуре. М.: Пашков дом, 2014. 352 с.

16. *Манциус К.* Мольер. Театры, публика, актеры его времени / пер. с фр. Ф. Каверина. М.: Государственное издательство, 1922. 172 с.

17. *Сидоров А.А.* Искусство книги. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2013. 102 [4] с.: ил. репр. воспроизведение изд. 1922.

18. Французская иллюстрация XVIII века в собрании Эрмитажа: каталог выставки / сост. Л.Т. Исаченко. Л.: Государственный Эрмитаж, 1982. 56 с.

19. *Дунаева Е.А.* Великий лицедей, или Обманщик. Эволюция фарса в высоких комедиях Мольера. 2-е изд. М.: Навона, 2018. 400 с.: ил.

20. *Герман М.Ю.* Импрессионизм: Основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 520 с.: ил.

References

1. *Favorskij V.A.* Ob iskusstve, o knige, o gravyure [About art, about the book, about the engraving]. M.: Kniga, 1986. 240 s.: il.

2. *Turova V.V.* Chto takoe gravyura [What engraving is]. M.: Izobrazitel`noeiskusstvo, 1977. 96 s.

3. *Smirnov-Sokol`skij N.P.* Rasskazy` o knigax. 2-e izd [Stories about books. 2 ed]. M.: Izd-vo vsesoyuzn. kn. palaty`, 1960. 568 s.: il.

4. *Vipper B.R.* Stat`i ob iskusstve [Art articles]. M.: Iskusstvo, Institut istorii iskusstv ministerstva kul`tury` SSSR, 1970. 592 s.

5. *Flekel` M.I.* Ot Markantonio Rajmondi do Ostroumovoj-Lebedevoj. Ocherki po istorii i texnike reprodukcionnoj gravyury` XVI—XX vekov [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva. Essays on the history and technology of reproduction engraving XVI—XX centuries]. M.: Iskusstvo, 1987. 368 s.: il.

6. *Kristeller P.* Istoriya evropejskoj gravyury` XV—XVIII veka / per. A.S. Petrovskogo, red. per. i vstup. st. V.N. Lazareva [The history of European engravings of the XV—XVIII centuries / tr. A. Petrovsky]. L.: Iskusstvo, 1939. 520 s.: il.

7. *Kuzneczova I.A.* F. Bushe. Al`bom [Boucher. Album]. M.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1977. 24 s.: il.

8. *Oeuvres de Molière.* Nouv. éd. T. 1—6 [Oeuvres de Molière. Nouv. éd. T. 1—6]. Paris, 1734. 6 v.

9. *Mori K.* Mol`er / Kristof Mori; per. s fr. E. V. Kolodochkinoj [Molière. / tr. E. Kolodochkina]. M.: Molodaya gvardiya; Palimpsest, 2011. 308 [12] s.: il. (Zhizn` zamechatel`ny`x lyudej: Malaya seriya: ser. biogr.; vy`p. 20).

10. Galantny`e igry`. Franczuzskaya gravyura e`poxi rokoko iz sobraniya GMII im. A.S. Pushkina: catalog [The games gallant. French engraving of the Rococo era from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts.Exhibition: catalogue]. M.: Skanrus, 2014. 192 s.

11. *Mol`er.* Polnoe sobranie sochinenij v 4 t. T. 1—4 [Complete works in 4 vol. V. 1—4]. M.: Iskusstvo, 1965.

12. *Gerchuk Yu.Ya.* Istoriya grafiki i iskusstva knigi [History of graphics and book's art]. M.: Aspekt Press, 2000. 320 s.

13. Ocherki po istorii i texnike gravyury` [Essays on the history and technology of engraving]. M.: Izdanie GMII im. A.S. Pushkina, 1941. 152 s.

14. *Bossan F.* Lyudovik XIV, korol`-artist [Louis XIV artiste]. M.: Agraf, 2002. 272 s.

15. Iskusstvo knigi i gravyura v xudozhestvennoj kul`ture [Book's art and engravings in art culture]. M.: Pashkov dom, 2014. 352 s.

16. *Mancius K.* Mol`er. Teatry`, publika, aktyory` ego vremeni / per. s fr. F. Kaverina [Molière.Theaters, audience, actors of his time / tr. F. Kaverin]. M.: Gosudarstvennoe izdatel`stvo, 1922. 172 s.

17. *Sidorov A.A.* Iskusstvo knigi [Book's art]. M.: Gosudarstvennaya publichnaya istoricheskaya biblioteka Rossii, 2013. 102 [4] s.: il. repr. vosproizvedenieizd, 1922.

18. Franczuzskaya illyustraciya XVIII veka v sobranii E`rmitazha: katalog vy`stavki / sost. L.T. Isachenko [18th century French illustration in the Hermitage collection: exhibition catalogue]. L.: Gosudarstvenny`j E`rmitazh, 1982. 56 s.

19. *Dunaeva E.A.* Velikijlicedej, ili Obmanshhik. E`volyuciyafarsa v vy`sokixkomediyax Mol`era. 2-e izd. [The Grand Hypocrite, or The Impostor. The evolution of farce in the high comedies of Molière. 2 ed]. M.: Navona, 2018. 400 s.: il.

20. *German M.Yu.* Impressionizm: Osnovopolozhniki i posledovateli [Impressionism. Founders and followers]. SPb.: Azbuka-klassika, 2008. 520 s.: il.

Список авторов

Лободанов Александр Павлович
доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Албаев Роман Юрьевич
заведующий театральной лабораторией кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова.

Алексеева Ольга Викторовна
аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова.

Арно Ольга Сергеевна
аспирантка Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.

Бакши Людмила Семеновна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, член СТД России и СК Москвы.

Барабаш Наталия Александровна
доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Богданов Федор Юрьевич
бакалавр изящных искусств (факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова).

Горюнова Ирина Эдуардовна
кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

ДеменцоваЭмилия Викторовна
аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Каржавин Иван Владимирович
аспирант (Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова).

Козлова Карина Александровна
аспирантка и преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.

Колданова Дарья Сергеевна
студентка кафедры истории музыки теоретико-дирижерского факультета Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова.

Немировская Иза Абрамовна
доктор искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России и города Москвы.

Стасюк Ксения Викторовна
магистрант кафедры истории искусств и музееведения факультета искусствоведения и социокультурных технологий Уральского Федерального Университета.

Ткачева Алина Александровна
магистр изящных искусств, аспирант Государственного института искусствоведения.

Цао Сюн
аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

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 рецензий — 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, формат страницы А4. Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое – 2 см.

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. *Структура статьи* 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 11, перенос запрещен (на русском языке);

– через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр 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 11, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см (5 знаков), 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.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

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.

Применяется одна система транслитерации по ГОСТ (см. Интернет).

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: [1]См.: 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.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

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.

ТАБЛИЦЫ

12. Все таблицы должны иметь наименование (заголовок) и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

13. При подготовке таблиц следует учитывать, имеет ли журнал техническую возможность изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата. Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

14. Уравнения и формулы следует набирать либо с использованием штатного плагина MS Word — Equation, либо программы MathType, либо редактора формул в пакете OpenOffice Math. Уравнения и формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Выше и ниже каждой формулы или уравнения должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если уравнение не умещается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (–), умножения (×), деления (:) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

15. Пояснение значений символов и числовых коэффициентов следует приводить непосредственно под формулой в той же последовательности, в которой они даны в формуле. Формулы в отчете следует нумеровать порядковой нумерацией в пределах всего отчета арабскими цифрами в круглых скобках в крайнем правом положении на строке.

Пример:

$A = a : b,$ (1)

$B = c : e.$ (2)

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

Порядок изложения в публикации математических уравнений такой же, как и формул.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

16. 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.

17. 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 регулярно 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,
академик Болонской академии наук,
профессор

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2019. Вып. 1/2

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 факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
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 09.10.2019. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru