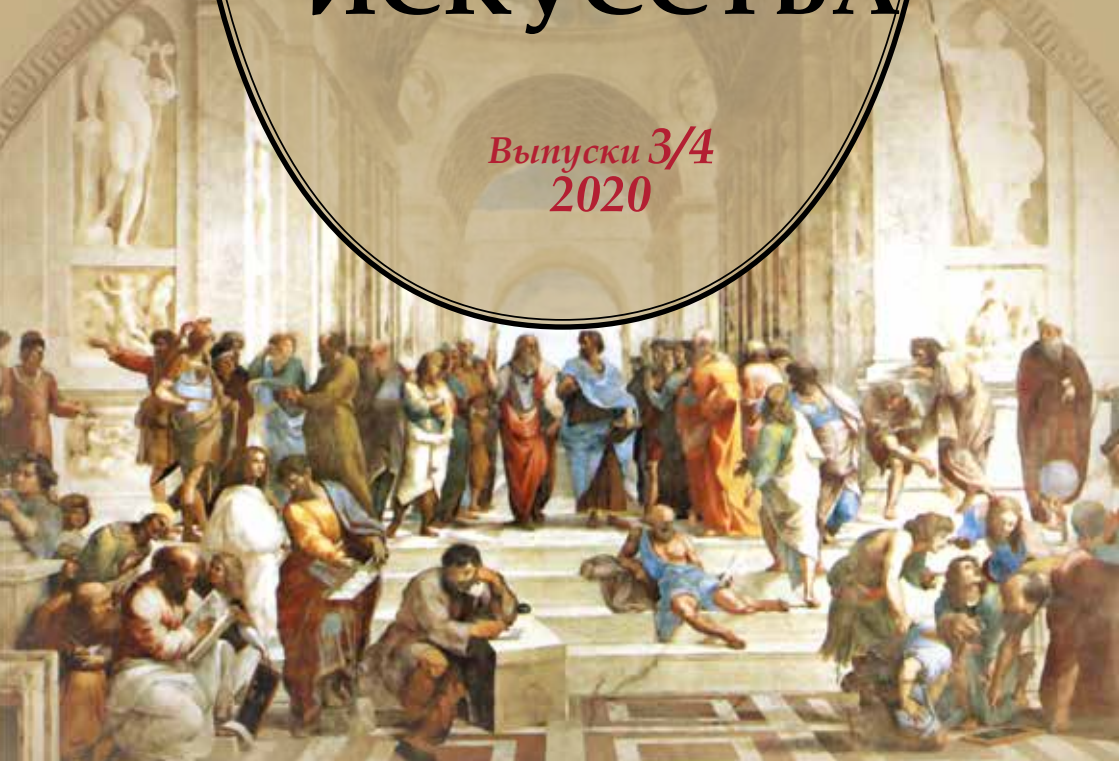
Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4
2020



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

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

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 3/4 2020
Issue 3/4 2020

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2020. — 264 с., ил.

ISSN 2411-0795

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 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2020. — 264 p., il.

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

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

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

ISSN 2411-0795

© Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2020
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2020
© Издательство «БОС», 2020

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 3/4

Издательство «БОС»
2020

Редакционная коллегия

Лободанов Александр Павлович
доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ), академик Академии наук Болонского института (Италия), действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания), декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства, председатель ФУМО РФ по направлению «Искусствоведение» (главный редактор)
Кошаев Владимир Борисович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)
Стеклова Ирина Алексеевна
доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

Барабаш Наталия Александровна
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Брумфилд Уильям Крафт
PhD, профессор университета Тулейн (США), почетный член Российской Академии художеств, приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Ван Ювэй
кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств Университета Лишуй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Владышевская Татьяна Феодосьевна
доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Гергиева Лариса Абисаловна
народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета, художественный руководитель «Академии молодых певцов» Мариинского театра
Даниленко Борис Олегович
кандидат богословия (Московская духовная академия), Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей, директор «Архива славянской письменности и печати», приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Зенкин Константин Владимирович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), проректор по научной работе МГК имени П.И. Чайковского
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР), доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Лоруссо Сальваторе
PhD, заслуженный профессор Болонского государственного университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
Рыжинский Александр Сергеевич
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), ректор РАМ имени Гнесиных
Савельев Юрий Ростиславович
доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства Университета г. Малаги (Испания), академик Российской Академии художеств, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Российской Академии художеств
Швидковский Дмитрий Олегович
доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ), академик Российской Академии архитектуры (президент), академик Российской Академии художеств, ректор Московского архитектурного института (государственная академия

Editorial team

Lobodanov Alexander Pavlovich
Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy), Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain), Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)
Koshaev Vladimir Borisovich
Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)
Steklova Irina Alekseevna
Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (executive secretary)

Barabash Natalia Aleksandrovna
Doctor of Art History, Professor
Brumfield William Craft
PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts, visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Wang Yuwei
Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University
Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna
Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Gardzonio Stefano
PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Gergieva Larisa Abisalovna
People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers
Danilenko Boris Olegovich
PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest, director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
Zenkin Konstantin Vladimirovich
Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky
Li Jianfu
PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
Lorusso Salvatore
PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University
Ryzhinsky Alexander Sergeevich
Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), rector of the Gnesins Russian Academy of Music
Savelyev Yuri Rostislavovich
Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts
Shvidkovsky Dmitry Olegovich
Doctor of of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture (President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

А.П. Лободанов
К 500-летию памяти Леонардо да Винчи.
Взгляды Леонардо да Винчи на искусство
(*из лекций по общей теории искусства*).....10
В.Б. Кошаев
Типолоргия искусства.....42
О.С. Крюкова
К вопросу о взаимосвязи литературы и живописи.....73

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Е.В. Яйленко
Классическая традиция и сложение сцены в пейзаже
в венецианской живописи около 1500 года 82
А.Н. Ковалев
Божественная пропорция в искусстве
Высокого Средневековья.....104
Д.Ю. Ближина
Теория абстрактного искусства: представления о живописи
в трудах В. Кандинского.....119
Чжао Синьсинь
Комплекс буддийской каменной пещеры Юньгана 128
М.А. Политова
Кукла — арт-объект или игрушка:
реализация двух функциональных задач
от древнего мира до современности 132

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Т.Ф. Владышевская
Духовные песнопения и песни старообрядцев-странников
села Нюхча Архангельской области и Каргополья.
(по материалам экспедиции 1968 г.) 147
Е.Н. Куриленко
Балет: и драма, и симфония 168
Л.Г. Литвинова
Феномен успеха М.И. Петипа на петербургской сцене.....184
Ли Цзяньфу
Театральный грим в традиционной китайской культуре 201
Л.С. Бакши
Театр воображения..... 206
А.Т. Веллингтон
«Театр новых форм»: цифровые технологии
в современном театре 217

ОБЗОРЫ

И.Э. Горюнова
Просветительская парадигма в эволюции телеканала
«Россия — Культура» 225

VARIA

А.В. Трещалина
Лабиринты как элемент культуры древних народов
Карелии и Беломорья..... 244

Сведения об авторах 256

Информация для авторов..... 258

Content

ART THEORY

A.P. Lobodanov
To the 500th anniversary of the memory of Leonardo da Vinci. Leonardo da Vinci's views on Art (*from lectures on the General theory of Art*) 11
V.B. Koshaev
Typological of the Art 42
O.S. Kryukova
On the question of the relationship between literature and painting 73

HISTORY OF FINE ARTS

E.V. Yaylenko
The classical tradition and the depiction of the landscape in the Venetian painting CA. 1500 82
A.N. Kovalev
Divine proportion in the Art of the High Middle ages 104
D.Y. Blizhina
Abstract art theory: the notion of painting in the works of W. Kandinsky 119
Zhao Xinxin
Yungana buddhist stone cave complex 128
M.A. Politova
Doll as art object or toy: implementation of two functional tasks from the Ancient world to the present 132

MUSICAL AND THEATER ARTS

T.F. Vladyshevskaya
Spiritual songs and songs of old believers-skyrtniks village of Nyukhcha, Arkhangelsk region (*according to the materials of the expedition 1968*) 147
E.N. Kurilenko
Ballet: both drama and symphony 168
L.G. Litvinova
Marius Petipa's success on Petersburg stage phenomenon 184
Li JIanfu
Theatrical makeup in traditional Chinese culture 201
L.S. Bakshi
Theater of the imagination 206
A.T. Vellington
"Theatre of new forms": virtual reality, digital technologies and artificial intelligencs in contemporary theatre 217

ОБЗОРЫ

I.E. Goryunova
Educational paradigm in the evolution of the TV channel "Russia-Culture" 226

VARIA

A.V. Treschalina
Labyrinths as an element of culture of ancient peoples of Karelia and the White sea 244

Authors list 256
Information for authors 258

Теория и история искусства

УДК 7.01
ББК-1

К 500-летию памяти Леонардо да Винчи

ВЗГЛЯДЫ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ НА ИСКУССТВО

(*из лекций по общей теории искусства*)

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

Статья посвящена исследованию взглядов Леонардо да Винчи на искусство. Рассматриваются представления Леонардо о живописи как философии; раскрывается теоретическая мысль да Винчи, положенная в основу его живописной практики: любой вид изображений есть выражение мыслимого содержания через видимую форму; изображение определяется как разновидность «означающей формы». Живопись как философия природы рассматривает проявление сознания в движениях.

Анализируется понимание природы у Леонардо, основанное на главной мотивации художников Ренессанса — подражании природе. Понимание природы подражания рассматривается как главнейший теоретический принцип художественной практики и опытно-экспериментальной деятельности Леонардо.

Анализируются суждения Леонардо о восприятии, о связи между внешним миром и миром души. Определяется понимание опыта у Леонардо и описание великим мастером научного подхода к искусству.

Ключевые слова: *Леонардо да Винчи, изобразительное искусство, изображение, живопись, природа, подражание природе, восприятие, сознание в движениях, наука, философия, опыт.*

LEONARDO DA VINCI'S VIEWS ON ART

(from lectures on the General theory of Art)

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

The article is devoted to the study of Leonardo da Vinci's views on Art. Leonardo's ideas about painting as a philosophy are considered; the theoretical idea of da Vinci, which is the basis of his painting practice, is revealed: any type of image is an expression of a conceivable content through a visible form; the image is defined as a kind of "signifying form". Painting as a philosophy of nature considers the manifestation of consciousness in movements.

The article analyzes Leonardo's understanding of nature based on the main motivation of Renaissance artists — imitation of nature. Understanding the nature of imitation is considered as the main theoretical principle of Leonardo's artistic practice and experimental activity.

Leonardo's judgments about perception and the connection between the external world and the world of the soul are analyzed. The author defines Leonardo's understanding of the experience and the great master's description of the scientific approach to Art.

Key words: *Leonardo da Vinci, fine art, painting, nature, imitation of nature, perception, consciousness in movements, science, philosophy, experience.*

Гениальность Леонардо да Винчи феноменальна. Его многогранное и разнообразное творчество — живописец, скульптор и архитектор, инженер-изобретатель и музыкант, ученый-естествоиспытатель и баснописец, сценограф и дизайнер, мыслитель — отмечено цельностью его личности, единством характера созидательного пафоса его научных устремлений, в основу которых положен опыт, ощущаемый в целостности его движущих сил — знание и любовь суть нередуцируемое целое: «Поистине, великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь» [1, с. 104].

> «Те, кто сокращает чужие произведения, наносит оскорбление не только познанию, но и любви, ибо любовь есть дочь познания и тем она горячее, чем познание достовернее. Достоверность же эта рождается от исчерпывающего познания всех тех частей, которые вместе составляют предмет, достойный любви» [2, с. 21].

При жизни Леонардо, да и много позднее, его научное наследие не было знакомо людям науки. Об общих размышлениях да Винчи о своем искусстве мы можем судить по так называемому «Трактату

о живописи»[1]. Он представляет собой транскрипт, составленный в XVI в. поздними компиляторами на основе записных книжек — кодексов Леонардо — после его смерти[2]; ныне хранится в Ватиканской библиотеке[3]. Это сочинение написано не рукой Леонардо, композиция «Трактата» не принадлежит Леонардо.

> Самое раннее, прижизненное, свидетельство о том, что Леонардо якобы закончил труд об искусстве живописи, относится к 1498 году, ко времени его пребывания при миланском дворе и принадлежит другу да Винчи, известному математику Лука Пачоли (1445—1517). Это указание содержится в посвящении герцогу Лодовико Сфорца книги Пачоли «О божественной пропорции», к которой Леонардо выполнил иллюстрации: Леонардо «уже закончил с большим старанием достойную книгу об изображении людей и их движений (*de picture e movimenti humani*)». Рукописи этого труда Леонардо не найдено. К периоду до 1542 года относится свидетельство Бенвенуто Челлини (1500—1571). «Он говорит, что во время своего пребывания во Франции он купил у одного бедного дворянина за 15 золотых экю копию с одного сочинения Леонардо: “эта книга была достойна удивительного гения Леонардо (я не думаю, чтобы когда-либо жил на свете более великий человек, чем он); она касалась трех великих искусств — скульптуры, живописи и архитектуры. Среди прекрасных вещей, которыми была полна эта книга, я нашел трактат о перспективе, превосходящий всё, что когда-либо было написано по этому предмету» [3, с. 47]. О какой копии идет речь, не представляется возможным судить. Ранний биограф художника Джованни Паоло Ломаццо (1538—1592/1600) утверждал, что сочинение о живописи Леонардо написал по просьбе Лодовико Сфорца.

Первое печатное издание «Трактата о живописи», предпринятое Рафаэлем дю Фресне, вышло в 1651 г. с иллюстрациями Никола Пуссена (ниже, на рисунке 1, — одна из гравюр Пуссена).

Этот текст важен для изучения мыслей Леонардо об искусстве: «по большей части, — отмечает Кеннет Кларк, — в “Трактате” воспроизводятся заметки, которые в подлиннике до нас не дошли, однако дают огромный материал для понимания художественных установок Леонардо, а также его характера» [4, с. 98].

[1] В исследовательской литературе встречаются названия «Книга о живописи», «Спор между живописцем, поэтом, музыкантом и скульптором».

[2] Первым, как полагают исследователи творчества Леонардо, в 1540-х годах составил из рукописных листов тетрадей да Винчи транскрипт, известный теперь как «Трактат о живописи», помощник и наследник художника Франческо Мельци (1492—1570).

[3] Codice Vaticano Urbinate 1270. Трактат был переведен на русский язык в 1934 г. [1].

Рисунок 1 — Одна из гравюр Пуссена

Наше внимание привлекает прежде всего первая книга «Трактата», в которой представлено сравнение (*paragone*)[4], своего рода состязание поэзии, музыки и скульптуры с искусством живописи.

Сходство ***поэзии и живописи*** обосновывается общностью приемов создания произведений этих искусств: «Поэт говорит, что его наука — выдумка и мера; но что это — только тело поэзии: выдумка в содержании и мера в стихах <…> Живописец отвечает на это, что и у него те же самые обязательства в науке живописи, т.е. выдумка и мера: выдумка содержания, которое он должен изобразить, и мера в написанных предметах, чтобы они не были непропорциональными» [1, с. 74].

Отличие живописи от поэзии поясняется как отношение между «воображением и действительностью», «как между тенью и отбрасы-

[4] *Paragone* — весьма распространенная в Средние века и в эпоху Возрождения литературно-художественная форма (сменившая, но не заменившая античную композиционную форму «диалога»), принятая и в научных сочинениях.

вающим эту тень телом»; «ведь поэзия вкладывает свои вещи в воображение письмен, а живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными» [1, с. 60]. Живопись (и Леонардо будет настойчиво повторять это свое убеждение) — «одна лишь распространяется на творение Бога» [1, с. 76]. «Живопись <…> с большей истинностью изображает творения природы, чем поэт; творения природы много достойнее, чем слова, творения человека, так как между творениями людей и творениями природы существует такое же отношение, какое существует между человеком и Богом» [1, с. 61—62].

Превосходство живописи над поэзией многократно обосновывается превосходством чувства зрения над другими чувствами — слухом, обонянием и осязанием: «<…> глаз обнимает красоту всего мира» [1: 77]; следует упомянуть, что тема сравнительных достоинств разных органов чувств и превосходства зрения зародилась еще в античности.

Отличие же живописца от поэта да Винчи видит в том, что первый «самостоятельно, без помощи научных или других средств, идет непосредственно к подражанию этим творениям природы», тогда как поэт, желая «войти в природу», «идет туда со средствами других наук, созданными другими по поводу явлений природы» [1, с. 65]. Леонардо самонадеянно аргументирует многословность и «пустозвонство» поэзии как в добывании знания, так и в передаче описания предмета художественного творчества по сравнению с искусством живописца:

> «Деметрий имел обыкновение говорить, что нет разницы между словами и речами бессмысленных невежд и звуками и шумами, производимыми брюхом <…> И это он сказал не без основания, ибо не видел разницы, откуда такие люди выпускают звук, снизу или ртом: цена и сущность таких звуков одна и та же» [2, с. 24].

Музыка, будучи «объектом слуха, второго чувства после глаза», в «Трактате» названа «сестрою живописи». Музыку, как и поэзию, роднят с живописью принципы создания произведений этих искусств — достижение гармонии посредством сочетания «своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время», однако гармонические пропорции «принуждены родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах <…>». Живопись превосходит музыку долговечностью своих произведений, «ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии <…>». «Остается в бытии» — значит не только то, что живопись долговечнее музыки; живописец делает свое произведение «настолько совершенным, что оно сохраняет живой эту гармонию приведенных к пропорциональности членов, которые природа со всеми своими силами сохранить не могла бы». Более того, живопись сохраняет «живыми бренные красоты смертных, более долговечные (в произведениях живописи. — *А. Л.*), чем творения природы, непрерывно изменяющиеся временем, которое доводит их до неизбежной старости. И между этой наукой и божественной природой существует такое же отношение, как между ее творениями и творениями природы, и за это она почитается» [1, с. 77—78].

Подытоживая свои рассуждения, да Винчи поясняет, в чем «благородство» искусства живописи:

> «То достойнее, что удовлетворяет лучшее чувство. Итак, живопись, удовлетворяющая чувство зрения, благороднее музыки, удовлетворяющей только слух. То благороднее, что более долговечно. Итак, музыка, которая исчезает в то время, когда нарождается, менее достойна, чем живопись, которая при помощи глазури становится вечной» [1, с. 79].

Скульптуру Леонардо не считает наукой, а относит к «механическим искусствам» на том основании, что прежде всего «она порождает пот и телесную усталость в своем творце», а главное — живописец, в отличие от скульптора, «производящего свои творения с большим телесным трудом», «производит свое творение с большим трудом сознания» [1, с. 82—83]. Леонардо отказывает скульптору в «умственном труде», поскольку у живописца, говоря в терминах современной семиотики, больше средств и приемов знакообразования («рассуждений»): «У живописца десять различных рассуждений, посредством которых он доводит до конца свое произведение, именно: свет, мрак, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение и покой. Скульптор должен обсуждать только тело, фигуру, место, движение и покой» [1, с. 84]; «живопись украшена бесконечными размышлениями, которыми скульптура не пользуется» [1, с. 92], то есть скульптор не работает с такими фигурами изобразительного знака, как светотень («о мраке и свете он не заботится»), цветообразование («о цвете он не заботится никак»), перспектива («об удаленности и близости — [заботится] наполовину, т.е. он пользуется лишь линейной перспективой, но не перспективой цветов, изменяющихся на различных расстояниях от глаза в цвете и в отчетливости своих границ и фигур» [1, с. 84]). В этих «рассуждениях» — «[в случаях] перспективы, тени и света» [1, с. 79] — скульптуре помогает сама природа, «природа рельефа, порождающего их из себя» [1, с. 86]; «природа делает тень, а не искусство» [1, с. 89]; «эти части необходимо живопис-

цу приобрести силою разума и самому стать природой, а скульптор находит их всегда готовыми» [1, с. 87], поэтому «скульптура требует меньше рассуждений и вследствие этого требует меньше труда ума, чем живопись» [1, с. 84]. «…Живопись — удивительное мастерство, вся она состоит из тончайших умозрений, которых скульптура лишена полностью, так как у нее очень короткая теория» [1, с. 86]: «скульптор только снимает, а живописец всегда накладывает» [1, с. 87]. Леонардо, в этом своем умозрительном разговоре, резко осаждает скульптора: «С тебя хватит длины и толщины членов какого-либо тела и их пропорций, это — твое искусство» [1, с. 89][5].

Главное различие, существующее между живописью и скульптурой, Леонардо определяет так: «Скульптура с небольшим усилием показывает то, что в живописи [только] кажется; удивительная вещь — заставить казаться осязаемыми вещи неосязаемые, рельефными — вещи плоские, удаленными — вещи близкие!» [1, с. 91].

Так же как и в споре с музыкантом, возникает аргумент долговечности изваянных произведений: скульптор обосновывает достоинство своего искусства его долговечностью, на что живописец, совершенно с позиций семиотики, отвечает: «такое постоянство порождается материалом, а не художником» [1, с. 84]; «… скульптура более прочна, ибо другого [преимущества] у нее нет», — ставит точку Леонардо [1, с. 91].

Итак, из *paragone* — состязания поэзии, музыки и скульптуры с искусством живописи — выясняется, что «благородство живописи», ее достоинства в том, что она удовлетворяет лучшее чувство — чувство зрения; в том, что она более долговечна, чем музыка и скульптура. На вопрос, что «должно называться наиболее превосходным», да Винчи отвечает: «то, что содержит в себе наибольшую всеобщность и разнообразие вещей»; «живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующие, так и не существующие в природе» [1, с. *79*]. Живописцы, заключает Леонардо, «не умели высказать ее (живописи. — *А. Л.*) прав, она оставалась долгое время без адвокатов» [1, с. 92].

Защитником каких прав живописи выступает Леонардо? Настойчивые доказательства благородства живописи, приведенные выше аргументы в пользу ее превосходства над другими искусствами,

[5] По замечанию Е. В. Яйленко, в столь низкой, даже уничижительной оценке труда скульптора усматривают отражение личной неприязни да Винчи к Микеланджело, в 1490—1500-х годах выступавшего преимущественно как ваятель; более точно, это — перенесение в сферу художественной теории неприглядных обстоятельств возникшего «соревнования» между ними во время работы над фресками в Зале пятисот во Флоренции.

не случайны в анализируемом тексте. И в античности, и в Средние века живопись не относилась к «свободным искусствам» (*artes liberalis*), но к «механическим», занимая, таким образом, место наряду с ремеслами.

> «Вы поместили живопись среди механических ремесел <…> Если вы называете ее механической, так как прежде всего она [выполняется] руками, ибо руки изображают то, что они находят в фантазии, то вы, писатели, рисуете посредствам пера руками то, что находится в вашем разуме. И если вы назвали ее механической потому, что делается она за плату, то кто впадает в эту ошибку — если ошибкой это может называться — больше вас?» [1, с. *69*].

Интенция Леонардо не в схоластическом споре с литераторами, музыкантами или скульпторами; движение его мысли — в настойчивом доказательстве, что ***живопись — наука, «умственное занятие и точная наука»***, создавая тем самым «теорию того, какой должна быть живопись», — отмечает Кларк [4, с. 99—100]. «Если ты скажешь, что немеханическими науками являются [науки] умозрительные, то я скажу, что живопись умозрительна <…>» [1, с. 79] на том основании, утверждает Леонардо, что «она в своей перспективе рассматривает все непрерывные количества и качества отношений теней и светов и расстояния» [1, с. 80]. Доказывая эту мысль, Леонардо равным образом стремился повысить социальный статус художника, коего должно рассматривать не как ремесленника, но как творца, равного поэтам.

Другим доказательством отнесения живописи к «благородным искусствам», как мы видели, служит то, что она основана на «благороднейшем» из чувств — зрении. Утверждение первенства живописи над другими видами искусств и ремесел не было в эпоху ни Раннего, ни Высокого Возрождения чем-то новым: еще Леон Баттиста Альберти (1404—1472) в трактате «О живописи» (1435-й — латинская версия, 1436-й — итальянская) отстаивал первенство живописи в сравнении с другими видами искусства. Существенно новым у да Винчи было то, что в части «Трактата», которую Леонардо предполагал сделать введением к своему труду (*proemio*), принципиальное положение о верховенстве зрения над всеми прочими чувствами обосновывается тем, что ***посредством зрения осуществляется прямая связь между внешним миром и миром души***: «посредством глаз душа представляет себе все различные предметы природы» [1, с. 74], глаз — «окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается <…>» [1, с. 77]. Эта связь позволяет «общему чувству» (*sensus communis*) «в наибольшем богатстве и великолепии рассматри-

вать бесконечные творения природы» [1, с. 68]. «Глаз обнимает красоту всего мира» [1, с. 77], «глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающий с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией <…>» [1, с. 72].

> «Глаз, называемый оком души, это — главный путь, которым общее чувство [*sensus communis*] может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы <…>» [1, с. 68].

Еще другое доказательство отнесения живописи к «благородным искусствам» состоит в том, что «***живопись является философией***», — настойчиво заявляет художник. Сходство живописи и философии Леонардо усматривает прежде всего в том, что обе эти науки «распространяются на движение» и трактуют «о движении тел в быстроте их действий». Различие же этих наук мастер видит в том, что философия рассматривает «собственные свойства» тел, тогда как живописец постигает «первую истину этих тел», в чем Леонардо усматривает превосходство живописи над философией, поскольку «глаз меньше ошибается, [чем разум]» [1, с. 63].

Суждения Леонардо о живописи как благороднейшем из свободных искусств, таящем в себе философское постижение и осмысление «первой истины тел», смыкаются в рассуждениях великого мыслителя о соотношении наблюдения природы и воображения в творчестве живописца. Сетуя на то, что живопись изгнана из числа свободных искусств, Леонардо отмечает: будучи «подлинной дочерью природы», «она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала» [1, с. 76—77]. Эта мысль часто всплывает в аргументации Леонардо и, по существу, обнаруживает его многоаспектное понимание воображения.

Существенно вдуматься, прежде всего, в то, ***как Леонардо понимал «природу»*** — всё существующее во вселенной великий мыслитель трактовал как «сущность», и эта сущность, по его убеждению, представлена в природе двояко — либо как «явление», либо как «воображение»: «все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображение» [1, с. 64]. Мир сущностей, как видим, представляется Леонардо как эмпирическая действительность (*mundus realis*) и как ее воссоздание в образно-художественных формах мира воображаемого (*mundus immaginabilis*); однако эти сущности, заложенные, по мысли да Винчи, в природе, представлены в изобразительной деятельности живописца не раздельно, но в необходимом для существования самой этой деятельности единстве.

> Всё «существующее во вселенной как сущность» «он [живописец] имеет сначала в душе, а затем в руках; а они настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [природы]» [1, с. 64].

В тексте «Трактата» обнаруживается различное понимание воображения. Прежде всего читаем, что художник может передавать в своей живописной практике не только наблюдаемые в природе объекты, но и создавать образно-художественные формы объектов, в природе не наблюдаемых, т.е. порождаемых воображением. И этим живописец «превосходит природу», потому «что [число] простых природных [вещей] конечно, а произведения, выполненные руками по приказу глаза, — бесконечны, как это доказывает живописец, придумывая бесконечное [число] форм животных и трав, деревьев и местностей» [1, с. 77]. Знания Леонардо, отмечает Кларк, «поставлены на службу воображению» [5, с. 113].

Вместе с тем Леонардо ограничивает пределы / возможности воображения превосходством наблюдаемых творений природы («воображение не видит столь превосходных [вещей], какие видит глаз»), понимая воображение как определенную психическую данность, реализующуюся в своего рода многоступенчатой последовательности психических процессов, описывая эту данность в ясной для своего аналитического ума последовательности:

- *наблюдение* (объектов природы): *L'obietto move il senso* (*An. B* 21 v)[6] →
- *впечатление* (*impressione*) как образы (*specie*) или подобия (*similitudine*), полученные от наблюдения объектов природы с помощью глаза — «истинного посредника между *объектом* и *впечатлением*» →
- *ощущение* (*sentimiento; senso*), предшествующее познанию: «Всё наше познание начинается с ощущений» [2, с. 10) — *Ogni nostra cognizione prencipita da sentimienti* (*Tr* 20 r)[7]; «ощущения земны, разум находится вне их, когда со-

[6] *An*. — Анатомические рукописи (≈ 1489 и сл.), хранящиеся в Виндзорской королевской библиотеке.

Фрагменты кодексов Леонардо здесь и дальше приводятся по книге выдающегося исследователя рукописей да Винчи — Аугусто Маринони [18].

[7] Тривульзианский кодекс (*Tr*. ≈1495—1499, Милан, Библиотека Кастелло Сфорцеско).

зерцает» [2, с. 11] — *i sensi sono terrestri, la ragione sta for di quelli quando contempla* (*Tr* 33 r); «Мысленные вещи, не прошедшие через ощущение, пусты и не порождают никакой истины, а разве только вымыслы» [9, т. I, с. 51] →

- *общее чувство* (*senso commune*) как «восприятие того, что обще различным чувствам», как суждение «обо всех известиях, доносимых отдельными чувствами» [1, с. 358] →
- *суждение* (*guidizio*) →
- *меморизация* как (возможное и «полезное») закрепление в памяти:

> «Воображение не видит столь превосходных [вещей], какие видит глаз, так как глаз получает образы, или подобия, объектов и передает их впечатлению, а от этого впечатления — к общему чувству, где они составляют суждение. Воображение же не выходит за пределы этого общего чувства, если только не переходит в память и там закрепляется и [или] умирает <…>» [1, с. 65].

Затем читаем советы мастера начинающим живописцам о пользе закрепления предметов в памяти: «Испытал я на себе, что получается немалая польза от того, чтобы… повторять в воображении поверхностные очертания форм, прежде изученные, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением (*sottile speculazione*). И на самом деле это очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять себе предметы в памяти» [1, с. 100].

В данном случае воображение понимается иначе — как меморизация хирографических движений живописца по «поверхностным очертаниям форм» посредством глаза, «непосредственно сообщающего с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним <…>» [1, с. 72]. Запечатленные памятью хирографические движения обусловливают последующую их передачу на изобразительной плоскости с помощью «тонкого размышления», по всей видимости, при воплощении этих очертаний в образно-художественной передаче. Уже следующее поколение отмечало (Паоло Джовио, ≈ 1537), что Леонардо «ставил поиск мягкости выражения движений форм выше всех других упражнений кисти. Это был единственный способ добиться доброй передачи образов на плоской поверхности»[8].

Сам Леонардо писал: «Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным

[8] Fragmentum Trium Dialogorum Pauli Jovvi episcopi Nucerini. Привожу в своем переводе по: *Brioist Pascal*. Léonard de Vinci. Carnets. — P. 1427.

и отделяющимся от этой плоскости <…>» [1, с. 194]. Существенно отметить здесь и понимание великим живописцем пространственности как фундаментального свойства окружающего мира, выражаемого художником на изобразительной поверхности организацией, построением хирографических движений различного вида: «…живопись в действительности не выходит за пределы поверхности, посредством которой тело изображается как фигура каждого видимого предмета» [1, с. 60]. Тень придает «рельефность» живописной поверхности [1, с. 61]; рисунок же — изображение фигуры какого-либо тела, их очертаний и границ на живописной плоскости.

Чтобы быть непротиворечивыми, наши размышления о взглядах Леонардо на искусство должны основываться на понимании того, какова была ***главная мотивация художников Ренессанса — подражание природе***: «та картина наиболее достойна похвалы, которая больше всего походит на предмет, подлежащий подражанию». Живописец, — постулирует Леонардо, — подражает произведениям природы, созданным творцом [1, с. 75][9].

Исходя из этого понимания, рассмотрим в дедуктивной последовательности общие взгляды, представления Леонардо об искусстве на примере искусства живописи. Как абсолютно точно написал Мартин Кемп, да Винчи «закольцевал круг доказательств: творение Бога → естественная форма → человеческое наблюдение → анализ → теоретический синтез → богоподобное воссоздание через моделирование. Этот круг, — резюмирует Кемп, — заложен в основе и его искусства, и его науки» [7, с. 318].

Живопись — воссоздание зримого мира как творения Бога. «Леонардо не устает повторять, что в своем творчестве художник подобен демиургу, — комментирует это положение Кларк. — А раз в живописи присутствует Божественное начало, значит, в момент творения мысль художника подобна мысли Бога» [4, с. 100].

> «Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы — всё то, что окружено тенью и светом. И, поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой: но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем:

[9] «…*ars nova* на севере и итальянский Ренессанс на юге Европы были согласны в главном — в признании правдоподобия как важнейшего и основополагающего постулата, в интерпретации пространства как трехмерного континуума…» [6, с. *258*].

внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой, и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога» [1, с. 64].

В воссоздании зримого мира, настойчиво убеждает нас текст «Трактата», живописец уподобляется творцу, сравнивается с творцом: «Науки, доступные подражанию, таковы, что посредством их ученик сравнивается с творцом и так же производит свой плод» [1, с. 62].

«Мы можем в отношении искусства называться внуками Бога. Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы. Если первая описывает деятельность сознания, то вторая рассматривает, проявляется ли сознание в движениях [1, с. 69].

Живопись — воссоздание зримого мира в естественных формах. Живопись передает «красоту мира со всеми формами сотворенных вещей» [1, с. 76]. «Между воображением и действительностью, — полагает Леонардо, — существует такое же отношение, как между тенью и отбрасывающим эту тень телом <…> Живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными».

«Если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам. <…> Если живопись обнимает собою все формы природы, то у вас есть только названия, а они не всеобщи, как формы» [1, с. 68—69]. Живопись Леонардо называет «истинной изобразительницей природных фигур всех вещей» [1, с. 72].

Живопись — «гармоническая пропорциональность», «складывающаяся из божественных пропорций» [1, с. 72]. «Результатом живописи, — полагал Леонардо, — является гармоническая пропорция» [1, с. 70], и она отражается в душе: «наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой и слышимой» [1, с. 76], поддающейся наблюдению и анализу живописца, наблюдению тех «украшений природы» и анализу тех «вещей, из которых складывается красота мира» [1, с. 70].

Леонардо проникновенно описывает «наиболее благородные части» искусства живописи: красота цветов; перспектива и расплывчатость границ предметов, отдаленных от глаза; воздух, расположенный

между удаленным предметом и глазом, окутывающим этот предмет более, чем предмет близкий (то есть ***впервые описывает проявление световоздушной перспективы*** — *А. Л.*); изображение вещей блестящих и прозрачных, равно как и завуалированных фигур, показывающих голое тело из-под надетых на них легких тканей [1, с. 88]; «украшенные и приятные места с прозрачной водой, сквозь которую видно зеленоватое дно ее течения, игру волн на лугах и покрытой травою гальке, которая с нею перемешивается, вместе с плещущимися рыбками, и подобные тонкости <…>» [1, с. 70]. Живопись представляет наблюдателю «творения природы» и представляет их «чувству с большей истинностью и достоверностью», чем философия, чем «слова или буквы». «Кто хулит живопись, — порицает мастер, — тот хулит природу, так как произведения живописца представляют произведения природы» [1, с. 63].

Наблюдение и анализ «пропорциональной гармонии» в предметах природы требует нахождения «гармонических пропорций» для их воплощения в живописи; этим, скажем, техническим вопросам посвящены прочие книги «Трактата»: об обучении живописца (часть вторая), «О различных состояниях и движениях человека и о пропорциях членов тела» (часть третья), «О драпировании и способе изящно одевать фигуры, о платьях и природе драпировок» (часть четвертая), «О тени и свете» (часть пятая), «О деревьях и зелени» (часть шестая), «Об облаках» (часть седьмая), «О горизонте» (часть восьмая).

В приведенных выше размышлениях Леонардо наше внимание привлекает следующее положение — живопись как философия природы «рассматривает, проявляется ли ***сознание в движениях»***:

- живописец «записывает то, что находится в сознании» [1, с. 79];
- «… если у вас (поэтов. — *А. Л.*) есть действие изображения, то у нас есть изображение действий» [1, с. 69];
- «движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит» [1, с. 96];
- «<…> картина будет изображать движения, свойственные душевным состояниям фигур, действующих в каком-либо случае <…>», «состояние, которое может быть в человеческом теле» [1, с. 70]. «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое — легко, второе — трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела» [1, с. 131].

Здесь рассмотренные нами выше суждения Леонардо складываются в единое смысловое целое: и убежденность в превосходстве чув-

ства зрения над другими чувствами и в том, что посредством зрения осуществляется прямая связь между внешним миром и миром души, и положение о том, что живопись «содержит все формы как существующие, так и не существующие в природе».

Это смысловое целое и убежденность Леонардо в том, что «живопись является философией», поскольку рассматривает первую истину движения тел, открывает существо теоретической мысли Леонардо, положенной в основу его живописной практики: любой вид изображений есть форма выражения мыслимого через видимое, ***выражение мыслимого содержания через видимую форму***; в терминах современной науки об искусстве следует сказать — изображение есть разновидность «***означающей формы***». Лучшая иллюстрация — фреска «Тайная вечеря» (рисунок 2). Сам Леонардо полагал, что «к наиболее благородным частям» (темам и поэзии, и живописи) относится «изображение жестов и группировок в исторических сюжетах» [1, с. 70].

Рисунок 2 — Леонардо да Винчи. Тайная вечеря (после реставрации 1977—1999). ≈ 1494—1498. Милан. Трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие

Движения каждого из персонажей фрески «превращаются, — как пишет К. д'Орацио, — в гармоничный и ритмизированный ответ» на слова Христа *один из вас предаст меня*. «Леонардо, привыкший работать с десятками актеров и танцовщиков, участвовавших в его

постановках, ставит настоящую хореографию, в которой апостолы собраны в группы по трое. Сосредоточившись на их лицах и положениях рук, он создает плавное и естественное движение. В Евангелии говорится, что ученики смотрели друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит: впервые это произошло в живописи» [8, с. 257].

Рисунок 3 — Леонардо да Винчи. Тайная вечеря (после реставрации 1977—1999). Фрагмент

В кодексе Форстера (*For II* 1 v — 2 r) содержится собственноручная запись живописца, относящаяся к его работе над этой фреской:

> «Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему. Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками, показывает ладони их, и подымает плечи к ушам, и открывает рот от удивления. Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой — хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой, при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукою чашу на столе» [9, т. 2, с. 208].

Рисунок 4 — Леонардо да Винчи. Тайная вечеря (после реставрации 1977—1999). Фрагмент

На правой стороне фрески пораженный услышанным Фома изображен с характерным для него жестом — поднятым вверх пальцем; в лице Иакова-старшего, раскинувшего руки, ужас от услышанных слов Христа; Филипп, с нежностью прижимая руки к груди, умоляюще смотрит на Христа; Матфей, простерший правую руку ко Христу, как бы в недоумении спрашивает у своих товарищей Иуды Фаддея и Симона Зелота, правда ли то, что он услышал; Симон же в сомнении об услышанном «с раскрытыми руками, показывает ладони их».

Положение о воплощении «сознания в движениях», к аргументированию которого, судя по тексту «Трактата», Леонардо возвращается неоднократно, обнаруживает и проникновение великого живописца-мыслителя в природу произведений живописи, обосновывая в образной художественной форме две важнейшие их характеристики. Так, доказывая, что «если фигуры не делают жестов определенных и таких, которые членами тела выражают представление их души, то фигуры эти дважды мертвы <…>», Леонардо дает первую, феноменологическую, характеристику искусства живописи — произведения живописи отражают и выражают жизнь в том, что само по себе не имеет жизни: они «мертвы преимущественно потому, что ***живопись***

сама по себе не живет, она — выразительница живых предметов без жизни <…>» [1, с. 184]. Прибегая к современной терминологии, мы скажем, что орудия и материалы создания произведений живописи (доска, холст, глина, стекло и др.) не имеют жизни, поскольку не относятся к естественному семиозису, как, например, произведения речевого, вокального или танцевального искусства, в создании которых материалы и орудия знакопроизводства даны человеку от природы.

И второе: «а если к ним (фигурам. — *А. Л.*) не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми и во второй раз» [1, с. 184]. «Мертвыми» в каком смысле?

Воплощение «сознания в движениях» на изобразительной плоскости, в «произведениях живописи», по убеждению Леонардо, «непосредственно понимается созерцающими его» [1, с. 71], что обусловливает еще одно свойство живописного искусства — ***живопись коммуникативна***: она создается для сообщения другим — и современникам, и будущим поколениям — естественных форм зримого мира, малого и большого. Так, задаваясь вопросом, какая наука полезнее, Леонардо отвечает:

> «Та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению, и также наоборот: менее полезна та, которая менее поддается сообщению. Живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности; путь через ухо к общему чувству не тот же самый, что путь через зрение. Поэтому она не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род не иначе, чем предметы, произведенные природой. И не только человеческий род, но и других животных, как это подтвердилось одной картиной, изображавшей отца семейства: к ней ласкались маленькие дети, бывшие еще в пеленках, а также собака и кошка этого дома, так что было весьма удивительно смотреть на это зрелище» [1, с. 61].

Более того, Леонардо понимает живопись как «толмача между природой и искусством»: «необходимость принуждает разум живописца превращаться в собственный разум природы и становиться толмачом между природой и искусством, разъясняя с ее помощью причины своего изображения, подчиненные ее законам <…>» [1, с. 88].

Характер описания великим мастером научного подхода к искусству может показаться противоречивым. Так, текст «Трактата» содержит фрагменты, указывающие на то, что да Винчи обосновывает математическую природу истинного научного метода: «Никакое

человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не проходит через математические доказательства» [1, с. 60]. И вместе с тем Леонардо полагает, что «проникновение в божественные науки» совершается посредством «сосредоточенного и тонкого духовного познания» [1, с. 67]. Более того, в тетрадях да Винчи сквозит убеждение, что знание и опыт обусловливает целостность мировосприятия, миросозерцания очами любви; так, утверждая, что живописец «идет непосредственно к подражанию… творениям природы», Леонардо отмечает, что «[живописью] движутся любящие к изображению любимого предмета, чтобы говорить с живописным изображением <…>» [1, с. 65]. И Леонардо настойчиво повторяет это свое убеждение: «…посредством зрения постигается красота созданных вещей, в особенности тех вещей, которые приводят к любви…» [1, с. 67]. «Какой поэт словами поставит перед тобою, о любящий, истинный образ твоей идеи с такою же правдивостью, как это сделает живописец?»

Теоретическая мысль Леонардо развивается в двух главных направлениях: первое — это поиск «научных и истинных оснований живописи»:

> «Сначала установим научные и истинные основания живописи: что такое затененное тело и что такое первичная тень и производная тень, что такое освещение, т.е. мрак, свет, цвет, тело, фигура, место, удаленность, близость, движение и покой, каковые уразумеваются только сознанием без работы рук. И это — та наука живописи, которая остается в сознании размышляющих о ней. От нее родится потом действие, много более достойное, чем названное выше размышление или наука» [1, с. 82].

Второе — попытка создания нового метода научно-естественного познания, поиск «средств экспериментального познания, освоения познаваемого объекта… Задачу науки, — пишет А. Х. Горфункель, — он видел в выявлении причинных связей и, на основе их, в познании законов» [10, с. 108—109]. Основой, источником такого познания стал для Леонардо опыт.

Опыт — единственный источник истинного научного познания: «И если ты скажешь, что науки, которые начинаются и кончаются в душе, обладают истиной, то этого нельзя допустить, а следует отрицать по многим основаниям. И прежде всего потому, что в таких умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности» [1, с. 60]. Да Винчи ощущал опыт и как основу достоверности в постижении «первой истины» «всех предметов, созданных природой», и в отображении «пропорциональной гармонии» «природных вещей, которые являются истинными образами» творений природы [1, с. 65]. Опыт — «отец всякой достоверности» [1, с. 81]. «Истинная же наука — это та, которую опыт заставил проникнуть через чувство <…>» [1, с. 81]. Очевидно, понимание опыта в текстах Леонардо было многоаспектным — и как посредник, медиатор между миром эмпирическим и миром воображаемым.

Рисунок 5 — Дощатый зал в Кастелло Сфорцеско, Милан.

«…Направление научных изысканий Леонардо диктовалось прежде всего его эстетическими пристрастиями. Он любил определенные формы, он хотел рисовать их и в процессе работы задавался вопросами: почему у них именно такой облик, каковы законы их роста?» [5, с. 111]. Вот характерная иллюстрация — изображение деревьев в Дощатом зале (*Sala delle Asse*) — большом угловом зале в замке Сфорца. Мастер расписал стены и потолок зала, придав ему вид беседки, образуемой переплетениями ветвей деревьев.

К этому же времени — позднему миланскому периоду творчества Леонардо — относятся и исследования роста и разветвлений деревьев, находящихся в рукописи M из парижских манускриптов[10]

[10] Рукопись M (≈ 1495–1500), входящая в состав так называемых французских манускриптов (библиотека Французской академии) [16: 31].

(рисунки 6, 7). «<…> Намеки на ботанические наблюдения… вывели лиственный свод за рамки простой декоративности», — отмечает Кемп [7, с. 37].

Рисунок 6 — Дощатый зал. Деталь

Рисунок 7 — Ботанические этюды. 1499. Рукопись M из парижских манускриптов, листы 78 v — 79 r

Многих исследователей научно-изобразительного творчества Леонардо привлекала в его рисунках тема движения воды как научный объект. Формальную технику этих рисунков Кларк описал как «видимые линейные кривые»: «И вновь, — пишет исследователь, — ритмические свойства движущейся воды зачаровали его сперва в чисто эстетическом плане и лишь затем в научном. И вновь результаты своих исследований он в конце концов использовал в интересах фантазии» [5, с. 115—116][11] (см. рисунок 8).

Эрнст Гомбрих (1909—2001) подошел к этим рисункам с другой точки зрения, передает Кемп: «Что побудило меня взяться за изучение этих удивительных рисунков, так это связь между видением и знанием или, точнее, между мыслью и восприятием <…>. [Леонардо] являет собой показательный пример для тех из нас, кто интересуется взаимодействием теории и практического наблюдения и убежден, что для правильного изображения природы интеллектуальное понимание важно в той же степени, что и хорошее зрение» [7, с. 46].

[11] «…Научные знания Леонардо о природе и еще более поразительная интуиция относительно скрытых возможностей материи позволили ему шагнуть в другой мир, отличавшийся от старого средневекового Апокалипсиса с его запутанной восточной символикой, и создать виде-ние разрушения, где символ и реальность сливаются воедино» [5, с. 116].

Рисунок 8 — Профиль старика, сидящего на каменистом выступе; этюды водных потоков с комментариями (≈ 1513). Виндзорская коллекция: пейзажи. Лист 48 r

У Леонардо ***опыт выступает как основа достоверности в науке***:

> «Наукой называют такое разумное рассуждение, которое ведет начало от своих первых оснований, и вне их в природе нельзя найти ничего, что не стало бы частью этой науки. <…> Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не проходит через математические доказательства. И если ты скажешь, что науки, которые начинаются и кончаются в душе, обладают истиной, то этого нельзя допустить, а следует отрицать по многим основаниям. И прежде всего потому, что в таких умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности [1, с. 59—60].

А. Х. Горфункель справедливо полагает, что Леонардо не преследовал цели *создания некоего всеобъемлющего свода* наблюдаемых им разнообразных явлений. «Но дело здесь не только в нехватке времени: если схоластический метод, именно благодаря своей ограниченности, — поясняет ученый, — позволял выработать завершенную в своей целостности картину мира, то вставшая перед ренессансным естествознанием задача создания новой картины мира требовала иного подхода, иного набора фактов, иного отношения к факту. Главное в незавершенных поисках Леонардо — попытка создания нового метода познания» [10, с. 104].

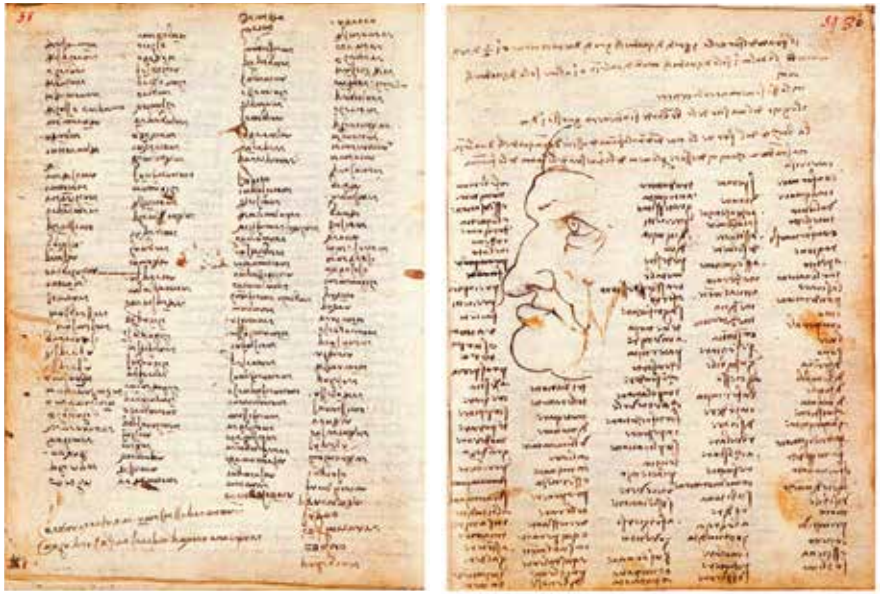
Опыт проникал во все стороны деятельности Леонардо, даже такие, казалось бы, далекие от его непосредственных живописных работ или естественнонаучных разысканий — в область лексико-грамматических заметок. Так, Тривульзианский кодекс содержит внушительные по объему перечни итальянских слов.

Палеографический анализ показывает, что записи выполнялись в различные периоды довольно долгого времени. Леонардо выписывал слова либо в процессе чтения, либо заносил их в колонки по памяти, добавляя иногда к фиксируемым единицам их производные; слова записывались на родном Леонардо флорентийском диалекте (рисунок 9) [11, с. 43—62]. С какой целью великий мыслитель составлял свои списки слов?

Этот кодекс содержит, как полагал выдающийся исследователь рукописей Леонардо Джильберто Гови, «готовый материал для словаря итальянского вольгаре». Леонардо Ольшки поставил вопрос об этих заметках в связь с исследовательским методом и научным стилем да Винчи: «Леонардо подчинялся здесь своему обычному методу, которому он следовал и в иных своих работах, руководствуясь либо учеными источниками, либо памятью, чувственными и звуковыми ассоциациями, всякого рода случайными соображениями, то есть тем, что Леонардо понимал под опытом» [12, с. 208].

Итальянская исследовательница Орнелла Оливьери полагала иначе: «Размышляя над прочитанным, задумываясь над интересовавшими его явлениями, Леонардо выписывал слова, служившие ему для выражения собственной мысли. <…> Леонардо интересовался лишь жизнью мысли, состоянием души, обычаями, гражданской жизнью» [13, с. 30].

Среди листков с записями, касающимися анатомии (≈ 1489—1516, Виндзорская библиотека), сам Леонардо записал: «Я имею столько слов в моем родном языке, что скорее должен жаловаться на отсутствие надлежащего понятия о вещах, чем на отсутствие слов, при помощи которых я мог бы хорошо выразить содержание своей мысли» [2, с. 24].



а *б*

Рисунок 9 а —Тривульзианский кодекс, лист 14 r; б — Тривульзианский кодекс, лист 30 r

О научном методе итальянского мыслителя хорошо написал Горфункель. Говоря о «феномене Леонардо», исследователь отмечает: «Чуждым цеховому ученому педантизму подходом к проблемам науки и философии определялся и сам характер записей Леонардо. Не повторение пройденного, не разработка в бесконечных *вопросах и комментариях* имеющих вековую традицию проблем, а свежий взгляд на мир, стремление к изучению фактов, к их анализу характерно для этих хаотических заметок, всегда связанных с наблюдением и экспериментом»; «незавершенность заключена в самом характере его (Леонардо. — *А. Л.*) научных заметок» [10, с. 104].

* * *

Прежде чем завершить наш анализ, определим несколько важных словоупотреблений, которыми, по известным нам фрагментам, пользовался Леонардо. Прежде всего это различие между познанием, приводящим к знанию, и наукой.

Познание (*la cognizione,* глагол *cognoscere / conoscere*) текстуализируется у Леонардо как устойчивая и порой всепоглощающая, мобилизующая все душевные силы человека устремленность к разысканию первопричины вещей и постижению истины, страсть (*desiderio*): «занятие наукой без страсти засоряет память, которая становится неспособной усваивать то, что она поглощает» [2, с. 12] — lo studio sanza desiderio guasta la memoria e non ritien cosa ch'ella pigli (*Ashburnhamiano I* 34 r)[12]. Духовный порыв (*impeto*), движущий этой устремленностью, порождает любовь и к предмету познания, и сам является проявлением любви:

> «Любящий движется любимой вещью, как ощущение ощущаемым, и с собой соединяет и становится вещью единой. Произведение — первая вещь, рождающаяся от соединения: если любимая вещь презренна, любящий делает себя презренным. Когда присоединенная вещь к лицу тому, кто соединен с ней, он получает радование и удовольствие и удовлетворение. Когда любящий соединен с любимым, он покоен. Когда груз лежит, он покоен. Вещь, будучи познана, пребывает с интеллектом нашим» [2, с. 12] — Muovesi l'amante per la cos'amata come il senso e la sensibile e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima. | L'opera è la prima cosa che nasce dell'unione. | Se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile. | Quando la cosa unita è conveniente al suo unitore, li seguita dilettazione e piacere e sadisfazione. | Quando l'amante è giunto all'amato, lì si riposa. | Quando il peso è posato, lì si riposa. | La cosa cognusciuta col nostro intelletto (*Tr*. 6 r).

Знание (*la sapienza*), по текстам Леонардо, понимается как результат познания природных вещей, как единство полученных путем экспериментального, опытного познания сведений о природе, предметах, ее составляющих, о человеке и его движениях и действиях.

Ум (*la mente, l'ingegno*) понимается как врожденное, развиваемое познанием, образованием и самовоспитанием (что блестяще доказал сам Леонардо) качество человека, являющееся субъективным условием формирования, выработки суждений (*guidizî*), рассуждений (*ragionamenti*): «Приобретение любого познания всегда полезно для ума, ибо он сможет отвергнуть бесполезное и сохранить хорошее. Ведь ни одну вещь нельзя ни любить, ни ненавидеть, если сначала ее не познать» [2, с. 12] (Атлантический кодекс, лист 226 об.); *Discernere giudicare consigliare sono atti umani* (*Tr*., 36 v). Ум не синонимизируется, не отождествляется с *разумом* (*la ragione*) как благоприобретенным

[12] Листы (≈ 1497—1502), хранящиеся в Виндзорской королевской библиотеке.

свойством человека, его способностью к пониманию, постижению произведений природы: **Cognoscere** *e volere son due operazione umane* (*Tr*. 36 v). *La ragione* в отношении природы понимается Леонардо как свойства вещей (*Chi nega la ragion delle cose, pubblica la sua ignoranza*, *Madrid I*) и их причинные связи (*Nessun effetto è in natura sanza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna sperienza*, *Atl*. 147 v).

Знание порождает *мудрость* — «дочь опыта» [2, с. 41] (*For III* 14); *la sapienza è figliola della sperienza* (*Tr*. 11 v); *il sommo bene è la sapienza* (*Tr*. 2 v). *Опыт* (*la sperienzia*): «Опыт никогда не ошибается, ошибаются наши суждения <…>» [2, с. 11] — *la sperienza non falla mai, ma fallano i nostri giudizi* <…> (*Atl*. 154 r).

Наука (*la scienzia*: *la scienzia è il capitano e la pratica sono i soldati, Codex I* 130 r), как мы читали выше, понимается как «разумное рассуждение [*discorso mentale*], которое ведет начало от своих первых оснований, и вне их в природе нельзя найти ничего, что не стало бы частью этой науки» [1, с. 59—60]. Такое понимание науки Леонардо противопоставляет принятому утверждению, что «научным знанием» является «то, которое рождается и завершается в мысли», поскольку поиск «первых оснований» порождается «опытом, «отцом всякой достоверности», и «завершаются в наглядном опыте» — основе достоверности в науке; «истинные науки — те, которые опыт заставил пройти сквозь ощущения»; «истинная наука <…> всегда от первых истинных и доступных познанию начал постепенно продвигается к цели при помощи истинных заключений <…>» [2, с. 9—10].

По всей видимости, правы те исследователи, кто полагает, что многие научные исследования Леонардо имели в своей основе эстетическую мотивацию [5, с. 115—116; 14, с. 263—270]. Для понимания этого положения целесообразно вспомнить, что рассмотренные нами суждения великого художника и мыслителя, остававшиеся долгое время в рукописных тетрадях, не предназначавшихся для публичного ознакомления, имели форму рекомендаций живописцам к постижению искусства живописи. Зададим себе вопрос: для кого же предназначались эти советы и рекомендации?

Американский писатель и журналист Уолтер Айзексон, составивший внушительное реферативное описание жизни и творчества Леонардо, отмечает, что «многие из фрагментов, позднее собранных Мельци, Леонардо написал между 1490 и 1492 гг. — примерно в ту пору, когда он приступал к работе над вторым (лондонским) вариантом "Мадонны в скалах" и уже обзавелся мастерской, где под его началом трудились юные ученики и подмастерья. Поэтому, когда мы читаем наставления Леонардо, полезно представлять себе, что многие из них предназначались для изучения в его мастерской, где он вместе

с коллегами работал над той самой картиной и пытался разобраться с проблемами освещения» [15, с. 250]. Ну, раз полезно, можно и представить… Однако склад личности Леонардо, характер его жизненных и творческих устремлений были далеки от идеала университетского профессора.

Рисунок 10 — Леонардо да Винчи. Святой Иероним в пустыне. Ватикан. Пинакотека

Полезнее рассудить иначе: эти записи были неподготовленным текстом для чтения наставлений, но заносились в записные книжки в процессе практической художественно-творческой работы как результат наблюдений и размышлений, возможно, как результат текущей

работы с учениками, объединявшей живописную практику и опытные исследования. Они были обращены, по существу, к самому себе — великий мастер осмысливал на основании своего живописного опыта, научных экспериментов и исследований явлений природы секреты живописного искусства как искусства, ***эстетической мотивацией*** которого ***было подражание природе***.

Как Леонардо понимал природу подражания — как *подражание* ***творчеству природы*** — в традиции Аристотеля: «мастер, по Аристотелю, подражает тому, *как действует* природа, а не тому, *что* она производит (Платон)» [16, с. 10]. Раскрывая аристотелевскую концепцию подражания, Н. Н. Никитина задает вопрос: «<…> *как* совершается подражание в искусстве вообще, а соответственно, и восхождение к сущности вещей? (к «первопричинам вещей», «к первым основаниям», в словах Леонардо. — *А. Л.*). Ответ на этот вопрос дает сам Аристотель, так как в высказывании “искусство подражает природе” речь идет, прежде всего, об ***аналогии процессов***, совершающихся “по природе” и “через искусство”, поскольку искусство понимается Аристотелем как сознательное творчество, природа — как формирующий творческий принцип». «Подражание творчеству природы, — продолжает Никитина, — осуществляется в *логике* предметной деятельности мастера, который заимствует у природы ее формообразующий принцип» [16, с. 10].

Вот характерная иллюстрация — сопоставление анатомических рисунков Леонардо, которые появляются в его записных книжках (из дошедших до нас) с ≈ 1490 гг., и незаконченной картины мастера «Святой Иероним в пустыне» (рисунок 10); привожу для наглядности более поздние анатомические рисунки из Виндзорской коллекции (рисунки 11, 12).

В Атлантическом кодексе есть запись Леонардо (*Atl.* 199 v): «Я говорю, что прежде всего нужно выучить члены тела и их работу, <…> нужно проследить жесты и зависимости от тех состояний, которые случаются с человеком, и, в-третьих, компоновать исторические сюжеты, обучение которым должно происходить на природных жестах, производимых в зависимости от [данного] случая посредством соответствующих состояний <…>» [9, с. *199*]. Обращаясь к картине и оставляя в стороне то, что правая рука Иеронима и кисть не дописаны, завершенность формообразующего принципа в передаче руки с зажатым камнем делает изображение покаянного жеста совершенным через передачу *l’animus* изображения (*il concetto dell’anima*) — движения внутренней энергии в формах, свойственных физической природе самого этого движения, здесь — от впалой ключицы до кисти, сжимающей камень. Историки искусства восхищаются композицией,

«в основе которой лежит величественный жест святого» (Кларк), отмечают, что «художник моделирует форму ярко выраженной светотенью» (Згарби).

Рисунок 11 —Рисунки мускулов плеча ≈ 1508—1510. Виндзор. Королевская коллекция

Рисунок 12 — Рисунки мускулов плеча, шеи и грудной клетки ≈ 1508—1510. Виндзор. Королевская коллекция

Вместе с тем в великом искусстве Леонардо понимание природы движения, основанного на анатомической точности передачи физических действий по аналогии с действиями природы, служит созданию «физически ощутимой формы», передающей «психологическое состояние» персонажа, что претворяется затем в выразительные образы: в «Святом Иерониме» это «движение в развитии» (Роджер Фрай, Кеннет Кларк); сюжет, казалось бы, предполагающий статику, наделяется «подспудным повествованием» (Кемп); «эта фигура — великое изобретение», — точно характеризует ее Кларк [4, с. 61]. Итак, мы кратко рассмотрели последнюю часть «круга доказательств Леонардо, заложенного в основе и его искусства, и его науки»: «богоподобное воссоздание через моделирование» [7, с. 318] — не простое копирование природных тел, но познание за пределами изобразительной плоскости их целостной структуры путем проникновения в глубину универсального духа, приводящего в движение микро- («человек — подобие мира») и макромир, который художник не властен породить, но способен воплотить.

Завершая, следует сказать, что взгляды да Винчи на искусство не имели формы теории, однако весьма важны для понимания «феномена Леонардо», характера, целей и задач его экспериментаторских устремлений, в частности в области искусства живописи, а также для понимания соотношений разнообразных аспектов его многогранной деятельности с убеждениями самого Леонардо, что отражено в принципе Гомбриха — «в основе разнообразия Леонардо лежит целостность». В ракурсе курса «Общая теория искусства», в исторической последовательности и преемственности развития представлений об искусстве отметим ***понимание природы подражания как главнейший теоретический принцип художественной практики и опытно-экспериментальной деятельности Леонардо***.

Список литературы

1. *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А.А. Губера, В.К. Шилейко; под общ. ред. А.Г. Габричевского. — М.: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1934. — 384 с.

2. *Леонардо да Винчи*. Избранные естественнонаучные произведения / ред., пер., ст. и коммент. В.П. Зубова. — М.: АН СССР, 1955. — 1207 с.

3. *Губер А*. Предисловие к русскому переводу // *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А.А. Губера, В.К. Шилейко; под общ. ред. А.Г. Габричевского. — М.: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1934. — С. 46—54.

4. *Кеннет Кларк*. Леонардо да Винчи. Творческая биография / пер. с англ. А.В. Глебовской. — СПб.: Вита Нова, 2009. — 383 с.

5. *Кеннет Кларк*. Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н.Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 303 с.

6. *Панофски Эрвин*. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А.Г. Габричевского. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 542 с.

7. *Кемп Мартин*. Моя жизнь с Леонардо / пер. с англ. И. Литвиновой. — М.: Слово/Slovo, 2019. — 361 с.

8. *Д'Орацио Костантино*. История искусства в шести эмоциях / пер. с ит. И. Ярославцевой. — М.: Эксмо, 2020. — 351 с.

9. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения: в 2 т. [1935] — М.: Ладомир, 1995. Репринт. — Т. 1 — 363 с. Т. 2. — 488 с.

10. *Горфункель А.Х*. Философия эпохи Возрождения. — М.: Высшая школа, 1980. — 368 с.

11. *Лободанов А.П*. Словарная практика и филологическая мысль итальянского Возрождения. — М.: БОС, 2016. — 515 с.

12. Ольшки Леонардо. История научной литературы на новых языках: в 3 т. Т. I: Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения / пер. с нем. Ф.А. Коган-Бернштейн и П.С. Юшкевича. — М.; Л., 1933. — 303 с.

13. Olivieri, Ornella. Gli elenchi di voci italiane di Angelo Colocci: Contributo alla storia delle origini dei vocabolari italiani // Lingua nostra, marzo 1942. XX, anno IV, fasc. 2. Firenze, 1942. — P. 27—29.

14. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.

15. *Айзексон Уолтер*. Леонардо да Винчи / пер. с англ. Т. Азаркович. — М.: АСТ: CORPUS, 2019. — 557 с.

16. *Никитина Н.Н*. Философия и теория искусства Аристотеля. — М.: БОС, 2016. — 53 с.

17. *Pedretti Carlo, Cianchi Marco*. Leonardo. I codici. — Firenze — Milano: Giunti, 1995. — 50 p.

18. *Leonardo da Vinci*. Scritti letterari / a cura di Augusto Marinoni. — Milano: Rizzoli, 1997. — 288 p.

References

1. *Leonardo da Vinchi*. Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi, zhivopisca i skul'ptora florentinskogo / per. A.A. Gubera, V.K. SHilejko; pod obsh. red. A.G. Gabrichevskogo. — M.: OGIZ—IZOGIZ, 1934. — 384 c.

2. *Leonardo da Vinchi*. Izbrannye estestvennonauchnye proizvedeniya / red., per., st. i comment. V.P. Zubova. — M.: AN SSSR, 1955. — 1207 c.

3. *Guber A.* Predislovie k russkomu perevodu // Leonardo da Vinchi. Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi, zhivopisca i skul'ptora florentinskogo / per. A.A. Gubera, V.K. SHilejko; pod obsh. red. A.G. Gabrichevskogo. — M.: OGIZ—IZOGIZ, 1934. — C. 46—54.

4. *Kennet Klark.* Leonardo da Vinchi. Tvorcheskaya biografiya / per. s angl. A.V. Glebovskoj. — SPb.: Vita Nova, 2009. — 383 c.

5. *Kennet Klark.* Pejzazh v iskusstve / per. s angl. N.N. Tihonova. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. — 303 c.

6. *Panofski Ervin*. Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada / per. s angl. A.G. Gabrichevskogo. — SPb.: Azbuka-klassika, 2006. — 542 c.

7. *Kemp Martin*. Moya zhizn' s Leonardo / per. s angl. I. Litvinovoj. — M.: Slovo, 2019. — 361 c.

8. *D'Oracio Kostantino*. Istoriya iskusstva v shesti emociyah / per. s it. I. Yaroslavcevoj. — M.: Eksmo, 2020. — 351 c.

9. *Leonardo da Vinchi*. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. [1935] — M.: Ladomir, 1995. Reprint. — T. 1. — 363 s. T. 2. — 488 c.

10. *Gorfunkel' A.H.* Filosofiya epohi Vozrozhdeniya. — M.: Vysshaya shkola, 1980. — 368 s.

11. *Lobodanov A.P.* Slovarnaya praktika i filologicheskaya mysl' ital'yanskogo Vozrozhdeniya. — M.: BOS, 2016. — 515 s.

12. *Ol'shki, Leonardo*. Istoriya nauchnoj literatury na novyh yazykah: v 3 t. T. I: Literatura tekhniki i prikladnyh nauk ot Srednih vekov do epohi Vozrozhdeniya / per. s nem. F.A. Kogan-Bernshtejn i P.S. YUshkevicha. — M.; L., 1933. — 303 s.

13. *Olivieri, Ornella*. Gli elenchi di voci italiane di Angelo Colocci: Contributo alla storia delle origini dei vocabolari italiani // Lingua nostra, marzo 1942. XX, anno IV, fasc. 2. Firenze, 1942. — P. 27—29.

14. *Lexa, Olivier*. Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p.

15. *Ajzekson, Uolter*. Leonardo da Vinchi / per. s angl. T. Azarkovich. — M.: AST: CORPUS, 2019. — 557 s.

16. *Nikitina N.N*. Filosofiya i teoriya iskusstva Aristotelya. — M.: BOS, 2016. — 53 c.

17. *Pedretti Carlo, Cianchi Marco*. Leonardo. I codici. — Firenze — Milano: Giunti, 1995. — 50 p.

18. *Leonardo da Vinci*. Scritti letterari / a cura di Augusto Marinoni. — Milano: Rizzoli, 1997. — 288 p.

УДК 7.01
ББК-1

ТИПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

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

Статья является первой частью текста, в котором рассматривается типология искусства как один из методов, основанием которого является категория «содержание» — одна из четырех категорий философии. В тексте уточняется специфика подходов к проблеме содержания в философии и искусствоведении. За основу принята историческая модель (матрица бытия) из трех категорий: социальная организация общества, природопроизводственный фактор, этнорелигиозное основание. Матрица бытия в истории культуры реализуется последовательно в формах канона: морф — в палеолите, морфема в послеледниковое время, метаморфема — в средневековье, антропоморфема — в Новое время, субъект-канон — во второй половине XX в. Канон в этом случае очерчивает границы, в которых происходит познание действительности средствами искусства. Смена канона неизбежна вследствие изменения структуры бытия ввиду факторов демографии. Изменение бытия ведет к возникновению следующего канона. При этом предыдущий канон сохраняет свое действие в специфике некоторых функций. Каждый канон эпохи соотносим с категорией стиля и призван объяснить специфику пластической формы произведения. Этот аспект будет рассмотрен в следующей статье.

Ключевые слова: *искусство, типология искусства, метод искусствоведения, содержание искусства, философия искусства, канон искусства, каноничность.*

TYPOLOGICAL OF THE ART

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

This article is the first part of the text, which describes typology of art as a method of art studying, basing upon the category of "content" — one of four main philosophical categories. The text specifies approaches to the problem of content in philosophy and art history. A historical model (matrix of being) of three categories is taken as a basis: social organization of society, nature-production factor, ethno-religious basis. The matrix of being in the history of culture shapes sequentially in the form of canon: morph — in the Paleolithic, morpheme in the last glacial time, metamorpheme — in the Middle Ages, anthropomorphic — in modern times, the subject-canon — in the second half of the twentieth century. The canon in this case outlines the boundaries within of reality cognitively understood by means of art. A change in the canon is inevitable due to a change in the structure of being due to demographic factors. These changes lead to the emergence of the next canon. At the same time, the previous canon retains its effect in some specific functions.

Each canon of the era is correlated with a category of style and is intended to explain the specifics of the plastic form of the work. This aspect will be discussed in the next article.

Keywords: *art, typology of art, methods of art history, content of art, philosophy of art, canon of art, canonicity.*

Истинный смысл исторического познания нельзя постичь, если не отталкиваться от того принципа, что сам дух и есть история, что в каждый отдельный момент он и творит историю, и сотворяется ею. То есть несет в себе всю историю и совпадает в ней с самим собой. Смена забвения в истории воскрешением не что иное, как жизненный ритм духа.

Бенеде́тто Кро́че (1866—1952)

Какое содержание изучает искусствоведение

Категория «содержание искусства» до настоящего времени в гуманитарных науках остается в границах очень общих характеристик. В философии это трактуется в основном внутри антиномической пары «содержание-форма», несмотря на то что в искусствоведческой науке категория уже давно существует в научных категориях объекта искусства — художественного произведения, как *обстоятельства чувственной целостности в красоте истины*, и предмета искусства — *культурно-исторических условий, инструментов и языков искусства, художественно-образной систематики: формы и стиля произведения*.

Содержанием искусства и, соответственно, его изучением на первом этапе, от которого нас отделяет уже полтысячелетия, выступали культурно-исторические факторы жизнеописания художников, которых оставил нам Джорджо Ваззари (1511—1574). Позднее, и это примерно 300 лет назад, появилась категория «стиль», и этот вклад в науку сделал Иоахим Винкельман (1717—1768), описывая развитие художественно-образного содержания античной скульптуры. С этого времени искусствоведение становится вполне самостоятельной дисциплиной, но по инерции сохраняет свою связь с археологией, историей, филологией, политической жизнью, культурой в целом. Это важно, и благодаря этому содержание стилевой специфики искусства раскрывается в отношениях с другими гуманитарными предметами, свидетельствуя культурно-историческую и пластическую достоверность изучаемого объекта — художественного произведения. Свое завершение как метод искусствоведение получает в формальном анализе Генриха Вельфлина (1864—1945), благодаря чему во многом предопределено

построение теории искусства в XX в., изучающей форму и стиль художественного произведения.

В России искусствоведение имеет собственную историю. Содержание художественных аспектов, как отмечено, отражено в русских средневековых летописных и эпистолярных источниках, и вопросы об искусстве трактуются «как свидетельство пробуждения критического мышления и борьбы различных идейных направлений» в общественно-политической жизни XVI в. (Стоглавый собор 1551 г. и другие соборы). Есть «глава “Об иконном писании” в “Житии”» Аввакума. Записка Симеона Полоцкого царю об иконописании: формулировка новых восьми художественных принципов. Важна и деятельность Оружейной палаты как своего рода *Академии*, объединившей разные художественные идеи во второй половине XVII в. Восемнадцатый век с петровского времени обостряет вопрос искусства. Возникает тенденция связи русского и западноевропейского опыта, и значительную роль начинает играть императорская Академия художеств (основана в 1758 г.), которая первые шесть лет была прописана в Московском университете. Появляются учебные пособия и трактаты, «Журнал изящных искусств», переводные тексты немецких романтиков. Обобщению законов творчества посвящены труды историков, архитекторов, литераторов, критиков. Рождается иконографическая школа в русском искусствознании (Ф. И. Буслаев). В исследованиях по древнерусскому искусству огромный международный резонанс получает русская византология — в трудах Н. П. Кондакова и его школы. Во второй половине XIX в. издается специальный архитектурный и художественно-технический журнал «Зодчий» (1872) [22].

В общем виде русская история искусства до начала XX в. существовала в границах классической филологии и археологии, и становление искусствознания как самостоятельной науки в России обязано И. Э. Грабарю, руководителю издания «Истории русского искусства». Поиск методологии в советском искусствознании интенсивно происходит в 20-е гг. XX в. в работах разных исследователей и деятельности ГАХН, НИИ археологии искусствознания, ГИ истории искусств, Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения (МИХМ), Всесоюзной академии архитектуры. Всё говорит о феноменальном расцвете отечественного искусствознания, в том числе в ракурсе философии. Это движение остановлено в намеченных импульсах с 1932 г. и получает новое «партийное» русло в ракурсе философского позитивизма, основателем которого считают К. Маркса.

Тем не менее длительное осмысление искусства в границах филологии, истории, археологии, культуры сформировали в отечественном искусствознании особый целостный взгляд на художественное произведение в трудах И. Грабаря, М. Алпатова, В. Лазарева, других крупных исследователей. И в этом смысле философия имеет значение как общее мировоззренческое основание в отечественной культуре.

В общем же смысле искусствоведение, если принимать во внимание четкие метафорические по смыслу высказывания Микеланджело Буанаротти: «Всякое произведение имеет свою цену, если заключает в себе идею» [21] или Леонардо да Винчи: «Существует три разновидности людей: те, кто видит; те, кто видит, когда им показывают; и те, кто не видит» [26], других деятелей Возрождения, пронизанные ощущением правды художественной вещи в эмпирике их восприятия, говорит о том, что в отношении знания художественности ремесел 500 лет истории искусства — это вполне справедливая цифра и содержанием искусства выступает опыт духовных истин.

Однако гораздо ранее базовые категории искусства в значении красоты устанавливаются уже во времена Платона и Аристотеля. Соответственно, искусствоведческий план теории можно проследить в течение примерно 2400 лет, а условием образного содержания формы является целесообразность ее духовного значения: целостность, сопряженная с идеями времени и не выводящаяся из какой-либо науки непосредственно. Особым образом категория красоты интерпретирована в опыте Средневековья, и это единственный этап, где искусство осмысленно в полноте метафизического опыта.

Почему идеи Платона для искусствоведения ближе, нежели позиции нововременной и советской философии? Дело в том, что, как отмечает Т. В. Васильева, идеи Платона не могут быть преобразованы в формальную текстовую, понятийную систематику, и попытки вписать платоновские идеи как в некую систему (философия пытается это сделать. — *В. К.*) просто невозможны: «Дело в том, что последняя, запредельная истина платоновской философии, которая есть вечное, неизменное и незыблемое, именуется у Платона Единым (Еу), неделимым (огоцоу) и внелогичным (<хХоуоу), а тем самым оказывается и внесистемным, а следовательно, системы философии как статической сложносоставной истины у Платона просто не может быть, поскольку бытие не подвластно логосу, словесному выражению, тогда как путь логоса, познания (эпистеме) может и должен быть систематически определен, но система применительно к процессу представима лишь как алгоритм движения, как “динамическая система”» [3].

Для понимания искусства отмеченное Т. В. Васильевой чрезвычайно важно, так как прекрасные вещи, по Платону, являются предметом не понятий (ткань философии), а впечатлений (ощущений искусства). Этому соответствует соображение Иоганна Вольфганга Гёте,

назвавшего искусство посредником того, «чего нельзя высказать». Источником искусства является собственно прекрасное, или, по Платону, «идея прекрасного». Прекрасное как идея и есть онтологическая цель объекта искусства — художественного произведения. Мостом его понимания *оказывается искусствоведение* — как нерефлексивная данность в отношении к собственно прекрасному, не данному нам непосредственно, но осознающемуся в аффекте чувственной, антропологически прочтенной, телесно переживаемой способности восприятия *целостности художественного образа*. Соответственно, предметом искусства являются специфические законы и средства художественно-образной презентации идеи прекрасного в произведении. Именно этот план искусствоведение подразумевает в объекте исследования — художественном произведении и его предмете — условий воплощения идеи образа, истории, структуры, стилистики, индивидуальных особенностей и художественных закономерностей формы.

Трактовка искусства в философии

Поскольку искусство определено *формой общественного сознания*, то очевидно, что ***содержание объекта искусства*** (художественного произведения) имеет ***предметный план*** или представление о том, какое действие производит искусство в сознании общества. То есть в философии содержание искусства рассматривается не в связи с содержанием реального состава инструментов, средств, языков художественного произведения, его чувственного эффекта, а как снятая (рефлексивная) форма мышления с произведений, производящих в общественном сознании определенный эффект. Это очень любопытная ситуация, справедливая в самой потребности понимания *формы общественного сознания*, но в предмете философии нет инструментов раскрытия самого механизма решения *вопроса «что есть искусство»*, который полностью принадлежит искусствознанию, а теперь и семиотике [27]. Но если это так, то философия просто обязана опираться на искусствоведческие и семиотические предпосылки. Но наука предпочла сформулировать некие представления, инверсивные содержанию предмета, но только вновь не в объединении с искусствоведением, а с помощью своеобразной подпруги в виде эстетики, но и эта подпруга не всегда эффективна, так как эстетику интересует эстетическая рефлексия сама по себе и сама для себя.

Интересно, что философия, как и искусствоведение, соотносит искусство с греческим «*τέχνη*» («техне»), одновременно именующимся *наукой, ремеслом и искусством*, «объединяемых по критерию их принадлежности к “целесообразной”, “идейно осмысленной”, ”модельно-порождающей” деятельности» [7]. Конструктивизм, супрематизм,

реди-мейд в XX в. восстановили понятие искусства как присутствующее в любом объекте. Философия при этом не может не признать, что *τέχνη* оснует технико-технологические основания в законах, скажем так, художественно-инженерного творчества, которое в формализации правил преобразования материала не противостоит художественному опыту, а является его непосредственным условием. Недаром столь огромный интерес художников — живописцев, кинодеятелей, композиторов, театральных деятелей и других — был проявлен в советское время к промышленной индустриальной тематике как художественно-эстетической.

Если же эстетические категории возводить к античному миру, то пласт понятий нововременного периода как бы повисает в отношении того, как философия соотносит себя с античным художественным наследием. Ремесло и технология в античности — это искусство, его экономическая целесообразность не меньшее искусство, наука в отношении всех направлений мысли также искусство, то есть искусство собственно и есть синтетический и всеобъемлющий метод реализации любой формы в отношении всех сфер творчества, и тем более всей предметно-пространственной среды. А. Ф. Лосев, правда, сетовал при этом, что греческая трактовка искусства не совпадает с тем, как это обозначено сферой деятельности сегодняшнего человека в его «чисто эстетической и художественной деятельности». Так неосознанно, сокрушаясь по этому поводу, философ проводит черту между тем, что в античности всё целесообразно устроенное есть искусство, и тем, что человек стал называть эстетической и художественной деятельностью, выделив это как самостоятельную данность. Отделение «искусства» от «неискусства» возникло в период появления собственно философской концепции мышления и повлияло на то, что в качестве искусства стали называться актуальные на этот период интеллектуально проработанные достижения живописи, архитектуры, скульптуры. То есть для философии греческий тезаурус существует как приятное изящное начало самой философии, хотя на самом деле, как отмечено у Т. В. Васильевой, это не совсем так, и тем не менее античное условие не реализуется в практике оценки художественности второй природы в ее всеобщем многообразии предметов и явлений. В XX в. это преодолевается уже в искусствознании из побуждений понимания всеобщих законов творимого человеком мира по художественным принципам. Однако в гуманитарном смысле законы нововременной эстетики сохраняются и ныне. Растерянность классической философии в отношении процессов искусства в XX в. есть свидетельство неточных позиций нововременного запала, в результате чего, в частности, сложились оценки, занижающие смысл средового синтеза, традиционных

контекстов художественности, и это нарушает паритет феноменологии в отношении с морфологией.

Вопросы морфологии искусства трактуются философией избирательно. Непонимание законов прикладного и народного искусства, отсутствие объективных оценок пластической эстетики вещного мира приводит всех к крайней степени удивления, когда М. Дюшан напоминает своим «велосипедным колесом» о великих изобретениях человека не только как инженерных (и это уже особая морфологическая данность искусства), но и как художественно-семиотических. То есть существует проблема, которую мы отмечали прежде, а именно:

«”реабилитации” искусства в связи с присущими гуманитарным наукам в целом отношением к искусствам в категориях высокого и низкого, элитарного и массового, главного и второстепенного, актуального и неактуального и т. д. Михаил Ломоносов полагал высочайшим жанром поэзии оду, которая на самом деле явилась условием новой, прежде всего, поэтико-исторической подоплеки художественной задачи. С этим связаны его “оды похвальные” и “оды духовные” и т. д. Этому же соответствует смысл нововременного портрета, исторического жанра, батальной сцены, требующих особой интеллектуальной проработки формы, перцептивных осмыслений реальных планов пространства, методов изображения телесной эстетики, на момент создания кажущихся высшими в пластических достижениях. Но мы не можем сказать, что средневековая молитва как поэтическая структура уступает нововременной оде, скорее, наоборот, поскольку в молитве есть больший объем образных ощущений, благодаря связи с метафизической личностью, что никак не опосредовано только временными, национальными, политическими или экономическими интересами. То же в иконе и архитектуре. Народное искусство оперирует категориями космогенеза, существенно превосходящими по значению и содержанию мир антропных земных образных универсалий. Можно сказать, что искусство Нового времени сделало шаг назад по сравнению со средневековым и народным искусством, замкнувшись на образе человека, человеческой и государственной истории, пейзажных состояниях. Но, как оказывается, это только для того, чтобы затем сделать два шага вперед, представив, во-первых, новую типологическую модель с развитым в ней технологически-интеллектуальным пониманием мира, а во-вторых, определив условия индивидуальной нравственной ответственности конкретного человека и нации в определении судеб мировой культуры, что в еще большей степени характерно для нашего времени. Возникли постепенно соображения больших научных имен, что и народное искусство также воспроизводит эти идеи, но иначе. Но потребовалось больше двухсот лет, чтобы представление о народном искусстве укоренилось в художественно-эстетических категориях» [12].

Таким образом, фиксируя особенность *техне* как искусства, А.Ф. Лосев выделил его значение у Аристотеля: «*τέχναι*» буквально значит «искусства», но отсутствие сопряжения с искусствоведением приводит философию к тому, что понятие искусства трактуется как нерешенный до сих пор предмет *давно начатого спора относительно его «широкого» и «узкого» применения*. Дистанцирование философских истин как абсолютных от результатов теории искусствоведения не ведет к решению большого пласта накопившихся казусов. И для характеристики искусства по-прежнему используется внутренний раздел философии — эстетика, которая оценивает вопрос содержания искусства, как это начинал трактовать Г. Гегель: «Содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму» и тут же — «содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [6, с. 224]. В других определениях отношение содержания и формы именуют диалектическими противоположностями, которые тем не менее иногда невозможно отличить. Есть много иных, в основном очень общих трактовок содержания, которые понимаются как некоторое условие восприятия. Определение Гегеля имеет феноменологическую окраску, т. е. характеризуется особенностями субъективной оценки. Этот аспект — феноменологии искусства.

Отметим возможность принципиально иной оценки восприятия, например изображения, которая в нескольких словах расставляет точки в нужном месте: ***Изображение есть выражение мыслимого содержания через видимую форму*** [18, с. 403].

Отметим некоторые трактовки связи содержания и формы в теории искусства. Василий Васильевич Кандинский (1866—1944) в работе «О форме в искусстве» говорит, что всякое искусство вечно, но оно изменяется в своих формах, которые «бесконечно разнообразны, они всегда уникальны, неповторимы и новы, несмотря на повторяемость сюжетов» [8]. В этом высказывании отметим очевидность *условно вечной* способности к искусству самого человека — как носителя самих ощущений формы и *содержательных* поводов к ее интерпретации. Под содержанием В. Кандинский понимает *преходящие* идеи, которые во времени устаревают, «мельчают мысли», а истины по прошествии «немногих лет кажутся банальными».

Проблема формулировки связана с тем, что «преходящие идеи» — это не содержание, а эмоциональные поводы творческого настроения — извечные психофизические потребности творить. Вопрос содержания — иное: всегда будет необходимость в *производ-*

стве вещей, с их функциями и технологической рациональностью, структурностью — сегодня это называют *хай-тек*. Всегда будут актуальны *организация общества* на условиях предпочтений используемых объектов (традиционных или модных вещей) и договоренность о нравственных позициях в искусстве как некотором сообщении, отвечающем запросам социального регулирования; и всегда будет существовать *духовная, нравственная ипостась жизни* — как повод создания самих художественных сообщений, непосредственно отраженных в характере знакового ансамбля и его эстетического (образного) ощущения в архитектуре, в мире моды, иконе, облачениях священства, обрядовых предметов и др.

У Василия Васильевича эта сторона содержания не определена как условие жизни. Например, он характеризует средства формы: в музыке — это звук и время. В литературе — слово и время; в архитектуре — линия и объем. В скульптуре — объем и пространство. В живописи — цвет и пространство. Подобная постановка нужна, так как связана с интересами к новым идеям самой теории, но трактовки носят, скорее, прикидочный характер, поскольку соединение феноменологических и фактических понятий еще не удостоверяет объект искусства. Так, время — категория нефизическая, и ее интерпретация носит символический характер, а достичь вневременного состояния ощущения времени или безвременья по силам только искусству.

Предельно общая трактовка в ее нововременном виде сохранилась с некоторыми интонациями и позднее. Так, М.С. Каган содержание и форму в искусстве видит в *духовном* характере содержания и *материальном* характере формы. Содержанием он именует «элементы произведения, в которых выражается познание сущности жизненных явлений (тема) и их интеллектуально-эмоциональная оценка, отношение к ним художника (идея произведения)». В форме ученый видит два слоя: «внешний слой» зависит от материала — словесного, звукового, пластического, жесто-мимического и тому подобного, поэтому составляющие ее элементы оказываются в каждом виде искусства разными (например, аллитерация, рифма, строфа в поэзии, гармония и полифония в музыке, линия и цвет в живописи, архитектоника и формирование пространства в архитектуре и т. д.); и «внутренняя форма» — теснее связана уже с содержанием, «представляя собой его непосредственную образную конкретизацию; ее основные элементы, например, в эпосе и драме — Сюжет и Характеры персонажей, в музыке — мелодические образы-темы, в пейзажной живописи или поэзии — “характеры” образов природы» [8].

В трактовке нетрудно увидеть две проблемы. Первая — что всё обращено непосредственно к художественному произведению, но не

причинам его. Что такое характер образов природы, почему вообще появляется необходимость определять характер образов природы, без чего тысячелетиями обходился человек. Вторая проблема в том, что оценка произведения — это *тема*, долженствующая характеризовать, по М. Кагану, «сущность жизненных явлений», но что это такое — автор не уточняет. И вся конструкция имеет, как и у Гегеля, отдаленно справедливую, но предельно общую характеристику.

В такой предельности возможно любое построение смыслов, как отвечающее сформулированной мысли, так и опровергающее ее. Например, мы можем наделить материальным характером *форму*, как это сделано у М. Кагана, но также *содержание* — как именно материально-техническое, бытийное воплощение, телесная позиция в танце, архитектурный дворец, музыкальный звук или обертоны оперной формы, поскольку вне физического основания никакого содержания просто нет. Содержание — это совокупность физических факторов, вырастающих из функции вещи обеспечивать жизнь, и связи физического со знаком (образом) почитаемого референта, в качестве которого может выступать не только духовная графема, но и эстетический гештальт. Тогда логика заключена в параметрах антропологии среды и действия, законах сопропорционирования, которые нельзя увидеть без того, что подлежит сопропорционированию, выявления сути материалов в вещественности фактурно-текстурных и цветосветовых состояний. Того, что служит повышению эмоциональности выражения, хотя является физической величиной как материальной, благодаря чему мы только и можем видеть сами художественные идеи эпохи. И содержание — это содержание второй среды, созданной человеком, реальной или сценической, неважно: всё имеет предметность, которая только и может быть условием прообразования и удостоверения красоты.

Таким образом, поскольку философия своим объектом изучения именует *всю объективную действительность, весь материальный и духовный мир, включая самого человека*, то это самоопределение нуждается в уточнении, поскольку на самом деле речь идет о построении рефлексивных моделей объективной действительности, которая меняется вместе с научным приращением, и в этом смысле представление о материальном и духовном мире всегда неполно и не имеет под собой действительных ресурсов. Эти ресурсы были в богословии, разрыв с которым, несмотря на попытки его сохранения, лишили интеллектуальные перспективы философии питания категориями, подобными «предустановленной гармонии» (по Лейбницу). Поэтому реальность жизни — это не совсем то, что формулирует для себя философия.

В.В. Бычков именует искусство как «событие — и даже со-бытиé. Событие чрезвычайно важное для человека и жизненно необходимое ему. Не случайно оно наряду с зачаточными формами религии возникло фактически на самой заре существования человека как *homo sapiens* и сопровождало его на протяжении всей его истории как существа данного вида. В событии искусства участвуют неутилитарно ориентированный субъект эстетического восприятия и произведение искусства» [27]. Проблема подобной формулировки в том, что, прежде чем «субъект эстетического восприятия» и «произведение искусства» начали со-участие, произведение должно быть: а) со-делано человеком в логике бытийных факторов из технико-технологических оснований и функций семиозиса в их социально-регулирующих началах, природно-производственном основании и сакральном предопределении; б) человек должен обладать чувственным антропологически ориентированным «априорным знанием» связи о художественной сути вещи и ее необходимости как предзаданной; в) этому он должен быть научен с младых ногтей и понимать вещь как свое естественное продолжение. Тогда только можно говорить, что «Главный смысл этого события заключается в том, что в нем в концентрированном виде выражается, проявляется и закрепляется эстетический опыт человека и человечества в целом на определенных этапах его исторического бытия» [27]. И, что непременно, вопрос приоритета неутилитарного над утилитарным исключает огромный пласт практических вещей именно утилитарных, который на самом деле имеет особую морфологически ориентированную эстетику программы формы с ее «внутренней неутилитарностью» в характере вещественной и пропорциональной красоты, размерной среды, обладающей потенциалом контраста или ритмического и стилевого совпадения по отношению к рядоположенным объектам и т. д. Поэтому нет никаких оснований не видеть красоту в морфологической специфике вещей, которым В. В. Бычков отказывает в утилитарности.

Поэтому сопоставлению характеристик образа действия, если речь идет о сценических искусствах, и объектно-предметного содержания искусства в разное время и в разных научных дисциплинах может способствовать нейтральная категория **— канон эпохи**.

Резюме по вопросу содержания искусства в методах искусствоведения и философии

Вышесказанное для сферы искусствоведения есть общая норма, которая устанавливает объектом исследования художественные произведения, а предметом — факторы, позволяющие раскрыть природу художественной образности. Такова дисциплинарная реальность в общем поле искусствоведческих дисциплин.

Однако трактовка содержания искусства в искусствознании не совпадает с тем, что означено сегодня в философии. Как отмечал Г.Г. Шпет, «искусствознание есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствознания должны быть также эмпирическими… а философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как на знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими “вещами”» [28, с. 41].

Мы не против включения искусствоведения в философию как ее раздела, но в самой философии пока нет стремления к установлению правил того, как связывать между собой, например, все морфологические линии и все объекты искусства — от дорожного знака и рекламной этикетки до произведений Баха и Шнитке. И причина не в том, что философия ищет высоких истин, а этикетка — расхожий, бросовый листок. У философии нет онтологического инструмента, прикладывая который к той или иной вещи, явлению, событию она могла бы различать в них степень искомого художественного достоинства. Прочтение онтологии искусства через то, что философия формулирует с помощью «бытия как такового» не может быть онтологическим основанием искусства. Кроме того, уже отмечалось, что интерпретация содержания как определяющей стороны целого (в энциклопедическом словаре) некорректна, так как происходит замещение признаками содержания категории сущности. Определяющей стороной целого является именно сущность в онтологическом значении ***онто*** (греч. сущий, сущее).

То есть философия, по Г.Г. Шпету, смотрит «на вещи искусства лишь как на знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще». Это было сказано в 1920 г., и прошло сто лет, и мы констатируем: поглощения философией искусствознания не произошло. Не то чтобы Густав Густавович оказался не прав, но прежде потому, что не произошло до настоящего времени научного установления *философии искусства*. Наиболее распространенное определение такое: философия искусства — *сегмент общей философии культуры, особенность которого составляет эстетика, являющая основу и суть философии искусства*. То есть, по сути, эстетика приравнивается к философии искусства, и лучшее в философии определение, кажется, принадлежит Шеллингу: «Давно понятно, что в искусстве не все совершается сознательно, что с сознательной деятельностью должна сочетаться бессознательная сила и что только полное единение и взаимопроникновение обеих создают наивысшее в искусстве» [25]. Сложно удержаться от вопроса: если эстетика — основа и суть философии искусства, то зачем нужна философия искусства?

Тем более что философию искусства теперь полагает своим разделом уже культурология, наука, которая, стремясь освоить стыки своей дисциплины с другими, решила включить в сферу своих интересов собственно *философию искусства*, назвав ее «особой проблемной областью культурологии». Объясняется это тем, что красота в художественном произведении философскому разуму противополагается [11]. Это небывалое заявление. Как может красота противопоставляться разуму, если уже в античности она осознана именно в результате интеллектуального прозрения?

То есть культурология отделилась от философии как самостоятельная дисциплина, и все происходящие процессы идейного и практического содержания культурология стремится объяснить из собственных представлений «о духовной культуре народа», «взаимодействия культуры и общества» на основе «совокупных исследований культуры как некоей структурной целостности» и т. д. Это очень странные формулировки. И если что-то не предпринять, грядет «вавилонское понятийное столпотворение».

Вопросы возникают еще и потому, что культурология не пользуется выработанными и устойчивыми понятиями и категориями красоты в искусствознании, прежде всего из-за отсутствия понятия в культурологии художественно-образной природы искусства. Но основная проблема культурологии не в этом. Дисциплина не фиксирует свое происхождение от глубинных духовных начал, основа понимания которых в руках семиотики и основах языка: культура — суть функция — денотат имени «культ». В то же время культура есть десигнат-эквивалент, т.е. общее определение для десигнатов-синонимов, которых насчитывают ныне до нескольких сотен. И одним из десигнатов-синонимов выступает художественная культура. С периода монотеизма культура — это денотат побега религиозно-догматической сферы греко-византийско-русского богословия, а до богословия — метафизика отношений со сверхъестественным родовым началом. Собственно, как и искусство и искусствоведение. Но и философия.

Культурология не стремится установить и различия понятий *культура* (*художественная культура*) *и искусство* и не рассматривает причины, от которых производна художественная культура, в стыках с философией и искусствоведением. Возможно, что с течением времени что-то будет меняться.

Философия, безусловно, сохранит доминирующее значение в гуманитарной среде, поскольку нужны мировоззренческие ориентиры в целом в оценке социокультурных перспектив, и это связано с острейшей проблемой понимания мировоззрения в условиях происходящей глобальной трансформации культуры. Однако ее успехи

будут зависеть от того, сумеет ли дисциплина соотнести будущие достижения с корнем древа, от которого сама философия произросла — это *не столько античная, но в большей степени средневековая богословская мысль* и в общем виде сакральные представления о красоте и совершенстве мира и человека. Если удастся преодолеть ограниченность интеллектуально детерминируемого понятийного аппарата, а это необходимо, есть шанс обрести новое качество в трактовке процесса истории, искусства, культуры, но сделать это возможно только в дисциплинарном взаимодействии или, во всяком случае, при использовании основных положений смежных наук.

Таким образом, философия искусства существует в виде определений, которые обеспечивают согласование категорий в собственном дисциплинарном поле, но интенсивность появления новых художественных форм и линий в замкнутом дисциплинарном пространстве не может быть оценена в приведенном выше определении. И это не может произойти в принципе, поскольку произведение как знак — это вопрос общественного договора и знакообмена в понятиях справедливости и этических отношений, которые обеспечиваются воспитанием, образованием, творчеством. Это сторона не философии, но семиотики, с которой у философии холодные отношения. И общественный договор служит упорядочению и обеспечению художественной модели бытия. Эмпирика же — это чувственный план ощущения красоты и внутренней согласованности формы, ее гармонии, которая не меняется в природе цели — целостности. И в эмпирическом отношении это задача художественной пропедевтики, институционально закрепленной в эмпирике просвещения, образования, музеефикации, других организаций и художественных творческих сообществ.

Эмпирика зрима, очевидна, и она есть условие, к которому можно возвращаться и поправлять неточности теории. Уже с палеолитического искусства мы видим закономерности линии, характер обобщения пятна, плоскостность изображения и скульптурность характеристик, как и в искусстве современном, и в отношении средств искусства — это не вопрос их развития, а применения для решения конкретных задач перцепта образа. Но до недавнего времени древнейшие объекты считались примитивными, что, конечно, не так, и примеров совершенных в технико-технологическом отношении произведений искусства огромное количество, начиная с палеолита. И поскольку в XX в. появились новые морфологические линии искусства, новые произведения и весь тот огромный материал, требующий именно эмпирического к нему подхода, искусствознание выработало, совершенствует и создает эмпирический тезаурус формы, но также теоретические основания его понимания и применения. В результате история искусства допол-

нилась художественной критикой и теорией общего художественного процесса практически вне самой философии ввиду отсутствия здесь прямого сопряжения, а если точнее — неразработанности в философии категорий сущности, содержания, явления, формы в отношении образной системы искусства.

Таким образом, отличие научных предметов искусства в искусствоведении и философии связаны с поиском средств эмпирической оценки в первом случае и саморефлексией чувственных реакций в философии (эстетике) — в другом. ***Разность предметов объясняет несовпадение трактовки художественного образа.***

Типологическое основание канона,
отличия канона и каноничности

Вопрос канона — это вопрос содержания, в отличие от того, как он сформулирован в справочниках, на самом деле очень непрост. Канон (греч. *kanon* — норма, правило) — в эстетике именуется категорией, «означающей систему внутренних творческих правил и норм, господствующих в искусстве в к.-л. исторический период или в каком-то художественном направлении и закрепляющих основные структурные закономерности конкретных видов искусства» [10]. То есть действительно в какой-либо исторический период. И значит — в палеолите, в послеледниковом периоде (мезолите, неолите, эпохе металла), Средневековье, Новом времени и XX в.

Отметим два обстоятельства определения. Отсутствие здесь бытийных причин канона, который сам не правило, но источник правил, но все словарные определения характеризуют не имя «канон» а модальность канона — «каноничность» или «канонические правила»: «каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству» [10]. На самом деле канон предопределяет правила, получающие в разных культурах специфическое воплощение.

Канон в палеолите и вплоть до Средневековья — это не правила линейного рисунка или реалистической скульптуры — это условие сакрального отношения к племенным покровителям, родовым святыням, изображение которых отвечает их реалистической, достоверной форме — и только это важно для образа. Вопрос первичности реалистического и схематического отображения объекта палеолита, по сути, так и не решен, и, вероятно, решен быть не может, поскольку идея канонического тождества священного объекта могла иметь признаки символической достаточности конкретного образа, но также и талантливую реалистическую подачу.

Канон искусства послеледникового периода накрепко связан с графемами абстрактных представлений о живой Вселенной и ее творении. Этот пласт воззрений обусловлен более высокой степенью отвлечения — именно как Вселенная. Вселенная теперь во многих культурах представлена в антропоморфных мотивах, спирали, уровнями пространств по вертикали и др. как идеей всеобщего космического порядка. Тогда канон есть «живая Вселенная», выражается в планах абстрактной формы. До нас это дошло уже в Шигирском образе (9,6 тыс. лет до н. э.), Збручской Вселенной, декоре андроновской керамики, схематических моделях мироздания в искусстве разных народов, например, фитоантропоморфных образах, сохранившихся в полотенцах русского севера, образах мирового Древа, Горы, а также персонажами, участвующими в творении мира — земли и вселенной.

Есть два обстоятельства темы. Во-первых, декоративная система народного искусства должна быть отделена от языческой теории ее происхождения. Сами правила изображения сообразуются с физическими реалиями пространства — оппозиции верх — низ, сообразуемой с силами земного тяготения, правое — левое как развернутое по поверхности земли пространство. Соответственно, композиции в народном искусстве имеют ось симметрии, чаще вертикальную, но также и горизонтальную, что передает идею абсолютной упорядоченности и логики всего пространства.

Наиболее сложным в трактовке является канон художественных объектов средневекового времени. Отмеченные выше словарные определения трактуют канон иконы каноническими правилами изображения. Но очевидно, что логика формулирования должна быть иная, так как прежде чем возникли правила изображения, должен быть установлен канон, происходящий из догмата, как проработанного в богословии события Крестного подвига в Евхаристии, а для этого Иисус должен был дать себя распять. Нет распятия — нет правил воссоздания жертвенного события в литургии, рожденного из обстоятельств распятия — страшного События на рубеже I тыс. до н. э. — II тыс. н. э. Но тогда нет и принципиального обновления религиозного сознания в это время, нет новой структуры Космоса, тогда нет и канона. Но это же не так: три ветви авраамического источника исповедуют от 55 до 60 процентов населения земли. И что канон нельзя трактовать, как правило, свидетельствует об их различии в изобразительном искусстве православия и католицизма. В протестантизме изображение вообще не принято, что очевидно свидетельствует о несовпадении именно канонических правил, но не канона.

Для компенсации неточности формулировки в определении канона сразу же приводятся некоторые характеристики, например, в отношении «пропорций человеческого тела» в пластике Египта, затем «переосмысления в др.-греческой классике» и др.

То есть *каноничностью как модальностью объясняется то, что само порождает каноничность. Это нонсенс, но он тиражируется в различных справочниках.* Если в школьном учебнике еще приемлемо давать неразделенными по смыслу канон и каноничность, то для научного определения и профессионального постулирования это недопустимо.

Проблема канона в его приближении к объективной трактовке была введена в теоретический план в XX в. А.Ф. Лосевым. Философ с присущей ему прозорливостью сформулировал канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем (именно социально-историческим показателем. — *В. К.*), интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [20]. Здесь просматривается связь с античными воззрениями. С. Булгаков в «Очерках учения Православной Церкви» в разделе «О каноне» излагает свои размышления о характере Священного Писания, которое «должно уразумеваться на основании Священного Предания». Так, философ напоминает, что «после Своего воскресения Господь отверз Своим ученикам ум для уразумения писания (Лк. 24, 45), и он продолжает отверзаться Духом Св. в Церкви, и чрез то накопляется сокровищница церковной мудрости, которою не пользоваться было бы безумием» [1]. В этом случае канон во вторую очередь — *композиционные схемы и соответствующие элементы изображения тех или иных персонажей*, в первую же — откровение о горнем, или то, что после Своего воскресения «Господь отверз Своим ученикам ум для уразумения писания». Тему канона затрагивали от. Павел (Флоренский) в работах «Иконостас», «Канонический реализм иконы», также Г. К. Вагнер в труде «Канон и стиль в древнерусском искусстве», Ян Ассман — «Канон — к прояснению понятия» и др.

Интересный ракурс находим у Ю. Г. Россиус (о теории интерпретации Э. Бетти). Автор говорит о методологических принципах теории интерпретации Э. Бетти, который формулирует ее в виде «канонов»: «Два из них относятся к объекту интерпретации, а два — к субъекту. Первый — *канон автономии интерпретируемого объекта* (здесь и ниже курсив наш. — *В. К.)* — требует от интерпретатора бережного отношения к содержащемуся в нем смыслу и недопущения привнесения в него чужеродных смыслов. Второй канон — *целостность, или смысловая связанность,* — воспроизводит у Бетти исходный методологический принцип герменевтики Шлейермахера (совершенное понимание дается только посредством целого). Третий канон — *актуальность понимания* — требует от интерпретатора способности перенесения чужой мысли (в нашем случае идеи Бога. — *В. К.*) в актуальность собственной исторической жизни: для этого, согласно Бетти, интерпретатор должен ”пройти в обратном движении путь творчества, повторно конструировать его изнутри... в собственную жизненную актуальность”. Этот канон, имеющий много общего с принципом предпонимания у Гадамера и Бультмана, не может работать изолированно от других, в особенности от канона “автономии”, так как неправомерное его использование (то, в чем Бетти как раз и упрекает упомянутых философов) может, с точки зрения Бетти, извратить смысл и привести к искаженному пониманию объекта интерпретации. Последний канон — *канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания*, — подразумевает открытость интерпретатора духу, создавшему произведение, необходимость настроить себя на созвучие с мыслью автора, что предполагает широту горизонта интерпретатора, которая порождает родственное, конгениальное с объектом интерпретации состояние духа» [23, с. 86, 87].

Сопоставление мнений о каноне из разных источников показывает несколько типов определения канона для средневекового искусства:

а) культовое событие, которое формирует богословские и обрядовые правила в христианстве в виде *образа действия* в литургии, почитаемый *священный образ*, вся *предметно-пространственная среда*, которая вырабатывается в проекции на нее «святаго образа»;

б) регулируемых с помощью этих факторов норм отношений людей внутри церкви и вне церкви, уже с самого начала имеющих две формы воплощения — художником через <чувствопостижение>, и богословом — <умопостижением>;

в) и только после этого канон есть «выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы» [10], но это уже не канон, а каноничность.

Прежде чем канон стал правилом, законом, методом и методикой изучения и создания формы, он был искомым обстоятельством «подобного» «неподобному», как это мы находим у Василия Великого, Иоанна Дамаскина, и данным в общем виде в Откровении. И прежде чем канон христианской традиции обрел направления и вид формообразования, жанрообразования, стилеобразования, а икона и фреска нашли всеобщее понимание строя формы в православии и католицизме, нужны были опыты различных приемов изображения святых образов.

Богословские дискуссии, противостояние арианству, уничтожение святынь в иконоборчестве, представление (по Августину), что человек наследует грех Адама, — все эти виды ноуменических конструкций продиктованы не самими истинами откровения, а пробле-

мой адаптации их как инструментов религиозной практики, требований идеологии, отношений хозяйствующих субъектов, которые так формируют представление о свободной воле.

Канон поэтому выявляется по мере саморазличения человеком себя и самоудостоверения в отношении подвига жертвы Церковью, художником, псалмопевцем, прихожанином и ноуменальная часть, как условие благочестия сформированного богословием порядка изображения, представляется тем контуром, внутри которого формируются вначале общие *иконографические* «программы». По мере усложнения чувственной ткани события распятия *иконологические* изобразительные средства в правде благочестия и аскезы, образующие далее коридоры жанровых событий и разделяющиеся впоследствии в онтологии стилистические поиски иллюстративного состояния библейских преданий в католическом искусстве и стремлении сохранить монументальность темы в искусстве православном. Из канона выводятся критерии феноменального и ноуменального соотношения образа. В христианстве такая возможность связана с человеческой ипостасью Бога-Сына, как «второго Адама», безгреховного человека — только такой человек мог преодолеть ветхозаветное проклятье и войти в Царство Бога, сообщить Новый Закон и дать Новый Завет как руководство к жизни.

В этом канон — как свод принципов сакрального назначения — связан онтологическим обстоятельством жертвы, которая служит оформлению смысла жертвенного события, представленного в обрядовом построении служб, закрепленного в понятиях и текстах и удостоверенного образом священной личности. Выявлению канона посвящены постановления Вселенских Соборов о священном определении структуры и порядка существования Церкви, ее главных атрибутов; книги, символики, самой структуры церкви, богослужения, поведения прихожанина, бытового уклада. В изобразительном искусстве как одной из сфер, благодаря которой искусство живет содержанием подвига, в самом «общении» с иконой нет промежуточных звеньев между Иисусом и христианином, и канон — это не формальная догматика предписаний, а сакральная истина принесенной Богом жертвы грешному человеку.

В благородстве жертвенного подвига Иисуса Христа, воссозданного в литургии, и обнаруживается гигантский пластический потенциал христианского искусства. Его важнейший смысл в божественной изъявленности человека в мире.

Канон Нового времени сохраняет идею жертвенного существования в его монотеистической интерпретации, но, поскольку на первый план выходит субъектная позиция человека, то идея жертвенного существования перемещается в светской части искусства

в область *служения царю и отечеству*. Возникает некоторая двусмысленность — выражение «не князю служим» переходит в разряд внутренних ощущений, а поскольку царь — это помазанник божий, в руки которого вверена Богом судьба страны, то из-за сложного устройства жизни и провидческой стези княжеского / царского служения народ вверяет управителю свою судьбу.

Попытки упразднить канон как сакральное обстоятельство жизни в XX столетии в Советском Союзе породили квазисакральное общество по типу неоязыческого, но революция, расстрельные акции, голодоморы, эпидемии, войны, потрясения всего миропорядка в катастрофах XX в., приведшие к огромным жертвам, возвели народ как коллективную трансцендентальную личность на смертный эшафот истории, и это оказалось спасительной миссией, благодаря которой народ воскрес и была восстановлена связь человека с Богом. На этой почве развивалось искусство XX в., к пониманию чего мы только еще приступаем. И одной из особенностей, оценить которую мы пока не в силах, является абсолютно полная свобода изъявления художника, который ставит на место абсолюта самого себя. Этот аспект мы рассмотрим в дальнейшем.

Таким образом, ***канон — это сообщение о духовной (культовой) природе жертвенного события в истории, форма которого для разных эпох трактуется в специфических видах обрядового жеста (образа действия), объекта почитания, форм его визуализации и особых типов предметно-пространственной среды.***

Содержание канона и типология художественной формы

Поэтому **объект искусства** в искусствознании — художественное произведение — обусловлено идеей прекрасного, проявленной в исторических контекстах эпохи: *производственно-технологических, этно-религиозных (духовных / сакральных), социоорганизационных*, образующих то, что формирует мировоззрение в конкретное время, опосредованное в отношении категории *образа мира*. И три фактора как матрица бытия оснуют для этого мировоззренческое основание, которое фиксирует **канон эпохи**.

Матрица бытия обусловлена природой человека в значении БЫТЬ. Это обстоятельство жизни (схема 1) выражается в триаде факторов бытия.

То есть и сознание человека, и предметы, его окружающие, во все времена причинны в отношении указанных параметров в их интегративной совокупности как бытийной во всякое историческое и доисторическое время. Специфика факторов выражается референтами знака, которые доминируют в определенную эпоху и установление

которых объясняет канонический характер художественно-образных и художественно-пластических традиций времени.

1. КАНОН-МОРФ.
Референт — образы биоценоза в палеолите.
2. КАНОН-МОРФЕМА.
Референт — образы мироздания в послеледниковое время.
3. КАНОН-МЕТАМОРФЕМА.
Референт — трансцендентальная Личность в Средневековье (в христианстве).
4. КАНОН-АНТРОПОМОРФЕМА.
Референт — человек, как достойная личность в Новое время.
5. СУБЪЕКТ-КАНОН — самопрезентация автора, в эпоху постмодернизма.

Три фактора *матрицы бытия* образует общий модуль всех периодов истории, и для каждой эпохи сохраняются значение и функция фрагмента системы, но содержание его различное. Технология работы с нуклеусом существенно отличается от технологий машинного производства.

Наполнение матрицы бытия и определяет ***содержание объекта, по отношению к которому искусство выступает функцией его эстетической презентации.*** *И типология искусства есть метод изучения того, как образные процессы меняются вместе с содержанием жизни в культурную эпоху и искусство становится способом обнаружения человеком и обществом себя и превращается в духовного предъявителя ценностей эпохи.* Тип бытия в синтезе трех факторов времени определяет особенности канона эпохи, который для каждого крупного периода имеет свою особенность — связь физического и трансцендентального источника бытия. Эту тему мы разбирали прежде [12—17]. В соответствии с существующей периодизацией искусства было дано наименование типов канонов, обозначаемых в категории ***морф, морфема***, ***метаморфема, антропоморфема***. Четыре типа обусловлены отношением человек — мир — общество, и в XX в. все типы образных моделей успешно функционируют. Вместе с тем прошедшее столетие ознаменовалось появлением новой образной модели, которую можно назвать *модель-каноном субъектного типа* или ***субъект-каноном.***

Типология искусства нас интересует как метод раскрытия категории *содержание искусства* в ее объектном и предметном значении. Типологию определяют как метод «научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа. Она также используется в целях сравнительного изучения существенных признаков, связей, функций, отношений, уровней организации объектов — как сосуществующих, так и разделенных во времени. Второе определение — это результат типологического описания и сопоставления» [24]. Типология отличается от того, что именуют типизацией. Принцип типизации используют для художественного обобщения некоторого образа, учитывая его универсальные характеристики личности. Типология — условие канона (не образа, но содержания и формы искусства).

В общем виде аспект типологии можно увидеть в существующей периодизации истории искусства — от Верхнего палеолита до современного состояния. Мы будем придерживаться искусствоведческой временной периодизации, но наш интерес относится не к теме линейного «развития искусства» от примитивного к современному, а именно в его типологическом состоянии как завершенной системе каждой эпохи.

Одним из первых, кто приблизился к типологической оценке искусства, можно считать Г.В.Ф. Гегеля (1770—1831) [5]. Всю историю искусства философ разделил *на символическую, классическую и романтическую стадии.* При этом надо сказать, что речь не о стилевых категориях, блестяще интерпретированных еще до Г. Гегеля И. Винкельманом (1717—1768), а именно о типологии искусства в его, скажем так, еще не канонических, но приближенных к некоторому единству признаках.

Символическая стадия, по Гегелю, характерна для искусства Индии и Египта. И хотя суждения философа носят субъективный характер, например, в отношении того, как «смутно» (символично и грубо) в образах живописи, скульптуры воплощена некая идея, тем не менее признак символичности есть обобщающий для указанной стадии. Лучшая символизация, по мнению философа, представлена в архитектуре. В общей же оценке гегелевской позиции — форма преобладает над содержанием, а духовное подавляется материальным, что ведет, по его представлению, к дисгармонии и неодухотворенности самого искусства.

Классическая стадия представлена эпохой расцвета искусства Древней Греции. Здесь идея выражается открыто и ясно, а идеал времени, по мнению Г. Гегеля, выражен именно в скульптуре.

Третья стадия — романтическая. Ей соответствуют наиболее музыка, живопись, поэзия — в них убывает чувственный материал и возрастает духовное начало.

Как пишет В.В. Ванслов: «Поэзия будучи, по Гегелю, наиболее духовным из искусств, представляет собою одновременно переход из области искусства в царство "чистого духа", не обремененного ничем материальным, в философию, являющуюся высшей ступенью саморазвития абсолютной идеи» [2].

Очевидна именно феноменологическая основа оценок, и отметим, что и музыка не обременена ничем материальным, также и ликование по поводу красоты природы происходит как само по себе, и стремление к творчеству как предвкушение самого творческого действия — всё суть не обременено ничем материальным, и это тоже нужно полагать внутренним содержанием философии? Но почему не содержание искусства трудно объяснить? Скорее, это состояние в общем виде религиозное и мировоззренческое, если иметь в виду метафизический характер самого со-бытия искусства, в котором есть место всему — и философии в том числе, но философия в этом случае не может быть поставлена в центр сакрального ощущения, поскольку она не полагает себя родовым явлением, хотя одно из значений *фил* в греческом языке означает ***род***, и было бы правильно полагать философию *родовой мудростью, наукой о родовом источнике*, но тогда сама философия должна быть понята в ее принадлежности к богословско-религиозной систематике.

Скажем так, в гегелевской «типологии» нет подхода к истории искусства из вопросов содержания, которые характеризуют не пластические достоинства, а канон и канонические правила, с запакованными в них бытийными характеристиками эпохи в совокупности триады социоорганизационных, природопроизводственных, этнорелигиозных факторов (схема 1).

В этом отношении важно вновь отметить имя Генриха Вельфлина, который «сделал вывод о "классическом искусстве" как не конкретно-исторической, а вневременной категории, что получило потом дальнейшее развитие в "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst" (Münch., 1915; рус. пер.: Основные понятия истории искусств: Пробл. эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930). В этой книге метод В. приобрел последовательно неисторический характер, ученый создал картину искусства нового времени, используя формальные категории, состоящие из пяти пар контрастных понятий (линейного и живописного, плоскостного и глубинного, замкнутой и открытой формы, множественности и единства, абсолютной и относительной ясности). Эта

система явилась своеобразным завершением теоретических построений ученого» [4].

Нельзя не отметить, что предложение Г. Вельфлина касается не только проблем интерпретации искусства в сопоставлении классического искусства, барокко и рококо, но, по сути, каждого этапа искусства, опосредованного обстоятельствами пяти пар контрастных понятий как универсальной формально-стилистической программы, применимой ко всей истории искусства, что, собственно, и стало основным методом искусствоведения, уточнившим особенности стилистических оценок художественной формы и изменившим подход к культурно-исторической оценке художественных произведений.

Вместе с тем господство феноменологических подходов к художественной форме, которые отразились у Вельфлина описанием различных «методов видения», не получили именно типологических продолжений. Смена ренессансного стиля барочным осталась в границах закономерностей развития формы вне связи с содержанием факторов цивилизационного обновления. В процессе исследования сущности и происхождения барочного стиля ученый пытался выработать систему понятий искусства Высокого Возрождения — его «чисто оптического характера», направленного «к объединенному созерцанию многого и к слитому в необходимое целое соотношению частей». Для решения вопроса типологических моделей искусства в таком подходе нет фактических оснований классификации. Но парадоксально, что система Г. Вельфлина сегодня адаптируется как инструмент к любому художественному феномену истории человечества, что подтверждает его применение практически во всех программах художественного образования.

***

Таким образом, категория стиля сыграла и продолжает играть ведущую роль в оценке художественных значений произведения. Но в условиях искусствоведения XX в., раздвинувшего границы искусств а в методах оценки художественности предметов (от, во всяком случае, Верхнего палеолита и до феноменов концептуализма и постмодернизма), категория стиля как общность средств художественного выражения уже не имеет четкого объединяющего условия, как, например, по отношению к многообразию форм народного и в целом аутентичного искусства.

Поэтому на повестку дня выходит вопрос рассмотрения категории «канон», в отношении которого категория стиля может уточнить специфику множественности стилистических характеристик, существующих как всеобщее соглашение в образах времени, незави-

симо от географических, национальных или хозяйственных подробностей, индивидуальных предпочтений, понятий художественной школы и др.

При этом нужно уточнить, что **канон** соответствует тому, что учредил Платон в качестве теории общего как закона для единичного факта, теории необходимых и вечных закономерностей природы и общества. Этот аспект А.Ф. Лосев охарактеризовал как «противостоящую их фактическому смешению и слепой нерасчлененности» [19]. Это единое изначально и совершенно, но интересно, что впоследствии попытка дерзновенно найти этому нововременной философский аналог вылилась кантовской априорностью, ничего не решающей в понимании именно сути всеобщего.

Понятие канона долго применялось в основном к искусству Средневековья. Канон в богословии проработан связью *жертва — догмат — канон,* модель которой мы обозначили как **метаморфему** и материал по которой изложен в ряде предыдущих статей.

В домонотеистическое время схожим содержанием обладают **морф** в искусстве Верхнего палеолита и **морфема** — в мезолите, неолите, металле. Различия — в объекте поклонения или онтологическом ядре канона. Здесь в качестве таковых выступают самые разнообразные образы духовного почитания, хотя нельзя не видеть их привязку к образам родового предка (родовых предков), как своего рода духовного ***референта знака*** (референт знака — действие или объект или явление действительности или предмет мысли, с которым знак соотносится). [18, с. 166] Ими установлены объекты поклонения, которые оснуют изобразительное основание образа поклонения. Это очевидно, так как духовно значимым фактором выступала *жертва*, благодаря чему возникает ее изображение или учреждается ритуальный образ действия. Это существовало во всех аутентичных культурах, а функции *догмата* выполняла сама обрядовая традиция. *Канон* имел смысл в установлении специфического *порядка* жизни, как ее абсолютного целеполагания.

Вместе с тем категория канона в задачах эстетического понимания второй природы, созданной человеком, есть условие всякого исторического и доисторического времени, и формула богословия справедлива именно в таких параметрах модели онтологической реализации. Ввиду универсальности канона, он может быть выявлен не только в аутентичных культурах, в монотеизме или монизме. Канонично и искусство Нового времени, когда возникает особая модальность референта Средневековья — образы уже не святых, а человека, как объекта пристального исследования в самых разных областях, естественно, в искусстве. Возникает акцепт **антропоморфема**, или то, чем

наделены и интересны «лучшие из людей» в уникальности индивидуальных черт, которые ценятся в культуре и истории.

В XX в. все канонические нормы сохраняют свое присутствие в культуре и искусстве. Так, *морф и морфема* составляют основу народного искусства, которое, в свою очередь, используется разными художниками и дизайнерами. Однако центральным обстоятельством становится проблема субъектной инверсии антропоморфемы художником в самом себе, в результате чего активизируется самопрезентация автора, что может быть охарактеризовано как **авторский субъект-канон**.

Канон поэтому в специфических *конструкциях* образной системы существовал во все времена, всех народов, всех эпох. И важно уточнить критерии канона как костяка целесообразных во времени бытийных потребностей. Именно канон, как остов мировоззрения, а далее — вопрос архетипического понимания национальной ментальности, предопределяет ***предмет искусства*** — условия формирования уже собственно художественной структуры как *пластической системы* в реализации духовных / сакральных ощущений: факторы и инструменты формы, средства изображения и выражения, пространственно-перспективные перцепты, технико-технологическая эстетика и тому подобное, или то, что меньше всего интересует другие гуманитарные дисциплины.

Пластическая система и есть условие и основной инструмент реализации духовных представлений в художественной форме. И законы искусства основываются канонически, что позволяет исследовать природу искусства в средствах стиля и специфического языка, раскрывающего историческое состояние духа эпохи.

Чтобы каждый элемент пластической системы выполнил свою функцию в образах восприятия, он должен быть обернут в телесное физическое выражение и осязание каждой детали формы, чувственные движения и эстетическую реакцию человека, соотносить визуальную, звуковую, тактильную и прежде речевую характеристику формы с опытом ее синестезийного переживания. Здесь много значат смыслы ситуаций, в которых формировался, жил, действовал человек всю свою жизнь, и особенно в детском возрасте. И чтобы стилевые ощущения пластической системы были доступны восприятию, человек должен *ощутить* в собственно телесном эмпирическом естестве саму проекцию касаний и преобразования формы. Этому и служат прикладные техники, рисунок, изучение основ архитектуры, музыки и танца, участие в театрализованном действии, т. е. весь объем антропологических реакций, формирующих эстетическое ощущение и используемых в художественно-педагогическом творчестве.

Эта особенность важна, поскольку к объектам искусства, отчасти и сегодня, не относили многие феномены, которые на самом деле были не только полноценными художественными произведениями, например, сельский ландшафт или крестьянский дом, или даже вид из окна через оконную раму с косяками, конечно, и предмет прикладного искусства, даже прялка без украсов. Отделение значительного числа объектов среды и неотнесение их к результатам искусства связано со смещением философских подходов в оценке объектов в область *феноменологии* искусства. Происходит изолирование изящного от неизящного, массового от элитарного и т. д. Возникает тенденция субъективной оценки восприятия, достаточно произвольно определяющей факторы искусства. То есть феноменология диктовала морфологии — что отнести к объектам искусства, а что считать недостойным высоких рассуждений. Причина проста — феноменальность восприятия не имеет объективных критериев оценки образного перцепта. Критерии морфологии и отнесение к художественным произведениям мира искусства или видам искусства должны быть применимы не только к *изящным искусствам*, но всей среде существования, всех видов творчества в логике ее законов, что способствует выработке искусствоведением именно *искусствоведческого предметного мышления*. Если что-то не осознается как красота предметов, то прореха не в предметах, а в голове и оценочных установках. Например, в народном искусстве народ является коллективной трансцендентальной *Личностью*, социокультурным феноменом — одним из главных факторов устойчивости общества и, естественно, искусства. Сегодня это невозможно оспорить.

Таким образом, искусствоведение, в отличие от философии, интересует эмпирика объекта как *нерефлексивная* данность: *соха как соха, дворец Расстрелли как дворец Расстрелли, автомобильный дизайн как автомобильный дизайн, китайский фарфор как китайский фарфор, «Возвращение блудного сына» Рембрандта как реальная художественная вещь* и т. д. И предметом исследования в искусствознании являются функциональные, материально-технологические, изобразительно-ассоциативные, духовно-опосредованные средства в границах сложившихся исторических и критических методов оценки искусства и культуры.

Благодаря этому появилась возможность, сегодня мы это наблюдаем, если не отказаться, то существенно ослабить значение философски опосредованного *антиномического прицела* содержание — форма, и в перекрестье мишени поместить не вопрос их взаимодействия, а критерий ***целостности*** образа и именно в реальности его физического воплощения, и это во-первых. А во-вторых, объектом

искусства стало необходимо рассматривать весь созидаемый человеком предметно-пространственный мир в полноте разных объектов для жизни, что потребовало иных инструментов оценки их художественных достоинств, что, собственно, было концептуализировано в первой трети XX в. через появление конструктивизма и супрематизма. Именно обстоятельство целостности защищает само основание чувственно-нравственной природы художественно-эстетического ощущения от попыток придать им формульную определенность эстетики, хотя и это необходимо для установления общественных регламентов, в частности, закрепления регламентов эстетики в конституции, юриспруденции и др.

Искусствоведение, исследуя непосредственно художественный артефакт, в качестве целеполагания своего метода использует то, что Лейбниц именовал *предустановленной гармонией.* Художник часто не знает, как будет выглядеть его произведение, но он уже создал его чувственный аналог в своем сердце. В таком виде искусствоведение можно полагать особой философской моделью, которая проистекает, однако, не от философии, археологии, этнографии, культурологии, а от законов самого искусства, выражающего идею антропологического тождества человека и Вселенной задолго до появления теории, в том числе искусствоведения и семиотики. И формообразующие правила, в соотношении с триадой бытия как матрицей в трех указанных выше категориях, и есть общий источник теории искусства в предмете его исследования. С этим философия не может поспорить, поскольку сами философские концепты историчны и производны от этих же факторов с одной особенностью — долгое время это основывалось на феноменологическом эссенциальном желании превзойти богословские идеи всеобщего, что, конечно, для самой философии оказалось симптоматично в части замкнутости интеллектуального пространства внутри образов самой философии.

Список литературы

1. *Булгаков С.* URL: http://www.odinblago.ru/bulgakov_pravoslavie/3#2
2. *Ванслов В.В.* Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М., 1983. — 440 с.
3. *Васильева Т.В.* Платоновский корпус и система философии Платона: дис. … д-ра философ. наук. — М., 1999. — URL: http://cheloveknauka.com/platonovskiy-korpus-i-sistema-filosofii-platona (дата обращения: 02.01.2020).
4. Вёльфлин // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/158336.html (дата обращения: 07.06.2020).
5. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. — М., 1968—1973. — Т. 1—4.
6. *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. — М.; Л., 1933. — Т. 1.

7. Искусство // Электронная библиотека РАН. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0124a45b27a14302d1c56924 (дата обращения: 26.09.2020).

8. *Кандинский В.В.* О форме в искусстве (Der blaue Reiter. Herausgeber: Kandinsky, Franz Marc. — Munchen, 1912. — S. 74—100).

9. Канон // Новая философская энциклопедия. — М.: Мысль, 2010. — Т. II: Е—М. — С. 207—208.

10. Канон // Философия: Энциклопедический словарь. — М., 2004.

11. *Капустина Л.Б.* Философия искусства как особая проблемная область культурологии // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Вып. 3. № 3. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. — С. 126—140.

12. *Кошаев В.Б.* Историческая реабилитация феномена искусства средствами теории дизайна и декоративно-прикладного искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 2. Ч. 2. — М., 2020. — 410 с.

13. *Кошаев В.Б.* Типология авангарда // Научные труды. VII Международная научно-практическая конференция «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». — М., 2012. — Т. 9. — С. 62—81.

14. *Кошаев В.Б.* Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Мат. конф., научной выст., фотовыст. «Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни» / сост. В.Б. Кошаев. — Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 2009. — С. 11—30.

15. *Кошаев В.Б.* Типология художественной культуры: научно-методическая перспектива изучения // Вестник Сургутского госуниверситета. 2008. № 1 (3). — С. 61—67; *Кошаев В.Б.* Вопросы формирования понятий в науке о народном искусстве. — Ижевск, 1998. — С. 36—40.

16. *Кошаев В.Б.* Художественно-образные процессы в Западно-Приуральском регионе II тыс. н.э. (типология образного миромоделирования) // Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э. — Ижевск, 2008. — С. 26—38.

17. *Кошаев В.Б.* Типология традиционного жилища // Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э. / ред. В.Б. Кошаев. — Ижевск, 2008. — С. 169—173.

18. *Лободанов А.* Семиотика искусства. — Лондон, 2016.

19. *Лосев А.Ф.* Жизненный и творческий пути Платона // Платон. Собр. соч.: в 4 т. — М., 1990. — Т. I. — С. 57.

20. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 15.

21. Микеланджело Буонарроти, цитаты. URL: https://ru.citaty.net/avtory/mikelandzhelo-buonarroti/ (дата обращения: 22.09.2020).

22. Основные этапы становления и развития искусствоведения в Европе и России. Программа. Сетевой ресурс об искусстве и культуре. URL: https://iskusstvoed.ru/2017/10/29/osnovnye-jetapy-stanovlenija-i-razviti/ (дата обращения: 22.09.2020).

23. *Россиус Ю.Г.* О теории интерпретации Э. Бетти. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/hp/hp17/5.pdf (дата обращения 07.06.2020).

24. Типология // Большая советская энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/bse/

25. Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775—1854). URL: http://www.solecity.ru/philosophy/shelling (дата обращения: 22.09.2020).

26. Цитаты из книг автора Леонардо да Винчи. URL: https://citaty.info/man/leonardo-da-vinchi (дата обращения: 22.09.2020).

27. Что такое искусство? Материалы дискуссии в институте философии РАН. — М., 2016 — С. 7. — 88 с.

28. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — М., 2007.

References

1. *Bulgakov S.* URL: http://www.odinblago.ru/bulgakov_pravoslavie/3#2

2. *Vanslov V.V.* Estetika, iskusstvo, iskusstvoznaniye: Voprosy teorii i istorii. — M., 1983. — 440 s.

3. *Vasil'yeva T.V.* Platonovskiy korpus i sistema filosofii Platona: dis. … d-ra filosof. nauk. — M., 1999. URL: http://cheloveknauka.com/platonovskiy-korpus-i-sistema-filosofii-platona (data obrashcheniya: 02.01.2020).

4. *Vel'flin* // Pravoslavnaya entsiklopediya. URL: http://www.pravenc.ru/text/158336.html (data obrashcheniya: 07.06.2020).

5. *Gegel' G.V.F.* Lektsii po estetike. — M., 1968—1973. — T. 1—4.

6. *Gegel' G.V.F.* Sochineniya. — M.; L., 1933. — T. 1.

7. Iskusstvo / Elektronnaya biblioteka RAN. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0124a45b27a14302d1c56924 (data obrashcheniya: 26.09.2020).

8. *Kandinskiy V.V.* O forme v iskusstve (Der blaue Reiter. Herausgeber: Kandinsky, Franz Marc. — Munchen, 1912. — S. 74—100).

9. Kanon // Novaya filosofskaya entsiklopediya. — M.: Mysl', 2010. — T. II: Ye—M. — S. 207—208.

10. Kanon // Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'. — M., 2004.

11. *Kapustina L.B.* Filosofiya iskusstva kak osobaya problemnaya oblast' kul'turologii // Al'manakh «Studia culturae», Studia culturae. Vyp. 3. № 3. — SPb: Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo, 2002. — C. 126—140.

12. *Koshayev V.B.* Istoricheskaya reabilitatsiya fenomena iskusstva sredstvami teorii dizayna i dekorativno-prikladnogo iskusstva // Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA. № 2. Ch. 2. — M., 2020. — 410 s.

13. *Koshayev V.B.* Tipologiya avangarda // Nauchnyye trudy. VII Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Rol' dizayna i iskusstva v kul'ture, nauke i obrazovanii KHKHI veka». — M., 2012. — T. 9. — S. 62—81.

14. *Koshayev V.B.* Tipologiya khudozhestvennoy kul'tury i obraznoye miromodelirovaniye v iskusstve // Mat. konf., nauchnoy vyst., fotovyst. "Miromodelirovaniye: gumanitarnyye i khudozhestvennyye protsessy v obshchestvennoy zhizni" / sost. V.B. Koshayev. — Izhevsk: Izd-vo Udmurtsk. un-ta, 2009. — S. 11—30.

15. *Koshayev V.B.* Tipologiya khudozhestvennoy kul'tury: nauchno-metodicheskaya perspektiva izucheniya // Vestnik Surgutskogo gosuniversiteta. 2008. № 1 (3). — S. 61—67; *Koshayev V.B.* Voprosy formirovaniya ponyatiy v nauke o narodnom iskusstve. — Izhevsk, 1998. — S. 36—40.

16. *Koshayev V.B.* Khudozhestvenno-obraznyye protsessy v Zapadno-Priural'skom regione II tys. n.e. (tipologiya obraznogo miromodelirovaniya) // Ontologiya khudozhestvennoy kul'tury Zapadno-Priural'skogo regiona II tys. n.e. — Izhevsk, 2008. — S. 26—38.

17. *Koshayev V.B.* Tipologiya traditsionnogo zhilishcha // Ontologiya khudozhestvennoy kul'tury Zapadno-Priural'skogo regiona II tys. n.e. / red. V.B. Koshayev. — Izhevsk, 2008. — S. 169—173.

18. *Lobodanov A.* Aleksander Lobodanov Semiotics of the arts. — London, 2016. — S. 166.

19. *Losev A.F.* Zhiznennyy i tvorcheskiy puti Platona // Platon. Sobr. soch.: v 4 t. — M., 1990. — T. I. — S. 57.

20. *Losev A.F.* O ponyatii khudozhestvennogo kanona/Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki. — M., 1973. — S. 15.

21. Mikelandzhelo Buonarroti, tsitaty. URL: https://ru.citaty.net/avtory/mikelandzhelo-buonarroti/ (data obrashcheniya: 22.09.2020).

22. Osnovnyye etapy stanovleniya i razvitiya iskusstvovedeniya v Yevrope i Rossii. Programma. URL: https://iskusstvoed.ru/2017/10/29/osnovnye-jetapy-stanovlenija-i-razviti/ (data obrashcheniya: 22.09.2020).

23. *Rossius YU.G.* O teorii interpretatsii E. Betti. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/hp/hp17/5.pdf (data obrashcheniya: 07.06.2020).

24. Tipologiya // Bol'shaya sovetskaya entciklopedia. URL: https://gufo.me/dict/bse/.

25. Fridrikh Vil'gel'm Yozef Shelling (1775—1854). URL: http://www.solecity.ru/philosophy/shelling (data obrashcheniya: 22.09.2020).

26. Tsitaty iz knig avtora Leonardo da Vinchi. URL: https://citaty.info/man/leonardo-da-vinchi (data obrashcheniya: 22.09.2020).

27. Chto takoye iskusstvo? Materialy diskussii v institute filosofii RAN. — M., 2016. — S. 7. — 88

28. *Shpet G.G.* Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannyye trudy po filosofii kul'tury. — M., 2007.

УДК 7.01+82.0
ББК 85.1+83.0

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОСВЯЗИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

О.С. КРЮКОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств),
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: florin2002@yandex.ru

В статье приводится краткий обзор суждений мыслителей разных эпох о связи литературы и живописи, в том числе Аристотеля, Лессинга, Канта, Гегеля. Рассматривается тематическое сходство произведений этих видов искусства, происходящее из одного литературного или мифологического источника. Проводятся определенные параллели между некоторыми жанрами живописи и литературными жанрами: пейзажем в живописи и пейзажной лирикой, жанром автобиографии в литературе и жанром автопортрета в живописи. Батальный жанр в живописи находит соответствия в батальных сценах, военной лирике и военной прозе, а жанр исторической картины соотносится с жанром исторической повести. Еще одним общим моментом в развитии литературы и живописи является такой феномен, как экфрасис. Однако сам термин «экфрасис» принадлежит все-таки к области филологии, в то время как существуют термины, общие для литературоведения и искусствознания (например, полифония), что связано со спецификой литературы как вида художественного творчества. Взаимовлияние литературы и живописи продолжается, и не только на уровне терминологии. В эпоху постмодерна художественные практики включают в себя акции, выходящие за пределы традиционной эстетики. Поэтому и взаимодействие литературы и других видов искусства может приобретать новые, экспериментальные формы, подобно тому, как это происходило на рубеже XIX и XX вв.

Ключевые слова*: литература, живопись, жанр, автопортрет, автобиография, пейзаж, экфрасис.*

ON THE QUESTION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND PAINTING

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

The article provides a brief overview of the opinions of the thinkers from different eras on the relationship between literature and painting, including Aristotle, Lessing, Kant, and Hegel. The article considers the thematic similarity of the works of these types of art, originating from the same literary or mythological source. Certain parallels are drawn between certain genres of painting and literary genres: landscape in painting and landscape in lyrics, the genre of autobiography in literature and the genre of self-portrait

in painting. The battle genre in painting has correspondences in battle scenes, military lyrics, and military prose, and the genre of a historical picture correlates with the genre of a historical story. Another common point in the development of literature and painting is the phenomenon of ekphrasis. However, the term "ekphrasis" belongs to the field of Philology, there are terms common to literary studies and art studies (for example, polyphony), and it can be explained by the fact that it is associated with the specifics of literature as a type of artistic creativity. The mutual influence of literature and painting continues, and not only at the level of terminology. In the postmodern era, artistic practices include actions that go beyond traditional aesthetics. Therefore, the interaction of literature and other forms of art can acquire new, experimental forms, just as it happened at the turn of the XIXth and XXth centuries.

Key words*: literature, painting, genre, self-portrait, autobiography, landscape, ekphrasis.*

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Н. Заболоцкий

Попытки разграничения искусств по ряду их отличительных признаков предпринимались еще в древности. Аристотель в «Поэтике» разделяет искусства по средствам, предмету и способу подражания. Но прямого сравнения искусства слова и живописи у Аристотеля нет, хотя в ходе рассуждения мыслитель вплотную подошел к этой теме: «А так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), — то подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы, подобно тому как поступают живописцы: Полигнот, например, изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных. Очевидно, что и каждое из вышеуказанных подражаний будет иметь эти различия и будет, таким образом, различаться, смотря по предмету подражания. Ведь и в танце, и в игре на флейте и кифаре могут возникнуть подобные различия; то же касается прозаической и простой стихотворной речи: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт обыкновенных, а Гегемон с Фасоса, первый творец пародий, и Никохар, создатель "Делиады", худших» [1, с. 25].

Программный трактат Лессинга «Лаокоон» полностью называется так: «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Мыслитель полагает плодотворным сравнение живописи и поэзии и находит общую черту их в сопряжении реального и иллюзорного: «Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что та и другая представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие» [5, с. 500]. Выявляя характерные свойства живописи и литературы в целом, он, как и Аристотель, находит своеобразие каждой из них не только в материальных средствах подражания, но и в особом предмете подражания и особом способе создания художественного образа. Лессинг указывает на то, что средства и способ подражания обусловлены спецификой предмета. Проведя в «Лаокооне» границу между литературой и живописью, Лессинг определил специфику передачи пространства и времени в этих видах искусства.

Предметом живописи, с точки зрения Лессинга, является чувственно-телесный облик мира. Тела, образованные с помощью линий и красок на полотне, являются средством художественного отражения мира. Способом создания художественного образа является пространственное расположение образных деталей. По мнению Лессинга, предметом литературы является «движение тел, их перемещение во времени, смена одного состояния другим», чему способствует «и средство отражения — язык как временная система» [2, с. 101]. Далее в трактате Лессинга следует важное уточнение: и живопись может передавать движение тел, и литература обладает способностью «изображать тела, но они этого достигают более всего не прямо, а опосредованно: живопись передает движение, изображая одно из его мгновений; литература создает представление о внешнем облике тела через изображение его действий» [2, с. 102]. К этой важной мысли следует добавить, что с современной точки зрения категории времени и пространства в литературе и живописи могут испытывать взаимное влияние: «Литература и живопись получают широкие возможности взаимовлияния путем освоения темпорального и пространственного потенциала друг друга» [9, с. 67].

В эстетике Канта было намечено разграничение видов искусства по творческой способности художника. С точки зрения Канта, первооснову живописи, скульптуры и вообще пластических искусств составляет способность к созерцанию, а первооснову литературы — способность к воображению. Последнее качество необходимо в любом виде искусства, но в литературе оно имеет особое значение в связи со спецификой художественного образа.

Гегель представлял историю художественного развития как ступени самопознания абсолютного духа в конкретно-чувственной фор-

ме, выделяя среди этих ступеней три: символическую, куда относится искусство Древнего Востока; классическую, к которой принадлежит искусство Древней Греции; романтическую — от эпохи Средних веков до его времени. «Романтическую» ступень развития искусства, с точки зрения Гегеля, наиболее полно представляют живопись, музыка и литература. Для этих видов искусства характерно всё большее самоутверждение духа в конкретно-чувственной форме. Это становится возможным вследствие того, что объективная, материальная форма в живописи, музыке и литературе всё более оттесняется воображаемой субъективной формой. Это форма внешней иллюзии, внутреннего представления или чувства. В живописи духовное содержание претворяется в бесконечное разнообразие видимых предметов материального мира, но форма их представления не реальная, а условная, иллюзорная телесная и пространственная форма. По мнению Гегеля, в литературе материальная, физическая форма сама по себе не значима в духовном смысле. Под материальной формой он имеет в виду звуковой состав слова. «Поэзия, — полагает Гегель, — есть всеобщее искусство духа, ставшего свободным внутри себя и не связанного в своей реализации внешним чувственным материалом, духа, который существует лишь во внутреннем пространстве и во внутреннем времени представлений и чувств» [2, с. 105]. Отталкиваясь от рассуждений Гегеля, следует признать, что литературный образ относится к внутреннему, субъективному миру писателя, который затем транслирует этот образ читателю, причем замысел писателя и восприятие читателя не всегда совпадают. Гегель справедливо полагает, что фантазия, необходимая для всех видов искусства, в литературе обретает максимальную свободу, «поскольку ее материалом остается сама фантазия, эта всеобщая основа всех особых форм искусства и всех отдельных искусств» [2, с. 105].

В отличие от других видов искусства, в литературе «субъективное освоение объективного мира» в большей степени, «чем в других видах искусства насыщено мыслью и происходит целиком во внутреннем мире писателя, в его творческом воображении» [2, с. 107]. Материальной формой выражения этой мысли становится национальный язык.

Итак, взаимосвязь литературы и живописи несомненна. В чем же выражается их взаимовлияние? Во-первых, это тематическое сходство, происходящее из одного литературного или мифологического источника. Академическая традиция живописи предполагала обращение к подобным сюжетам, которые основывались на античной мифологии, а также на эпизодах из Ветхого и Нового Завета. Литературный источник тесно связан также с жанром книжной иллюстрации, которая предполагает или иллюстрирование отдельного эпизода художественного произведения, или создание иллюстрации, не привязанной к определенной сцене, а, так сказать, по мотивам литературного произведения в целом.

Можно провести и определенные параллели между некоторыми жанрами живописи и литературными жанрами. Пейзаж в живописи соотносится с пейзажной лирикой. Однако в литературе пейзаж не является самостоятельным жанром, а входит в композицию эпического или лиро-эпического произведения как словесное описание природы. Сам термин «пейзаж» пришел в литературоведение из терминологии живописи. На определенном этапе развития как живописи, так и литературы «пейзаж играл второстепенную роль и был лишь фоном для изображения основных событий, связанных с человеком. Со временем, однако, этот жанр занял более значительное место в искусстве», — подчеркивает П. А. Федотова [11, с. 182]. Пейзаж становится самостоятельным жанром живописи в XVII в., в Голландии. В литературе до XVIII в. «собственно пейзажи» встречаются редко. Это, по мнению В.Е. Хализева, «скорее исключения, нежели “правило” воссоздания природы» [12, с. 220]. В XVIII в. поэтические пейзажи включены в элегический модус: «Так называемая описательная поэзия (Дж. Томсон, А. Поуп) широко воссоздала картины природы, которая в ту пору… подавалась преимущественно элегически — в тонах сожалений о прошлом» [12, с. 220]. В последующие периоды развития литературы функции пейзажа значительно расширились. Пейзаж обретает психологичность, описание природы становится средством воссоздания внутреннего мира персонажа. В русской прозе признанные мастера пейзажа — это Тургенев и Лев Толстой, в русской поэзии расцвет пейзажной лирики связан прежде всего с именем А. С. Пушкина, позже появляется натурфилософская линия, представленная творчеством Ф. И. Тютчева. Все эти тенденции продолжаются и в литературе XX в. Лиричность в описании природы отмечает творчество таких художников слова, как Михаил Шолохов и Борис Пастернак, хотя это писатели совершенно разные по стилю и творческой манере в целом.

Другой жанровой параллелью между литературой и живописью является жанр автобиографии в литературе и жанр автопортрета в живописи. Жанр автобиографии в западноевропейской литературе был порожден питательной средой культуры нового времени «с ее духом самоанализа и индивидуалистическим мироощущением» [8, с. 12]. У истоков жанра автобиографии в западной литературе — «Исповедь» Блаженного Августина, а более поздний образец жанра представлен «Исповедью» Ж. Ж. Руссо. В русской литературе предпосылки формирования этого жанра были заданы еще «Житием протопопа Аввакума», которое сочетало в себе элементы агиографии, публицистики

и собственно биографического жанра. Спецификой как автобиографии, так и автопортрета является рефлексия, т. е. обращение к себе, к глубинам своего внутреннего мира. В литературе это качество появляется только в связи с развитием психологизма в целом. «Жанр автопортрета, — подчеркивает А. В. Медвецкий, — является специфической формой эмоционально-художественного анализа художником самого себя. Происходит это в широком контексте, включающем разветвленную связь отношений художника с социокультурным и природным окружением» [7, с. 47].

Безусловно, между литературой и живописью существуют и другие жанровые параллели. Батальный жанр в живописи находит соответствия в батальных сценах, военной лирике и военной прозе, а жанр исторической картины соотносится с жанром исторической повести и т. д.

Еще одним общим моментом в развитии литературы и живописи является такой феномен, как экфрасис. Ряд исследователей понимают экфрасис как описание произведения изобразительного искусства в литературном произведении, но существует и такая дефиниция: экфрасис — «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3, с. 18]. В таком случае, помимо живописного, существует еще и музыкальный экфрасис. Впрочем, отмечается и существенный недостаток слишком широкого определения, которому «недостает уточнения о границах и характере трансформации образной системы одного искусства другим, которая неизбежно сопровождает экфрасис» [10, с. 975]. В предпринятой Е. В. Яценко классификации экфрасиса в качестве одного из оснований для классификации выделяется «носитель» изображения, материал, т. е. «описываемый референт». С этой точки зрения экфрасисы «подразделяются на репрезентации произведений: а) изобразительного искусства: живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии; б) неизобразительного искусства: архитектуры, ландшафтного и интерьерного дизайна, декоративно-прикладного искусства (мелкая пластика, кукла, мебель); синтетического искусства, а именно кино; а также г) репрезентация артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т. д.» [14, с. 49]. В этом определении не бесспорна классификация видов искусства, но эта дефиниция передает всё многообразие экфрасиса, представленного в литературных произведениях. Можно дать и более общее определение экфрасиса как словесной живописи. Е. В. Яценко использует и другие методологические основания для классификации экфрасиса, выделяя прямые и косвенные экфрасисы (по объекту описания); полные, свернутые

и нулевые экфрасисы (по объему); миметические и немиметические экфрасисы (по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта); простые и сводные экфрасисы («по количеству, широте транслируемой визуальной информации» [14, с. 51]); первичными и вторичными (по времени появления в тексте). С точки зрения Е.В. Яценко, «миметический экфрасис может быть как атрибутированным, т. е. эксплицитным, явным, так и неатрибутированным, т. е. имплицитным, скрытым» [14, с. 49]. По авторской принадлежности исследователь выделяет монологический («от лица одного персонажа») и диалогический, «когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей» [14, с. 50] экфрасисы. По способу подачи в тексте «экфрасисы делятся на цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста, и дискретные — описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием» [14, с. 51]. Наконец, «в содержательном аспекте, по той доминанте, которую автор выделяет в визуальном произведении, экфрасисы делятся на дескриптивный и толковательный» [1, с. 51].

Однако сам термин «экфрасис» принадлежит все-таки к области филологии, в то время как существуют термины, общие для литературоведения и искусствознания, что связано со спецификой литературы как вида художественного творчества. «Обособление видов искусства из первоначального синкретизма вело к выработке своих способов и средств создания художественного мира. При этом многие художники не стремились замкнуться в своих языковых системах, а активно осваивали эстетический опыт разных искусств, — подчеркивает А.Е. Лобков. — В языке литературоведа немало терминов из смежных областей искусств: например, из музыки — лейтмотив, полифония, гармония, ритм, мелодия, фуга и др., из искусствоведения — перспектива, колорит, барокко, рококо и др.» [6, с. 192].

Словом, взаимовлияние литературы и живописи продолжается, и не только на уровне терминологии. В эпоху постмодерна художественные практики включают в себя акции, выходящие за пределы традиционной эстетики. Поэтому и взаимодействие литературы и других видов искусства может приобретать новые, экспериментальные формы, подобно тому, как это происходило на рубеже XIX и XX вв.

Список литературы

1. *Аристотель.* Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008. — 352 с.

2. *Волков И.Ф.* Литература как вид художественного творчества. — М.: Просвещение, 1985. — 192 с.

3. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. — М., 2002.

4. *Золотарева Л.Р.* Художественные взаимосвязи в контексте изучения истории искусства: взаимосвязь искусств в поэтике романтизма // Мир науки, культуры, образования. — 2012. — № 1 (32). — С. 13—16.

5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. — М., 1964

6. *Лобков А.Е.* Диалог Литературы и живописи // Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография [рецензия на книгу]. — Одесса: Астропинт, 2015 // Вестник НГЛУ. 2015. Вып. 33. — С. 192—194.

7. *Медвецкий А.В.* Автопортрет как форма самопознания личности художника // Искусство и культура. — 2012. — № 1 (5). — С. 42—47.

8. *Мильчина В.А.* Автобиография // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 12.

9. *Можаева Т.Г.* Время и пространство в литературе и живописи: в поисках общего знаменателя // Филология и человек. — 2011. — № 1. — С. 67—69.

10. *Уртминцева М.Г.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. — 2010. — № 4 (2). — С. 975—977.

11. *Федотова П.А.* Пейзаж: живопись и литература // Stephanos. — 2016. — № 4 (18). — С. 182—186.

12. *Хализев В.Е.* Теория литературы. — М.: ИЦ «Академия», 2009. — 432 с.

13. Черкашина Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2014. — № 1 (162). — С. 36—40.

14. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47—57.

References

1. *Aristotel`*. Poe`tika. Ritorika / per. s dr.-grech. V. Appel`rota, N. Platonovoj. — SPb.: ID «Azbuka-klassika», 2008. — 352 s.

2. *Volkov I.F.* Literatura kak vid hudozhestvennogo tvorchestva. — M.: Prosveshhenie, 1985. — 192 s.

3. *Geller L.* Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob e`kfrasise // E`kfrasis v russkoj literature. Trudy` Lozannskogo simpoziuma. — M., 2002.

4. *Zolotareva L.R.* Hudozhestvenny`e vzaimosvyazi v kontekste izucheniya istorii iskusstva: vzaimosvyaz` iskusstv v poe`tike romantizma // Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya. — 2012. — № 1 (32). — S. 13—16.

5. Istoriya e`stetiki. Pamyatniki mirovoj e`steticheskoj my`sli: v 5 t. T. 2. — M., 1964.

6. *Lobkov A.E.* Dialog Literatury` i zhivopisi // Silant`eva V. Literatura i zhivopis` v kontekste komparativistiki: pisateli i xudozhniki periodov e`steticheskoj pereorientacii: monografiya. [recz. na kn.]. — Odessa: Astropint, 2015 // Vestnik NGLU. 2015. Vy`p. 33. — S. 192—194.

7. *Medveczkij A.V.* Avtoportret kak forma samopoznaniya lichnosti xudozhnika // Iskusstvo i kul`tura. — 2012. — № 1 (5). — S. 42—47.

8. *Mil`china V.A.* Avtobiografiya // Literaturny`j e`nciklopedicheskij slovar`. — M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1987. — S. 12.

9. *Mozhaeva T.G.* Vremya i prostranstvo v literature i zhivopisi: v poiskax obshhego znamenatelya // Filologiya i chelovek. — 2011. — № 1. — S. 67—69.

10. *Urtminceva M.G.* E`kfrasis: nauchnaya problema i metodika ee issledovaniya // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Literaturovedenie. Mezhkul`turnaya kommunikaciya. — 2010. — № 4 (2). — S. 975—977.

11. *Fedotova P.A.* Pejzazh: zhivopis` i literatura // Stephanos. — 2016. — № 4 (18). — S. 182—186.

12. *Halizev V.E.* Teoriya literatury`. — M.: IC «Akademiya», 2009. — 432 s.

13. *Cherkashina T.Yu.* Osnovny`e tematicheskie bloki v strukture zhanra avtobiografii // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2014. — № 1 (162). — S. 36—40.

14. *Yacenko E.V.* “Lyubite zhivopis`, poe`ty`…”. E`kfrasis kak xudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model` // Voprosy` filosofii. — 2011. — № 11. — S. 47—57.

История изобразительного искусства

УДК 7.034...5
ББК 87.8: 85

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И СЛОЖЕНИЕ СЦЕНЫ В ПЕЙЗАЖЕ В ВЕНЕЦИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ ОКОЛО 1500 ГОДА

Е.В. ЯЙЛЕНКО
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: eiailenko@rambler.ru

Основной задачей статьи является раскрытие той роли, которую сыграло соприкосновение венецианского искусства раннего XVI в. с традициями классической литературы. Автор прослеживает, какими путями почерпнутые оттуда мотивы проникали в произведения живописи и графики Венеции, выполненные около 1500 г. Особое значение уделено рассмотрению вопроса о том, каким значением обладала для венецианского искусства деятельность крупнейшего книгоиздателя того времени Альдо Мануцио, благодаря которой итальянскому читателю стали доступны тексты античных и современных авторов; среди последних следует назвать роман неаполитанского писателя Якопо Саннадзаро «Аркадия», послужившего в качестве важного источника сюжетов для картин венецианских художников.

Ключевые слова: *Венеция, Возрождение, живопись, Альдо Мануцио, Якопо Саннадзаро, пастораль, Джорджоне.*

THE CLASSICAL TRADITION AND THE DEPICTION OF THE LANDSCAPE IN THE VENETIAN PAINTING CA. 1500

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

The main task of this article is to investigate how the contacts with ancient literature influenced the development of the Venetian art of early Cinquecento. It deals with the many ways, which were quintessential for the spreading of ancient subjects into the Renaissance paintings, dating back to the 1500. Also I try to point out, how important was the role of famous Venetian publisher Aldo Manuzio, which made many works of ancient and Renaissance writers accessible to the contemporary reader, among those — the pastoral novel of the Neapolitan Jacopo Sannazaro "Arcadia". It played (as I want to prove) the seminal role as an important source of the subject-matter for many Venetian paintings of the early Cinquecento.

Key words: *Venice, Renaissance, painting, Aldo Manuzio, Jacopo Sannazaro, pastoral, Giorgione.*

Одним из главных достижений венецианской художественной школы эпохи Возрождения было реалистически-достоверное изображение сельской природы в произведениях местных художников. Истоки этой традиции восходят к искусству позднего кватроченто, когда в венецианской живописи впервые возник тип сцены в пейзаже. В нашей статье ставится проблема того, какую роль в этом процессе сыграло знакомство художников и их заказчиков с античной литературной традицией, представлявшей в их распоряжение богатейший сюжетно-тематический материал. Заметное место в ней занимал оригинальный литературный жанр экфрасиса, способный подсказать представлявший образец для подражания в форме словесного изображения какого-либо реально существовавшего или мнимого произведения классического искусства. Обращение к нему имело важные последствия для эволюции светской, преимущественно буколической тематики, в венецианской живописи первых лет XVI в. и сложения новых художественных формул построения сцены в пейзаже.

Экфрасисом (или экфразой, *ekphrasis*) называют оформившийся в позднеантичной литературе художественный жанр, произведения которого представляют собой описание некоего произведения искусства, чаще всего — картины или декоративного изделия вроде чаши, кубка или причудливого пастушьего посоха [1, с. 224—289]. Наиболее яркий образчик сочинений такого рода — «Картины» Флавия Филострата (III в.), но существуют и другие, весьма многочисленные, примеры словесных упражнений в составе греческого или латинского романа, у драматургов, также хорошо известные в Ренессансе. Иногда подобным текстам, внедренным в литературную ткань романного повествования, придается вид первоисточника его художественной образности, возникающей будто бы в порядке повторения живописных мотивов экфрасиса, как в «Дафнисе и Хлое» Лонга, фабула которого была навеяна, по авторскому признанию, поразительной буколической картиной, «искусства дивным твореньем, любви изображеньем», упомянутой в прологе. Благодаря такому остроумному приему литературный текст и картинное (вернее, мнимо-картинное) изображение воспринимаются как подобия двух фронтально развернутых зеркал, взаимно отражающих друг друга.

Для интеллектуальной среды Ренессанса обращение к материалу классического экфрасиса имело свои причины, вызванные к жизни основополагающим для осуществления ее творческих усилий принципом осознанного «подражания древним», которое в данном случае проявлялось одновременно в нескольких важных аспектах. Наиболее естественной формой отклика было выполнение картин, изобразительный сценарий которых более или менее точно воспроизводил параметры давно утраченных, но известных по литературному описанию прототипов. Поскольку их авторами нередко бывали прославленные художники, обладание репликой античного оригинала, его «реинкарнацией», способно было не только польстить самолюбию осознанием собственного сходства с богатым и знатным патроном эпохи золотого века искусства, но и повысить общественный статус владельца. Сам порядок его отношений с художником мог диктоваться сознательной имитацией культурных парадигм античности, в художественно стилизованном виде отложившихся в знаменитом предании об Александре Македонском и Апеллесе (упомянутом, к примеру, у Кастильоне), которым призваны были уподобиться заказчик такой картины и исполнитель его воли [6, с. 190]. Кроме того, воспроизведение классической картины призвано было свидетельствовать о незаурядной эрудиции ренессансного мецената, его глубокой осведомленности во всем, что касалось античного прошлого, оставившего пространные описания содержимого древних пинакотек. У художников были свои причины интересоваться литературными описаниями. Их претворение служило одной из форм выражения глубочайшего благоговения по отношению к создателям таких работ, чья репутация как достигших наивысших успехов в деле «подражания природы» никогда не вызывала сомнения, но одновременно — формой соревнования с ними, демонстрацией достигнутых успехов в освоении преподанных ими творческих уроков.

Взаимосближению обоих миров, литературы и изобразительного искусства, благоприятствовало развитие основополагающего признака художественной структуры классического экфрасиса, состоявшего в стремлении к преодолению статичности описываемой сюжетной ситуации, когда всё показываемое в картине мыслилось и воспринималось как реально происходящее, а значит — наделенное пространственно-временными и всеми остальными характеристиками подлинного жизненного явления [1, с. 258]. Такой эффект «оживления» изображенного в картине (в свою очередь, разумеется, выполненной в согласии с базовыми нормами свойственной античному искусству эстетики жизнеподобия) достигался за счет использования ряда стилистических приемов. Среди них — «превращение описания в подвижное повествование» (Н. В. Брагинская), достигаемое через

воспроизведение последовательно или даже одновременно происходящих сюжетных эпизодов; расширение временны́х рамок действия за счет включения прошедшего или будущего времени; утрирование зрительной выразительности образов благодаря подчеркиванию мотивов блеска или сияния и т. д. Так, изображаемым сценам сообщался отчетливый характер жизнеподобия: зыбкая грань между миром подлинным и вымышленным исчезала окончательно, стираясь в затейливом плетении словесных узоров, где всему изображенному дарована возможность видоизменяться и действовать, а видам природы придан обманчивый стереоскопический эффект.

Соприкосновение со словесным материалом классического экфрасиса стимулировало работу творческого воображения, подсказывая неожиданные сюжетные ходы и стилистические приемы, имитация которых оборачивалась выполнением своеобразных «списков» с утраченных античных картин. Поскольку местом действия в них нередко служил сельский пейзаж, его появление выглядело оправданным и в их ренессансных двойниках. Изображение природных видов составляет важный компонент художественной структуры экфрасисов Филострата. Вот картина, представляющая болото, где каждому из мотивов придано редкостное богатство жизненных проявлений, поистине уподобляющее его живому существу, отчего живописное изображение словно приходит в движение, как увиденное воочию: «Водою покрыта земля; растет на ней тростник и камыш, и благодатная почва болот растит их свободно; не сеют их, не пашут, и нет за ними ухода. Нарисованы тут и ситник, и тамариск, ведь все они — растения болот. Кругом поднимаются горы, уходящие в небо; они не одной и той же породы, те горы, на которых растут сосны, картина рисует нам с тощею почвой; те, которые кудрявятся кипарисами, выглядят глинистыми. Эти ели нам указывают, что холодными ветрами обвеяны горы, что они с суровою каменистою почвой. Не любят ели земли, не чувствуют от тепла удовольствия; потому-то они не растут на равнинах; на горах, на ветре растут они лучше. С гор стремительно льются ручьи; стекая книзу и сливая вместе свои воды, они на равнине образуют болото, и сделано все это не без толку, не кое-как: на картине художник так распределил воду по долине, как разметила ее и сама природа, мудрая устроительница всего сущего» [4, с. 31—32].

Неотъемлемую часть изображения пейзажной панорамы в классической культуре составляли сцены пастушеского быта, и текст Филострата не выглядит исключением: здесь горная цепь образует фон для буколической сцены, бытовой колорит которой, равно как и разнообразные житейские детали, воспринимаются с еще большей отчетливостью по контрасту с обширными видами вокруг: «Смотри!

Из болот вытекает широкая река и медленно катит свои воды; по мосту переходят ее пастухи коровьих и овечьих стад. Если бы ты стал хвалить художника за то, что он написал коз, как они скачут и прыгают смело по камням, или что овцам он дал медленный шаг, как будто бы шерсть им является тонкою ношей, если мы будем подробно рассматривать свирели или тех, кто на них играет, красиво сложивши губы, — то этим мало бы мы похвалили картину, коснувшись лишь верности изображения, с которой все передано; мы б не отметили ни удачной мысли ее, ни прекрасной ее композиции, а в этом больше всего задача искусства» [4, с. 33].

Достойна особого внимания изощренная техника словесного изображения, с помощью которой в завершающем пассаже незамысловатая жанровая сценка незаметным образом переводится из квазиреальности на уровень законченного картинного построения, утрачивая мнимое правдоподобие совершающегося в действительности эпизода и возвращаясь в идеальную сферу высокохудожественного, как бы застывая на глазах и превращаясь в картину. Но еще важнее вот что: осведомленностью о присутствии пейзажа в диапазоне живописных жанров классического искусства и возможности его претворения в пасторально-идиллическом модусе также обуславливалось его развитие в искусстве ренессансном, для которого опора на античные образцы составляла одно из базовых условий существования. Стремление к их повторению в первом десятилетии века нашло выражение не только в камерном формате книжной миниатюры или гравюры, но и в рамках картинного изображения, поначалу ограничивавшегося сферой декоративной живописи, произведениями которой обычно украшались предметы домашней обстановки.

Знакомство с классическими текстами, вводившимися в культурный обиход благодаря деятельности Альдо Мануцио и других венецианских книгоиздателей, послужило исходной точкой в сложении жанровой разновидности картин на мифологические сюжеты с пейзажными фонами, орнаментированными пасторальными мотивами. О тесной взаимосвязи между ними свидетельствует непосредственная зависимость их содержания от круга буколических сюжетов из произведений античной литературы, иллюстрациями к которым они порой представляются: столь много в них прямых отсылок и очевидных заимствований оттуда. Таковы два очаровательных тондо Чимы да Конельяно: «Спящий Эндимион», выполненный на сюжет из «Диалогов богов» Лукиана, и «Суд Мидаса» (около 1505—1510, Парма, Национальная галерея), образующие изящный камерный ансамбль, некогда служивший украшением какого-нибудь предмета обихода наподобие сундука, спинки кровати или даже футляра музыкального

инструмента. Стилистическая и содержательная связь обеих картин с миром публиковавшихся в Венеции книжных изданий и их живописного оформления, равно как и со всей антикварной культурой позднего кватроченто, важную часть которой составляли иллюстрированные рукописи и инкунабулы, представляется несомненной. Исследователями было отмечено их сходство с иллюстрациями к переложению Овидия, выполненному Джованни деи Бонсиньори (Венеция, 1497), с изготовлявшимися в падуанских мастерских бронзовыми статуэтками и плакетками на мифологическую тематику, а в более отдаленной перспективе — с произведениями падуанско-венецианских миниатюристов 1470-х — начала 1480-х гг., в частности, архитектурными фронтисписами с изображениями сатиров.

Что касается изображения пейзажа, то оно по манере выполнения в целом соответствует завершающей фазе стилевой эволюции венецианской школы в последние годы кватроченто, когда вместе со всем североитальянским искусством она попала под воздействие живописи Леонардо, опосредованные уроки которого ощущаются и в обоих тондо. Правда, буколический ландшафт на ближнем плане, особенно в «Эндимионе» с его лужайкой и потоком, воспроизведен с дотошной тщательностью раннеренессансного искусства, а множество зверей и птиц, словно пришедших сюда со страниц какого-нибудь позднеготического альбома «образцов» с его анималистическими зарисовками, сообщают ему отдаленное сходство с изображением райского сада в живописи «интернационального стиля». Однако одетый таинственным сумраком фон трактован иначе: показывая листву в виде мягких дымчатых масс зеленого цвета, необычайно богатого оттенками в диапазоне от темно-зеленого тона до сияющего изумрудного и желтовато-зеленого цвета на дальнем плане, художник передает эффект ночного полумрака тончайшими модуляциями светотени. Скользящими «леонардовскими» тенями смягчается жесткая определенность контурных линий, формы зрительно сливаются друг с другом в дымке световоздушной атмосферы, вызывая к жизни впечатление полного визуального единства человеческой фигуры и пейзажного пространства, по своему настроению удивительно точно соответствующих друг другу. В этом плане заслуживает внимания одна, казалось бы, незначительная подробность, вторящая образу заколдованного царства сна, каким рисуется окружающий Эндимиона ландшафт: Чима отказался от показа «дротиков, выскальзывающих незаметно у него из руки» [2, с. 49], представив героя совершенно безоружным, не охотником, но пастухом, что своим мирным обликом идеально отвечает столь же мирному и ничем не тревожимому пейзажу, ставшему для него домом.

В этом смысле его *alter ego* — тот пастух, что безмятежно спит, опершись на пригорок, в пейзажном фоне «Рождества» Чимы (1509—1510), большой алтарной картины из венецианской церкви Санта Мария деи Кармини. Буколический колорит ощутимо присутствует и в «Суде Мидаса», воспроизводящем архетипическую ситуацию классической пасторали: в нем показано состязание в искусстве игры на музыкальных инструментах, развернувшееся посреди природного окружения. Чтобы сделать рассказ более доступным для понимания, художник соединил в едином картинном пространстве ряд разновременных эпизодов, происходящих одновременно и в убыстренном темпе, словно при ускоренном прокручивании кинопленки: хотя Аполлон еще поет, лавровая ветвь — знак победы в мусическом состязании — уже склонилась к нему, а у Мидаса выросли ослиные уши. Объяснимо и отсутствие другого судьи, горного божества Тмола, поскольку с ним, мудрым и справедливым ценителем прекрасного, отдавшем победу Аполлону, предстоит отождествить себя зрителю картины, в глазах которого сцена состязания представала в форме традиционной для кватроченто моральной аллегории выбора верной жизненной позиции. Не отказывая себе в удовольствии отметить комическую сторону мифологического эпизода, Чима с тонкой иронией воспроизвел облик неудачливого судьи, с глубокомысленным видом торжественно изрекающего приговор, поместив рядом с ним солидно-забавную фигурку комичного в своем искреннем негодовании Пана, что исподлобья, но дерзко и с вызовом, поглядывает на Аполлона.

Интенсивным развитием повествовательного начала, богато орнаментированного забавными подробностями и бытовыми штрихами, характеризуется цикл декоративных картин Чимы на тему истории Вакха и Ариадны, отдельные части которого хранятся в разных музеях мира («Триумф Вакха и Ариадны», Милан, Музей Пеццоли; «Силен на осле» и «Вакхант», обе — Филадельфия, Художественный музей; «Фавн с флейтой», частное собрание; все — 1505—1510 гг.). В их художественном строе приметы наивно иллюстративного подхода к классическому сюжету как-то странно соединились с исключительной тонкостью выполнения, по-настоящему оцениваемой лишь тогда, когда рассматриваешь сами картины, а не репродукцию. Только если стоишь вблизи перед ними, к примеру, в небольшом помещении миланского музея, можешь внимательно разглядеть и взволнованное выражение на лице Вакха, украшающего возлюбленную лавровым венком, и изысканный растительный орнамент на его колеснице, и потешные повадки козлоногих спутников, попутно отдавая должное тонкому подбору красок.

Обилием увлекательных деталей картины Чимы приглашают к внимательному рассматриванию, полному погружению в их изобразительную стихию, формируя новый порядок визуальной коммуникации, который, в согласии с общим порядком совершившихся около 1500 г. перемен в содержании культурной жизни Венеции, выдает тяготение к камерным формам выражения, рассчитанным на индивидуальное восприятие каждого отдельного человека.

Ограничивая сферу своего распространения пределами кабинета во дворце или покоями загородной виллы, подобные произведения с их тематикой, навевающей пленительные образы утерянного золотого века, так же как и особенностями стилистического выполнения и даже «кабинетным» форматом, идеально отвечали духовным запросам мыслящей личности, какими они были в пору широкого распространения идеала созерцательной жизни. Об общественно-политических предпосылках его оформления достаточно говорилось выше, а что до непосредственного проявления эскейпистской (от англ. *escape* — убегать) тенденции в традиции венецианского Ренессанса, то оно обнаруживается в широком распространении практики строительства загородных вилл, увлечении коллекционированием произведений искусства, нарастании популярности классической буколики, а в более отдаленной перспективе — в сложении художественной концепции Джорджоне.

Сущность произошедших перемен зеркально отразилась в интенсивной книгоиздательской деятельности Альдо Мануцио, ставшей одним из ярчайших проявлений гуманистической культуры эпохи и одновременно ее «нервным центром», множеством нитей связанным с разными областями духовной жизни эпохи, которые получили оформление во многом благодаря его влиянию [5, с. 1—376]. В общей сложности Альдо удалось выпустить в свет девяносто четыре издания классических и более поздних авторов, в том числе — тридцать одно первоиздание греческих текстов. Скромный учитель греческого языка, увенчанием преподавательской карьеры которого стало место наставника сыновей князя Лионелло Пио, не слишком богатого и влиятельного правителя небольшого городка Карпи, он нашел свое призвание только после переезда около 1489 г. в Венецию, где в деловой атмосфере торгового города вскоре открыл в себе талант предприимчивого книгоиздателя. Выбрав в качестве изначальной задачи публикацию труднодоступных и до тех пор научно не отредактированных текстов греческих авторов, призванных удовлетворить растущие запросы ученых кругов Италии из разных ее интеллектуальных центров в получении первоисточников классической мысли, он приложил колоссальные усилия по организации типографского производства и сплочению

коллектива единомышленников, получившего наименование Новой Академии. В дальнейшем, по мере выполнения изначально поставленной задачи, завершенной выходом в свет фундаментального пятитомного корпуса сочинений Аристотеля, деятельность Альдо приобрела несколько иной, практически ориентированный характер, определявшийся стремлением насытить книжный рынок массовой продукцией в виде доступных популярных изданий на латыни и волгаре. Появление с 1501 г. небольших, напечатанных в формате *in octavo*, вместо прежнего, более внушительного формата *folio*, книг латинских и итальянских авторов (так называемая энкиридия, *enchiridia*), предназначавшихся не для немногих посвященных и профессиональных ученых, но для возможно более широкой читательской аудитории, полностью изменило культуру чтения. Напечатанное красивым и разборчивым шрифтом, вырезанным рукой знаменитого гравера Франческо Гриффо, компактное по размерам и не чрезмерно дорогое, такое издание предназначалось не для кропотливых исследований филолога-гуманиста, но для заполнения досуга загруженного государственного делами патриция, энергичного коммерсанта или кондотьера, предлагая в часы отдыха развлечение от дел. О том, насколько верным был его расчет, говорят тиражи подобных изданий, обычно выпускавшихся в количестве не менее двух, иногда трех тысяч и даже более экземпляров, расходившихся без остатка (в отличие от публикаций греческих классиков), а затем повторявшихся еще и в неавторизованных пиратских версиях. Подобно маленьким картинам Чимы или Джованни Беллини, они в часы отдыха уводили читателя в мир пленительных вымыслов, и заслуживает внимания, что этот мир нередко был населен аркадскими мотивами.

Откликаясь на духовные запросы времени, Альдо предпринял публикацию ряда классических и ренессансных текстов, восхвалявших сельскую жизнь и естественную простоту существования среди природы. В их ряду, среди сельскохозяйственных трактатов (издание в 1514 г. сборника римских сочинений об агрикультуре под общим наименованием *Libri de re rustica*), философских диалогов «Азоланцы» давнего сотрудника Альдо, гуманиста Пьетро Бембо (1505) и художественных произведений (сочинения Гесиода, 1495; оды Горация, 1501), заметное место занимали образцы пасторальной лирики и романа. Достойно особого внимания, что именно сборником эклог Вергилия (1501), по-видимому, пользовавшихся особой популярностью, была открыта серия доступных массовых изданий латинских классиков (в 1514 г. было осуществлено переиздание, а самая первая их публикация появилась еще на заре книгопечатания, в 1470 г.). Еще раньше в 1495 г. вышли в свет некогда послужившие образцом

для римского поэта идиллии Феокрита (переиздание — в 1505-м). Не обошел стороной Альдо и произведения современной литературы: в 1514 г. он опубликовал текст пасторального романа Якопо Саннадзаро «Аркадия».

Идейная программа пасторального жанра как порождения развитой интеллектуальной культуры, характеризующейся ясным осознанием кризиса городского образа жизни и предлагающей в качестве альтернативы освобождающее душу соединение с природой, была хорошо доступна пониманию венецианцев, обитавших в одном из крупнейших городов Европы и потому рано столкнувшихся с отталкивающими проявлениями урбанизма. Также его распространению содействовало падение престижа традиционно насаждавшихся общественных ценностей, требовавших от граждан Республики посильного служения интересам государства, и в этом смысле распространение пасторальных произведений в Венеции начала века служит важным показателем совершившейся перемены. Феномен проникновения буколических мотивов в сферу приватной жизни в форме живописной декорации предметов мебели, изображений на коврах или небольших бронзовых статуэток говорит об их сознательном культивировании именно в *частном* быту венецианцев. Последовательно выражающая систему ценностей индивидуального существования каждой отдельной личности, пасторальная поэтика имплицитно содержала в себе элемент оппозиционности по отношению к выдержанным в духе коллективистской этики идеалам общественного служения с направляющим их культом государства и требованиями посильного отправления надлежащих обязанностей. Изображения играющих на флейтах пастухов или одиноко размышляющих среди пейзажа отшельников подчеркнуто асоциальны. Но степень их независимости от тягостных законов человеческого общежития с особенной остротой могла быть почувствована именно в Венеции с отличавшей ее жесткой государственной регламентацией всех сфер жизнедеятельности граждан. И если в многофигурных «историях» Карпаччо и Джентиле Беллини, отразивших представления об общественных обязанностях человека, он предстает исключительно в ипостаси члена гражданского коллектива, участника торжественных шествий и церемоний, то пастораль — и здесь таится причина ее популярности — рисует образ индивидуалистического существования, свободного от оков службы и прочих трудностей бытия. В этом отношении ее содержание обозначает то условно-художественное измерение личной свободы, переход в которое, пусть даже и кратковременный, был едва ли не единственным средством избежать мелочной регламентации частной жизни со стороны всевидящего государственного ока.

Всегда индивидуалистический, враждебный коллективистской этике и асоциальный по своей художественной природе пасторальный идеал жизни, протекающей вдали от городских дел и обязанностей, представал в качестве альтернативы той системе ценностей, что была традиционно принята в венецианском социуме с его культом всеобщего подчинения государственным задачам. Но иначе и быть не могло, поскольку оформление пасторали как самостоятельного жанра и последующее развитие еще в классическую эпоху изначально происходило вдали от чаемой простоты естественного существования в сложных социальных условиях развитого государственного образования с деспотически устроенной властью, будь то эллинистические монархии восточного типа или, позднее, императорский Рим. Неизбежным следствием такого положения дел, при котором жизненные интересы каждой отдельной личности приносились в жертву интересам государства (вернее, тех, кто взял на себя право говорить от его имени), было осознание отчужденности от него и всех его установлений, чем и было вызвано к жизни своеобразие идейного содержания жанровой формы пасторали.

Его сложение осуществилось в произведениях греческого поэта Феокрита (III в. до н. э.), автора небольших поэтических зарисовок, написанных гекзаметром, идиллий (*eidyllion* — картинка, «видик»), нередко — в диалогической форме, в которых перед читателем пестрой вереницей проходят обитатели сельской округи — крестьяне, пастухи, рыбаки, застигнутые среди их повседневных занятий, иногда мифологические персонажи. Десять Феокритовых идиллий, собственно говоря, и являющиеся буколиками (*bukolica*, от греч. *bukolikos* — пастушеский), содержат лирические зарисовки будней сицилийских пастухов, жизненное бытие которых, в поэтически обобщенном виде представляя близкое подобие первобытно-простого существования обитателей мифического золотого века, проходит под знаком наслаждения дарами любви, природы и искусства. Впоследствии содержательные лейтмотивы греческой буколики были подхвачены и творчески развиты Вергилием, составившим сборник коротких лирических стихотворений, эклог (*ecloga* — избранная песня), заметно расширивших содержательный диапазон жанра за счет введения религиозно-философской и общественно-политической проблематики. Замена места действия, которым у Феокрита была Сицилия, на окутанную дымкой таинственных преданий и малознакомую римскому читателю Аркадию, утратившую у Вергилия свои подлинные топографические приметы гористой области в центре Пелопоннеса, сообщила его буколикам характер поэтической условности, а самой Аркадии — фантастическую природу мифической страны пастухов, какой она оставалась до эпохи Возрождения. Позднее, во II в., содержательная сторона пасторали распространяется на другие литературные формы, включая также роман, первым образцом которого стал «Дафнис и Хлоя» Лонга, окончательно закрепивший состав пасторального канона в произведениях литературы.

Один из его важных признаков заключается в присутствии экфрасиса, что занимает заметное место в художественной структуре классической пасторали, причем тематика описываемых артефактов прямо перекликается с содержанием таких произведений, в свою очередь, подавая отчетливый сигнал об условном характере их собственной творческой природы. Уже в первой идиллии Феокрита упомянут большой кубок, «благовонным воском покрытый», на поверхности которого были с большим искусством вырезаны разные сценки сельской жизни [3, с. 10]. Похожий артефакт возникает и в романе Саннадзаро, где отмечена «прекрасная чаша из дерева, покрытая воском», на котором рукой «падуанца Мантеньи» были начертаны разнообразные изображения, в их числе — «обнаженная нимфа с прекраснейшими частями тела, с ногами, как у козы» [7, с. 101]. Лейтмотивом подобных описаний служит тема успешного соперничества искусства с природой: фигурка волка, что похитил ягненка, которой увенчивался можжевеловый посох одного из пастухов, была вырезана с таким умением, что завидевшими ее собаками тотчас овладело беспокойство [7, с. 123]. Однако истинный смысл такого литературного приема состоит не только в эффектной демонстрации творческих возможностей художника. Присутствием разнообразных артефактов в смысловом пространстве пасторали дополнительно выявлялась ее сущность целиком придуманного, вымышленного мира, основные категории которого определяются в согласии с теми же эстетическими нормами, что лежат в основе показанного в экфрасисе художественного произведения. Здесь также присутствует типичный для экфрасиса принцип жизнеподобия искусства, когда все описываемое (вернее, изображаемое) словно оживает, получая такую же полноту бытия, какой обладают созерцающие его на картинах персонажи, двойниками которых выглядят все эти изображенные в картинах мифологические герои-пастухи. Но их мнимая реальность — очевиднейший признак того, что существование и самих зрителей, протагонистов пасторального романа или эклоги, что с восхищением созерцают свои подобия на картинах или чашах, на самом деле также протекает безнадежно далеко от действительности в условном измерении художественного вымысла.

***

Перед нами — портал «священного храма», *santo tempio*, украшающего идиллический пейзаж Аркадии в романе Саннадзаро. «Там над дверью были изображены леса и прекраснейшие холмы, изобиловавшие густолиственными деревьями и тысячами разновидностями цветов, среди коих виднелись множества стад, что паслись, блуждая по зеленым лугам, с десятком охранявших их собак, и можно было даже различить правдоподобнейшим образом переданные отпечатки их следов в дорожной пыли. Из пастухов же одни заняты были доением, другие стригли шерсть, иные играли на свирелях, и немало было таких, что казались поющими, старательно вторя голосами звукам инструментов. Но тем, что более всего мне понравилось, было там изображением нескольких обнаженных нимф, что стояли позади ствола каштанового дерева, скрытые почти наполовину. Они не могли удержаться от смеха, глядя на то, как один баран пытался обглодать гирлянду из дубовых листьев, свисавшую ему на самые глаза, не обращая никакого внимания на траву, повсюду его окружавшую. И сюда же явились, дабы захватить их врасплох, четверо сатиров с рогами на головах и козьими ногами, покрытыми пятнами. Однако нимфы, завидя их, обратились в бегство, спасаясь среди густой чащи и даже не глядя на колючки терновника. Одна из них, проворнее остальных, оперлась на ствол граба, с веткой в руке готовая защищаться; другие же, охваченные страхом, бросились в струи водного потока и вплавь от преследования спасались, тогда как прозрачные волны почти совсем или вовсе не скрывали их светлых тел в воде. А после того, как миновала опасность, они, запыхавшиеся и задыхающиеся, собрались на другом берегу, где вытирают вымокшие волосы, и по их жестам и словам кажется, что умирают они со смеху.

На одной из боковых сторон был показан светловолосый Аполлон, который, опираясь на посох, вырезанный из ствола дикой оливы, охранял стада Адмета на берегу реки. Он внимательно смотрел на двух мощных быков, что сталкивались рогами, не замечая хитрого Меркурия, который в пастушеском наряде, с козьей шкурой, переброшенной через левое плечо, похищал у него коров. И там же рядом стоял Батт, который, застигнув похитителя, превращен был в камень. Немного ниже можно было видеть Меркурия, который, сидя на большом валуне, раздувал щеки, играя на свирели, и пристально глядел на светлую телку, подле него стоявшую, и со всем своим хитроумием силился обмануть стоглазого Аргуса. С другой стороны простерся у подножия высочайшего дуба пастух, спящий среди стада коз, а его пес принюхивался к запахам из сумки, подложенной под голову, и это означало, —

а тем временем луна веселым взором на него взирала — что пастухом был Эндимион. Поблизости от него изображен был Парис, который своим серпом начал было писать имя “Энона” на коре вяза, но так и не смог закончить, поскольку должен был вынести суждение обнаженным богиням, что перед ним стояли. Но тем, о чем не меньшее удовольствие доставляло размышлять, нежели созерцать, была немалая изобретательность художника, который сообщил Юноне и Минерве столь поразительную красоту, что превзойти их не было бы никакой возможности; Венеру же, затрудняясь показать столь прекрасной, как ей подобает, изобразил повернутой к зрителю спиной, так хитростью избегнув трудности. И много других занятных и красивейших вещей, о которых ныне я и не вспомню, там было в разных местах представлено» [7, с. 26—28].

В воображаемой картине Саннадзаро цепочка мифологических сюжетов разворачивается на фоне обширной пейзажной панорамы, что распахивается наподобие того всеохватного изображения природной среды у Амброджо Лоренцетти в «Последствиях Доброго Правления в деревне», где происходят сезонные работы и деловито снуют поселяне. Однако в сельских идиллиях венецианского искусства все обстояло по-другому. Основу пространственной композиции в них составляло изображение узкой площадки переднего плана, где помещались фигуры, сильно уменьшившиеся в размерах по сравнению с беллиниевскими работами 1490-х гг. и оттого зрительно теснее связанные с пейзажным окружением. Его элементы — живописно расположенный холм, водный поток или источник поблизости, небольшая роща, где в тени деревьев расположились пастухи и их стада, убегающая в глубину линия дороги или речки, группа построек вдали — отобраны в согласии с основополагающим для пасторали мироощущением, выражающемся в идеализирующем отношении к природе как благотворной и целительной стихии. Они идеально подходят для показа тех бессобытийных, лишенных развернутого сюжетного начала ситуаций, в которых запечатлены главные протагонисты буколик, аркадские пастухи и мифологические персонажи, затерянные в летнем ландшафте пастушеской страны.

Отбор его компонентов и приемы художественной обрисовки у венецианских живописцев основываются на принципах стилизованного изображения природы в пасторальной лирике античности и Ренессанса. Представая исключительно в прельстительном обличье «земного рая», буколический ландшафт в основных своих чертах восходит к описаниям природы в эпической поэзии Гомера, а в полностью сложившемся виде фигурирует уже у Феокрита. Его словесное воспроизведение в качестве места действия классической эклоги, обычно

обозначаемого термином *locus amoenus*, «место радости», принадлежит к разряду наиболее устойчивых признаков жанрового канона пасторали.

Словесные картины в ней отчасти напоминают об изображениях сельских сцен в римской монументальной стенописи, а также — в поздне-средневековой традиции, где встречается иногда мотив райского сада, в особенности — тот «сад роз» в позднесредневековой живописи с типичным для нее «ковровым» построением пространства, хорошим примером которого служит знаменитая картина из Музея Кастельвеккио, написанная Стефано да Верона. Также упомянем богатую традицию светских по своему содержанию фресковых росписей с изображением хотя и ритуализированных, но всё же сохраняющих реальную подоснову эпизодов придворной жизни вроде загородных прогулок или пикников, показанных на фоне сменяющихся в согласии с природным циклом картин пейзажа. (Ее наиболее известным примером в североитальянском искусстве может послужить выполненный около 1400 г. живописный ансамбль в замке Буонконсильо.) Еще рельефнее воспоминание об идеальном пейзаже классического искусства выразилось в интереснейшем иконографическом изводе Садов любви, чьи многообразные сюжетные версии, которые тут не имеет смысла перечислять, простираются вплоть до «Садов любви» Босха с их ликующей красочностью и обворожительной прелестью пейзажного вида, за исключением адского его сегмента, разумеется.

Своеобразной мифологизированной версией Сада любви предстает описание ландшафта у Саннадзаро с присущим ему лейтмотивом жизнеподобия искусства и традиционно свойственными экфрасису изобразительными приемами вроде наделения показанной сцены качествами меняющейся жизненной ситуации, когда составляющие ее фигуры как бы оживают в динамичном временно́м потоке. Иллюзорная достоверность живописуемых сцен, едва ли не каждой из которых существует аналогия в ряду произведений раннего венецианского чинквеченто, сообщает экфрасису Саннадзаро вид развернутой художественной программы, устанавливающей нормы живописного повторения пасторальных сюжетов. Его осознание современниками в таком качестве характеризует соответствующее упоминание в «Диалоге о живописи» Лодовико Дольче (1557), где в связи с картиной Тициана (по-видимому, ею была луврская «Венера Пардо») отмечается, что она живо походила на пасторальную картину, которую описывал в романе Саннадзаро. Тогда, с расстояния в полстолетия, которое отделяло Лодовико от времени огромной популярности романа Саннадзаро в венецианской культурной среде (на это указывают неоднократные переиздания романа в начале века), представлялось очевидным сход-

ство этой литературной картины, чья всеохватная сюжетная тематика уподобляет ее обширному фресковому циклу, с многочисленными произведениями венецианской школы. Вернее, с тем ее сегментом, который обозначается обычно как «джорджониевские картины для мебели», *giorgionesque furniture paintings*. Наименование не вполне точное, ведь не одна только мастерская Джорджоне (да и что мы знаем о ней?) занималась изготовлением таких картин, тем более что их изобразительный строй, не говоря о несколько наивной иллюстративности в трактовке буколических сюжетов, имеет мало общего с искусством «современной манеры». В отличие от работ Джорджоне, писавшихся по частному заказу и оттого всегда обладавших оригинальным характером сюжетной инвенции, подобные произведения, как и издания Альдо «карманного формата», изготовлялись с расчетом на массовый спрос, что имело оборотную сторону в виде некоторой обезличенности художественной образности и банальности содержания. В повседневном бытовом обиходе венецианского дома XVI в. такие композиции играли роль одного из компонентов декоративного убранства жилых или парадных помещений, могли экспонироваться на полках или в специальных шкафах, а также служить украшением разнообразных предметов мебели вроде кроватей или все тех же сундуков. Их широкое производство, вероятно, осуществлялось в крупных художественных предприятиях, какими были мастерские Джованни Беллини, Чимы, Карпаччо, хотя могли им заниматься и те, никому не ведомые, художники.

Проникновение пасторальных сюжетов в область «массового искусства», представляемую, в частности, производившимися в значительном объеме предметами мебели, дополнительно свидетельствовало об их популярности в Венеции, однако у нее была еще одна причина, обусловленная исключительно факторами внутрихудожественного порядка. Уровень технической подготовки выполнявших такие произведения художников обычно бывал весьма невысоким, характеризуя их как малоодаренных живописцев, для кого пасторальная тематика с ее однообразием сюжетных положений и повторяемостью образов предоставляла возможность компенсировать недостаток творческого умения и нехватку фантазии использованием клишированных стилистических оборотов. И отсюда же — частая повторяемость сюжетов в таких «картинах для мебели», говорящая также о зависимости от литературных первоисточников, на авторитет которых можно было опереться ради повышения эстетического статуса и рыночной стоимости таких работ.

Тезис об ограниченности сюжетного диапазона буколических сцен в пейзаже нетрудно проиллюстрировать как раз ссылкой на вза-

имосвязь их содержания с экфрасисом в романе Саннадзаро, текст которого представляет набор стереотипных изобразительных ситуаций. Наиболее простую из них образует канонический художественный мотив пастуха со стадом на фоне пейзажа. Вот небольшая, размером всего 66 х 49,9 сантиметров, картина из собрания музея Корнельского университета, приписываемая кисти кого-то из последователей Андреа Превитали, работавшего во втором десятилетии века. Идентификация этого безымянного пастуха как совсем юного еще Давида, пасущего овец [1-я Цар. 16: 11], не выдерживает критики, ведь в картине нет ничего, что указывало бы на удивительную судьбу будущего царя, хотя он и не кажется совсем заурядным обитателем пастушеской страны. Скорее, на ум приходит образ «светловолосого Аполлона» из «Аркадии», который, представ теперь в обличье пастуха, пристально наблюдает за быками, опираясь на посох. Такое ощущение навеяно неуловимым сходством с античными изваяниями бога искусства, оживающим в его облике и манерах. Оно сквозит в пластическом рисунке неподражаемо элегантной позы, живой и вполне правдоподобной, но одновременно — классически выверенной и уравновешенной, в естественной плавности движений и энергичном пространственном развороте.

Таким же олицетворением идеи классического совершенства мог быть любой из пастухов-поэтов Саннадзаро, для которых буколический маскарад служил поводом продемонстрировать чуткую восприимчивость творчески одаренной души, умеющей взволнованным переживанием откликаться на созерцание природных красот. Так, всё больше и больше отдаляясь от стихии бытовой повседневности, образ пастуха-поэта постепенно превратился в условный знак, символизирующий *modus vivendi*, что подчиняется одним только естественным законам природы, отчего пастушеское бытие воспринимается в качестве осуществленного нравственного идеала, соединяющего простые жизненные условия с обладанием высокими творческими возможностями. Отсюда — невостребованность в этих незамысловатых жанровых сценках развитой сюжетной коллизии, становящейся ненужной в силу самоочевидного и самодостаточного характера пастушеских образов как олицетворения идеи ничем не омрачаемой радости бытия. Таковы элементарно-простые по характеру сюжетной инвенции анонимная «Пасторальная сцена» из собрания Канесса в Милане, «Пейзаж с пастухом и животными» Джироламо да Санта Кроче (около 1530, Амстердам, Государственный музей), «Пастух в пейзаже» работы неизвестного художника из круга Тициана (около 1520, Мэрион, Пенсильвания, Фонд Барнеса). Иногда пастушеские мотивы, появляясь в мифологических сценах, оттесняют их на второй план, сами выступая вперед, как в известном по воспроизведению Д. Тенирса Младшего «Похищении Европы» Джорджоне (Чикаго, Художественный институт), где главное место на переднем плане отведено изображению играющего на флейте пастыря.

Росту популярности буколической образности способствовало ее перемещение в область печатной графики, наиболее массового в ту пору вида искусства, где в первом десятилетии века появляются бытовые зарисовки отдыхающих или музицирующих пастухов у Бенедетто Монтаньи («Пастух с флейтой») и Джулио Кампаньола («Старый пастух», около 1507—1509), заставляя внимательнее присмотреться к деятельности художников-граверов. Вот Джулио Кампаньола, живописец и рисовальщик из Падуи, близко общавшийся с Джорджоне и сыгравший немалую роль в распространении его художественных идей благодаря переводу оригинальных инвенций и изобразительных приемов в формат резцовой гравюры. Жизненная судьба этого человека была такой же неординарной, как и самая его личность: Джулио владел древними языками (латынь и греческий), а также еврейским, был хорошо сведущ в музыке, в каллиграфии, подобно Джорджоне, умел петь и играл на лютне, а также обладал навыками скульптора и живописца. Выходец из семьи со значительными культурными запросами, где живо интересовались вопросами искусства, и бывший всего несколькими годами моложе Джорджоне (он появился на свет около 1480 г.), Джулио получил воспитание при мантуанском дворе, отчего его ранний художественный стиль вполне закономерно оказался отмеченным значительным влиянием со стороны Андреа Мантеньи. В дальнейшем на этот субстрат наложились впечатления от гравюр Альбрехта Дюрера, с которыми Джулио мог ознакомиться после переезда в Венецию, последовавшего до 1507 г., когда мы впервые встречаем его там, и которые поначалу заметно усилили свойственные ему черты несколько утрированной формально-стилистической и образной экспрессии. Однако переезд в Венецию принес с собой и другие последствия, позднее благотворно сказавшиеся на эволюции его искусства, двигавшегося в сторону обретения более гибкого и свободного изобразительного языка, поскольку в конце первого десятилетия века завязываются творческие и личные контакты с Джорджоне, сыгравшие заметную роль в избавлении стиля Джулио от архаичных приемов.

Опираясь на его новаторские идеи, падуанец выработал оригинальную практику выполнения резцовых гравюр при помощи нанесения резцом на металлическую пластину крохотных точек, заменивших традиционные штрихи и позволивших тонкими переходами светотени имитировать приемы тональной живописи автора «Грозы». В такой

технике выполнена гравюра «Старый пастух», безыскусный жанровый набросок из жизни сельского обитателя, наигрывающего на флейте за деревенской околицей. Содержание гравюры, воспроизводя основные аспекты пасторального канона — отдых на природе, музицирование, попечение над стадами — в согласии с основополагающим принципом буколики сводит разнообразие жизненных явлений к несложной ситуации. Сюжет гравюры так же прост, как незатейливая мелодия пастушьей флейты, однако она, по-видимому, пользовалась успехом в среде венецианских любителей искусства, о чем свидетельствуют выполненные с нее копии (одна из них принадлежит Маркантонио Раймонди, который побывал в Венеции между 1506-м и 1508 гг.).

Соединяя показ примитивно-простых, как в золотом веке, условий пастушеского существования с сюжетным мотивом музицирования на природе, гравюры Джулио воспроизводят архетипическую ситуацию классической буколики, иногда окрашивая ее интонациями изысканной светскости, как в более позднем «Молодом пастухе» (около 1510—1512), герой которого — юный аристократ, на время избравший для себя роль в буколическом маскараде. Его сопричастность сфере поэтического творчества выдает осеняющая голову ветвь лаврового дерева, а сам он своим нарядным обликом напоминает одного из тех придворных, что в ту эпоху принимали деятельное участие в постановках пьес на пастушеские сюжеты, разыгрывавшихся под открытым небом, или декламации эклог при дворах Мантуи или Урбино. Он не похож на незамысловатого героя «Старого пастуха», но ведь и в плане своей художественной тематики «Молодой пастух» образует выразительный контраст более ранней гравюре. На первый взгляд представляющееся обманчиво-простым, его содержание таит в себе иносказательный подтекст, раскрывающийся в противопоставлении стадий человеческой жизни, молодости и старости, вдобавок овеянным тонким флером неуловимых переживаний, проступающих в насмешливой «леонардовской» полуулыбке, блуждающей на губах юноши, или скорбном выражении старца. Аллегоризм содержания, равно как и близость пластического рисунка поз героев аналогичному мотиву в знаменитом «Закате» (Лондон, Национальная галерея), нередко приписываемому Джорджоне, вызвала к жизни гипотезу о существовании выполненного старшим мастером рисунка, который Джулио впоследствии переложил на язык графических форм.

Схожим образом, вероятно, обстояло дело и с гравюрой «Пейзаж с пастухом и лютнисткой», известной по упоминаниям в старой литературе. Воспроизводя иконографический тип пасторального концерта на природе, она также могла восходить к какому-нибудь утраченному оригиналу Джорджоне, тем более что такая практика существова-

ла в действительности. Сохранилась гравюра Джулио, известная как «Нимфа в пейзаже» (1508—509), с изображением повернутой спиной к зрителю обнаженной женщины, возможно, повторяющая оригинал Джорджоне. Кем бы ни была ее героиня — самой Венерой, нимфой или же просто отдыхающей женщиной, — ее сопричастность пасторальному идеалу беззаботного времяпрепровождения в духе простых радостей золотого века не вызывает сомнений.

Выполненная целиком с помощью крохотных точек, гравюра Джулио отличается редкой изысканностью изобразительной стилистики, имитирующей неуловимую игру света и позволяющей с помощью тональных переходов отчетливее выявить порядок расположения пространственных планов и построение объемов. В ней — еще одна перекличка с экфрасисом Саннадзаро, где содержится, как мы помним, упоминание о Венере, которую неведомый художник «изобразил повернутой к зрителю спиной», — мотив, иногда возникающий в произведениях художников, объединяемых условным понятием «школы Джорджоне». Одним из них был Джованни Кариани, живописец, в первой трети века попеременно работавший то в Венеции, где он испытывал воздействие со стороны искусства Тициана и Себастьяно дель Пьомбо, то в Бергамо, автор картины с изображением женщины в пейзаже, также повернутой спиной к зрителю (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея). Предлагаемые ее датировки варьируются в диапазоне от 1510-го до начала 1520-х гг., и столь же различными выглядят интерпретации сюжетного значения, сходящиеся в том, что оно представляет аллегорию, означающую либо контраст между вечной гармонией мира и быстротекущим историческим временем, либо — угрозу землям лагуны со стороны турок. Однако каким бы оно ни было, иносказание в картине отчетливо проявляет себя не столько с помощью языка условных символических обозначений, как обычно в аллегориях кватроченто, сколько через изображение природных явлений, сообщающих ему эмоциональную глубину и интенсивность выражения. Обычное для пасторального канона противопоставление сельского укрытия и исполненного тревог внешнего мира, окрашиваясь в тревожные тона взволнованного пророчества о грядущих бедах, получает утрированное выражение, выдающее нежизнеспособность буколического идеала, его оторванность от жизни.

Венера, мифическое воплощение чувственной страсти, богиня-покровительница садов, чье благоволение приносило счастье избранным ею, была полноправным обитателем пасторального ландшафта Аркадии как немыслимой без любовной отрады, отчего и сама она также нередко появляется в буколических сценах в пейзаже. Джулио Кампаньола приписывается маленькая (20 х 16 см) композиция,

показывающая Венеру и Марса на лугу среди цветов (Нью-Йорк, Бруклинский музей). Другая сценка с ее участием, выполненная неизвестным живописцем, — такая же крохотная по размерам (10,6 х 20,3 см) «Венера и Купидон» из вашингтонской Национальной галереи искусства. Можно ли сравнить эти незамысловатые буколические зарисовки, относящиеся к семейству «джорджониевских картин для мебели», к примеру, с огромной «Смертью Адониса» Себастьяно дель Пьомбо из Уффици (около 1513) с ее усложненным подтекстом, требующим немалой эрудиции для верного прочтения сюжета? В мире живописи *cassoni* каждая подробность и любой содержательный мотив относились к кругу общеизвестных, хорошо знакомых: разве не каждому памятно, скажем, предание о суде Париса, чья история, где также прослеживается заинтересованное участие Венеры, неоднократно обращала на себя внимание сверстников Джорджоне? Сцене этой нашлось место не только на портале пастушьего храма у Саннадзаро, где помещалось изображение мифического пастуха, который «должен был вынести суждение обнаженным богиням, что перед ним стояли». В связи с этим упомянем картины «Нахождение Париса» и «Передачу Париса кормилице» (местонахождение неизвестно), выполненные каким-то художником раннего чинквеченто в манере повествовательной «истории», и «Суд Париса» из Дрездена (вероятно, копия с оригинала Джорджоне). По более поздней копии Д. Тенирса Младшего известно «Нахождение Париса» Джорджоне (Лондон, частное собрание), к которому добавим «Париса на Иде» (около 1505, Принстон, Нью-Джерси, Художественный музей Университета) молодого Себастьяно дель Пьомбо (или его последователя), вероятно, представляющее собой фрагмент большой картины, не сохранившейся в первоначальном виде.

Интерес к удивительной жизненной истории сына троянского царя мог быть отчасти навеян воспоминанием о легендарном предании, связывавшем учреждение основ цивилизации в Северной Италии с прибытием сюда беглецов из разрушенной Трои во главе с Антенором, усилиями которых была заложена Падуя (Патавий). Однако истинной причиной ее привлекательности в глазах образованного венецианца представляется соответствие образа Париса, сумевшего и среди пастушеских занятий сохранить врожденное благородство и доблесть отпрыска царской фамилии, идеальному образу пастуха-поэта, в виде которого иногда позволяли показывать себя венецианские нобили в портретах раннего чинквеченто. (Таковы «Пастух с флейтой» Себастьяно дель Пьомбо (около 1510, Уилтшир, Бовуд Хаус), одноименная композиция Франческо Торбидо (1526—1535, Падуя, Городской музей) и «Флейтист» Савольдо (около 1539, частное собрание), где обязательным атрибутом служит пастушеская флейта,

появление которой говорит о стремлении героев на время разделить радости пасторального досуга.) Однако их рассмотрение выводит нас уже за пределы темы, поставленной в заглавии нашей статьи, задача которой заключалась в том, чтобы проанализировать многочисленные точки пересечения, существующие между произведениями раннего венецианского чинквеченто и литературной традиции, восходившей к античной литературной традиции, а затем получившей развитие в Ренессансе.

Список литературы

1. *Брагинская Н.В.* Поэтика описания. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / под ред. С.С. Аверинцева. — М.: Наука, 1981. — С. 224—289.

2. *Лукиан.* Избранные атеистические произведения. — М.: Академия Наук, 1955. — 336 с.

3. *Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллии и эпиграммы. — М.: Академия Наук, 1958. — 326 с.

4. *Филострат (Старший и Младший).* Картины. Каллистрат. Статуи / прим., пер. и введение С.П. Кондратьева. — М.: Изогиз, 1936. — 192 с.

5. *Aldo Manuzio*. Renaissance in Venice. — Venice: Marsilio, 2016. — 376 c.

6. *Ames-Lewis F.* The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist. — New Haven and London: Yale University Press, 2013. — 208 c.

7. *Sanazzaro J*. Arcadia. — Milano: Classici italiani, 1827. — 320 c.

References

1. *Braginskaya N.V.* Poetika opisniya: genesis “Kartin” Filostrata Starshego // Poetika drevnegrecheskoy literature / pod red. S.S. Averinzeva. — M.: Nauka, 1981. — S. 224—289.

2. *Lukian.* Izbrabnnie ateisticheskie proizvedenija. — M.: Akademija Nauk, 1955. — 336 s.

3. *Feokrit, Mosh, Bion*. Idillii i epigrammi. — M.: Akademija Nauk, 1958. — 326 s.

4. *Filostrat (Starshiy I Mladshij)*. Kartini. Kallistrat. Statui // prim., per. i vvedenije S.P. Kondratieva. — M.: Izogiz, 1936. — 192 s.

5. *Aldo Manuzio*. Renaissance in Venice. — Venice: Marsilio, 2016. — 376 c.

6. *Ames-Lewis F.* The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist. — New Haven and London: Yale University Press, 2013. — 208 c.

7. *Sanazzaro J*. Arcadia. — Milano: Classici italiani, 1827. — 320 c.

УДК 7.033.5.1
ББК 85.113(3)

БОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПОРЦИЯ В ИСКУССТВЕ ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

А.Н. КОВАЛЕВ
E-mail: ser.levsha@yandex.ru

Показано, что в окнах-розах собора в Шартре в начале XIII в. применялась божественная пропорция (золотое сечение). В архитектуре капеллы Сен-Шапель обнаружено использование при триангуляции равнобедренного треугольника с углом при вершине в 36^0, стороны которого относятся в золотой пропорции. Анализируется разнообразие в применении сочетания равностороннего и равнобедренного треугольника при триангуляции и символическое наполнение возникающих композиций, с отсылкой к божественным атрибутам. Демонстрируется высокая скорость коммуникативности в XIII в., быстрое усваивание и применение в искусстве самых современных математических знаний. Рассматривается возможность существования на известном круглом столе короля Артура Винчестерского замка рисунка конца XIII в., в котором проявлено использование божественной пропорции. Проведенный анализ позволяет считать, что отношение к делению отрезка в крайнем и среднем отношении как к божественной пропорции могло сформироваться уже в XIII в., за полтора столетия до официального появления этого названия в книге Лука Пачоли.

Ключевые слова: *математика в искусстве, божественная пропорция, золотые треугольники, Нотр-Дам-де-Шартр, Капелла Сен-Шапель.*

DIVINE PROPORTION IN THE ART OF THE HIGH MIDDLE AGES

A.N. KOVALEV

It is shown that the divine proportion (golden ratio) was used in the rose windows of the cathedral in Chartres at the beginning of the 13th century. In the architecture of the Saint-Chapelle, the use of an isosceles triangle with an apex angle of 36^0, the sides of which are in the golden ratio, was found to be used in triangulation. The article analyzes the diversity in the use of a combination of an equilateral and isosceles triangle in triangulation and the symbolic content of the emerging compositions, with reference to divine attributes. Demonstrated high speed of communication in the XIII century, rapid assimilation and application of the most modern mathematical knowledge in art is demonstrated. The possibility of the existence on the famous round table of "King Arthur" of Winchester Castle of a drawing from the end of the 13th century, in which the use of the Divine proportion is manifested, is considered. The analysis carried out allows us to believe that the attitude to the division of a segment in the extreme and average ratio, as to the Divine proportion, could have formed already in the XIII century, a century and a half before the official appearance of this name in the book of Luca Pacioli.

Key words: *mathematics in Art, Divine Proportion, Golden Triangles, Notre Dame de Chartres, Saint-Chapelle.*

В 2003 г. по результатам конференции о средневековой архитектуре вышла книга «Ad Quadratum: применение геометрии к средневековой архитектуре». Из нее следовало, что большинство историков архитектуры считают, что в Средние века золотое сечение не использовалось в ней [1]. В истории искусств не известно ни одного письменного источника до XVII в., где говорилось бы о применении этой пропорции в архитектуре, скульптуре или живописи. Это дало Щетникову право предположить, что оно и не использовалось, а было выделено только в геометрии и в космологии, в связи с утверждением во времена Пифагора в устройстве Вселенной особой роли додекаэдра [2]. Щетников пошел дальше и утверждает, что отсутствие соответствующих письменных источников XV—XVII вв. говорит, скорее всего, о неиспользовании золотого сечения в качестве эстетического начала ни в архитектуре, ни в скульптуре, ни в живописи и в эпоху Возрождения, вплоть до Кеплера включительно [2, с. 39]. Аналогичной точки зрения в адрес древнегреческой культуры придерживается и историк архитектуры из Новосибирска А. В. Радзюкевич [3, 4].

Но нельзя исключать и вариант, что отсутствие письменных свидетельств использования числа Фидия в архитектуре является следствием сокрытия цеховых и личных (скульптора, архитектора, мастера-каменщика) профессиональных секретов, как это было характерно братствам каменщиков Позднего Средневековья и Возрождения. Когда в 1486 г. немецкий мастер Матхаус Роцирер начал публикацию книги «О камне», раскрывая в ней секреты строительства храмов, всесильная ложа каменщиков наложила запрет на продолжение книги. «Более того, из сохранившихся документов известно, что за нежелание подчиняться уставу строитель собора мастер Вольфган Роцирер, дядя Матхауса Роцирера, а с ним и резчик Микаэл Лой в 1514 г. были приговорены к смертной казни» [5, с. 238]. Поэтому становится важным провести дополнительный поиск графических свидетельств применения божественной пропорции в искусстве и, по возможности, рассмотреть вопрос о достоверности полученных в результате их анализа утверждений. В статье А. Н. Ковалева «Божественная пропорция в поисках эпохи Возрождения» приведено несколько примеров из искусства (Боттичелли, Микеланджело), анализ которых дает право однозначно утверждать, что по крайней мере в XV—XVI вв. божественная пропорция использовалась в искусстве [6]. Там же приведена гравюра («Практическая астрономия», Ингольштадт, 1533), однозначно говорящая о существовании представления о применении этой пропорции и характерных додекаэдру углов при строительстве готических храмов. По сути, эта гравюра, кроме всего прочего, дает знать, как золотое сечение проникло в архитектуру. Додекаэдр, как отражение структуры

Вселенной в пифагорействе — храма, где правят боги, — дает намек на пропорции этого величественного здания. Но грань додекаэдра — правильный пятиугольник, где золотое сечение — основная его пропорция. Следуя «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста («…То, что внизу, аналогично тому, что вверху; и то, что вверху, аналогично тому, что внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи» [12]) и считая храм земным домом Бога, архитекторы еще Древней Греции, начиная с Фидия, могли ввести эту пропорцию в архитектуру, а следом и в пропорции скульптур богов.

Здесь будет рассмотрена возможность ее использования в эпоху Высокого Средневековья.

В 1220 г. Леонардо Пизанский (Фибоначчи) (около 1170 — около 1250) написал трактат «Practica Geometriae» («Практическая геометрия»), где рассмотрел «деление [отрезка] в крайнем и среднем отношении», как тогда, следуя греческой традиции, называли золотое сечение. Так же в этой книге лучший европейский математик своего времени описал правильные пяти- и десятиугольники, и проявление в их геометрии этой пропорции. В 1228 г. он пишет дополненный и исправленный вариант «Liber abaci», копии которого, в отличие от первоначальной версии 1202 г., дойдут до нашего времени. В V главе этой книги он рассматривает алгоритм нахождения дробных приближений к квадратным корням, который на первых двух шагах для $\sqrt{5}$ дает 9/4 и 161/72. Из этих дробей для числа Фидия (золотого сечения, $\varphi = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = 0{,}618...$) получаются приближения — 5/8 и 89/144. Отметим, что в этой же книге Пизанский дает понять, что ему известна формула $\varphi + \varphi^2 = 1$, которая для дробных приближений примет вид: 89/144 + 55/144 = 1. 89/144 и 55/144 — *подходящие дроби*[1] для φ и φ^2 соответственно. В статье «О знании в XIII—XVI вв. связи чисел Фибоначчи с золотым сечением» [8] показано, что Пизанский, скорее всего, знал даже общий вид приближений к числу Фидия: $\frac{\varphi_n - 1}{\varphi_n}$, где φ_n — открытый им ряд чисел Фибоначчи.

Норвежский архитектор и историк архитектуры Фредерик Макоди Лунд (Frederik Macody Lund, 1863—1943) утверждал в своей книге 1919 г., что при возведении Кафедрального собора Шартра (1194—1260) использовали золотое сечение [7]. Аналогичное утверждение он делал и относительно норвежского собора Nidaros (1070—1300). Но в 1922 г., при принятии решения о плане восстановления этого собора, международная комиссия отвергла его теорию. Это соответствует

[1] Наилучшие дробные приближения к наперед заданному числу, которые находятся по алгоритму Евклида.

выводам упомянутой выше конференции 2003 г., которые заставляют считать, что архитекторы Высокого Средневековья особо не использовали достижения современной им математики.

Рассмотрим возможность применения идей, изложенных в книгах Пизанского и связанных с золотым сечением, на практике. В качестве примера приведем результат анализа витражей-роз собора Богоматери в Шартре, которые были созданы в период 1215—1230 гг. При этом использовались фотографии с разрешением примерно 2500 × 2500, без эллиптичного искажения их окружностей. Хотя существует геометрический способ деления отрезка «в крайнем и среднем отношении», но прямое его использование в архитектурной практике в случае больших размеров неудобно, а применение в предварительных чертежах всё равно заканчивается нахождением примерных дробей для последующего использования в самом изделии. Поэтому лучше сразу, зная алгебраическое выражение для φ, его связь с $\sqrt{5}$, посчитать подходящее дробное приближение, например, по алгоритму, предложенному Пизанским. Но среди получающихся двух приближений — 5/8 и 89/144 — первое могло использоваться и без всякой связи с золотым сечением. А вот отличие 89/144 от истинной божественной пропорции составляет всего 0,0035%, которые на практике пренебрежимо малы, и ее использование облегчается присутствием в знаменателе (в качестве делителей) только чисел 2 и 3. Если в размерах исследуемой детали присутствует модуль, кратный 9 футам (144 пальца) или 12 (144 дюйма), то это может служить дополнительным признаком, что в ней могли использовать божественную пропорцию, поскольку при этом делаемые «сечения» выражаются в целых числах.

Наиболее ранний из трех витражей-роз, западный, датируется 1215 г. Структура и элементы этой розы задают рамки и направление художественных поисков для остальных двух роз. В структуре розы подчеркнута четырехчастность, символически поддержанная симметрией 4 порядка: центрального Христа окружает четырехлепестковый цветок, связанный с положением четырех «животных» из видения Иезекииля (Лев, Бык, Орел, Человек) во внутренних лепестках медальонов. Центры трех основных кругов (внешний, внешние лепестки медальонов, Христос) расходятся примерно на 3—4% (радиуса розы). Радиус окружности, на которой расположены центры кругов внешних лепестков медальонов, равен примерно 0,64 от радиуса аналогичной окружности для внешнего круга, что отличается от 5/8 на 1,5% (радиуса розы) и на 2,4% (радиуса 5/8). То есть это отличие находится в пределах погрешности исполнения (работы с металлом) самого витража. Других проявлений возможного применения золотого сечения не обнаружено. Но радиус 5/8 мог использоваться без какой-либо свя-

зи с этой пропорцией, и поэтому нельзя утверждать, что в этом витраже она была применена.

Юг — тема «Апокалипсис», 1221—1230 гг., дар Дома де Дрё Бретани (рисунок 1). Если внешнюю окружность провести по внешней стороне окаймовки, состоящей из четырехлепестковых цветков, и приравнять ее радиус условной единице, то центры двух внутренних кругов окажутся в близкой окрестности окружностей φ и φ^2. При этом центры 12 царей (патриархов) внутреннего круга отклонены все внутрь от 89/144, но не более 1%, а от окружности 8/13 их отклонение не более 0,5%. Отклонение центров кругов «ангелов» (внешние лепестки медальонов) от 55/144 не превышает 0,5%.

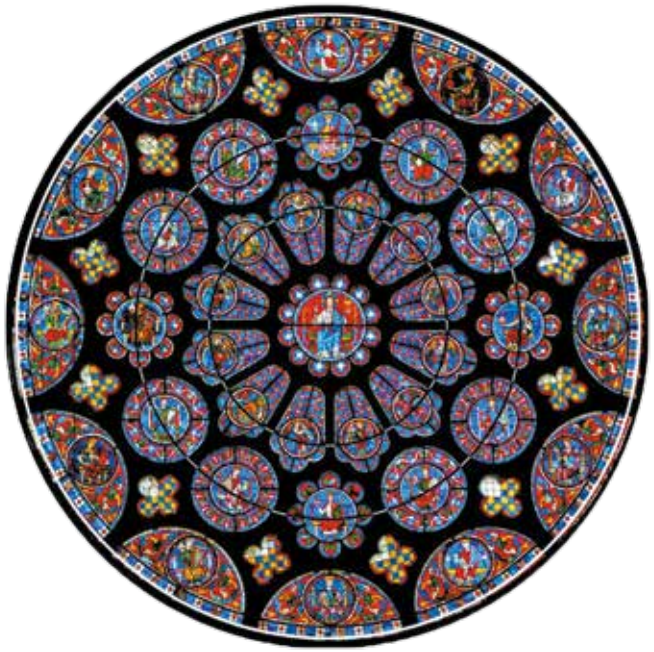


Рисунок 1 — Южная роза собора в Шартре, 1221—1230, окружности 1, φ, φ^2

Если же внешнюю окружность единичного радиуса провести по внутренней стороне окаймовки, так чтобы 12 кругов «внешних» патриархов касались ее, то круг 12 «внутренних» патриархов будет близок к 5/8 (отклонение не более 1%), но ангельский круг (центры внешних кругов медальонов) оказывается выше окружности 3/8 в пределах

2,7—3,5% (диаметра 3/8)[2]. Это уменьшает вероятность использования при проектировании розы этого варианта (рисунок 2).

Рисунок 2 — Южная роза собора в Шартре, 1221—1230, окружности 1, 5/8, 3/8

Север — тема «Искупление», 1230 г., дар Людовика IX и его матери, Бланш Кастильской (рисунок 3). Анализ северной розы на присутствие искомых пропорций начинаем с проведения окружности, наиболее близко проходящей к центрам квадратов. Центр искомой окружности выбираем на горизонтальном металлическом ребре, делящем малый круг Марии пополам и совпадающим с центром самых малых окружностей — «аур» красного и синего цветов, окружающих Деву Марию с младенцем. В результате получаем окружность, от которой центры квадратов отклоняются не более 0,4% в разные стороны. После этого строим две окружности в φ раз (1,618…) больше и меньше найденной. Меньшая окружность почти проходит через центры кругов «ангелов». При этом их центры отклоняются от полученной окружности в разные стороны

[2] Измерялись расстояния между центрами противоположных верхних лепестков медальонов.

не более чем на 0,8%[3], без какой-либо систематики, что говорит о том, что причина этих отклонений связана с погрешностями выполненной с металлом работы. Как видно, весь витраж немного ацентричен — приподнят кверху — центр внешнего круга малых пророков Ветхого завета смещен кверху на 0,5% радиуса розы. Придадим внешней окружности условный единичный диаметр. Тогда ангельскому кругу святого духа будет соответствовать число φ^2. Если построить окружность с диаметром в φ^5 (0,0902) или 13/144, то она достаточно хорошо совпадет с очертаниями самого малого круга — «ауры» красного цвета вокруг Девы Марии. Отметим, что аналогичного совпадения не наблюдается в случае южной розы. Если же за единицу принять диаметр самого малого круга красного цвета, окружающего Деву Марию с младенцем Христом, то «ангельский» круг будет иметь диаметр φ^3, а круг царей иудейских, приведенных в евангелии от Матфея, каждый из которых заключен в квадрат, имеет диаметр φ^4. В последнем случае в четверке происходит совпадение степени числа Фидия с числовым символом квадрата.

Северная роза Шартрского собора, будучи самой дорогой (подарок королевского Дома Франции) и самой поздней, в наибольшей степени поддерживает гипотезу об использовании «деления в крайнем и среднем отношении» в искусстве сразу после выхода трактатов Пизанского по математике.

Между тем при анализе аналогичных витражей-роз в других храмах использование золотой пропорции не обнаруживается, и возникает вопрос: почему именно Шартр? Что могло обеспечить возможность такой быстрой реализации новых духовных поисков и достижений математики в камне именно там? Частично ответ связан с существованием Шартраской школы — ученым сообществом при кафедральном соборе в Шартре. Эта Школа — виднейший научный центр французского Высокого Средневековья, достигший своего расцвета в середине XII в. Она была основана в 990 г. епископом Фульбером («Сократом», ум. 1028) и к началу строительства нового собора, на месте сгоревшего[4], уже три века собирала переводы с греческого и арабского рукописей по философии, арабской медицине и математике.

[3] За исключением одной на 5 часов, явно выпадающей, с отклонением 0,029 · R, где R — расстояние от центра лепестка до центра всей розы. Этот лепесток был выброшен из дальнейшего рассмотрения. Измерялись расстояния между центрами противоположных верхних лепестков медальонов. Проценты относительных отклонений считались по диаметру 2R. Среднее арифметическое диаметров (кроме одного) равно 38,208R0, где R0 — найденный, условно единичный, диаметр розы.

[4] После этого пожара, почти полностью уничтожившего собор, строительство нового началось так быстро и по, казалось, уже имеющемуся плану, что возникла версия, будто поджог был устроен специально, для возможности начать строительство нового собора.

В рамках школы появились мыслители с интересом к мифам, любовью к символике и привычкой к рациональному мышлению и «геометричности» в толкованиях. Эта своеобразная смесь наклонностей, возможно, сыграла свою роль при проектировании собора в конце XII в. Во второй половине XII в. начинается отток ученых из Шартра в Париж, что поддержало образование Парижского университета в 1200 г.

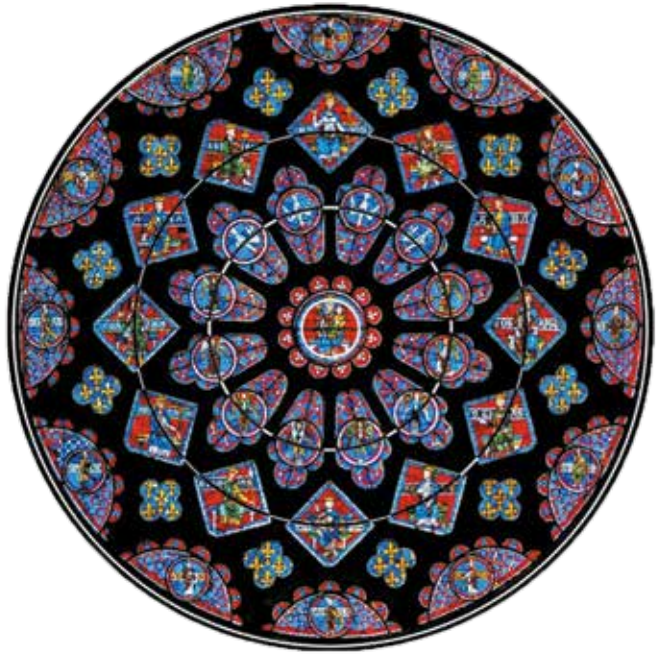


Рисунок 3 — Северная роза собора в Шартре, 1230, концентрические окружности 1, φ, φ^2, φ^3

О возможности применения в архитектуре углов, характерных правильным пятиконечным звездам и десятиугольникам, мы узнаем из альбома средневекового архитектора из Пикардии Виллара де Оннекура (*Villard de Honnecourt*, около 1195 — около 1266). На рисунке 4 приведен фрагмент одного листа из него [9, f. 18v]. Конечно, этот схематический рисунок, возможно, отражение только мысли архитектора о существовании исходной правильной геометрической фигуры в проекте церкви, но попробуем поискать существующий в нем угол в 36^0 (при вершине пятиконечной звезды) в хорошо описанных готических храмах.

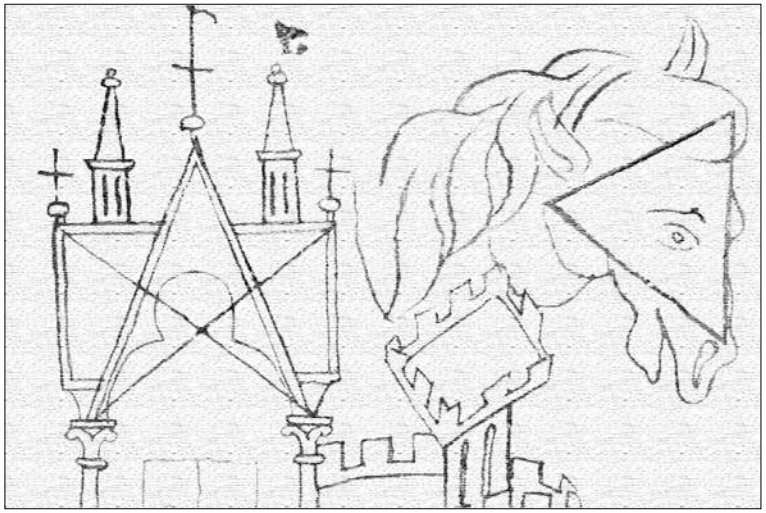


Рисунок 4 — Фрагмент листа из альбома Виллара де Оннекура, 1235 г.

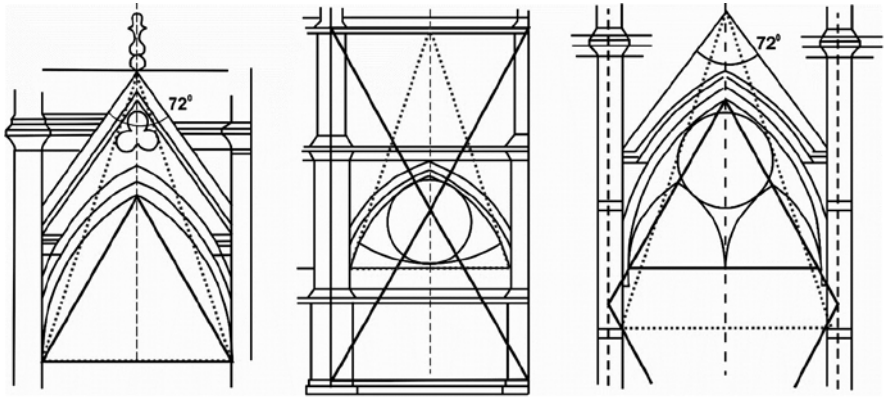


Рисунок 5 — Капелла Сен-Шапель (1242—1248), Париж, триангуляция равносторонним (сплошной, по Виолле-ле-Дюку [2, с. 239]) и равнобедренным 3:2 (пунктир) треугольниками

«Соборы — это книги, написанные в камне, алфавит которых утерян»[5], и каждый исследователь пробует воссоздать его, стараясь привлечь все свои способности и знания. В XIII в. в Европе при строительстве храмов часто исходят из «французского» принципа триангуляции. Основным элементом в нем является равносторонний треугольник, но равнобедренный треугольник с углом в 36^0 при вершине мог быть дополнительным. Допустимость этого предположения проиллюстрирована на рисунке 5, где приведены фрагменты результата соответствующего анализа капеллы Сен-Шапель (1242—1248).

При ее строительстве, как известно, использовалась триангуляция равносторонним треугольником, который обычно только и рассматривается при описании этого метода. Но среди сторонников этой системы велись жаркие споры — какой треугольник выбрать: равносторонний, «египетский» или какой-нибудь равнобедренный [5, с. 239]. Для построения равнобедренного треугольника пользовались модульным методом с приближением для отношения высоты к половине основания, для которого могли взять дробь 3:1, являющуюся первой *подходящей дробью* для $ctg(18^0)$, отличие которой от $ctg(18^0)$ равно 2,5% [8]. Могли пользоваться и второй подходящей дробью — 37/12 (погрешность 0,18%), которая удобна тем, что при длине меньшего катета в 1 фут второй катет равен трем футам и одному дюйму. Это добавление 1 дюйма сильно увеличивает точность построения.

Линии, которые ранее не получали поддержку в рамках рассмотрения триангуляции равносторонним треугольником, объясняются дополнительным равнобедренным треугольником. Во всех приведенных случаях в равнобедренный треугольник хорошо вписывается элемент орнаментального украшения (трилистник, окружность, «глаз»), которые являются символами Бога. Скорее всего, эти вписываемые элементы должны были, с одной стороны, умозрительно подчеркнуть присутствие такого треугольника, с другой — указать на придаваемое ему символическое значение. При этом стоит отметить разнообразие взаимного положения двух треугольников. Если равносторонний треугольник является каркасным, по которому выстраивается общий замысел храма, то равнобедренный может иметь с ним общее основание, как на варианте слева (рисунок 5), определяя высоту крыши, а может демонстрировать другие геометрические решения архитекторов, как на двух остальных приведенных примерах. Так, на центральном рисунке вершина равностороннего треугольника совпадает с пересече-

[5] *Pierre Bellenguez.* Les cathédrales retraces. 2017.

нием биссектрис равнобедренного[6]. В статье «Божественная пропорция в поисках эпохи Возрождения» показано, что Леонардо да Винчи при конструировании своего Витрувианского человека использовал эти же два треугольника, причем в варианте левого изображения рисунка 5, с общим основанием треугольников [6].

После выхода в свет романа «Смерть Артура» Мэлори (1485, издание Кэкстона) большинство читателей эпохи Возрождения не сомневалось, что Винчестер — это прославленный Камелот, а находящийся в его замке стол диаметром 18 футов — тот самый знаменитый круглый стол. Но, как показывает радиоуглеродный и дендрохронологический анализ, стол Винчестера был сделан в 1250—1280 гг. Он изображен на приведенной фотографии (рисунок 6).

Рисунок 6 — Круглый стол Винчестерского замка

[6] В приведенном рисунке Виллара де Оннекура присутствие угла в 360 в скате крыш говорит о подобранном под него и горизонтальном размере. То есть расстояние между опорами в ϕ раз меньше длины ската крыши.

Роспись на столешнице выполнена в 1522 г. по указу Генриха VIII. Историки считают, что на месте короля Артура изображен сам Генрих VIII, а розетка в центре представляет стилизованную розу, символ династии Тюдоров. Обратим внимание, что эта стилизованная роза состоит из 10 лепестков: внутри 5 красных, со смещением на 36^0, расположены 5 белых — символ примирения красной розы Ланкастеров и белой розы Йорков, устроивших в Англии тридцатилетнюю войну. Розетка умозрительно очерчивает правильный десятиугольник, у которого отношение радиуса описывающей окружности к длине стороны равно числу Фидия. Диаметр внутреннего круга в 0,38 (φ^2) раз меньше диаметра стола. Можно предположить, что в XIII в. в центре стола был или свой рисунок круга с чашей Грааля, или вырез, который часто изображается на старинных иллюстрациях. Если это так, то не был ли диаметр этого рисунка (выреза) равен $\varphi^2 D$? Это соответствовало бы связыванию «Святого Духа» чаши Грааля с φ^2 еще в XIII в. и служило бы вторым доводом в пользу представления о возможности существования каких-то средневековых источников у Леонардо да Винчи или Пачоли для появления названия божественной пропорции и аналогии со Святой Троицей. Имеет смысл провести дополнительные исследования стола на предмет возможности обнаружения под основным рисунком более раннего изображения.

Это предположение поддерживает и размер стола, 18 футов, который мог быть выбран не случайно. Английские мастера Высокого Средневековья учились во Франции, где архитекторы и скульпторы, следуя Риму, делили фут на 16 пальцев. При этом радиус стола равен 144 пальцам — именно столько, сколько нужно для удобного деления в божественной пропорции. Тогда диаметр внутреннего круга чаши Грааля мог быть изначально равен 55 пальцам. Отметим, что в средневековой Франции была мера длины перш, равная 18 футам[7].

Рассмотренные примеры говорят, что еще в XIII в. эту пропорцию могли начать связывать с проявлением божественного. Что могло подтолкнуть к использованию золотого сечения в витражах-розах? Ассоциативный ряд: 12 апостолов — 12 знаков зодиака — грани додекаэдра — правильный пятиугольник — φ. Число 12, с одной стороны, являлось презентацией всего макрокосмоса в образе додекаэдра, с другой — было связано с циклическим ходом времени. При этом произошло слипание зодиака и додекаэдра в один символ. Связка «грани додекаэдра — знаки зодиака» существовала как минимум в раннем Средневековье. На территории Женевы в 1982 г. был найден литой свинцовый додекаэдр размером в 3—4 см, покрытый пластинка-

[7] Возможно, стол был сделан во Франции, где тема рыцарей Круглого стола в XIII в. была более популярна, чем в Англии.

ми из серебра с названиями знаков зодиака (рисунок 7). Если его ставить в один ряд с римскими додекаэдрами, найденными на территории Франции и Англии, то они датируются III—IV вв. [10]. Автор статьи отмечает, что еще Плутарх, комментируя своих предшественников, заявляет: «...додекаэдр, по-видимому, является образом Зодиака и года, потому что деления его частей равны по числу друг друга» [10, p. 154].

Рисунок 7 — Додекаэдр со знаками зодиака. Женева

Но первая же, западная, 12-лепестковая розетка Шартрского собора (1215) посвящена не просто ходу времени, а проведению — как Божьему замыслу, прошивающему века и отразившемуся в пророках древности, по отношению к истории человеческой. Эту тему развивают и две остальные розетки, но с гораздо большей проработкой темы проявления в законах проведения «небесной геометрии», с акцентом на пропорции, которую через полтора века назовут божественной. Более того, соотнесение φ^2 на двух окнах-розах с кругом ангелов напоминает связывание φ^2 со Святым Духом итальянским математиком Лукой Пачоли, как ипостасью Троицы [11]. Еще во времена Высокого Средневековья были все предпосылки если не для называния, то для отношения к этой пропорции как божественной. И математик Лука Пачоли с художником Леонардо да Винчи, назвав ее в конце XV в. божественной пропорцией, выступают преемниками наследия, забытого за чумной XIV в., когда Всадник Апокалипсиса на бледном коне скосил 1/3 травы европейской.

Применение в предметах искусства божественной пропорции и связанных с нею геометрических образов почти сразу после выхода соответствующих книг Пизанского говорит, во-первых, о высокой коммуникативности и градусе интеллектуальной атмосферы во время Высокого Средневековья, когда архитекторы и художники могли быстро и творчески перерабатывать достижения современной им математики, и, во-вторых, о появлении уже в XIII в. религиозного отношения к этой пропорции, объясняющего ее последующее название в конце XV в. Более того, приведенный анализ является доводом в поддержку мнения, что знаменитое название «Божественная пропорция» делению в крайнем и среднем отношении дал, скорее всего, Леонардо да Винчи, а не Лука Пачоли.

Список литературы

1. The geometry of Romanesque and Gothic cathedrals // Ad Quadratum: The Application of Geometry to Medieval Architecture. (Book Review). Architectural Science Review. 2003. . September 1. 46 (3). S. 337–338.

2. *Щетников А.И.* Лука Пачоли и его трактат «О божественной пропорции». Приложение к репринтному изданию 1509 г. // Математическое образование. — 2007. — Вып. 1 (41). — С. 33—44.

3. *Радзюкевич А.В.* К вопросу о научном изучении пропорций в архитектуре и искусстве // Ползуновский вестник. — 2014. — № 1. — С. 159—164.

4. *Радзюкевич А.В.* К вопросу об эстетической значимости пропорции золотого сечения // Математические и исторические исследования гармонии и красоты в природе и искусстве. — 2016. [Электронный ресурс]. URL: http://www.artmatlab.ru/article/d1h34XoK4ekaQ8UBjEw46o60AN28577O8m35z4gM/ (дата обращения: 16.10.2020).

5. *Волошинов А.В.* Математика и искусство. — М.: Просвещение, 2000. — 399 с.

6. *Ковалев А.Н.* Божественная пропорция в поисках эпохи Возрождения // Культура культуры. — 2019. — № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://cult-cult.ru/divine-proportion-in-search-of-the-renaissance1/ (дата обращения: 16.10.2020).

7. *Chanfón Olmos, Carlos*. Curso sobre Proporción. Procedimientos reguladors en construcción (исп.). — Convenio de intercambio Unam–Uady. — México; Mérica, 1991.

8. *Ковалев А.Н.* О знании в XIII—XVI вв. связи чисел Фибоначчи с золотым сечением // Математическое образование. — 2019. — № 4 (92). — С. 63—75.

9. *Villard de Honnecourt.* Album de dessins et croquis [Электронный ресурс] URL:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f38.item.r=Villard%20de%20Honnecourt (дата обращения: 16.10.2020).

10. *Cervi-Brunier, Isabelle.* Le dodécaèdre en argent trouvé à Saint-Pierre de Genève, Revue suisse d'art et d'archéologie. 1985. — V. XLII. — P. 153—156.

11. *Пачоли Лука*. О божественной пропорции. Репринт изд. 1509. С приложением перевода А.И. Щетникова. — М.: Фонд «Русский авангард», 2007. — 400 с.

12. *Странден Д.* Герметизм. Его происхождение и основные учения (Сокровенная философия египтян). — СПб.: Издание А.И. Воронец, 1914. — 85 с.

References

1. The geometry of Romanesque and Gothic cathedrals // Ad Quadratum: The Application of Geometry to Medieval Architecture. (Book Review). Architectural Science Review. 2003. . September 1. 46 (3). S. 337–338.

2. *Shhetnikov A.I.* Luka Pacholi i ego traktat «O bozhestvennoj proporcii». Prilozhenie k reprintnomu izdaniyu 1509 g. [Luca Pacioli and his treatise On Divine

Proportion, Supplement to the reprinted edition of 1509] // Matematicheskoe obrazovanie. — 2007. — Vy`p. 1 (41). — S. 33—44.

3. *Radzyukevich A.V*. Polzunovskij vestnik. — 2014. — № 1. — S. 159—164.

4. *Radzyukevich A.V*. K voprosu ob e`steticheskoj znachimosti proporcii zolotogo secheniya // Matematicheskie i istoricheskie issledovaniya garmonii i krasoty` v prirode i iskusstve. — 2016. [E`lektronny`j resurs] URL: http://www.artmatlab.ru/article/d1h34XoK4ekaQ8UBjEw46o60AN28577O8m35z4gM/_

5. *Voloshinov A.V. Matematika i iskusstvo*. — M.: Education, 2000. — 399 p.

6. *Kovalev A.N.* Kul'tura kul'tury. — 2019. — № 4 [E`lektronny`j resurs]. URL:http://cult-cult.ru/divine-proportion-in-search-of-the-renaissance1/

7. *Chanfón Olmos, Carlos*. Curso sobre Proporción. Procedimientos reguladors en construcción. — Convenio de intercambio Unam-Uady. México; Mérica, 1991.

8. *Kovalev A.N.* O znanii v XIII—XVI vv. svjazi chisel Fibonachchi s zolotum sechenijim // Matematicheskoe obrazovanie. — 2019. — Vy`p. 4 (92). — S. 63—75.

9. *Villard de Honnecourt.* Album de dessins et croquis. [E`lektronny`j resurs] URL:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f38.item.r=Villard%20de%20Honnecourt

10. *Cervi-Brunier, Isabelle.* Le dodécaèdre en argent trouvé à Saint-Pierre de Genève, Revue suisse d'art et d'archéologie. 1985. — V. XLII. — P. 153—156.

11. *Pacholi Luka.* O bozhestvennoj proporcii. Reprint izd. 1509. S prilozheniem perevoda A.I. Shhetnikova. — M.: Russian Avant-garde Foundation, 2007. — 400 p.

12. *Stranden D. Germetizm.* Ego proisxozhdenie i osnovny`e ucheniya (Sokrovennaya filosofiya egiptyan). — SPb.: Edition A.I. Voronets, 1914. — 85 p.

УДК 7.01
ББК-1

ТЕОРИЯ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА: ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЖИВОПИСИ В ТРУДАХ В. КАНДИНСКОГО

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

Статья посвящена представлениям В. Кандинского об абстрактной живописи. Прослеживается развитие идей антропософа Р. Штайнера в теории абстрактного искусства. Рассмотрены особенности живописных форм, определяющие специфическое воздействие абстракции на зрителя. Описана преобразующая цель абстрактного искусства в концепции В. Кандинского.

Ключевые слова: *абстрактная живопись, антропософия, художественная форма, В. Кандинский, Р. Штайнер.*

ABSTRACT ART THEORY: THE NOTION OF PAINTING IN THE WORKS OF W. KANDINSKY

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

This article focuses on the notion of abstract art in the works of W. Kandinsky: it traces the elaboration of R. Steiner's anthroposophic ideas on the theory of abstract art; addresses characteristics of pictorial forms that determine peculiar influence of an abstraction on the spectator; describes the transformative goal of an abstract art defined by W. Kandinsky.

Key words: *abstract painting, anthroposophy, pictoral form, W. Kandinsky, R. Steiner.*

Возникшая в начале XX в. абстрактная живопись складывалась на фоне трансформации картины мира, значительно повлиявшей на миропонимание и мировосприятие человека.

Для культуры XVII—XIX вв. определяющими областями были наука и научно-технический прогресс. В исследовании В.М. Диановой «Искусство как моделирование картин мира» картина мира описывается как основанная в первую очередь на научном познании: «в европейской культуре определяющая роль в формировании

мировоззрения всегда отводилась науке» [1]. Однако на рубеже XIX—XX вв. начинает развиваться новое представление: «начиная с XX века не только естественные науки, но и другие формы мировидения, такие как философия, мифология, эстетика — стали играть важную роль в формировании картины мира» [1]. Происходит переход от «научной» к «культурной» или «художественной» картине мира. Складывается такой тип миропонимания, в котором адекватным инструментом для познания мира является не только рационально-логическое постижение, но и художественное видение: с его субъективностью, переменчивостью и личностным отношением с одной стороны и целостностью, взаимосвязанностью, интуициями — с другой. О причинах трансформации картины мира В. Дианова пишет: «Возникла необходимость в универсализации, всеобщности знания, которая может быть достигнута плюралистичностью методов и пересечением дисциплинарных границ <…> признание того, что познавательный процесс не сводится лишь к подражательным процедурам получения чувственного образа как слепка вещи, но предстает сегодня как творчески-проективный, интерпретирующий деятельность субъекта, привело к осознанию сближения художественной и научной трактовок мира» [1]. Как результат, уменьшилось влияние естественных наук и одновременно увеличилась роль других форм знания.

Одной из таких «других» форм знания стало движение оккультизма. Оккультизм, в форме знания-откровения о «скрытых силах» человека и мира, не постигаемых в привычном опыте, свойственен человеческой культуре на протяжении всей ее истории. Корни антропософии — одной из форм оккультизма начала XX в. — уходят в I—III вв. н. э., к появлению гностицизма. Гностицизм характеризуется желанием адептов не только верить, но и знать: принять гнозис, подняться над реальностью, раскрыть свою духовную природу.

Интерес к духовной природе человека был одной из отличительных характеристик антропософии Рудольфа Штайнера (1861—1925). Н. Бердяев в «споре об антропософии» прямо сближает учение Р. Штайнера и гностицизм [2].

Центральной идеей антропософского учения было исследование особых возможностей человека. В учении Р. Штайнера разрабатывается представление об «оккультной физиологии» человека. Согласно ему человеческое тело, помимо физического, включает в себя также «тонкие тела», способные влиять на физическое тело и через него — на физический мир. Согласно созданной Р. Штайнером «эвритмии» — искусству художественного движения, обладающего целительными функциями — человек, исполняя, например, «танец энергии», может почувствовать небывалый прилив сил, вдохновения

и уверенности; а исполнив «танец спокойствия», он станет более расслабленным и медитативным. Особенно важно, что при этом человек меняет не только себя, но и атмосферу вокруг, включая других людей [3].

Возможно, такое видение воздействия искусства повлияло на сложение идеи В. Кандинского о «вибрациях души», которые могут быть вызваны в зрителе живописью; о том особом состоянии, в которое художник его может погрузить.

Абстрактная живопись складывалась одновременно со становлением новой, художественной картины мира. С начала XX в. важными для мироощущения человека стали субъективные, иррациональные, «теневые» стороны реальности. Одним из центральных мотивов культуры XX в. стала идея «духовного мира» и присутствия его частицы в человеке. По мнению В. Кандинского, именно этот дух позволял стремиться к добру, создавать произведения искусства и способствовать развитию общества. Такие настроения подвижничества, перемен, эволюции были свойственны художественным движениям начала века, и в особенности абстрактному искусству.

Высокая миссия искусства по преобразованию человека вдохновляла художников и ранее, но в XX в. она получила новый виток развития. Исторические, политические и научные события подтвердили: изменение мира возможно, даже силами немногих людей, главное — чтобы дух их был силен. Описывая свое видение эволюции общества, В. Кандинский использует образ треугольника, который медленно, но неуклонно движется вперед и вверх: «на самой вершине верхней секции иногда находится только один человек <…> и те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом» [4]. Однако именно такой человек может вести общество вперед. Для В. Кандинского это будет, скорее всего, человек искусства, преобразующий мир через свои произведения: «так, поруганный современниками, одиноко стоял на вершине Бетховен» [4].

И если раньше для такого преобразования художники выбирали героический сюжет или высокую мораль, то художник-абстракционист работает непосредственно с внутренним миром зрителя. Ни к чему не отсылая, только средствами живописи, абстрактное произведение, по мысли В. Кандинского, вызывает в зрителе сильную эмоцию, приводит его в особое состояние духа, в котором возможно познание «высших миров». Задача абстрактного искусства виделась В. Кандинскому в воспитании сначала собственного духа художника, а затем — духа зрителя.

Искусство, решающее новые задачи, требует и нового подхода к своему созданию. В работе «О духовном в искусстве» В. Кан-

динский описывает процесс появления абстрактных форм как «душевный», как процесс «оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения». По мнению художника, он «вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека» [4].

Сравнивая рождение абстрактной формы с рождением человека, В. Кандинский выражает свое отношение к созданным им произведениям — для него они одушевленные, живые. Он пишет о том, что настоящие абстрактные формы не могут прийти «из головы», они рождаются по собственным законам и что периодически от него требовалось только и терпеливо и со «страхом в душе дожидаться, пока они созреют» [4].

Для В. Кандинского абстрактные картины одушевлены не только потому, что выражены через сознание и руку художника. В тексте 1914 г. «Маленькие статейки по большим вопросам» художник называет сами живописные формы «духовными существами»: «сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой» [5].

Его теория абстрактной живописи строится на терминологии, вызывающей ассоциации с жизнью, подобной человеческой: форма «звучит», линии могут быть «веселые, мрачные, серьезные, шаловливые, упрямые, слабые» [5], а цвет имеет некую «силу». В. Кандинский категорично отделяет формы, рожденные по его «правилам», от форм, созданных путем «логического рассуждения»: последние он называет «мертворожденными» [4].

Идея рассмотрения произведений искусства как определенных «существ», живущих по своим законам, также присутствует в программном тексте Р. Штайнера «Духоведение: введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека». В. Кандинский наверняка был знаком с этой книгой, учитывая большое количество ссылок на работы Р. Штайнера в его собственных текстах, а также посещение его лекций в Мюнхене в 1907 г.

Исследуя «духовный мир», Р. Штайнер описывает некие «прообразы»: сущности, схожие с идеями Платона, наделенные признаками живых и порождающих существ. Именно благодаря творческой силе прообразов в физическом мире возможно искусство. «В духовном мире все находится в постоянной подвижной деятельности, в непрестанном творчестве», — пишет он в «Духоведении» [6]. Таким образом, творчество возведено Р. Штайнером в ранг высочайшей — духовной — деятельности.

Рассматривая структуру «духовного мира», основатель антропософии делит ее на разные области: «В “стране духов” для того, чтобы

ориентироваться, также необходимо различать известное количество ступеней или областей. <…> Не надо представлять себе отдельные области в виде пластов, лежащих один над другим, но как взаимно проникающие и пронизывающие друг друга» [6]. Всего Штайнер выделяет семь областей: от ступени, где обитают прообразы физического мира: минералов, животных и людей, до высшей — седьмой области — непосредственно «духоведения». На четвертый уровень Р. Штайнер помещает прообразы «чисто человеческих творений» наук и искусств: «четвертая область уже является “чистой страной духов”. <…> Из этой области черпают художники, ученые, великие изобретатели свои импульсы во время своего пребывания в “стране духов”, и здесь возвышается их гений, чтобы в новом воплощении в более сильной степени содействовать дальнейшему развитию человеческой культуры» [6].

Книга Р. Штайнера «Духоведение» была издана в 1907 г., а в 1914-м В. Кандинский в тексте «Кёльнской лекции» описывает свое видение процесса создания живописи: «Я могу удовлетвориться кратким ответом, который соответствует моим убеждениям. Рождение произведения носит космический характер. Зачинателем произведения, следовательно, является дух. Таким образом, в абстракции произведение существует и до своего воплощения, делающего его доступным человеческим чувствам» [7]. Эти два представления видятся схожими.

В. Кандинский разрабатывал свою систему нового искусства, следуя антропософским представлениям о «духовном мире» и о возможности приобщения к нему человека. По его представлениям, на людях искусства лежит большая ответственность: через свои произведения они воздействуют на зрителей и способствуют общему развитию общества. В живописи это воздействие осуществлялось в первую очередь посредством цвета. Даже при беглом, поверхностном, «физическом» восприятии цвет способен оказывать воздействие на состояние зрителя. На следующем — «психологическом» уровне рождается более сильное действие цвета: «глубже идущее, вызывающее, конечно, потрясение духа» [4].

К зрителю В. Кандинский предъявлял не менее высокие требования, чем к художнику. Так как абстрактная живопись не изображает определенных объектов, она предполагает множество субъективных интерпретаций. В этом смысле абстрактная живопись наследует внутреннюю структуру символа: разворачивая вокруг стержневого значения множество индивидуальных истолкований. В этом «поле смыслов» ни один не может быть назван единственно верным или категорически неправильным. Таким образом, основная сила воздействия абстракции

не в рациональном понимании того, «что хотел сказать художник», но во внутреннем чувственном ощущении, «вибрации души» и настроении, в которое зритель погружается в процессе созерцания. Однако на такой уровень восприятия способны не все зрители: «в настоящее время зритель, однако, редко способен к таким вибрациям», — отмечает художник [4]. Только «понимание выращивает зрителя до точки зрения художника». Однако конкретных шагов, как достичь этого понимания, в произведениях В. Кандинского не описано.

Специфическая цель абстрактного искусства видится В. Кандинскому высокой и общественно важной. Эта цель назидательная: воспитывать, совершенствовать человека, развивать его вкус, моральные установки и тонкое чувствование.

Однако искусство может принимать и другие формы, решающие не столь высокие задачи. Самое «мертвое», «выхолощенное» искусство, «уничтожение внутреннего звучания», «сеяние в пустоту сил художника» — это искусство ради искусства, *I'art pour l'art*. Следующая форма — это искусство, созданное с учетом его практического применения: «чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.)». Третьим идет искусство, где художник пишет «облеченные в формы природы душевные состояния (то, что называют настроением)» [4]. Зритель также разделяет «настроение», рассматривая это произведение. В. Кандинский называет все эти формы определенной «духовной пищей», ведущей к постепенному воспитанию эстетического суждения зрителя. Однако «особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними (настроениями. — *Д. Б.*) созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми или поверхностными, а наоборот: "настроение" произведения может углубить и возвысить настроение зрителя. Такие произведения во всяком случае ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве, все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается» [4]. К сожалению, о том, каким он видит следующий этап воздействия искусства, художник не пишет.

Если рассматривать функцию абстрактного искусства по классификации Ю. Борева, то можно выделить три составляющих. В качестве материала для индивидуальной зрительской интерпретации абстрактное искусство выполняет преобразующую функцию — «искусство как деятельность». Также велика в абстракции и воспи-

тательная функция — «искусство как катарсис». Однако высочайшей целью абстрактного искусства его создателем определена специфическая функция искусства — эстетическая, «искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций» [8]. Абстрактное искусство, по замыслу В. Кандинского, тренирует морально-этическую сторону зрителя, учит его внимательно и чутко относиться к своим чувствам, чтобы приготовиться к грядущей «эпохе Великого Духовного» [4]. Абстрактные картины создавались В. Кандинским как результат визионерского опыта художника, результат, обладающий собственным потенциалом влияния. Однако для осуществления этого влияния зритель должен пройти определенный путь: от удовольствия, через катарсис — к пониманию художника: видению форм как «духовных существ» или «первообразов» Р. Штайнера. В. Кандинский, как и другие художники авангарда, не сомневался в успехе своей миссии, ведь искусство «обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении» [4].

Сегодня абстрактное искусство всё также предполагает зрительскую интроспекцию. При восприятии абстрактного произведения зритель не может описать его через сюжет, историю, стиль. В первую очередь здесь необходимо быть внимательным к собственным ассоциациям от форм, цвета, композиции. Необходимо разложить произведение на составляющие и провести процедуру анализа: увидеть архитектонику и проследить ее «линии силы», вокруг которых разворачивается динамика произведения; вычленить и осознать воздействие каждого цвета; рассмотреть каждую форму и попробовать описать ее «характер» и «настроение». Затем предстоит собрать все элементы снова в целостную картину и ответить на следующие вопросы: как формы взаимодействуют друг с другом и с пространством холста; какова палитра произведения и какие настроения она вызывает; как в общей структуре композиции проявлены сила цвета и напряженность форм. Наконец, какую историю, сюжет, драматургию создают эти формы и цвета, расположенные в особом живописном пространстве. Такое восприятие произведения нельзя назвать просто любованием — это схоже с исследованием. И в этом исследовании точка зрения наблюдателя, его предустановки играют существенную роль при вынесении заключительного суждения. Таким образом, абстрактное искусство предоставляет материал для построения собственного, индивидуального суждения зрителя, для проявления его аналитических, эстетических и психологических способностей. В некоторых случаях такие операции способны оказывать и терапевтический эффект. Неизвестно, создает ли абстрактное искусство прорывы в «духовные миры», но то, что оно заставляет

зрителя приложить усилия, включить фантазию и создать свой собственный «смысл» — несомненно.

Таким образом, учитывая растущий и в XXI в. интерес к изучению человека, его восприятия и сознания, исследование абстрактной живописи видится важным и актуальным. С точки зрения перспективы самой темы восприятия образов в абстрактном искусстве есть необходимость установления принципиальных различий в природе образов искусства Нового времени и абстракционизма, как одного из устремлений периода начала XX в. Художественная структура произведения должна быть оценена с точки зрения содержания искусства. Но проблема содержания имеет самые общие оценки, вне точных правил ее рассмотрения. Проблема в семиотическом подходе к процессам «переустановки» реалистически фигуративных на только абстрактные решения композиции, отмеченные в статье. Привлечение методов семиотики может существенно уточнить позиции В. Кандинского, прежде всего с позиций того, что выступает референтом художественного образа в абстрактном искусстве. Можно напомнить, что термин «референт» ввели Ч. Огден и А. Ричардс в 1923 г. «для выделения косвенного характера отношения референта к имени или знаку, связанному с референтом только через понятие» [9]. Проблема здесь в изображении как знаке, который важен не сам по себе, а в силу функций духовной идеи, что для Нового времени имело ценность в виде реальных объектов — носителей представлений человека о духовном мире и связывающих человека с духовным миром, а в абстракционизме на место реального объекта помещены субъективные устремления автора-художника, о чем постоянно напоминает В. Кандинский и что свидетельствует уже не о внешнем знаке референта, а о *знаке как чувствовании самого художника*. Эту тему автор в дальнейшем намерен рассмотреть.

Список литературы

1. *Дианова В.М.* Искусство как моделирование картин мира // Материалы международной научной конференции. Вып. 12. — СПб., 2001. — С. 290.

2. *Бердяев Н.А.* Спор об антропософии (Ответ Н. Тургеньевой) // Путь. № 25. [URL]: http://www.odinblago.ru/path/25/6/ (дата обращения: 28.03.2020).

3. A Man Before Others: Rudolf Steiner Remembered / Rudolf Steiner Press. — Bristol, 1993 — С.128.

4. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. [URL]: http://www.lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 01.03.2020).

5. *Кандинский В.В.* Маленькие статейки по большим вопросам // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva61.html (дата обращения: 28.03.2020).

6. *Штайнер Р.* Духоведение: введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. URL: http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/stein2.txt (дата обращения: 25.03.2020).

7. *Кандинский В.* Кёльнская лекция // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva61.html (дата обращения: 28.03.2020).

8. *Борев Ю.Б.* Эстетика. 3-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — С. 234.

9. Референт // Лингвистический энциклопедический словарь. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1612641 (обращение 29.03.2020)

References

1. *Dianova V.M.* Iskusstvo kak modelirovanie kartin mira // Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Vyp. 12. — SPb., 2001. — C. 290.

2. *Berdyaev N.A.* Spor ob antroposofii (Otvet N. Turgen'evoj) // Put'. № 25. URL: http://www.odinblago.ru/path/25/6/ (data obrashcheniya: 28.03.2020).

3. A Man Before Others: Rudolf Steiner Remembered / Rudolf Steiner Press. — Bristol, 1993 — S. 128.

4. *Kandinskij V.V.* O duhovnom v iskusstve. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt_with-big-pictures.html (data obrashcheniya: 01.03.2020).

5. *Kandinskij V.V.* Malen'kie statejki po bol'shim voprosam // Kandinskij V.V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2 t. T. 2. URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva61.html (data obrashcheniya: 28.03.2020).

6. *SHtajner R.* Duhovedenie: vvedenie v sverhchuvstvennoe poznanie mira i naznachenie cheloveka. URL: http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/stein2.txt (data obrashcheniya: 25.03.2020).

7. *Kandinskij V.* Kyol'nskaya lekciya // Kandinskij V.V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2 t. T. 2. URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva61.html (data obrashcheniya: 28.03.2020).

8. *Borev YU.B.* Estetika. 3-e izd. — M.: Politizdat, 1981. — S. 234.

9. Referent // Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1612641 (data obrashcheniya: 29.03.2020).

УДК 7.01
ББК-1

КОМПЛЕКС БУДДИЙСКОЙ КАМЕННОЙ ПЕЩЕРЫ ЮНЬГАНА

ЧЖАО СИНЬСИНЬ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: starxin0352@yandex.ru

В статье ставится задача раскрытия исторических фактов китайского искусства на примере каменной пещеры Юньгана. В центре внимания исследователя IV в. н. э. Сферой исследования являются особенности истории периода династии Северной Вэй около IV—VI вв. Автор рассматривает аспекты строительства Юньганской пещеры и касается особенно значимых обрядов, имеющих важное значение для становления искусства Юньгана.

Ключевые слова: *Китай, династии Северной Вэй (386—534), каменная пещера Юньгана.*

YUNGANA BUDDHIST STONE CAVE COMPLEX

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

The aim of this article is to recover the main features of Chinese stone caves on the example of the stone cave Yungang. Here we focus on the 4th century. The subject of our research is the history of Northern Wei dynasty in 4—6 centuries. The author of the article examines the history of Yungang cave, touches upon significant ceremonies which have an important role in foundation the cave.

Key words: *China, Northern Wei dynasty (386—534) AD, the stone cave Yungang.*

Храмовый комплекс Юньган находится на западе города Датун (провинция Шаньси), на расстоянии 16 км от его центра (северный берег реки Шили на горе Ужоу). Его месторасположение объясняется тем, что властелины из династии Северной Вэй очень любили находиться в местных горах Ужоу, где, по свидетельству некоторых экспертов, многие поколения людей жили еще до появления династии Северной Вэй. Горные пейзажи чрезвычайно красивы, богаты субтропической растительностью, пышными деревьями. В этих высоких и крутых горах рабочие добывали декоративный камень, установка которого в домах китайской знати и простого народа представлялась необходимой по древним китайским традициям фэншуй. Эта местность являлась подлинным сокровищем для страны. Кроме того, находясь совсем недалеко от столицы государства, куда любому человеку можно было быстро и легко добраться, это место было идеальным и для медитативной практики китайского монашества.

В период правления династии Северной Вэй люди здесь молились здравствующему представителю династии, как Богу. Например, в пещере № 3 найдены атрибуты поклонения богам, свидетельствующие о таком обожествлении. Представители народа часто молили богов и императора о ниспослании дождя и об успехах в некоторых других видах повседневной жизни, на что указывают исторические документы. Горы Ужоу считались Горами богов.

В период правления династии Северной Вэй императоры поощряли развитие буддизма в своем государстве, одобряя все начинания буддийских монахов и все их действия. Всестороннее поощрение буддизма стало правилом для всех представителей династии Северной Вэй. Эти факты во многом объясняют, почему во время правления этой династии храмовый комплекс Юньган достиг своего расцвета [4, с. 109].

Уникально художественно-историческое своеобразие каменных пещер Юньгана. Протяженность гротов пещеры Юньган с востока на запад составляет один километр. Пещера состоит из трех частей: западной, срединной и восточной. В пещерах насчитывается около 460 проходов. Всего здесь было вырублено более 50 гротов, в которых помещено около 51 000 статуй, созданных за время строительства пещер. Крупнейшая из них достигает 17 метров, а самая маленькая — 1 сантиметр. Символически соединение пещер характеризует единство всего храмового организма. В то же время внутреннее оформление каждой отличается масштабностью, объемом пластики, особенностями времени.

Согласно записям в книге «Вэйшу шилаочжи», статуи будд в горе Ужоу высекали монахи. В пещере Юньган из мягкого песчаника были высечены десятки гигантских статуй будд и бодхисаттв. Согласно другим источникам, в строительстве каменных пещер Юньгана участвовало почти 40 000 рабочих. Это были мастера из разных стран, например буддисты из Шри-Ланки. При строительстве пещер учитывался опыт зарубежных культур. Архитектурно-скульптурные особенности храмового комплекса Юньган указывают на скорость, с которой буддизм распространился в Азии: этот памятник не только является современным Аджанте, но и предвосхищает многие скальные храмы Центральной Азии, в том числе колоссальные скульптуры V—VI вв. из Бамиана в Афганистане [3, с. 82].

Остается спорным вопрос о времени постройки храмового комплекса каменных пещер Юньган. Существуют четыре главные гипотезы. Согласно первой из них, это произошло в период правления императора Шэнь Жуй (начало строительства — 414—415 гг. н. э., строительство велось 72 года) — в соответствии с историческими материалами, это начало Шэнь-Жуйской эпохи. По второй — комплекс был создан в период правления императора Фуфа Чжи Минь (начали строить в 453 г. н. э.). Третья гласит, что начало его строительства относится к 398 г. Согласно четвертой точке зрения, пещеру начал строить император Хэ Пэн в 460 г. н. э. (строительство велось 65 лет).

В исторических источниках фигурирует еще несколько цифр. Например, по еще одной версии, пещера построена во времена правителя Чжэн Гуана из династии Северной Вей (520—525). Также называется период династии Тянь Сина (строительство продолжалось 127 лет).

Основываясь на анализе исторических источников, можно утверждать, что строительство храмового комплекса Юньган происходило между периодом правления императора Шэнь Жуй (414—415) и концом правления императора Чжэн Гуан (520—525). В настоящий момент найдены исторические записи, сохранившиеся в четвертой пещере, которые рассказывают о строительстве комплекса в период правления императора Сян Вэнь (467–499): строительство в это время велось с перерывами в 20 и 30 лет. В период правления династий Суй, Тан, Лао, Цзинь, Юань и Мин не прекращались реставрационные работы. Таким образом, храмовый комплекс каменных пещер Юньган начал создаваться 1600 лет назад, строительство же его, как принято считать в китайской историографии, продолжалось приблизительно 100 лет, затем комплекс несколько раз подвергался реставрации. Так, много для восстановления статуй, разрушившихся из-за выветривания, было сделано во время правления династии Юань (1279—1368).

В разных пещерах Юньгана находится семь статуй будды, которые символизировали семь императоров из исторической династии Северной Вэй, живших в Пинчэне. Например, считается, что центральная статуя будды в гроте № 20 символизировала первого императора династии Северной Вэй Тоба Гуй (386—409), в гротах с № 16 по № 19 главные статуи будд символизировали императоров династии Северной Вэй Тоба Сы (409—423), Тоба Тао (424—452), Тоба Юй (452), Тоба Цзюнь (452—465). Кроме того, есть статуя, изображающая красивую женщину. Есть серьезные основания полагать, что только императрица-мать Фэн Тайхоу (442—490) могла потребовать от скульпторов сделать статую, символизировавшую ее саму.

Некоторые ученые полагают, что в третьей пещере была помещена статуя будды, созданная либо в период правления династии Суй

(581—618), либо в период правления династии Тан (618—907). Другие считают, что будды из третьей пещеры являются произведениями мастеров династии Северной Вэй. До сих пор спорные вопросы, касающиеся третьей пещеры, остались неразрешенными. Искусствоведческий анализ, обращенный к стилистическим оценкам произведений, может дать пищу для размышления над общей картиной эволюции пластического искусства в Китае [5, с. 96].

Список литературы

1. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. — М.: Владос, 2006. — 128 с.

2. Торчинова Е.А. Философия китайского буддизма. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2007. — С. 58—88.

3. Чанцин С. Разгадка каменной пещеры Юньганя. Провинции Шаньси. — КНР: Народное издательство, 2007. — С. 105—112.

4. Чжао Дэнсин. Рассказ о старом Датуне. Провинции Цзилинь. — КНР: Культурно-историческое издательство Цзилиня, 2006. — 240 с.

5. Чжао С. Каменная пещера Юньгана периода правления династии Северной Вэй (386—534 гг. н. э.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2011. — № 1. — С. 93—98.

References

1. *Koshaev V.B.* Compozizija v russkom narodnom iskusstve. — M.: Vlados, 2006. — 128 s.

2. *Torchinova E.A.* Philosophyja kitaiskogo buddizma. — SPb.: ID “Azbuka-classic”, 2007. — S. 58—88.

3. *Chanzin S.* Razgadka kamennoi pescheru Jun’ganja. Provinzii Shan’si. — KNR: Narodnoje izdatel’stvo, 2007. — S. 105—112.

4. *Chzhao Densin.* Rasskaz o starom Datune. Provinzii Zzilin’. — KNR: Kul’turno-istoricheskoje izdatel’stvo Zzilin’ja, 2006. — 240 s.

5. *Chzhao S.* Kamennaja peschera Jun’ganja perioda pravlrnija dinastii Severnoi Vei (386—534 gg. n. e.) // Teatr. Zivopis’. Kino. Muzika. — 2011. — № 1. — S. 93—98.

УДК 738.1
ББК 85.125

КУКЛА — АРТ-ОБЪЕКТ ИЛИ ИГРУШКА: РЕАЛИЗАЦИЯ ДВУХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ЗАДАЧ ОТ ДРЕВНЕГО МИРА ДО СОВРЕМЕННОСТИ

М.А. ПОЛИТОВА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, Россия, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1.
E-mail: m.a.politova@yandex.ru

Статья посвящена кукле с точки зрения двух типов ее функциональности, которые отчетливо прослеживаются со времен Древнего Египта. Одним из факторов, влияющих на функциональность куклы, является материал, из которого она создана, поэтому в исследовании рассматриваются основные материалы в истории создания кукол. Вариации функциональности также зависят от технологий в работе с материалами, а главное — социокультурных задач, которые ставятся перед куклой, поэтому значительная часть исследования сфокусирована на прослеживании истории развития кукольного дела со времен Древнего Египта до современности. В каждом периоде представлена характеристика производства по преимущественным материалам и функции кукол, а также их статусу в обществе и основным задачам. Ключевые периоды, рассматриваемые в исследовании, — это Древний Египет, Античность, эпоха Средневековья, эпоха Возрождения; XVII и XVIII вв., когда кукла стала популярна как предмет коллекционирования; XIX в. — золотой век кукол, когда кукла завоевала устойчивую позицию в элитном сегменте предметов коллекционирования, а в конце столетия обрела функцию игрушки; XX в. и эра невероятных тиражей, революция в мире кукол и реакция общественности на это событие; XXI в. с его небывалым расцветом авторской художественной куклы, которая отстаивает статус самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова*: кукла, игрушка, история кукол, функция куклы, фарфоровая кукла, авторская художественная кукла, производство кукол, уникальная кукла, коллекционная кукла, игровая кукла, детские игры.*

DOLL AS ART OBJECT OR TOY: IMPLEMENTATION OF TWO FUNCTIONAL TASKS FROM THE ANCIENT WORLD TO THE PRESENT

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

The article is devoted to the doll from the point of view of two types of its functionality, which can be clearly traced back to the times of Ancient Egypt. One of the factors that affect the functionality of the doll is the material from which the doll is created, so the study examines the main materials in the history of creating dolls. Variations in functionality also depend on technology in working with materials, and most importantly the socio-cultural tasks that are put before the doll, so much of the research is focused on tracing the history of the development of puppetry from Ancient Egypt to the present. In each period the characteristics of production are presented according to the primary materials and functions of dolls, as well as their status in society and main tasks. The key periods considered in the study are Ancient Egypt, Antiquity, the middle Ages, the Renaissance; XVII and XVIII century, when the doll became popular as a collectible; XIX century, the «Golden age of dolls» when the doll gained a strong position in the luxury segment of the collectibles, and at the end of the century acquired the function of a toy; the twentieth century era of incredible runs, the revolution in the world of dolls and the public reaction to this event; twenty-first century with its unprecedented prosperity of art doll that defends the status of an independent form of decorative art.

Key word: *doll, toy, doll history, doll function, porcelain doll, art doll, doll production, unique doll, collectible doll, game doll, children's games.*

Кукла представляется нам однозначным с точки зрения функциональности предметом — игрушкой. Но данная игрушка, пройдя тысячелетия своего существования, имеет немало форм воплощения с заключенными в них функциональными задачами, которые вариативны и зависят от различных факторов.

Практически во все времена своего существования кукла имела четыре функции: ритуальный объект, кукла-актер, предмет созерцания, роскоши и коллекционирования, игрушка. Функция куклы, которая не классифицируется как обрядовая или театральная, сводится, по сути, к двум назначениям — предмет коллекционирования или украшения интерьера и игрушка. Настоящее исследование посвящено куклам, которые характеризуются данными функциями — они прослеживаются уникальным наследием времен Древнего Египта и вплоть до современности имеют практически непрерывное сосуществование, доминирование той или иной функции в определенный исторический период.

Сегодня изучению кукольного наследия посвящено немало научных трудов, преимущественно американских исследователей, но большинство из них сосредоточены на кукле как участнике рынка антиквариата, поэтому представлены эти труды в виде справочников по маркам с ориентацией на ценовую политику. Другая значительная часть исследований посвящена кукле театральной, которая имеет четкую функцию замещения человека на сцене. В данной области большинство трудов принадлежат европейским и отечественным авторам, которые рассматривают глобальные по широте своих задач аспекты куклы-актера, куклы-двойника, с обширной точки зрения — «о соотношении куклы с человеком и о том, какие взаимоотношения возни-

кают между куклой и мастером-кукольником в процессе создания и между куклой и кукловодом в ходе сценического действа» [2, с. 68]. Удивителен тот факт, что кукле как игрушке практически не уделено внимания в исследованиях, за исключением нескольких трудов европейских авторов, преимущественно в области психологии, и в нашей отечественной научной деятельности, посвященной вопросам образования, воспитания и игры ребенка. Основные труды по истории наследия кукол-игрушек принадлежат двум крупнейшим исследователям — Николаю Дмитриевичу Бартраму и Галине Львовне Дайн. Кукле как произведению декоративно-прикладного искусства и предмету коллекционирования посвящено наименьшее число научных публикаций, рассматривающих историю этого феномена. Основным материалом являются каталоги выставок, ставших популярными после 2000-х гг., но они редко представляют историческую или аналитическую информацию, так как более сосредоточены на визуальном ряде работ современных авторов художественной куклы. Таким образом, актуальность рассмотрения типологии функциональности куклы значительно высока в рамках развивающего интереса к кукле как явлению не только обыденного предмета детства и продукта промышленности, но и как социокультурного объекта, а также произведения декоративно-прикладного искусства. Функциональность куклы имеет важнейшее значение в эволюции данного предмета, в статусе куклы в обществе, в ее вспомогательных функциях в вопросах воспитания и образования.

Функциональность куклы неотрывно связана с эволюцией материалов, из которых изготавливали кукол, и технологиями работы с этими материалами, что также влияло на возможность или отсутствие возможности массового производства, которое, в свою очередь, также диктовало функциональность куклы, ее предназначение и статус в обществе потребления на протяжении рассматриваемого периода. В данном исследовании я предлагаю рассмотрение основных материалов, из которых создавались куклы, а также краткую историю развития кукольного дела со времен Древнего Египта и до современности, что поможет выделить основные направления в кукольном производстве и определить функциональность куклы, ее типы, так как «каждый из этих типов имеет свою историю и служит “зеркалом жизни” своего времени» [1, с. 22].

Материалы в истории создания кукол

Многогранность куклы, ее выразительность, акцент ее образа во многом зависят от возможностей материала, он играет одну из ведущих ролей в рождении куклы. Функциональность куклы также напрямую зависит от материала, из которого кукла изготовлена [9]. Для более глубокого понимания типологии функциональности куклы необходимо рассмотреть основные материалы в кукольном производстве. История знает и сохранила подтверждения использования очень разнообразных материалов в изготовлении кукол. Например, металл, кожа и камень редко применяются в создании кукол, но тем не менее встречаются как в старинных образцах, так и в современной авторской кукле. Некоторые виды кукол, несмотря на свою популярность в определенные исторические отрезки, все же в ряду остальных материалов являются не сильно популярными. К таким можно отнести бумажную куклу, которая известна очень давно, но самое большое распространение получила в конце XIX и середине XX в. [22]. То же можно сказать о фанере, которая преимущественно используется в создании кукол, вернее фигур, для театра теней. К этой же категории стоит отнести и войлок и — как его производную — фетр: они были популярны в первой половине XX в. и сегодня возрождаются в авторской кукле. Основными материалами, которые применялись в изготовлении кукол авторских, малых и больших тиражей, и которые продолжают пользоваться популярностью сегодня, являются текстиль, папье-маше и фарфор, а также менее популярные по сравнению с ними, но все же часто используемые дерево и воск. Кроме того, в истории известны периоды, когда кукол производили из уникальных, драгоценных материалов и дорогих пород камней, например, в Древней Греции и Риме.

Дерево на протяжении многих веков являлось фаворитом в кукольном производстве. Первые куклы, в которых применялось дерево, — это куклы шествий и мистерий, популярных еще во времена Древней Греции. Далее кукла перешла с улиц на сцену, и тут дерево тоже оказалось одним из популярнейших материалов на долгое время. Наиболее популярно дерево было в изготовлении игрушек, фигурок зверей, чем в куклах. Но тем не менее в авторском производстве и малых тиражах оно было ярким явлением, особенно в первой половине XX в. Сегодня дерево переживает свою эпоху Возрождения в авторской художественной кукле, которая поражает возможностями материала и, конечно, виртуозностью мастеров.

Воск ассоциируется с магической и даже демонической куклой вуду. Но на самом деле воск использовался больше всего в XVIII — XIX столетиях в кукольном производстве, и из него изготавливали достаточно разнообразных по своему образу и предназначению кукол. Это и модные куклы в роскошных нарядах, и куклы, похожие на младенцев, и куклы-девочки [21]. Кроме того, часто восковые фигуры использовали в вертепе, что тоже можно отнести к кукольному

производству и театру одновременно. Современные производители кукол прибегают значительно реже к этому материалу, что обозначено и сложностью его технического процесса.

Текстиль можно назвать самым популярным материалом в изготовлении кукол во все времена. К сожалению, сегодня мало известно о текстильных куклах древности, потому что текстиль подвержен очень быстрому разрушению. Тем не менее одно из самых популярных направлений в куклах — народная, традиционная кукла — в большинстве стран базируется на текстиле. Конечно, история знает и кукол этой группы из бересты, кукурузы, соломы и прочих материалов, но в традиционном представлении народная кукла изготовлена из ярких лоскутков. Из «светских» кукол широкой популярностью в первой трети XX в. пользовались будуарные текстильные куклы. В целом XX столетие — это время широкого использования текстиля в изготовлении кукол, особенно промышленных масштабов. Разнообразие кукол, их национальная выразительность и узнаваемость были достигнуты именно благодаря безграничным возможностям художественной выразительности текстиля. Авторская художественная кукла также демонстрирует практически безграничные возможности работы с текстилем, используя его в первозданном состоянии полотна или работая с различными современными средствами декора.

Папье-маше не только очень популярный, но и один из самых простых материалов, основа которого — бумага и клейстер. Из него создают кукол как профессионалы, так и любители. Выразительностью своей фактуры он позволяет создавать невероятные образы, экспериментировать с декором и красками. Широкое применение папье-маше имеет в театральных куклах, особенно в перчаточных и марионетках. В XX в. из папье-маше производили кукол-пупсов для игры: несмотря на, казалось бы, непрочную основу из бумаги, куклы были долговечны, порой доставались для игры и следующему поколению. Современный мир художественной авторской куклы также часто обращается к папье-маше. Зачастую этот вид материала является вспомогательным, когда из него создается только голова, некоторые художники используют его и для создания тел кукол, иногда масштабных.

Фарфор — благородный, изящный, дорогой и драгоценный, любимый с XVIII столетия и по сей день кукольниками. Самые элитные работы всегда создавались из хрупкого фарфора, демонстрируя роскошь и красоту куклы, как и отражение мира ее обладателя. В Европе фарфор известен с начала XVIII в., а расцвет фарфоровой скульптуры пришелся на 1730—1740-е гг. Именно мелкая пластика положила начало изготовлению фарфоровых кукол. Первые образцы даже больше относятся к скульптуре, нежели к кукле. XIX столетие

называют золотым веком кукол — время, когда из фарфора преимущественно изготавливали голову кукол, тела же делали из дерева, кожи или композитного материала. Роскошные парижанки и куклы Германии славились утонченными и аристократическими чертами лиц, а бисквитный фарфор позволял достигать невероятного эффекта «кожи» куклы, придавая матовый оттенок [20]. Середина XX в. обращалась к более современным материалам в производстве кукол, но в 1970-х гг. началось возрождение фарфоровой авторской куклы, особенно той, которую издавали небольшими тиражами. Ближе к концу 1990-х гг. фарфор прочно вошел в арсенал материалов художников, работающих с куклами. Сегодня фарфоровая кукла переживает очередной успех, сравнимый с золотым веком, — к фарфору обращаются как в авторской художественной кукле, так и тиражные куклы порой достигают высокого лимита, делая доступной фарфоровую куклу для массового коллекционирования.

История кукольного дела

В разные периоды был востребован определенный вид куклы, производство которой зависело от уровня развития цивилизации и отрасли в целом. Предлагаю рассмотреть эволюцию куклы в хронологическом порядке по эпохам, оказавшим влияние на развитие данной отрасли, что поможет проследить и типологию функций куклы в соответствии с ее развитием и требованием задач общества к кукле.

Куклы Древнего мира представлены образцами, которые найдены на территории Древнего Египта, Древней Греции и Рима. В Древнем Египте имеется деление кукол на несколько видов, среди которых — религиозные куклы, куклы для представлений, а также куклы-игрушки. Куклы-игрушки изготавливали чаще всего из дерева и керамики, а также из алебастра, слоновой кости и льна. Куклы-игрушки имели условно обозначенные части тела и только со временем стали приобретать реалистичные формы. По поводу функциональности таких кукол стоит отметить, что это не была игрушка в нашем традиционном представлении, с которой ребенку позволялось играть, ведь часто подобные изделия создавались из очень дорогих материалов. Данный аспект может являться свидетельством статуса куклы как предмета интерьера и искусства. В Древней Греции было распространено производство кукол из различных материалов, статичных или с подвижными частями. В Древнем Риме усовершенствовали подвижность куклы, создав подобие шарнира, что позволило кукле стать более «игровой» [18]. Но дошедшие до настоящего времени шарнирные куклы из драгоценных металлов и камней, скорее всего существовавших в малом количестве, позволяют говорить

о их двойной функции — детской игрушки и предмета искусства, возможно, коллекционирования.

Куклы эпохи Средневековья практически не имеют свидетельств их производства или сведений о них как о предмете искусства. Идеологически они «не смогли пережить бурные исторические события периода становления христианства, их уничтожали» [15, с. 17] — ведь кукла, как подобие человека, отражала его положение в земном мире, признавалась идолом и отвергалась церковью. Как выглядела кукла Средних веков, которая наверняка существовала, но не в широком производстве, сегодня доподлинно неизвестно, а современные реконструкции опираются больше на общее представление о костюме Средневековья и создают обобщенные образы эпохи. Соответственно, сложно говорить и о функции куклы, хотя отсутствие ее статуса может предположить, что она не играла какой-либо значимой роли в жизни ребенка или взрослого.

Куклы эпохи Возрождения — именно с них, по сути, начинается производство уникальных кукол, которые сегодня можно охарактеризовать как коллекционные. В XIII — начале XIV в. производство кукол стало особой профессией. Формировались европейские центры по изготовлению и продаже кукол в городах Англии, Германии и Франции. Основное производство было сосредоточено на выпуске дешевых кукол из дерева, но наряду с ними создавались и дорогие экземпляры из алебастра, воска и терракоты. На рубеже XV—XVI вв. кукол начали одевать, причем для каждой из них одежда из ткани шилась индивидуально, тогда как раньше она была условной или нарисованной [16]. Кукла эпохи Возрождения представлена в двух видах — подвижная игрушка, которой можно менять наряды, и как декоративный предмет интерьера, созданный для созерцания. В это же время начали формироваться первые коллекции кукол, ставшие основой кукольных музеев.

Куклы XVII столетия, по сравнению с предшествующими эпохами, больше относятся к предмету коллекционирования. О куклах-игрушках данного периода известно крайне мало — скорее всего, из-за того, что во время увеличившегося их ручного производства использовали недолговечные материалы, и ввиду такого низкого качества они попросту не сохранились. К концу XVII в. в Париже был организован первый кукольный цех. Французы начали изготавливать новый тип деревянной куклы, наряженной в роскошные костюмы по последней моде, и называлась она Пандорой — по имени женщины, которая, как гласит древнегреческий миф, отличалась исключительной красотой. За такую куклу монархи всего мира, не жалея государственной казны, тратили деньги, а их возлюбленные не только обновляли гардероб по моделям нарядов Пандоры, но и составляли из них коллекции. Это время основы взаимосвязи куклы и человека:

кукла оставалась подобием человека, а человек стал подобен кукле, так как началось повальное увлечение модой, которая диктовалась в свете именно куклой-Пандорой.

В XVII в. появилась еще одна знаменитая кукла — восковая (расцвет ее пришелся на середину XIX в.). Создавая ее, мастера пытались за счет фактуры материала сделать тело куклы похожим на человеческое. Впервые она появилась в Италии, потом в Германии, но особую популярность приобрела в Англии. Такая кукла считалась одной из самых дорогих, поскольку процесс изготовления был невероятно сложным и долгим. На протяжении двух столетий восковая кукла еще не воспринималась как игрушка, ее функции сводились к предмету коллекционирования.

Куклы XVIII в. характеризуются созданием механических кукол, которые способны производить движения без помощи человека. Начало производства и своеобразной «технической лихорадки» в кукольном мире состоялось в 1738 г., когда мастер Жак де Вокансон из Гренобля представил в Париже свое изобретение — механического флейтиста в рост человека, пальцы и губы которого могли двигаться, создавая иллюзию игры на музыкальном инструменте. Подобные механические шедевры позже назвали «автоматоны»: куклы могли танцевать, кивать головой, посылать воздушные поцелуи, писать письма на разных языках и т. д. С помощью мастеров они достигали технического совершенства и виртуозности. Но, так же как Пандора и восковые куклы, стоимость данного изделия порой составляла целое состояние, что делало их скорее игрушками взрослых, чем детей. Этот вид кукол способствовал еще большему развитию коллекционирования наравне с предметами изобразительного искусства. Конечно, в этот период существовала и кукла игровая, но, по аналогии с предыдущим столетием, она не имела, видимо, выдающихся качеств, создавалась из недолговечных материалов и имела статус сопутствующего бытового предмета в жизни ребенка.

Куклы XIX столетия достигли пика своего технического развития, а также разнообразия в материалах и образах. Они существовали в различных статусах и превратились в предмет массового коллекционирования. Существовали различные типы кукол — дама, ребенок и народная кукла, расцвет которых пришелся на вторую половину XIX в. во Франции. Особое значение и успех имела фарфоровая кукла. Распространению моды на их производство способствовало бурное развитие фарфоровых мануфактур. Прославленные мастера Франции и Германии предпочитали работать исключительно с бисквитным фарфором — хрупкий и утонченный, он так соответствовал элитному статусу куклы. Кроме фарфора для производства кукольных голов использовались воск, дерево, папье-маше, композит (материал на осно-

ве бумажной пыли и клея). Тела кукол традиционно изготавливали из кожи ягненка, дерева, текстиля или композита.

Самые роскошные куклы изготавливались во Франции, законодательнице мод во все времена. Французские куклы золотого века завораживали своей красотой и поражали виртуозностью исполнения костюма [12]. Временем расцвета производства французских кукольников стала середина — третья четверть XIX в. Мастера во Франции стремились не только к роскоши, но и к технологическому развитию в производстве кукол, а также к их техническому совершенству — им принадлежит большое количество запатентованных изобретений, таких как шагающая кукла, открывающиеся и закрывающиеся глаза и т. д. Подобные изделия выпускались небольшим тиражом и были дорогостоящими, считались элитной продукцией. Правда, такие куклы были не только предметом коллекционирования, но и игрушкой для девочек из знатных и богатых семей [17].

В последней четверти XIX в. начался спад популярности французского кукольного производства из-за появления серьезного конкурента — Германии, которая стала лидером благодаря низким ценам и маленькому количеству элитной продукции. Немецкие кукольники ориентировались на технические достижения французских мастеров, но эстетику, роскошь, дороговизну французских кукол они заменили практичностью и доступностью массовой аудитории [13]. Эти изменения сказались на облике куклы, изысканности ее гардероба, но зато она стала удобной для игры. На рубеже XIX—XX вв. стал проявляться особый интерес к миру ребенка и детской психологии в целом, что отразилось прежде всего в игрушках. Кукла всё больше становилась атрибутом детства и выполняла не только развлекательную функцию, но и воспитательную, потому что «маленькие девочки должны были мечтать о радостях материнства» [6, с. 172]. Например, изделия для девочек прежде всего ориентировались на приобретение навыков по уходу за детьми, что способствовало широкому развитию производства кукол-младенцев, с появлением которых в кукольной индустрии возник большой выбор одежды, мебели, колясок и аксессуаров для кукол-малышей. Кстати, появление таких кукол открыло двери для появления кукол-мальчиков, которых в истории кукол было очень мало. Дело в том, что многое в пупсе зависело от одежды — для младенцев платья были одинаковые без различия пола. Для более «взрослых» детей можно было менять наряды с женского на мужской и разнообразить таким образом свою игру, т. е. кукла превратилась в модель с набором обобщенных черт, которые были подвластны моделированию в игре.

Вплоть до 1930-х гг. Германия сохраняла свое лидирующее положение в этой отрасли, правда, фарфор все больше уступал место

менее подверженным разрушению материалам, таким как композит и папье-маше. Конечно, были и другие участники рынка производства кукол, но их продукция не могла соревноваться с французским, а потом немецкими куклами по количеству выпускаемой продукции. Несмотря на достаточно широкую географию кукольного производства, основные элементы куклы и принципы ее изготовления были неизменными, как и два основных типа ее функции — предмет коллекционирования и игрушка.

Определяющим фактором в обозначении функциональной задачи куклы была ее цена, высокая цена, которая демонстрировала и статус куклы как предмета. Например, ранние модные куклы были исключительно предметом коллекционирования, модной игрушкой девочек из очень богатых семей, а также их мам и взрослых сестер. Подобные куклы были у детей монархов, например, у великих княжон Романовых: «Наиболее эффектными у великих княжон были фарфоровые куклы немецкого производства с густыми локонами из натуральных волос и закрывающимися глазами. Одетые в фирменные шелковые или батистовые платья, которые отчасти напоминали наряды своих маленьких хозяек, в соломенных шляпках или капорах, украшенных атласными лентами и кружевными оборками, куклы одновременно могли быть героинями игр и украшением комнат» [10, с. 21]. Данные куклы хранились на полках, иногда их доставали, имитируя игру, но, скорее всего, рассматривая и хвалясь гостям. Поэтому куклы данного ценового сегмента имели следующую функциональную градацию: дорогая игрушка для взрослых и чуть менее дорогая игрушка для детей.

Куклы XX в. изготавливались из новых материалов — целлулоида, пластика, основными производителями были Англия и Америка. Типология кукол практически не претерпела изменений, добавились только современные образы, которые были навеяны кинематографом и позднее — телевидением. Расширялся и мир кукольного быта, который стал практически иллюстрацией жизни людей. Это время стало самым массовым по выпуску игрушек и наиболее социально ориентированным. Производители старались охватить все слои населения и для этого создавали кукол разной ценовой категории, а огромный ассортимент позволял подобрать игрушку на любой возраст. В это время практически исчезла коллекционная кукла, что, по сути, свело функцию куклы только к игровой. Интересным является тот факт, что в прошлом столетии в Германии, Франции, Англии изготавливали куклы исключительно мужчины. В Америке же этим занимались женщины. Возможно, именно это повлияло на изменения в облике куклы. «Женщина, получив неограниченные права, имела возможность для

самовыражения, прежде всего, через создание своего собственного образа в виде куклы» [14, с. 77].

Неигровая кукла в первой половине XX столетия все же существовала, но не была массовым явлением, она «все чаще становится объектом прикладного и декоративного искусства. Она входит в жанр моды, интерьер и городское пространство через эксперименты» [8, с. 59]. Не столь заметным явлением авторская и фарфоровая кукла была в связи с тем, что новые времена требовали новых подходов в воспитании и пересмотра иконографии кукол в соответствии с ее задачей в воспитании. «В середине XX века были предприняты попытки вывести на рынок куклы, воплощающие новые социально-культурные стандарты общества потребления, и сделать из них такой же предмет культа, каким в свое время стали французские и немецкие фарфоровые куклы» [19, с. 26]. И вторая половина XX в. справится с этой задачей — в 1959 г. свершится настоящая кукольная революция, отголоски в обсуждении пользы и ее вреда в обществе не утихают и сегодня. Это появление на рынке куклы Барби — самой знаменитой куклы, феномена в истории человечества. Никто и не предполагал, что эта модель так прочно укрепится в жизни людей и будет отражать мировоззрение огромной части населения. Впервые перед широкой публикой Барби предстала в черно-белом купальнике на выставке игрушек в Нью-Йорке. Невысокая цена и непохожесть на другие игрушки вызвали неоднозначную реакцию у покупателей, что только помогло Барби привлечь общественное внимание [11]. Вскоре она обзавелась семьей, собственным домом, попробовала себя в различных профессиях. Барби воплотила обе функции куклы — игрушки и предмета коллекционирования, так как практически сразу стали выпускаться уникальные модели в разработке с ведущими домами моды. «Жизнь» куклы Барби во многом иллюстрирует времена и нравы мировой культуры. Менялись вкусы публики, а вместе с ними и Барби, создатели которой стремились отражать современную жизнь. Она была то девочкой с золотыми кудрями, то суперзвездой. На примере Барби мы можем увидеть, как менялась социальная роль женщины на протяжении десятилетий: от домохозяйки 1960-х гг. до кандидата в президенты в 1991 г. Барби — это, пожалуй, единственная кукла, которая так быстро и надолго покорила мир. Возможно, ее успех в том, что это универсальная модель с определенными общехарактерными чертами, позволяющими создавать идеальный образ.

Куклы XXI в. создаются с учетом современных технологий. Их способности стали практически безграничны, они даже могут проявлять эмоции. Территориально рынок производства игрушек значительно сократился, и лидируют на нем Китай, США и Испания.

С точки зрения своей функции современная кукла как никогда прежде отвечает всем потребностям ребенка в игре, позволяя создавать различные ситуации. Главным же направлением в коллекционировании является авторская кукла, искусство которой популярно во всем мире, и ее значимость стремительно возрастает. Она, как любое произведение искусства, рождается из художественного образа. По сути, каждая кукла является авторской, так как придумывает ее художник. Но потом он вынужден приспособить ее, при помощи технолога, в ту, которая сможет быть тиражной куклой, если мы говорим о временах массового производства. Но у кукол тиражных никогда не будет детализированной проработки черт лица и тонкой росписи, она будет обобщенной и унифицированной. «Основные черты авторской куклы — уникальность, высокое художественное качество, яркая образность, детальная проработка всех элементов» [7, с. 4]. Авторская художественная кукла — это явление искусства. «Бум интереса к художественной кукле в современном мире начался в 1980-е годы. Их коллекционируют члены королевских семей, политическая элита, бизнесмены, артисты, художники» [4, с. 76—77]. На хронологии данного явления в разных странах мира сходятся все исследователи, считая, что «как самостоятельный и самодостаточный вид искусства художественная кукла заявила о себе на исходе XX века, когда в Соединенных Штатах Америки, Западной Европе и особенно в России стали появляться не только отдельные талантливые художники, но целые школы и направления, отличающиеся разнообразием образов, богатством идей и подлинным отношением к художественной кукле как к искусству» [5, с. 45]. Современная авторская кукла, подобно скульптуре, предназначена для созерцания. Она всё еще завоевывает свое место среди других видов искусства, но уже существуют международные объединения мастеров-кукольников, ежегодно проводятся выставки авторских кукол в разных странах, с различной периодичностью и значимостью [3]. Кукла как объект привлекает не только создателей, но и исследователей. Как предмет она является синтезом материалов и техник, во многом становится образом времени и культуры.

Рассмотрев историю производства кукол с древних времен до современности, однозначно можно сделать вывод о существовании двух функций куклы обозначенного периода — кукла как произведение искусства и сопряженный с этим интерес к ее коллекционированию и кукла как игрушка. Также стоит отметить вариативность этих функций и возможность их пересечения и взаимодействия в обществе потребления: кукла как арт-объект могла быть игрушкой, правда, доступной высшему и богатейшему сословию вплоть до начала XX в.

На протяжении истории создания уникальных кукол и производства массовой кукольной продукции использовались различные материалы, выбор их зависел от предназначения куклы, территориальной принадлежности того или иного производства, а также от статуса кукол и, конечно же, появления тех или иных материалов в мире творчества и промышленности.

В XXI в. в кукле продолжают развиваться тенденции, заложенные в куклу, позиционируемую как арт-объект или предмет игры, на протяжении нескольких тысячелетий. Кукла большинства эпох представляется социально ориентированным продуктом, вне зависимости от ее функции и уровня сегмента потребления. Эта ориентированность, в том числе и через различные функции куклы, помогает воссоздавать, пусть и частично, тенденции в воспитании, образовании, потреблении и коллекционировании в определенные исторические периоды.

Список литературы

1. *Бартрам Н.* Музей игрушки. — Л.: Academia, 1928. — 62 с.
2. *Васильчикова А.Н.* Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. — М.: Аграф, 2003. — 208 с.
3. *Голдовский Б.П.* Большая иллюстрированная энциклопедия «Художественные куклы». — М.: Дизайн Хаус, 2009. — 296 с.
4. *Греков А.У.* Искусство западноевропейской игрушки. — Сергиев Посад: Русский фейерверк, 2006. — 168 с.
5. *Журавлев А.* История куклы в контексте игрового поля человечества // Художественная кукла. Истоки и современность. — М.: Дизайн Хаус, 2011. — С. 34—49.
6. *Калверт К.* Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600—1900. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 272 с.
7. *Лопаткина Е.* Авторская кукла: между дамским рукоделием и арт-объектом // Коллекция N Collection. — 2008. — № 1 (12). — С. 4—8.
8. *Марченко М.А.* Авторская игрушка в современной художественной культуре // Первые Бартрамовские чтения. Сб. материалов, 29—30 сентября 2003 г. — Сергиев Посад: Художественно-педагогический музей игрушки РАО, 2004. — С. 59—63.
9. *Морозов И.А.* Феномен куклы в традиционной и современной культуре. — М.: Индрик, 2011. — 352 с.
10. На детской половине. ОТМА и Алексей. ГИМ, Каталог выставки. Пинакотека, 2000. — 143 с.
11. *Политова М.А.* Барби — форма идеала // Кукольный мастер. — 2019. — № 2 (61). — С. 36—39.
12. *Политова М.А.* Забава начала XX века: европейские куклы на детской половине купеческого дома // Четвертая научно-практическая конференция Второвские чтения, доклады, г. Электросталь. — 2018. — С. 39—42.
13. *Политова М.А.* «Золотой век» кукол: типология фарфорового производства // Кукольный мастер. — 2016. — № 4 (52). — С. 44—46.
14. *Политова М.А.* История кукол: традиции и современная жизнь // Современное дошкольное образование. — 2014. — № 7 (49). — С. 72—78.

15. *Политова М.А.* Кукла: от обряда до игры // Деко. —2010. — № 1. — С. 16—21.
16. *Политова М.А.* Кукла — художественно-образный артефакт истории // Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни / сост. и отв. ред. В.Б. Кошаев. — Ижевск: ГОУВПО «УдГУ», 2009. — С. 274—277.
17. *Уханова И.Н.* Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. — 200 с.
18. *Фаис О.* Кукла в древности // Куклы мира. — М.: Аванта+, 2005. — С. 57—61.
19. *Яринич С.* Недетские забавы // Антиквар. — 2011. — № 5 (53). — С. 22—37.
20. *Cieslik Jurgen & Marianne*. German doll encyclopedia 1800—1939. Hobby House Press, Maryland, 1984. — 364 p.
21. *Coleman Dorothy S.* The collector's encyclopedia of dolls. Crown Publishers, New York, 1986. — 1266 p.
22. *Dawn Herlocher*. 200 years of dolls. — KP books, USA, 2005. — 416 p.

References

1. *Bartram N.* Muzei igrushki. — L.: Academia, 1928. — 62 p.
2. *Vasil`chikova A.N.* Dusha i telo kukly`: Priroda uslovnosti kukly` v iskusstve XX veka: teatr, kino, televidenie. — M.: Agraf, 2003. — 208 p.
3. *Goldovskii B.P.* Bol'shaya illyustrirovannaya ehntsiklopediya «Khudozhestvennye kukly». — M.: Dizain Khaus, 2009. — 296 p.
4. *Grekov A.U.* Iskusstvo zapadnoevropeiskoi igrushki. — Sergiev Posad: Russkii feierverk, 2006. — 168 p.
5. *Zhuravlev A.* Istoriya kukly v kontekste igrovogo polya chelovechestva. // Khudozhestvennaya kukla. Istoki i sovremennost'. — M.: Dizain Khaus, 2011. — P. 34—49.
6. *Kalvert K.* Deti v dome: material'naya kul'tura rannego detstva, 1600—1900. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. — 272 p.
7. *Lopatkina E.* Avtorskaya kukla: mezhdu damskim rukodeliem i art-ob"ektom // Kollektsiya N Collection. — 2008. — № 1 (12). P. 4—8.
8. *Marchenko M.A.* Avtorskaya igrushka v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture // Pervye Bartramovskie Chteniya. Sb. materialov, 29—30 sentyabrya 2003. — Sergiev Posad: , Khudozhestvenno-pedagogicheskii muzei igrushki RAO, 2004. — P. 59—63.
9. *Morozov I.A.* Fenomen kukly v traditsionnoi i sovremennoi kul'ture. — M.: Indrik, 2011. — 352 p.
10. Na detskoi polovine. OTMA i Aleksei. GIM, Katalog vystavki.— Pinakoteka, 2000. — 143 p.
11. *Politova M.A.* Barbi — forma ideala // Kukol`ny`j master. 2019. — № 2 (61). — P. 36—39.
12. *Politova M.A.* Zabava nachala XX veka: evropejskie kukly` na detskoj polovine kupecheskogo doma // Chetvertaya nauchno-prakticheskaya konferenciya Vtorovskie chteniya, doklady`, g. E`lektrostal`, 2018. P. 39—42.
13. *Politova M.A.* «Zolotoj vek» kukol: tipologiya farforovogo proizvodstva // Kukol`ny`j master. — 2016. — № 4 (52). P. 44—46.
14. *Politova M.A.* Istoriya kukol: tradicii i sovremennaya zhizn` // Sovremennoe doshkol`noe obrazovanie. — 2014. — № 7 (49). — P. 72—78.
15. Politova M.A. Kukla: ot obryada do igry` // Deko. — 2010. — № 1. — P. 16—21.

16. *Politova M.A.* Kukla — xudozhestvenno-obrazny`j artefakt istorii // Miromodelirovanie: gumanitarny`e i xudozhestvenny`e processy` v obshhestvennoj zhizni / sost. i otv. red. V.B. Koshaev. — Izhevsk: GOUVPO «UdGU», 2009. — P. 274—277.

17. *Ukhanova I.N.* Igrushki v sobranii Gosudarstvennogo Ehrmitazha. — SPb: Saint Petersburg Gos. Ehrmitazha Publ., 2011. — 200 p.

18. *Fais O.* Kukla v drevnosti // Kukly mira. — M.: Avanta+, 2005. — P. 57—61.

19. *Yarinich S.* Nedetskie zabavy // Antikvar. — 2011 — № 5 (53). — P. 22—37.

20. *Cieslik Jurgen & Marianne*. German doll encyclopedia 1800—1939. Hobby House Press, Maryland, 1984. — 364 pp.

21. *Coleman Dorothy S.* The collector's encyclopedia of dolls. Crown Publishers, New York, 1986. — 1266 p.

22. *Dawn Herlocher*. 200 years of dolls. — KP books, USA, 2005. — 416 p.

Музыкальное и театральное искусство

УДК 7.01
ББК-1

ДУХОВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ И ПЕСНИ СТАРООБРЯДЦЕВ-СТРАННИКОВ СЕЛА НЮХЧА АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ И КАРГОПОЛЬЯ

(*по материалам экспедиции 1968 г.*)

Т.Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д.3/1; Россия
E-mail: info@arts.msu.ru

Статья посвящена описанию и анализу музыкальных записей, привезенных из экспедиции к старообрядцам- странникам, или скрытникам, записанных в селе Нюхча Архангельской области в 1968 г. Экспедиция была организована Московской консерваторией в Архангельскую область и в Карелию. Результатом экспедиции стала запись широкого круга духовных песнопений, духовных стихов и народных песен разных жанров. Экспедиция позволила выявить редкие народные и церковные произведения древнерусской певческой культуры северного региона. Записи старообрядческого пения Севера позволили выявить архаический тип интонирования песнопений знаменного роспева, который сохранился только у старообрядцев-беспоповцев Севера, поскольку многие ладовые и ритмические особенности древнерусского церковного пения не фиксировались в рукописях, а сохранялись лишь в устной форме. В этом заключается важность изучения устной традиции.

Ключевые слова: *старообрядчество, знаменный роспев, скрытники, Север России, древнерусские песнопения, народные песни.*

SPIRITUAL SONGS AND SONGS OF OLD BELIEVERS-SKYRTNIKS VILLAGE OF NYUKHCHA, ARKHANGELSK REGION

(*according to the materials of the expedition 1968*)

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

The article is devoted to the description and analysis of musical recordings brought from the expedition to the Old Believers-secretive, recorded in the village of Nyukhcha,

Arkhangelsk region in 1968. The expedition was organized by the Moscow Conservatory to the Arkhangelsk region and to Karelia. The result of the expedition was the recording of a wide range of spiritual chants, spiritual poems and folk songs of various genres, recorded from the Old Believers (secrets) of Nyukhcha. The materials of the expedition made it possible to reveal the correlation of folk and church singing culture, which existed in the Northern region, which reflects into the musical singing culture in Russia. A wide range of church chants recorded during the expedition made it possible to clarify important theoretical problems associated with the modal characteristics of Old Russian church singing. Recordings of the Old Believers' singing of the North made it possible to reveal the archaic type of intonation of the chants of the znamenny chant, which was preserved only among the Old Believers (those who do not have priests) of the North. Many modal and rhythmic features of Old Russian church singing were not recorded in manuscripts, but were preserved only orally, this is the importance of studying the oral tradition.

Key words: *Old Believers, znamenny chant, Old Russian chants, folk songs.*

Старообрядческое пение — истинное чудо русской духовной жизни. Это, по сути, богослужебные гимны Древней Руси. Эту уникальную певческую традицию и сегодня сохраняют староверы и некоторые приходы, стремящиеся сберечь древнерусскую певческую культуру. Песнопения знаменного роспева исполняют в храмах и передают следующим поколениям старообрядческие народные учителя.

Поиски живого наследия Древней Руси повели меня в экспедиции. Начиная с конца 1960-х гг. я не раз бывала в старообрядческих общинах на Севере, в Заволжье, на Урале, в Сибири, на Алтае, в Ставропольском крае, Забайкалье и других местах поселений старообрядцев. Записанные там старообрядческие распевы — это живой голос старины, пробившийся сквозь века. Одним из крайних направлений старообрядчества были странники, или скрытники. Старообрядцы-странники не поминали в молитвах царя (а следовательно, были против него — отсюда постоянные преследования со стороны властей); их идеалом была полная независимость от государства, поэтому они не имели паспортов, а связь с государственными органами осуществляли уполномоченные на то люди из своей среды. В их домах и жили странники, получая всё необходимое для существования. Эти оседлые странноприимцы по общинным правилам не были крещеными, поскольку принимающий обряд крещения должен был отречься от мира. А странниками или бегунами их называли потому, что они, для спасения души и в подражание Христу, вели страннический образ жизни (странноприимцы же спасались тем, что принимали странников). Жизнь странников трудна, они как птицы небесные — без собственности, паспортов и фамилий; новых людей они опасаются, но уж если кого-то примут в свою общину, то готовы для этого человека сделать все, что в их силах. Попасть к странникам было непросто, нужна

рекомендация, хоть у меня такой рекомендации не было, мне все же посчастливилось познакомиться с ними во время экспедиции, организованной Московской консерваторией летом 1968 г.

Мечта старообрядцев о светлом царстве, где царит справедливость и добро, легла в основу легенды о Беловодье — о русском рае (возникла в XVIII в.). Существовала она и в среде странников или скрытников, бегунов. Это был и отклик на постоянные гонения на старообрядцев, выгонки из общин, вынужденные переселения. Даже такая крупная старообрядческая беспоповская община, как Выго-Лексинское общежительство, в XIX в. была полностью уничтожена. На эти гонения староверы, как это показано в опере М. П. Мусоргского «Хованщина», отвечали крайними мерами, вплоть до самосожжения. Староверы стремились найти такую землю, царство справедливости, где были только люди чистые сердцем. Где же находилось Беловодье? Старообрядцы упорно искали Беловодье, у них были разработаны специальные маршруты. Беловодье — эта страна мечты — по преданию, находилась в истоках белых вод, ее искали в разных местах. Одним из таких мест считалось озеро Светлый Яр, где, по преданию, был скрыт град Китеж. В тех местах располагалось множество керженских старообрядческих скитов. Искали Беловодье в Сибири — от реки Обь до устья Беловодной реки, а также на Урале. Местом поисков Беловодья были Алтай, Уймон и гора Белуха, куда бежали староверы от преследования властей и где Николай Рерих искал Шамбалу. Старообрядцы-поповцы нашли свое Беловодье — это Белая Криница, где образовалась Белокриницкая старообрядческая епархия. Сейчас главная старообрядческая Белокриницкая митрополия находится в Москве на Рогожском кладбище. Страна Белых вод по разным версиям находилась также в Поморье, беспоповцы разных толков и согласий стремились туда, там было множество скитов разных согласий. Наиболее радикальными были беспоповцы — странники, с которыми мне довелось работать. В этих старообрядческих селениях я записывала церковные песнопения, духовные стихи и народные песни и изучала их, особенно много записей было сделано от старообрядцев — странников (скрытников) Поморья, о которых пойдет речь далее.

В студенческие годы на меня произвели большое впечатление духовная культура Севера и Поморья, северные песни, сказания, былины, свадебный фольклор. В 1968 г. мой научный руководитель профессор по фольклору А.В. Руднева направила меня в экспедицию в Поморье, здесь я собирала северный фольклор и изучала духовную культуру старообрядцев Севера. Деревни, многие из которых сейчас исчезли, были еще полны песен, звуков, в каждой деревне можно было от местных жителей записать народные песни Севера.

Рисунок 1 — Деревня Нюхча. Вид на реку Нюхча. Фото 1968 г.

Рисунок 2 — В Нюхче вся жизнь у реки. Воду приходится черпать из реки Нюхча

Одной из самых удачных в этой экспедиции было знакомство со старообрядкой-странницей, или, как их в народе называют, скрытницей Анной Ивановной (фамилии у скрытников не употребляются), которая жила в селе Нюхча Архангельской области, на реке Нюхча при слиянии с рекой Пинегой. Конечно, я сама вряд ли смогла бы найти среди огромных северных просторов эту прекрасную певицу, знатока крюкового пения и хранительницу духовных традиций. Путем предварительных расспросов, поисков и связей удалось узнать о ней от людей, путешествовавших в тех местах. Они мне и рассказали о скрытниках Севера и дали дельные советы — как найти этих хранителей русской старины. По их советам я приехала в Нюхчу в разгар лета, хотя было вовсе не жарко. Северная природа в тех краях даже летом не балует: зимы долгие, холодные, земля скудная. Здесь живут поморы — рыболовы и земледельцы (рисунок 1). Северный край — очень поэтичный, но и суровый.

Рисунок 3 — Поездки по реке в лодке — лучший способ связи между деревнями

Все улицы в деревне — мощеные деревянным брусом. Передвижение на лодках облегчает связь между селениями.

Мое знакомство с Анной Ивановной состоялось в июле 1968 г. Ей было уже около 80 лет: худощавая, небольшого роста, с красивыми чертами лица, мягкой манерой обращения, она говорила распевным, спокойным голосом.

Анна Ивановна одета в сарафан темного цвета с белой кофтой, платок с каймой, повязанный не косынкой, а квадратным платом, так что кайма обрамляет лицо и плечи и мягко ниспадает по спине. Похожая одежда у девушек на картине М. Нестерова «Великий постриг». В руке у них ле́стовка — старообрядческие четки.

Рисунок 4 — Анна Ивановна — скрытница возле своего дома. 1968 г.

Старообрядческий костюм близок к поморскому, в нем все те же элементы — сарафан, белая рубашка, платок, разукрашенный яркими цветами, на голове у девушек повязка. Лестовки у старообрядцев бывают яркими, их делают из жемчуга, бисера, разноцветных ниток. Старообрядческие лестовки — это не только четки, но и украшение, так же как украшением является и плетеный пояс в старообрядческом мужском костюме.

Рисунок 5 — Фрагмент из картины М. Нестерова «Великий постриг»

Рисунок 6 — Деревянная церковь в соседнем селе Вирма Архангельской области. 1968 г.
Поморский девичий костюм: сарафан, рубашка, платок и повязка на голове

Поморы любят гостбища — вечеринки. Долгими темными северными вечерами гости сходятся в одном каком-нибудь доме, занимаются рукоделием и поют песни. Песен они знают много.

Рисунок 7 — Гостбище в соседнем селе Сумпосад. 1968 г. Девушки, одетые в поморские костюмы, поют песни

Анна Ивановна хорошо пела. Голос у нее несильный, мягкий, чистого тембра. Она рассказывала о певческой школе скрытников в городе Данилово Ярославской области, где она училась. Это была тайная школа, окруженная высоким забором (даже соседи не знали, что за ним находится). Учили так, что спустя много лет пение воспитанников оставалось чистым и точным, с сохранением всех тонкостей лада и ритма. Там учили не только петь, но и писать, рисовать, читать нараспев служебные книги у аналоя (налойное чтение).

Анна Ивановна по моей просьбе пела ирмосы, стихиры, величания и другие церковные песнопения, употребляемые за богослужением, делала учебные записи с сольфеджированием песнопений нотами, а затем — это же песнопение со словами. У нее было много певческих книг с крюковой нотацией, по которым она пела. Ее пение я записала на магнитофон. Надо сказать, что обычно старообрядцы отказывались записываться на магнитофон, фотографироваться: одни считали подобное грехом, другие боялись осуждения своих собратьев, третьи — того, что записи могут быть использованы в кощунственных или небогоугодных целях (вдруг кто-то вздумает под них танцевать?). Впрочем, когда я дала прослушать Анне Ивановне ее записи, она прямодушно сказала: «Ну, под такое пение не потанцуешь». И правда, это пение было предназначено для богослужения, оно имело особый духовный характер, хотя, как потом выяснилось, Анна Ивановна прекрасно пела и народные песни, а среди них и веселые народные плясовые.

Позже Анна Ивановна и сама обратилась к магнитофону. Когда она от старости стала сильно недомогать, то вынуждена была переехать из Нюхчи в Мурманск, где жила ее дочь, и там оказалась без собратьев по вере, которые могли бы совершить обряд отпевания, и Анна Ивановна решила сама отпеть себя заранее. Она взяла магнитофон дочери и записала панихиду. На поминках дочь включила магнитофон и зазвучала панихида по рабе божьей Анне — спокойный, нежный голос Анны Ивановны...

Анна Ивановна по моей просьбе спела много песнопений знаменного роспева. Знаменный роспев одноголосен. Его отличает удивительная молитвенная углубленность, медленное, степенное, мелодическое развертывание. В знаменных песнопениях нет бытовых песенных интонаций и ритмов, как нет в облике храмов очертаний обычного дома или на иконе — портретных черт, ибо цель церковного искусства — не эстетическое самовыражение, а раскрытие Слова Божия в красках, звуках, архитектурных формах: свидетельство «миру сему» о существовании «иного мира». В знаменном роспеве этот «иной мир» проявляется в особом ощущении времени. Здесь нет даже намека на ритмическую остроту (хотя ритмика знаменного роспева далека от аморфности), благодаря

чему создается ощущение непрерывности мелодического потока. Знаменный роспев тесно связан со словом, отражая смысловые акценты и кульминационные точки текста.

Система записи знаменного роспева — это своего рода тайнопись, но тайнопись настолько универсальная, что за много веков принципы ее организации и содержание знаков не изменились. Многие знаки связаны с христианской символикой: «крыж» (крест), «параклит» (греческое слово «утешитель» — символ Святого Духа), «чаша», «подчашие» (символические изображения богослужебных сосудов) и т. д. Крыж ставился обычно в конце песнопения, как некий итог, а параклит — в начале (большинство служб и молитвенных правил начинаются с призывания Святого Духа). Другие знаки получили название по своим внешним формам: «стрела», «палка», «запятая», «крюк», «скамеица», «сорочья ножка».

Знаменное пение анонимно (как любое явление средневековой духовной культуры). Первые авторские произведения известны лишь по рукописям XVI в., где мы находим имена некоторых роспевщиков (авторов композиций): братья Савва и Василий Роговы, Федор Крестьянин, Иван Нос, Иван Шайдур. В XVII в. знаменное пение в официальном православии постепенно было вытеснено пением партесным, которое пришло с Запада, и сейчас трудно было бы, после нескольких веков усвоения европейских форм русской музыкальной практикой, представить себе звучание знаменного роспева, если бы он не был бережно сохраняем в культуре старообрядцев.

Анна Ивановна многое хранила в своей памяти, даже то, что не могли сохранить певческие крюковые рукописи — ладовые и ритмические тонкости исполнения знаменного пения. Она пела по крюкам, могла просольфеджировать песнопение нотами. От нее было записано на магнитофон множество духовных песнопений: воззвахи на восемь гласов, ирмосы всех гласов, кафизмы, величания разным святым — Григорию Богослову, Иоанну Златоусту, апостолам Петру и Павлу, князю Владимиру, пророку Илье, воскресные тропари, стихиры из Октоиха, стихиры Пасхе, канон и светилен Пасхе, кондаки, песнь «Свете Тихий» (глас 8).

Труднее всего записать крюками лад и ритм знаменных песнопений. Александр Мезенец — известный теоретик знаменного пения, создатель Азбуки знаменного пения (Извещения о согласнейших пометах 1668 г.) записал звукоряд знаменных песнопений точно по формату западно-европейского лада, в виде трех связанных гексахордов, которые на русской почве превратились в обиходный звукоряд из 12 ступеней, в таком ладовом соотношении звуков: **тон, тон, полутон** — *соль, ля, си, до, ре, ми, фа, ноль, ля, си-бемоль, до, ре*.

В древнерусском варианте этот звукоряд состоит их четырех согласий — простого, мрачного, светлого и тресветлого, каждое из которых состоит из трех звуков, *ут, ре, ми, ут, ре, ми, фа, соль, ля, фа, соль, ля*. В ладовом отношении все звуки звукоряда согласуются между собой: *до* с *фа, ре* с *соль, ми* с *ля*, поэтому А. Мезенец назвал их согласнейшими, и каждый звук обиходного звукоряда обозначен пометой, которая ставится возле крюка. На основе обиходного звукоряда построено древнерусское церковное пение, но не только. Когда слушаешь старообрядческое пение, понимаешь, что кроме этих 12 звуков старообрядцы беспоповских согласий в пении используют более широкий объем звуков; не входящие в обиходный звукоряд звуки. Этот расширенный звукоряд с дополнительными звуками и представляет собой **архаическое интонирование знаменного роспева**. В беспоповских согласиях наиболее строго сохраняются древние традиции, эти отклонения от обиходного звукоряда наблюдаются в транспозициях фит. Фитные транспозиции отражаются в некоторых теоретических трудах конца XVII в., например, в «Ключе разумения» Тихона Макарьевского. Эти изменения, понижение тона на секунду отмечаются в рукописях крестиками. Иногда их называют «сипавые пометы». Ладовые особенности проявляются в песнопениях 3-го гласа. От Анны Ивановны я записала на магнитофон ирмосы, в которых переданы все тонкости ладовые отклонений знаменного роспева — своеобразие интонирования и ритмики песнопений знаменного роспева. В записях, хранящихся в фоноархиве Кабинета народной музыки Московской консерватории, куда обычно привозят весь материал, собранный в фольклорных экспедициях, можно услышать эти песнопения с ладовыми особенностями архаического интонирования [4, 6]. Оригинал записей за 1968 г. хранится в архиве Московской консерватории, в Кабинете народной музыки (№ 2511 — 2518 / 1086 — 1093).

Ладовые особенности заметны особенно ясно в ирмосах 3-го гласа (рисунок 8). Например, в ирмосе на Сретение «Яко виде Исаия» в мелодии постоянно слышны отклонения от обиходного звукоряда, здесь сопоставляются звуки, не входящие в обиходный звукоряд *фа-диез*, который сопрягается с *си-бемоль*, чередующиеся *фа-диез* и *фа-бекар*, *ми-бемоль и ми-бекар*, в розводе фиты 3-го гласа звучит фригийская секунда *ми-бемоль — ре,* с упором на *ре*. То есть чистого звукоряда в том виде, как он записан в «Азбуке» знаменного пения Александра Мезенца, в пении старообрядцев нет. Некоторые могут сказать, что это напевка, т. е. местная традиция, мелодия, напетая по местному обычаю, по которой издавна пели знаменный роспев здешние староверы, но это не так. Эти ладовые особенности являются архаической чертой ладово-мелодического пения знаменного роспева.

Они сохраняются по традиции в пении большинства беспоповцев разных мест, например, у поморцев Латвии, Эстонии, Причудья и др.

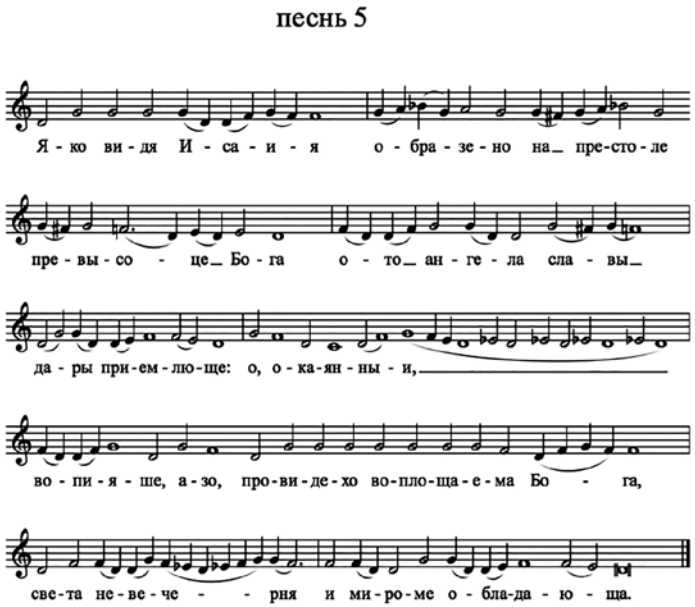


Рисунок 8 — Фонограмма записи пения Анны Ивановны, ирмос «Яко виде Исаия» глас 3, песнь 5

Сравним фонограмму пения с рукописным источником, по которому она пела песнопения — Ирмологом XIX в. северного письма.

Это сохранившееся у старообрядцев-беспоповцев архаическое пение знаменного роспева, бывшее таковым еще с древних времен, до раскола, у А. Мезенца в «Азбуке» не отражено. Обиходный звукоряд был записан А. Мезенцем лишь в 1668 г., и в основном он опирался на западно-европейскую систему гексахордового звукоряда. Старообрядцы-беспоповцы, возможно, сохранили более древние ладовые особенности знаменного пения, чем те, что зафиксированы А. Мезенцем. Эти ладовые отклонения носят систематический характер. Они сохраняются во многих беспоповских общинах. Из них можно составить особый звукоряд древнерусского знаменного пения — архаическую систему интонирования знаменного пения. Сравнив пение беспоповцев разных мест — отдаленных, не связанных друг с другом, я убедилась в том, что эти отклонения систематичны и проявв-

ляются в пении в основном старообрядцев-беспоповцев. Архаическая система интонирования знаменного пения сохраняется в пении наиболее грамотных старообрядцев беспоповских согласий. Например, в Рижской Гребенщиковской общине, где мной было записано много песнопений с аналогичными ладовыми особенностями знаменного пения. Архаическая система интонирования знаменного роспева проявляется, прежде всего, в попевках, в мелодических формулах знаменного роспева, таких попевках, как кулизма. Беспоповцы не пользуются горовосходным холмом при обучении пению, как это у старообрядцев-поповцев, что видно по беспоповским азбукам знаменного пения. Они учат с голоса: ученик повторяет за учителем строку за строкой, таким образом усваивая интонацию с голоса учителя, а не по звукоряду. Звукоряд, конечно, играет свою роль, но система эта выражается в попевках, которые отклоняются, по окончании которых лад может вернуться на прежний уровень.

Рисунок 9 — Поморский певческий ирмолог, рукопись XIX в., по которой пела певица. Ирмос глас 3, песнь 5 «Яко виде Исаия»

Анна Ивановна совершала богослужение у себя в доме одна, иногда к ней приходили ее единоверцы, и они вместе служили вечерню, утреню, обедницу, при этом они использовали все служебные книги — Октоих, Ирмологий, Минеи, Триоди цветную и постную, Трезвоны, Обедницу. Весь комплект певческих и служебных рукописей сохранялся в ее келье. Молельня эта была вся заставлена иконами и книгами. Любимой книгой у беспоповцев был Ирмолог. Они его знали едва ли не наизусть. С него начинается обычно обучение крюковому пению. Обучать по Ирмологу удобно, потому что он состоит из коротких песнопений — ирмосов всех восьми гласов. Она мне спела на магнитофон ирмосы всех 8 гласов: 1-го гласа «Твоя победительная

десница»; 2-го «Елицы древнеих, Светом блесташася, Врага темна, Истина явившося, Недоумеет всяк язык, О, выше ума, Грядите людие»; 3-го «Пределяему морю, Яко виде Исаия»; 4-го: «Моря чермнаго, Удивляшася всяческая»; 5-го «Коня и всадники, Яко посуху ходиво»; 6-го «К Тебе утреннюю, Тело злобе, Не рыдай мене Мати»; 7-го «Манием ти на земли, Страха ради твоего»; 8-го «Воду прошед яко посуху». Для сравнения приведем запись этого ирмоса в ново-истинноречном варианте текста, по рукописи А. Мезенца. Разночтения со скрытнической рукописью очевидны.

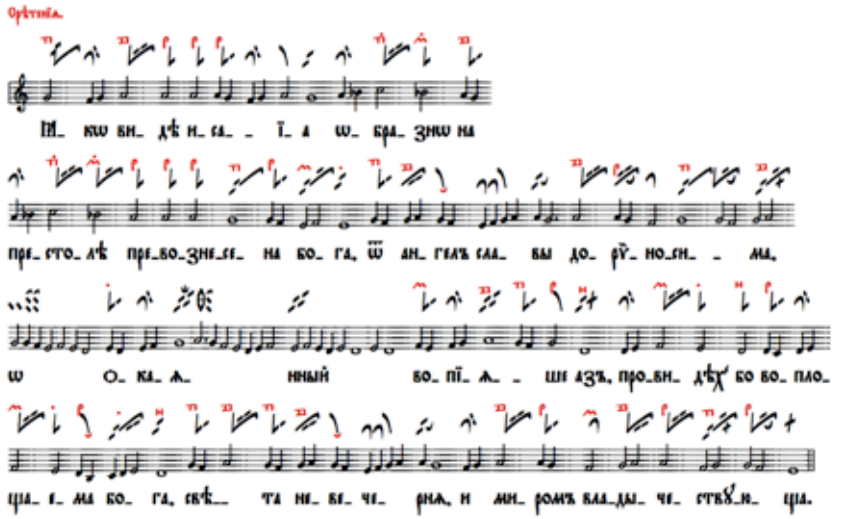


Рисунок 10 — Ирмос песнь 5, 3-го гласа «Яко виде Исаия» из рукописи конца XVII в. А. Мезенца, текст истинноречный[1]

Перед отъездом Анна Ивановна подарила мне свой ирмологий, по которому она пела, и записала ирмосы на магнитофон. Художественное оформление Ирмология очень своеобразно, оно близко к стилю поморских рукописей, но отличается от поморских и тем более гуслицких художественных традиций большей сдержанностью красок и лаконичностью форм. Автор графично и очень изящно строит буквицы, инициалы. Очевидно, скрытники выработали свой художественный почерк, свой рукописный орнамент (рисунки 8, 10), так же

[1] Использованы материалы сайта http://znamen.ru/

как на иконах странников, в рукописях есть свои художественные черты. В их рукописном орнаменте нет золота, как в большинстве поморских рукописей. В рукописи использованы преимущественно три ярко контрастные краски: зеленая, красная, фиолетовая, иногда встречается охра. Все инициалы, заставки написаны изящно, каждая виньетка написана по-своему, по-особому. На полевых цветках нарисованы птички, а не ягоды морошки, как у поморцев, хотя по морошку они ходят, ее любят и даже подарили мне на прощание лукошко.

Рисунок 11 — Инициал — заглавная буква «П» в ирмосе 3-го гласа «Пределяему морю». Певческая рукопись XIX в. скрытников, текст раздельноречный

Анна Ивановна знала не только церковное пение, но и много старинных народных песен, даже такие, которые считаются давно забытыми, например, она напела на магнитофон былину «Как задумал добрый молодец». Старообрядцы поют былины по-старинному вдвоем. Обычно в пении старин участвуют два человека: один начинает строку, другой подхватывает и заканчивает ее. Анна Ивановна пела с помощницей односельчанкой А. А. Ананьиной. Они же по моей просьбе спели несколько свадебных песен: «Бласлови, сударь хозяин», «Гусли мои, гусельки», а затем Анна Ивановна исполнила плач невесты при расставании с матерью. Этот свадебный плач в ее исполнении поразил меня до глубины души. Он был глубоко прочувствованным, эмоциональным, в нем звучала нежность и любовь к родной матери, с которой невесте придется разлучиться. В этом внешне спокойном пении ощущалось сильное эмоциональное напряжение, в какой-то

момент певица начала по-настоящему плакать, зашмыгала носом (это заметно в записи). Плач невесты ею лично был пережит и прочувствовано каждое слово, но при внешней сдержанности плача.

Вдвоем певицы спели колыбельную песню-байку, с припевом «Баю — баюшки, бай», и лирические песни «Летал голубь», «Уж ты поле мое», «Не ходил бы, не гулял бы», «Лучше, краше тебя, лапушка нет», «Чего девушки в молодушки спешите», «Отправляйся, мой любезный», «Цветики вы мои, цветочки». Певицы хорошо знали песенный северный репертуар, под конец они спели даже плясовые песни «Ох у Тани по Ване головушка болит», а также веселые «утушные» песни «Танюша по сеничкам гуляла», «Я не в гостях прогостила», под которые обычно танцевали парами. Обычно вечер («вецерина», поморы цокают) открывался песней-«утушкой». «Утушка» представляет собой степенное, неторопливое хождение парами: три шага в одну сторону — поворот, три шага в другую сторону — снова поворот — и так до окончания песни. Если пару составляли парень и девушка, то «утушка» заканчивалась поцелуем; если танцевали только девушки — взаимным поклоном. Нюхченские певицы пели и городские песни, да и в любой деревне на Севере можно было записать песню «Катерина» на стихи Некрасова «Хорошо было детинушке», также широко известна веселая «Ваня в Питере женился».

На прощание Анна Ивановна посоветовала мне съездить к каргопольским скрытникам, в деревню Забивкино (Забивкина), побывать у них и поучиться. Она дала мне рекомендательное письмо, но очень просила меня скрыть то, что она записывалась на магнитофон, иначе ей грозит духовное «прещение». (Разумеется, я ее просьбу выполнила.) Она объяснила мне, как проехать до Забивкина: на поезде я проехала до Каргополя, а оттуда на автобусе до деревни Забивкина.

Настасья Дмитриевна, с которой я познакомилась благодаря Анне Ивановне, жила в живописном месте на крутом берегу Онеги, откуда раскрываются далекие просторы, и глаз не нарадуется: какая ширь, какие богатые леса! В ее избушке вместе с ней жила другая старушка — тоже скрытница; через дом — еще две пожилые скрытницы и подальше тоже. Раньше здесь проходили съезды скрытников, было много народа, теперь же деревня вымирала, сейчас ее не существует. Добровольческий отряд восстанавливает в Забивкино часовню в память Варлаама Хутынского, который бывал в этих местах. Когда я была в Забивкино, там оставалась небольшая община, которая собиралась на совместную молитву (чаще всего это были панихиды). В дом Настасьи Дмитриевны нередко приходила одна старая скрытница и подозрительно на меня смотрела: зачем, мол, из Москвы сюда

приехала, и нет ли какого злого умысла, и нет ли магнитофона — дьявольского оружия... Я, конечно, спрятала магнитофон в рюкзак, подальше от посторонних глаз, и старалась всё запомнить, а потом записывала на нотную бумагу.

Огромный дом Настасьи Дмитриевны состоял из множества помещений, видно, когда-то населенных скрытниками, теперь же дом опустел. В доме находилась молельня с небольшим, но многоярусным иконостасом. Складной, переносной, хорошего старообрядческого письма иконостас запомнился мне своим красочным колоритом, где преобладали оливковые оттенки. У скрытников в каргопольских скитах были свои иконописные мастерские, заниматься иконописью было престижным и важным делом. Иконописи учились у своих мастеров. Главным их ориентиром была древнерусская иконопись, а имя Андрея Рублёва было для них священным. В иконах преобладали сюжеты, связанные со Страшным Судом, концом мира, писали образы Христа, Богоматери, Троицы Ветхозаветной. М.И. Залесский — старообрядческий писатель, описавший жизнь многих поморских деятелей, привел в заключении своей работы поименный список известных ему скрытнических иконописцев [2, 9, 10, 11].

В молельной комнате странников Забивкино находилось много икон, книг, в том числе певческих. Сюда они собирались для общей молитвы, здесь они служили обедницу (так называли они ту часть литургии, которую дозволялось петь без священника всем старообрядцам беспоповского толка).

Странникам не разрешается молитвенное общение с иноверцами. Им нельзя было есть за одним столом с иноверцами и иметь общую посуду. (Иван Никифорович Заволоко — просвещенный старообрядец из Риги, приезжавший к нам в Москву, ел из своей посуды. Он объяснил это гигиеническими правилами, хотя причиной служили обычаи беспоповцев столоваться отдельно от иноверцев.)

Настасья Дмитриевна — высокая, статная, в молодости несомненная красавица, она подарила мне листы незавершенной, давно начатой ею певческой рукописи, «в лист», выполненной ею в особом, поморском стиле. Поморское письмо отличается роскошными заставками, выписанными тонким орнаментом, с цветами и ягодами — морошкой, птицами и на полях цветок, его называют полевой цветок. Поморский орнамент сразу отличишь по сочетанию цветов — вишневый и зеленый с охрой и золотом. Другая примета поморских старообрядческих рукописей — тончайшие инициалы и концовки. В поморской рукописи, представленной ниже (рисунок 12), инициал — буква **Д** — изящный разноцветный, расписанный растительным орнаментом с плетением. Текст певческой рукописи раздельноречный. В начале

Рисунок 12 — Инициал, буква «Д», в поморской певческой книге «Праздники»

первого листа рукописной книги «Праздники» изложена первая стихира на праздник Рождества Богородицы. Первые слова стихиры звучат в четыре слога «Днесь отъ Анны», изложенные по хомонии, они звучат в семь слогов: «Денесе ото Анны» (рисунок 12).

Поморский почерк — крупный, с сильным нажимом. В буквах — прямой нажим, в крюках нажим в косых линиях, он контрастирует с тончайшими прямыми линиями. Перо для крюкового письма необычное, косо заточенное, а для букв — заточенное прямо. Настасья Дмитриевна была настоящим, хорошим писцом, об этом свидетельствуют подаренные ею листы незаконченной певческой рукописи с текстом и киноварными буквицами. Для завершения работы нужны были материалы: бумага и чернила Сумкина, которые она привыкла использовать в работе, но их у нее уже не было. Настасья Дмитриевна рассказала мне о том, как они линовали бумагу. Прежде чем начать писать текст песнопений, говорила она, тетрадь для написания песнопений заранее графили специально сделанной кераксой (тераксой) — дощечкой по форме страницы, на которой была наклеена суровая нитка по линии будущих строк. «Если подложить такую кераксу под лист и провести по нему рукой, то он вмиг разлинуется». Выдавленные нитками линеечки стороннему глазу незаметны, а писцу хорошо видны. Рукопись писали в четыре приема: сначала тушью текст, потом надписывали крюки, тоже тушью, возле крюков киноварью ставили пометы и, наконец, на специально оставленных местах — инициалы. Не всякий писец мог быть

одновременно и художником. Для выполнения художественных элементов — заставок, миниатюр, инициалов — существовали разные способы. Один из них Настасья Дмитриевна показала мне: это рисунок со сколка. Писец мог художественно нарисовать инициал с помощью сколка. На листке иглой накалывали рисунок инициала со сложным орнаментом. Затем его припорашивали золой над другим листом, на котором образовывался сколок рисунка из золы. Затем быстро, не дыша, чтобы не сдуть золу, его обводили кисточкой — и контур готов. Эту готовую форму писец изукрашивал, доводил до совершенства красками и тушью.

Настасья Дмитриевна была прекрасной певицей и замечательной учительницей пения. Мне удалось у нее поучиться, и это был тяжкий труд. Я выдержала только лишь одну неделю. Учение шло непрерывно, каждый день с раннего утра до вечера с большим напряжением. Первый этап обучения определяет весь дальнейший процесс обучения певцов. Обучение начиналось с певческой книги Ирмологий, с первого ирмоса 1-го гласа «Твоя победительная десница», потом осваивали книгу Октоих, затем «Праздники» и, наконец, Триодь постную и цветную. Существовали экзамены, где певцы должны были продемонстрировать свои достижения. Настасья Дмитриевна учила петь по крюкам *«с голоса»*. Сначала она сама пропевала ирмос с названием нот, сольфеджировала, у старообрядцев есть термин «просолить» (от «соли» — ноты *соль* и *ля*), потом мы пели вместе. Таким образом, песнопение мы пели сначала с названием нот, а потом со словами по строкам (отдельно пропевая каждую строку нотами и словами), а затем объединяли по две строки, потом по три, по две пары. Закончив первый ирмос «Твоя победительная десница», приступали к следующему ирмосу 1-го гласа «Христос рождается», затем третий — «Люты работы». И так, один за другим, учили ирмосы на память, постоянно возвращаясь к началу, повторяя пройденное, усваивая уже выученное. Обучение строилось последовательно, в процессе учебы нужно было соединить в представлении певца слово, звук и знак. Большую роль при этом играла работа над ритмом песнопений знаменного роспева, песнопения заучивали в строгом ритме, в определенном темпе, так, как это соответствовало жанру песнопения и его месту в богослужении. Существовали особые упражнения для выработки устойчивого ритма — ееканье и гагаканье, когда ритм скандировался, а протяженные фиты заучивались в нужном темпе и ритме со вставными буквами: «ненене», «агагага». С помощью такой методики обучения пению певцы, вышедшие из старообрядческих школ, обладали ритмичностью, чистой и точной интонацией, отчетливым знанием крюков. Благодаря тому, что певцов учили петь с голоса, они сохранили особенности древнерусского архаического интонирования знаменного пения, живую интонацию и

четкий ритм. Думаю, что так же обучали и в древнерусских певческих школах.

Загадочной стала смерть Настасьи Дмитриевны (я узнала об этом от композитора Юрия Буцко, который путешествовал в тех краях). Жители Прионежья не боятся лесов и болот. Они знают их и смело ходят в одиночку по морошку, клюкву, по грибы. Однажды осенним утром Настасья Дмитриевна ушла в лес. Было зябко, днем задул ветер, к вечеру усилился, стало холодно и стемнело. Настасья Дмитриевна не вернулась. Не пришла она и на следующий день. Ее искали, но так и не нашли. Смерть странников похожа на их жизнь. После смерти им не ставят памятников. Зачастую у них нет даже могил, так же как при жизни нет ни паспортов, ни других документов. Будто этих людей и вовсе не существует...

После поездки к старообрядцам странникам (скрытникам) я начала активно изучать певческую культуру старообрядцев других местах России и зарубежья, много интересного материала мне удалось записать от беспоповцев Прибалтики, у старообрядцев-поморцев Риги, Клайпеды, Вильнюса, Таллина, Тарту, богатый материал был собран в Причудье, по всему побережью Чудского озера, где рассыпаны старообрядческие деревни, в которых уцелели старые традиции. Делала записи старообрядцев-поповцев в Поволжье у старообрядцев Нижнего Новгорода и Костромы и по всей той округе. Много ценных материалов я нашла у старообрядцев-некрасовцев Ставропольского и Краснодарского края, в 1962 г. вернувшихся в Россию из Турции, где они прожили более 200 лет. Ездила в экспедиции в Сибирь, Горный Алтай, на Урал, работала у семейских старообрядцев Забайкалья в Бичурском, Тарбакатайском районах. Записывала липован в поселке Румынский. В Закарпатье делала записи службы и записала немало духовных стихов. Все эти материалы очень важны для истории древнерусской культуры, важно, что материалы хранятся в одном месте, в фондах Музея имени Андрея Рублева. Это позволяет широко пользоваться ими, сравнивать записи. Древнерусская певческая культура, так же как и древнерусская литература, архитектура, иконопись являются памятниками древнерусского художественного наследия. Эти старообрядческие записи являются свидетельством уникальных певческих традиций Древней Руси. В среде старообрядцев сохранялся древнерусский уклад жизни и богослужения, традиции древнего богослужения и пения по крюкам, распевное чтение, традиции древнерусской иконописи, костюм и быт, многое другое. Иногда бывает, что один человек вбирает в себя мудрость целого поколения, хранит его и передает в дальнейшее пользование, в продолжение древних традиций. Таким человеком была старообрядческая певица-странница (скрытница) из Нюхчи, которая

хранила огромные знания о древнерусской культуре, по-видимому, она вмещала весь многообразный мир древнерусского человека — обряды на разные случаи жизни, духовные стихи, народные песни от свадебных песен, причетов и баек, вплоть до былин, древнерусское церковное пение на весь год. В ее памяти сохранилось всё — древнейшие формы русского церковного пения и памятники фольклора. Певица, в совершенстве владевшая крюковым пением, спела много песнопений знаменного роспева, а также их сольфеджировала по крюкам, пела по наонным книгам, соблюдая все древние особенности знаменного пения, даже те, которые не фиксируются крюками: особую ритмику в крюках и попевках, а также ладовые особенности знаменного пения, которые не пишутся в крюковой строке, а передаются изустно. В записях ее пения сохранилось архаическое интонирование знаменного роспева со всеми его ладовыми особенностями, которые сохраняются только лишь у беспоповцев. Старообрядцы и по сей день стремятся сохранять традиции древнерусской певческой культуры.

Исследование выполнено в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-00386\20.

Список литературы

1. Автографы выдающегося русского музыкального теоретика XVII в. Александра Мезенца (Стремоухова) // Парфентьев Н.П. Выдающиеся русские музыканты XVI—XVII столетий. Избранные научные статьи. — Челябинск, 2005. С. 207—229.

2. *Амосов А.А., Бубнов Н.Ю.* Археографические экспедиции Библиотеки Академии Наук СССР в Каргопольский, Плисецкий районы Архангельской области (1975—1976) // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. — Л., 1978. — С. 262—298.

3. *Бобков Е.А.* Певческие рукописи гуслицкого письма // Труды Отдела древнерусской литературы. Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков. — Л.: Наука, 1977. — Т. XXXII.

4. *Владышевская Т.Ф.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2 / сост. А.И. Кандинский. — М., 1976. — С. 40—61.

5. *Владышевская Т.Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика. — М.: Советский композитор, 1978. — Вып. 2.

6. *Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. — М.: Знак, 2006.

7. *Денисов Н.Г.* Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации: автореф. дис. … канд. искусствовед. — М., 1996.

8. *Мельников П.И.* В лесах / П.И. Мельников (Андрей Печерский) // Собр. соч.: в 8 т. — М.: Правда, 1976. — Т. 3.

9. *Прокуратова Е.В.* История страннического согласия в сочинениях старообрядческого книжника М.И. Залесского // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. — СПб., 2006. — С. 306.

10. *Докучаев-Басков К.А.* Странническая секта в пределах Олонецкой губернии // Истина. — 1878. Кн 59 (без стр.)

11. *Мальцев А.И.* Староверы-странники XVIII — первой половины XIX в. — Новосибирск, 1996.

12. *Смоленский С.В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. — СПб., 1904.

10. *Успенский Б.А.* Архаическая система церковнославянского произношения (из истории литургического произношения в России). — М.: Изд-во МГУ, 1968.

11. *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. — М.: Советский композитор, 1973.

12. *Успенский Н.Д.* Лады русского Севера. — М.: Советский композитор, 1973.

References

1. Avtografy vydayushchegosya russkogo muzykal'nogo teoretika XVII v. Aleksandra Mezenca (Stremouhova) // Parfent'ev N.P. Vydayushchiesya russkie muzykanty XVI—XVII stoletij. Izbrannye nauchnye stat'i. — CHelyabinsk, 2005. — S. 207—229.

2. *Amosov A.A., Bubnov N.YU.* Arheograficheskie ekspedicii Biblioteki Akademii Nauk SSSR v Kargopol'skij, Pliseckij rajony Arhangel'skoj oblasti (1975—1976) // Materialy i soobshcheniya po fondam Otdela rukopisnoj i redkoj knigi BAN SSSR. — L., 1978. — S. 262—298.

3. *Bobkov E.A.* Pevcheskie rukopisi guslickogo pis'ma. Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. Tekstologiya i poetika russkoj literatury XI—XVII vekov. — L.: Nauka, 1977. — T. XXXII.

4. *Vladyshevskaya T.F.* K voprosu ob izuchenii tradicij drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva // Iz istorii russkoj i sovetstkoj muzyki. Vyp. 2 / sost. A.I. Kandinskij. — M., 1976. — S. 40—61.

5. *Vladyshevskaya T.F.* K voprosu o svyazi narodnogo i professional'nogo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva // Muzykal'naya fol'kloristika. — M.: Sovetskij kompozitor, 1978. — Vyp. 2.

6. *Vladyshevskaya T.F.* Muzykal'naya kul'tura Drevnej Rusi. — M.: Znak, 2006.

7. *Denisov N.G.* Ustnye tradicii peniya u staroobryadcev: penie po «napevke», voprosy interpretacii: avtoref. dis. … kand. iskusstvoved. — M., 1996.

8. *Mel'nikov P.I.* V lesah / P.I. Mel'nikov (Andrej Pecherskij) // Sobr. soch.: v 8 t. — M.: Pravda, 1976. — T. 3.

9. *Prokuratova E.V.* Istoriya strannicheskogo soglasiya v sochineniyah staroobryadcheskogo knizhnika M.I. Zalesskogo // Materialy i soobshcheniya po fondam Otdela rukopisej BAN. — SPb., 2006. — S. 306.

10. *Dokuchaev-Baskov K.A.* Strannicheskaya sekta v predelah Oloneckoj guberni i// Istina. — 1878. — Kn 59 (bez str.).

11. *Mal'cev A.I.* Starovery-stranniki XVIII — pervoj poloviny XIX v. — Novosibirsk, 1996.

12. *Smolenskij S.V.* O blizhajshih prakticheskih zadachah i nauchnyh rozyskaniyah v oblasti russkoj cerkovno-pevcheskoj arheologii. — SPb., 1904.

10. *Uspenskij B.A.* Arhaicheskaya sistema cerkovnoslavyanskogo proiznosheniya (iz istorii liturgicheskogo proiznosheniya v Rossii). — M.: Izd-vo MGU, 1968.

11. *Uspenskij N.D.* Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo. — M.: Sovetskij kompozitor, 1973.

12. *Uspenskij N.D.* Lady russkogo Severa. — M.: Sovetskij kompozitor, 1973.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

БАЛЕТ: И ДРАМА, И СИМФОНИЯ

Е.Н. КУРИЛЕНКО
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: Kurilenko-08@mail.ru

Раскрываются различные методы создания хореографических спектаклей, возникшие в XX в., в которых по-разному взаимодействуют музыка, литература и драматический театр.

Ключевые слова*: балет, хореография, музыка, литература, драматический театр, симфоническая и инструментальная музыка, жанры балета, взаимодействие искусств в балете.*

BALLET: BOTH DRAMA AND SYMPHONY

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

The article reveals various methods of creating choreographic performances that arose in the twentieth century, in which music, literature and drama theater interact in different ways.

Key words: *ballet, choreography, music, literature, drama theater, symphonic and instrumental music, ballet genres, interaction of arts in ballet.*

Балет, пройдя период становления, самоопределения, накопления собственных, специфических средств отражения действительности, в XX в. занял одно из ведущих мест среди жанров музыкального театра. Новые черты музыкальной выразительности, новые открытия в области современной пластики вошли в хореографический спектакль и помогли значительно расширить круг тем, идей и образов. Синтетическая природа балетного театра дала возможность непосредственно использовать выразительные средства других искусств и своеобразно преломлять жанровые разновидности, формы, стилевые особенности, идущие, в частности, из драматического театра, литературы, живописи.

За долгий путь истории балета составляющие его синтеза по-разному взаимодействовали между собой, порой как бы вытесняя

друг друга, что в определенной мере стимулировало эволюцию музыкально-хореографического искусства, раздвигало его возможности, расширяло палитру выразительных средств. Взаимодействие искусств варьировалось от полного подчинения одного из слагаемых другим до относительного их равноправия.

К концу XX в. балетный театр России подошел, пережив периоды различного подхода к реализации идей взаимодействия искусств в хореографическом спектакле. Здесь было, с одной стороны, крайнее сближение с драматическим театром, часто ради точной передачи литературного сюжета и образов; в основе сценария хореографического спектакля оказывались сочинения наиболее сложные с точки зрения сценической (и тем более чисто пластической) интерпретации. С другой — целенаправленный процесс освобождения от воздействия литературы, отход от композиционных норм театральной драматургии и жанров приводил к увлечению идеей создания хореографических форм, композиций, драматургических решений на основе чисто музыкальных закономерностей.

В начале XX в. в период кризиса жанра монументального балетного спектакля путь сближения с театральной драматургией и режиссурой казался молодым реформаторам спасительным. Хореографы в 1930—1950-е гг. стремились пластическими средствами предельно точно воплотить драматический сюжет, преодолеть условность балетной образности. Но усиление значения режиссуры привело к тому, что пантомима оказалась как бы на первом месте среди выразительных средств хореографии. Чтобы танец не воспринимался как вставной номер, останавливающий драматическое действие, велись поиски его сценического «оправдания» (эпизоды свадеб, празднеств и другие подобные «случаи из жизни», где в реальной действительности можно потанцевать).

В балетоведении хореографические спектакли, созданные по принципу сближения с драмой, получили название балеты-пьесы, хореодрамы. Чаще используется термин *драмбалет*, который характеризует постановки одного творческого направления, стиля.

В 1960-е гг., как реакция на одностороннюю драматизацию балета, возникла и находила всё больше сторонников идея, что балет — это «взволнованное действие в мире чувств, человеческих переживаний, здесь его сфера, здесь его желанное всемогущество» [1, с. 7]. Новое поколение мастеров танца не поддержало творческие установки предшествующего периода, и прежде всего — ориентацию на возможность полной аналогии между литературными и хореографическими жанрами, стремление как можно ближе к тексту первоисточника пересказать романы, повести, новеллы, как можно точнее, натуральнее передать

драматические ситуации, найти им точное «жизнеподобное» объяснение.

Процессы, происходящие внутри балетного театра, совпали с общей тенденцией развития театрального искусства, утверждением на драматической сцене «реализма, отточенного до символа», что проявилось в отказе от прозаичности, в обращении к условно-поэтической театральной образности, философской обобщенности. Хореографы стремились передать идею, тему, сюжет, образы танцевальными средствами, вернуть своему искусству его важнейшую специфическую черту, которую критик М. Иофьев метко определил, назвав балет «искусством поэтических формул» [2, с. 133].

Поиски специфики балета приводили к всё большему отрицанию какой-либо его связи с драматическим театром, к повышению влияния структурных, композиционных, драматургических средств инструментальных музыкальных жанров. В результате появились попытки создать новые музыкально-хореографические жанры: балет-поэма, балет-симфония в отличие от балета-пьесы, балета-романа, повести, хореодрамы и т. д.

Обвиняя драмбалет в иллюстративности, в стремлении сюжетно объяснить введение танца в пантомимическую ткань спектакля, хореографы вскоре позабыли старую добрую форму «действенный танец» и стали «отанцовывать» каждое душевное состояние героя. «Поэтический» балетный театр вместо подробного развертывания характеров и событий всё чаще стал давать предельно насыщенное метафорическое их выражение. Нагромождение технических сложностей в хореографическом рисунке выдавалось за процесс эволюции характера. О том, что происходит в душе героя, рассказывает подчас не он сам, а его двойник или кордебалет.

Недавние творческие открытия превратились в новую форму штампа. Одностороннее понимание условности П. Гусев увидел в новом герое балета — «ходячем обобщении», загадочном и холодном [3, с. 29]. Увлечение символикой, превращение героев спектакля в образы — носители определенных эмоций, в проводники идей в сюжетном спектакле приводило к схематизму при интерпретации литературных источников, что зачастую оправдывалось мнимой близостью к обобщенной образности симфонизированной музыкальной партитуры. За хореографической симфонизацией скрывалось танцевание вообще, «ребусные» герои, отвлеченные идеи и мысли.

С течением времени прояснилось, что хореограф, руководствуясь внетеатральным мышлением, не сможет удачно поставить многоактный сюжетный современный спектакль. На основе симфонической, инструментальной музыки, не удается создать полноценный

сюжетный балет-пьесу из-за существенных отличий в информации, которую эти искусства способны воплотить. Практика балетного театра требовала новой модели общения хореографического искусства с музыкой, с драматическим театром, с законами режиссерского построения действия.

В балетном театре последней трети XX в. синтез искусств проходил новую стадию своего развития, а во многом и становления нового качества, что обусловлено поисками форм, способных отразить по-новому темы, идеи и образы в их единстве и многообразии. Этот процесс охватил различные стороны музыкально-хореографического искусства: его жанры, стиль, интонационно-образный строй, пластическое решение. Тенденция гибридизации жанров музыкального театра (опера-балет) и впитывания специфики иных музыкальных жанров (балет-оратория, балет-симфония, рок-балет) сопровождался сближением со смежными видами искусств (телебалет). Общение с литературой, драматическим театром влияло на жанровые черты и на драматургию хореографического спектакля.

Композиторское творчество 1960—1990-х гг. в основном ориентировалось на сближение традиций русского балета и современного музыкального языка, методов формообразования. Несмотря на то что союз музыки и хореографии нередко оставался противоречивым, новые черты музыкальной выразительности, новые открытия в области пластики вошли в хореографический спектакль и помогли найти средства, адекватные новой образности. Стремление хореографии воплотить содержание музыкальной партитуры, новое отношение к их синтезу стало главным достижением балетного театра конца XX в.

Наряду с тенденцией соединения различных искусств продолжался перевод, «транспонирование» в балет художественных явлений, характерных для одного из слагаемых синтеза. Сказанное прежде всего проявилось во взаимоотношениях с литературой, давняя связь с которой обрела новые черты: авторы хореографических спектаклей выбирали для сценической интерпретации сложнейшие литературные произведения, где исследованы тончайшие движения души, нюансы психологических состояний.

На основе произведений отечественной литературы были созданы «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» Р. Щедрина, «Анюта», «Женитьба Бальзаминова», «Дом у дороги» В. Гаврилина, «Метель» на музыку Г. Свиридова, «Ревизор» А. Чайковского, «Дубровский» В. Кикты, «Война и мир» В. Овчинникова, «Мастер и Маргарита» А. Петрова и одноименный балет Э. Лазарева, «Оптимистическая трагедия» М. Бронера и «Комиссар» Г. Баншикова, «Ангара» А. Эшпая, «Двенадцать стульев» Г. Гладкова и др. Образы зарубеж-

ной классики нашли воплощение в «Макбете» К. Молчанова и одноименном балете Ш. Каллоша, в «Пер Гюнте» А. Шнитке, «Исповеди» Э. Денисова, «Разбойнике» М. Минкова, «Любовью за любовь» Т. Хренникова.

Общение с литературой, драматическим театром влияло и на жанровые черты, и на драматургию хореографического спектакля. Как литература, не предназначенная для сцены, дала возможность драматическому театру понять, принять и использовать особую природу драматизма, уловить его новые и чрезвычайно тонкие грани, развить новые принципы и приемы театральности, так и драматический театр помог освоить и воплотить на балетной сцене темы, сюжеты всех родов литературы.

Однако стремление точно и последовательно претворить фабулу литературного первоисточника, как правило, приводило к иллюстративности музыкального или хореографического материала. Например, широкомасштабные идеи Н. Боярчикова в балетах «Геракл» (1988) Н. Мартынова и «Тихий Дон» Л. Клиничева (1981) обернулись вялой традиционностью музыки, прикладной по своей функции. В отличие от жанра «литературной оперы», где наметились определенные достижения, попытки создать «литературный балет» не увенчались успехом и часто приводили к возврату худших традиций драмбалета.

Иной, более плодотворный метод состоял в том, что на балетную сцену переносились не сюжет романа в его повествовательно-описательном течении, а концепция литературного произведения, образный мир, взаимоотношения героев, выражающие их характеры и идею произведения в сложной танцевальной полифонии. Из литературного произведения черпалась лишь концепция, образный мир, а не сюжетные ходы, ситуации; устранялось всё, не свойственное природе танца. Спектакль делал зримым внутреннее содержание событий и чувств, открывал нечто новое в хорошо знакомом произведении.

Сближение литературы и музыки в балете происходило за счет привлечения специфических форм и средств драматического театра, тех композиционных особенностей драматургии, которые можно использовать, учитывая отсутствие в искусстве танца такого важного фактора, как слово, а также благодаря относительной конкретности хореографического движения, узнаваемости жеста, *pas* в сочетании с программой спектакля (сюжетом или кратким обозначением содержания). Если же в балетном спектакле возникал самостоятельный сюжет, влияние драматургических закономерностей театрального искусства все равно проявлялось, событийность сценарной первоосновы неизбежно в той или иной мере вызывала опору на законы драматического театра. Такая направленность предопределяла и особенности

музыкальной драматургии, хотя давала композитору возможность достаточно свободно использовать и номерной, и сквозной, и монтажный, и контрастно-составной способы организации материала.

Другой путь развития балета связан с усилением роли собственно музыкальных закономерностей, жанровых и формообразующих принципов. Взяв за основу симфонизированную балетную партитуру, хореографы, как правило, решали пластические идеи и образы в обобщенно-символическом плане, и лишь изредка герои получали сценически выпуклую, конкретную, персонифицированную пластическую характеристику.

Все балетмейстеры — и письменно, и устно — провозглашали верность музыке, утверждали, что именно она определяет не только структуру и образность каждого танцевального фрагмента, но и внутреннее развитие хореографии всего спектакля, убедительно рассуждали о своем стремлении следовать музыкальной логике, строить пластические интонации на основе музыкальных. Между тем практика театра показала, что «верность музыке» порой подменялась диктатом хореографа, а взаимодействие искусств целиком зависело от творческой манеры балетмейстера.

Хореографы продолжали обращаться к новым оригинальным балетным партитурам, осуществляли постановки (сюжетные и бессюжетные) на небалетную музыку любых жанров, и, наконец, подбирали музыкальные фрагменты из различных сочинений по принципу компиляции, ориентируясь на свой замысел спектакля и вовсе не заботясь о цельности музыкальной драматургии. По их заказу создавались вольные транскрипции на основе сочинений одного или нескольких авторов. Композиторы, вдохновленные тем, как рьяно хореографы в своих постановках используют любые жанры небалетной музыки, сочиняли порой балетные партитуры по законам лишь инструментальных жанров, без учета возможности их пластического воплощения.

Каждый из методов создания музыкальной и хореографической драматургии принес и творческие удачи, и опыты, в которых отразились крайние, отрицательные тенденции двух направлений, которые стали ведущими в XX в. и которые долгое время находились по отношению друг к другу в оппозиции.

Жанровую структуру, форму изложения, драматургию, композицию хореографического спектакля во многом определяет тип конфликта, который, учитывая театральную природу сюжетного спектакля, в наиболее обобщенном плане подразделяется по содержанию, эмоциональной остроте и окрашенности на трагический, драматический и комический. Способ их реализации, в свою очередь, зависит от подхода авторов к типу музыкально-хореографического спектакля,

к методу построения драматургии, что выражается в приближении к балету-пьесе или симфонизированной модели с обобщенной подачей образов.

Трагедийный пафос в таких спектаклях, как «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича (1968), «Икар» С. Слонимского в постановке В. Васильева (1971, 1976) или И. Бельского (1974) достигался за счет использования экспрессивного музыкального тематизма, острого столкновения музыкальных образов, предельно контрастной конфронтирующей пластики. Действие балета «Икар» основано на принципе контрастного сопоставления и столкновения разноплановых музыкальных сцен: поначалу небольших эпизодов, а во второй части — симфонических картин, приобретающих все более масштабный характер, имеющих ключевое значение в развитии основного конфликта. Замкнутость отдельных номеров, расчлененность целого на самостоятельные музыкальные картины преодолевается введением в разнохарактерный материал тематизма, сходного в интонационном плане, что может приобретать значение лейттематизма, а может восприниматься как экспозиция, разработка и реприза, «синтезирующая», часто в виде сложного контрапункта, тематизм балета. Такова четвертая картина «Одиночество», заключительный «Полет Икара».

Разнообразно решалась проблема взаимоотношений «герой и масса» в современном балете-драме с исторической или героической тематикой. Не психология личности, не развитие характера, а психология массы, конфликтное столкновение антагонистических сил, конфликт мировоззрений, общественных систем интересовали, например, хореографа И. Бельского в период работы над «Берегом надежды» А. Петрова и «Ленинградской симфонией» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича; О. Виноградова при постановке «Ярославны» Б. Тищенко, «Броненосца Потемкина» А. Чайковского. Обобщенный характер музыкального тематизма в таких балетах фиксирует определенное состояние, а не индивидуальные черты героя, что влияет на драматургические принципы: на основе законченных эпизодов конфликт возникает путем контрастного сопоставления образов.

Авторы балета «Ярославна» (композитор — Б. Тищенко, сценарист и хореограф — О. Виноградов, 1974), оттолкнувшись от литературного первоисточника, предложили свою трактовку «Слова о полку Игореве», отличную от традиций «Князя Игоря» А. Бородина. В спектакле не было логично выстроенного сюжета, развитых музыкально-хореографических характеристик персонажей, был дан обобщенный образ эпохи, в которой происходят известные события, эмоциональное восприятие, современный взгляд на коллизии, которые не потеряли свою актуальность и сегодня. Музыкальная

партитура без контрастной образной индивидуализации породила аналогичное пластическое решение, что проявилось в известной метафоричности сценических образов, в намеренной скульптурности и символичности мизансцен. Виноградову нельзя отказать во внимании к музыкальному материалу, в частности, к принципам организации формы: динамизация действия за счет постепенного заполнения сцены в соответствии с аналогичным приемом в музыке. Статика в сценическом решении косвенно отразила эпическую повествовательность хоровых эпизодов, чьи архаичность и суровый колорит сказались в пластике русичей.

Обобщенность выразительных средств при воплощении образов главных персонажей в балетах-трагедиях не отрицала детализации индивидуальных характеристик, хотя и не давала возможности раскрыть особенности их душевных переживаний с той же глубиной, как это предполагается в психологической разновидности балета-драмы.

Искусству танца ближе передача чувств героев, их «состояний», внутреннего действия; событийная же сторона развития сюжета в хореографических спектаклях менее развита. Сцены, характеризующие душевное состояние персонажа, как правило, более пространны в композиции целого. Показ поступков, конкретных действий всегда ограничен краткими, ударными эпизодами, показ реальных действий происходит в кульминационных моментах драматургии.

Обратим внимание на особую трудность, особое «сопротивление материала» при создании балетного спектакля на основе произведений театральной драматургии: обманчивая легкость переноса четкой композиции пьесы может перейти в иллюстрирование перипетий сюжета без глубинного постижения внутренней жизни образов средствами танца. С другой стороны, балет подчас находил свои особые выразительные средства, музыкально-хореографические и режиссерские приемы для передачи идейного и образного содержания первоисточника.

«Оптимистическая трагедия» (1986) — двухчастная композиция М. Броннера и хореографа Д. Брянцева — содержала почти все сюжетные коллизии одноименной пьесы Вс. Вишневского. И вместе с тем авторы балета по-новому взглянули на события гражданской войны, на героев известной пьесы, и прежде всего — Комиссара. Этот образ, давно превратившийся в некий символ, здесь стал более психологически емким, приобрел лирические черты. Произошло это во многом потому, что авторы спектакля, работая в тесном сотрудничестве, показали две несхожие грани единого образа, подчеркнув данную идею и музыкально, и посредством ввода в балет двух исполнительниц для создания образа Комиссара.

Подобный режиссерский ход оправдан многогранностью музыкальной характеристики главной героини. Целый комплекс интонаций волевых, взрывчатых, драматических сопровождает Комиссара — руководительницу отряда моряков (первая исполнительница). Интонации горестных вздохов и одновременно успокаивающие «раскачивающиеся» мелодические фигуры рисуют женственную, мягкую сторону натуры; робкие инструментальные шаги, принимающие порой скерцозную окраску, — юное, ласковое, шаловливое существо, готовое весело порезвиться (вторая исполнительница). Облик одной из исполнительниц роли был привычен: строгая женщина в кожанке и сапогах. Другая представала юной девушкой в белом, легком платье, какие носили «барышни из интеллигентных семей» в канун революции и гражданской войны. На первый взгляд, такое решение образа Комиссара могло лишить его цельности, превратиться в демонстрацию «раздвоения» личности. Композитор и балетмейстер избежали этой опасности. Они создали образ женщины сильной, уверенной в правоте дела революции и одновременно показали глубину ее душевных переживаний, ее трепетную мечту о счастье, о любви.

Интерес к жанру психологического балета-драмы и достижения современной музыки и хореографии находятся в диалектическом единстве. С одной стороны, отражение личной драмы героя и его душевных переживаний потребовало наряду с использованием традиционных методов (например, лейтмотивной системы) интенсивных поисков новых музыкальных и хореографических выразительных средств, новых сценических, режиссерских решений. С другой стороны, развитие современных приемов музыкального письма, открытия в области танцевальной лексики и новизна их взаимоотношений позволили расширить и обогатить методы воплощения психологических ситуаций.

В «Анне Карениной» (1972), например, Р. Щедрин, опираясь на пластический речитатив, в качестве одного из выразительных средств использовал современную сонорно-фактурную технику письма, звучащую здесь предельно экспрессивно. Ощущение тревожного ожидания, овладевшего душой героини, возникает благодаря использованию сонористики, стереофонии, тембро-ритмоактурного тематизма, аккордов-кластеров. Перечисленные приемы служат не изображению фона действия, а создают выразительный контраст между внутренним миром Анны и окружающим ее обществом.

Драматический конфликт в психологическом балете-драме возникал между героями-антагонистами, между героем и средой, враждебным окружением, мог заключаться в самом характере, мироощущении персонажа, раскрывался в процессе исследования душевных

порывов героя, их внутренней противоречивости. В музыке и хореографии балета-трагедии преобладал принцип «крупного штриха». Психологический балет-драма, проецируя конфликт на внутренний мир героя, стремясь передать богатство, тонкость оттенков переживаний, требовал большей нюансировки и разнообразия в становлении и развитии музыкального и пластического тематизма.

Традиционные для балета сцены снов, воспоминаний, видений всё чаще трактовались по-новому: они помогали раскрыть душевный мир и психологию героя, понять мотивы поступков, показывали процесс осмысления событий.

Влияние кинематографа, современного драматического и различных видов музыкального театра было заметно в таких приемах драматургии балета, как монтаж коротких «кадров»-эпизодов, акцентирование того или иного момента введением стоп-кадра, крупного плана для фиксации определенного состояния, характеристики момента действия, наплывы-воспоминания, внутренний монолог, ретроспективный метод драматургии, полистилистика, смелое сочетание музыки и пластики различных стилистических направлений. Искусство балета, с одной стороны, использовало отдельные драматургические приемы, взятые из арсенала кинематографа, с другой — пыталось приобрести его сущностные качества — динамизацию пространства и передачу времени в пространственной модальности.

Представление в балетном театре предлагается зрителям в формах пространственно застывших, замкнутых в сценическую «коробку», благодаря неизменной позиции зрителя по отношению к происходящему на сцене. В постановках последней трети XX в. заметна тенденция не только передать перемещения тел в пространстве, но и создать иллюзию движения самого пространства за счет различных средств «высвечивания» того или иного персонажа на фоне общего затенения, что как бы соответствует удалению и приближению кинокамеры. Работа светотехника оказалась способной повторить кинематографический эффект отсутствия резкости изображения, и наоборот — высветление, что способно передать смену состояний и у героев спектакля, и у зрителей. Всё перечисленное позволило чисто постановочными и сценографическими средствами разнообразить виды динамики действия.

Балетная партитура не только координировала единство театрально-хореографического действия, процесс становления и развертывания образов в их взаимодействии, но и вскрывала «подтекст» и «внутреннее действие» сюжета, передавала движение мыслей, чувств, психологических побуждений героев, их сложные взаимоотношения, эволюцию характеров.

Композиторы широко использовали разнообразные возможности музыки создавать *пластические образы*. Традиционные, исторически апробированные танцевальные формы выполняли прикладные функции, становились своего рода знаком, символизирующим историческое время действия балета. Наряду с традиционно понимаемой танцевальностью моделировались и новые специфические формы пластики. Один из путей — это внедрение в балет «высшей», опосредованной танцевальности, пропущенной через классический симфонизм и представшей как обобщенное выражение семантически сложной стихии движения.

К концу XX в. отчетливо проявился новый виток взаимодействия и взаимообогащения инструментального и театрального композиторского мышления. Балетная музыка развивалась как часть «большого симфонизма», инструментальные жанры, в свою очередь, воплощая стихию движения, обнаружили воздействие на себе современного «хореографического» начала музыкальной образности. Симфонизация балетной музыки проявлялась по-разному и размывала традиционные представления о степени симфоничности, например, номерного и сквозного типа драматургии, многоактного сюжетного спектакля и композиций, вплотную сближающихся с жанрами инструментальной музыки. Наряду с типичной для симфонических разработок поляризацией интонационных миров, прямым столкновением, противоборством тем, в партитурах использовалось последовательное сопоставление крупных, контрастных по материалу структурных образований, которые воздействуют друг на друга как бы на расстоянии, подвергаясь образным изменениям либо постепенно вытесняя «враждебный» тематизм.

На пути привлечения в балетную партитуру новейших средств музыкальной выразительности возникла опасность отхода от *театральной* природы искусства танца, игнорирования в музыке элементарных основ пластического движения. Хореографов не пугали ни самые сложные, замысловатые ритмы, размеры, их частая переменчивость, ни отсутствие явного, пусть зашифрованного, тематизма, ни аморфная оркестровая фактура.

В лучших балетных партитурах композиторы, в свою очередь, нашли возможность решать вопросы новой танцевальности, новой театральности. Создать пространственные картины, отражать состояния статики или динамики помогали не только изначальная близость музыки и хореографии, их родство через темп и ритм, не только уже ставшие традиционными регистровые, тембровые, интонационные возможности выразительности, но и технические средства, казалось бы, далекие от дансантности. Учитывая важное для балетного жанра

условие — ясность метроритмических структур, содержательность моторно-двигательной сферы музыки, среди современных технических средств отбирались те, которые могли преодолеть такие свойства нового материала, как отсутствие яркой интонационности, инертность, статичность. Вводя элементы электронной музыки, сонористики, композиторы использовали их способность создавать контрастные эпизоды экспрессивного, динамичного характера в неожиданных тембровых, артикуляционных и иных сопоставлениях.

Для обрисовки движения и пространства наравне с традиционными средствами применялись алеаторика и сонористика, помогающие усилить эффект накопления звуковой массы, утолщения и разряжения неупорядоченного «разбухания» или истаивания звучности.

Новые средства передачи экспрессии, динамики, пространственного движения оказались созвучными балетному жанру и в плане сохранения его исконной тяги к романтическому восприятию жизни. Легко и естественно балетный театр воспринял ощутимый ныне возврат к романтизму, к открытой эмоциональности музыки, достигаемый и возрождением «первичных ценностей» (мелодическая ясность, рельефность тематизма, естественность ладогармонического развития, взаимосвязь с народно-национальной стихией), и остросовременными средствами, нацеленными на восприятие музыкально-хореографического действия широкой аудиторией.

Тот материал, который Щедрин в балете «Чайка» (1980) называет основными музыкальными темами, представляет собой либо ритмоформулы, либо темы-тезисы, часто микротемы, имеющие важное конструктивное значение, так как из них произрастает множество интонационных «побегов», развернутых и по горизонтали, и по вертикали. Сохраняя первоначальный облик лейттем, композитор реализует заложенные в них возможности трансформации. Интонационное наполнение мелодических линий есть даже в тех прелюдиях, которые напоминают чисто сонорные опусы. Щедрин передал в музыке «драматизм повседневности» без конфликтных коллизий. Он добился постепенного, неуклонного нагнетания напряжения не за счет резких образных контрастов и их столкновений, а путем оркестрового уплотнения, интонационного насыщения музыкальной ткани.

Композитор развил традиции Прокофьева, широко использовал музыкальные интонации, передающие пластику движения человека, однако, исходя из замысла авторов спектакля — Р. Щедрина, М. Плисецкой, В. Левенталя, — новым для балетного театра стало то, что интонации такого рода не требовали точного повторения в хореографическом рисунке. Музыка не акцентировала событийную канву, сюжет раскрывался путем чередования контрастных состояний. Внутренний

же конфликт проступал в новом соотношении сценического и музыкального рядов спектакля. Их разъединение создавало атмосферу зыбкости, странности существования героев: взаимного отчуждения при постоянном стремлении к пониманию, любви.

Сближение балетной композиции с симфоническими жанрами, в частности с программным симфонизмом романтической традиции, очевидно в партитуре «Исповеди» Э. Денисова (1985).

Вечная проблема — «традиции и новаторство» — решалась в 1980—1990-е гг. более спокойно, чем в предшествующее десятилетие, когда современность и признаки новаторства виделись подчас лишь в сближении балетной музыки со структурой и интонационным фондом чистого инструментализма, в использовании инструментальных форм, что должно было способствовать сквозному симфоническому развитию как ведущему принципу музыкального изложения и «симфоническому» танцу как основному средству хореографического решения. Хотя последний отнюдь не становился «симфоническим» лишь потому, что поставлен на музыку инструментальных сочинений. Номерной принцип драматургии воспринимался как нечто негативное, устаревшее, чуждое балетному симфонизму.

«Пер Гюнт» А. Шнитке (1989), как и некоторые другие спектакли, показал, что традиционные формы балетной драматургии благополучно уживаются с новейшими средствами музыкальной выразительности. Избрав номерной принцип строения первого и второго актов, композитор поначалу как бы акцентировал отсутствие развития в общепринятом смысле слова — краткие танцевальные эпизоды, непрерывные, мгновенные переброски в разные сферы пространства и бытия. Традиционная структура оказалась близкой киномонтажу. Танцевальные сцены, резко обрываясь, уступают место ирреальным звучаниям или вневременным «лирическим комментариям». Музыка писалась по сценарию балетмейстера с учетом ее хореографического воплощения, которое синтезировало принципы балета-драмы и балета-симфонии. Дробность номеров постепенно сменяется укрупненными эпизодами, венчает балет огромное, более 30 минут длящееся *adagio* героев.

Хореографические постановки на музыку Щедрина, Шнитке, Денисова позволили говорить о новом типе соотношения музыки и хореографии: композиторы не предлагали конкретные портретные характеристики, тематизм и его развитие не ассоциировались с определенным чувством, состоянием. Музыка и пластика жили в контрапунктическом единении, дополняя друг друга.

Балет, как и современная драма (а вслед за ней все разновидности музыкального театра), включал в себя эпические и лирические

элементы, музыка, созданная для хореографического воплощения, впитывала многое, идущее от разных музыкальных жанров, в том числе и связанных с кинематографом, телевидением. Происходило тесное сближение с жанрами инструментальной и хоровой музыки, возникла тенденция создания новых синтетических театральных форм: балеты-симфонии, оперы-балеты, балеты-оратории. В последних хоровые эпизоды стали одним из важнейших элементов драматургии.

Союз инструментальной музыки и хореографии вызвал к жизни сочинения, созданные под влиянием образов танцевального искусства. Источником вдохновения, импульсом творчества для композитора становились пластические образы, независимо от реального предназначения опуса — сценического или концертного. Умножились и приобрели новое качество партитуры, рассчитанные на «двойной» адрес: для хореографической интерпретации и для внетеатрального исполнения, тенденции использования в балетах тем, даже законченных фрагментов из музыки иных жанров, и наоборот — использование музыкального материала хореографических спектаклей в симфонических полотнах. Такая полижанровость во многом связана с получавшей всё более широкое распространение практикой звучания в балете музыки, для хореографического воплощения не предназначенной.

Например, тематическую основу балета А. Чайковского «Броненосец “Потемкин”» (1986) составила симфония, образы которой благодаря ее скрытой программе совпали с замыслом спектакля. Музыка балета «Мастер и Маргарита» (1987) А. Петрова возникла также из фантастической симфонии, в которой композитор воплотил свое видение образов романа М. Булгакова. Смелый эксперимент предпринял Петров в спектакле «Пушкин. Размышления о поэте» (1979). В этом балете-симфонии-оратории соединились танец, сольное пение, хоры, чтение стихов поэта и большие симфонические эпизоды.

Если трагедийные и драматические сюжеты воплощались в спектаклях с различной долей приближенности или отстраненности от композиционных и драматургических принципов драматического театра, с одной стороны, и «чистой» инструментальной музыки — с другой, то жанр балета-комедии по способу реализации конфликта оказался наиболее близок драматическому театру.

Конфликт в этих спектаклях проявляется через комедийную ситуацию, интригу, характеристичность музыкально-хореографической образности. Восприятию комического помогают определенные художественные средства, приемы, принцип воздействия которых — показ того или иного явления как бы с отклонением от нормы. Наиболее часто в балетах этого жанра для создания комического характера, образа, положения использовались, например, такие приемы, как не-

соответствие между содержанием и формой, преувеличение, гротеск, пародирование, эффект неожиданности, нарушение внешнего правдоподобия.

Обличение зла происходило за счет деформации музыкальных и хореографических жанров (например, стилизация бытовых жанров «под банальное»), оркестровых средств, хореографических форм и рисунка, сценических положений, через использование полистилистики, разнообразные фонические эффекты и «бездушно-механическую» образность. Типизация образности не отрицала индивидуализацию характеров, скорее, наоборот — предполагала бóльшую, чем в других жанрах, бытовую конкретность. Например, «Ревизор» (1980) А. Чайковского в постановке О. Виноградова, «Три мушкетера» В. Баснера (1964) в постановке Н. Боярчикова, «Чиполлино» (1974) К. Хачатуряна в постановке Г. Майорова. Своеобразное полижанровое решение балета предложил А. Петров в «Сотворении мира» (1971, постановка Н. Касаткиной и В. Василёва).

В отличие от академического инструментализма, балет значительно меньше испытал на себе процессы отчуждения от массово-бытовых жанров и форм, что связано в первую очередь с поисками конкретной образности для передачи конкретного характера и сценического действия через танцевальное движение. Но не только изначальная семантика бытовых жанров привлекала композиторов. В становлении интонаций, ритмов и тембров в специфических приемах обработки цитат и квазицитат бытовой музыки рождалась чисто театральная остроконфликтная драматургия спектакля.

Вхождение жанрово-стилевых элементов масскультуры в балетную музыку протекало по-разному. Изначальные их признаки под воздействием иной стилистической среды могли быть либо усилены и служить носителем необходимой информации, либо трансформированы, подчинившись иному художественному контексту. М. Минков ввел рок-состав и соответствующие ему жанрово-стилевые средства в партитуру балета «Разбойники» по Шиллеру. Ю. Саульский обозначил жанр балета «Валенсианская вдова» как балет-буфф, однако объединил различные пласты музыки — «академический» стиль, испанские мотивы, современный симфоджаз. Тенденция сблизить современную хореографию с рок-культурой проявилась в постановке балетов на музыку рок-опер. Таковы спектакли «Орфей и Эвридика» А. Журбина в постановке Н. Боярчикова (Харьков, 1982) и «“Юнона” и “Авось”» на музыку А. Рыбникова в постановке А. Дементьева (Саратов, 1984).

Получил новое развитие жанр транскрипции, который дал возможность Р. Щедрину, сохранив суть образов оперы Ж. Бизе «Кармен»

(1967), предложить свое толкование новеллы П. Мериме, подчеркнуть характерные черты музыки для пластического решения темы. «Интонационным конспектом» балета становились мелодические образования, темы, почерпнутые из музыки фильмов и драматических спектаклей, законченные инструментальные сочинения или скомпонованные, переоркестрованные, расширенные введением нового материала самими авторами или музыкантами, сотрудничавшими с хореографами. Г. Рождественский составил сюиту балета «Эскизы» (1984) из эпизодов музыки А. Шнитке к «Ревизской сказке». Балеты на музыку В. Гаврилина — «Анюта» (1982), «Дом у дороги» (1984), «Женитьба Бальзаминова» — возникли также из сочинений разных жанров.

Практика отечественного балета конца XX в. показала примеры нового художественного синтеза на основе единения средств и возможностей многих искусств, новое качество взаимодействия балета с музыкальными жанрами, с драматическим театром, с законами инструментального и режиссерского построения действия.

Список литературы

1. *Слонимский Ю.* Поэзия и проза в балетном спектакле // Искусство и жизнь. — 1939. — № 7.
2. *Иофьев М.* Профили искусства. — М., 1965.
3. *Гусев П.* Балеты — семинары — сомнения // Театр. — 1966. — № 3.

References

1. *Slonimskii Y.* Poesia i proza v baletnom spektakle // Iskusstvo i jizn. — 1939. — № 7.
2. *Iofiev M.* Profili iskusstva. — M., 1965.
3. *Gusev P*. Baleti — seminari — somnenia // Teatr. — 1966. — № 3.

УДК 7.01
ББК-1

ФЕНОМЕН УСПЕХА М.И. ПЕТИПА НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

Л.Г. ЛИТВИНОВА
Музей истории Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова
119192, г. Москва, Ломоносовский просп., 27; Россия
E-mail: lindali@yandex.ru

В статье говорится о великом русском балетмейстере французского происхождения Мариусе Ивановиче Петипа, 200-летие которого в 2018 г. широко праздновало все мировое сообщество. Приехав в Россию в возрасте 29 лет, он провел здесь 63 удивительных и плодотворных года, дожив до преклонных лет, заслужив славу великого артиста, творца и учителя. Ни один балетмейстер не состоял на императорской службе более чем М.И. Петипа, и ни один из них не имел такого количества императорских и европейских наград. Итогом долгой творческой деятельности выдающегося хореографа стали его замечательные балеты, часть которых вошла затем в число мировых шедевров, например, такие как: «Дон Кихот», «Баядерка», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда». Эти балеты до сих пор украшают репертуар многих театров мира. В истории русского балета вторая половина XIX в. по праву считается эпохой выдающегося балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа.

Ключевые слова: *балет, дивертисмент, рукопись, Носилов, Ж.-Ж. Перро, летопись, музей, балерины, солисты, Фокин, успех, бенефис, русские сезоны, Дягилев*

MARIUS PETIPA'S SUCCESS ON PETERSBURG STAGE PHENOMENON

L.G. LITVINOVA
Museum of History of Moscow Lomonosov State University, Moscow; Russia
119192, Moscow, Lomonosovsky Ave, 27, Russia

The article is about a great Russian ballet master of French origin, Marius Petipa, 200th anniversary of whom was widely celebrated by the whole world. He came to Russia at the age of 29 and passed here 63 wonderful and fruitful years achieved advanced age and deserved the glory of a great artist, creator and master. Nobody else but him served the Russian Emperors more, no one had so many Imperial and European awards. The result of a long creative activity of an outstanding choreographer were his wonderful ballets the part of which contributed to world masterpieces such as «Don Quixote», «La Bayadere», «Sleeping Beauty», «Nutcracker», «Raymonda». These ballets still glorify the repertoire of many theatres in the world. In the history of Russian ballet the second half of 19tyh century is justly called the era of an outstanding choreographer Marius Petipa.

Keywords: *ballet, divertissement, manuscript, Nosilov, J.-J. Perrot, chronicle, museum, ballerinas, soloists, Fokin, success, benefit performance, Russian seasons, Diagilev*

Зачинателями театрального искусства на Руси, как известно, были немцы, проживавшие в московской Немецкой слободе в годы царствования Алексея Михайловича. Царь, наслушавшись рассказов русских купцов и путешественников о придворных театрах европейских правителей, пожелал завести новую «потеху» и при своем дворе. Он несколько раз обращался к разным иноземцам, чтобы те нашли знатоков по устройству театральной забавы. Наконец, организатором театральных постановок неожиданно для себя стал лютеранский пастор немец Иоганн Готфрид Грегори, который вскоре подготовил первый комедийный спектакль на библейский сюжет «Артаксерксово действо». Тогда же, в 1672 г. — год рождения будущего императора Петра I — царю было показано и первое балетное представление с песнопениями и танцами под названием «Орфей». Постановщиком этого зрелища оказался другой немец, инженер, специалист по постройке крепостей, Николай Лим (Лима), ставший по воле судеб балетмейстером. За основу сюжета были взяты музыка немецкого композитора Г. Щютца (Щюца) и текст балета на сюжет древнегреческой мифологии «Орфей и Эвридика», представленного в Дрездене в 1638 г.

Благодаря балету «Орфей» при царском дворе тогда впервые на Руси зазвучала инструментальная музыка, более того — западная инструментальная музыка. К слову заметить, что до этого времени музыкальное сопровождение, существовавшее на Руси ранее только в виде голосового пения или игры на самодельных скоморошьих инструментах, на протяжении ряда лет было запрещено патриархом Никоном. Именно тогда в русский лексикон вошло и немецкое слово *Tanz* (танец). Несмотря на то что театр царя Алексея Михайловича просуществовал всего несколько лет (1672—1676), вплоть до кончины государя, тем не менее сам факт его существования сыграл большую роль в развитии русской культуры. Таким образом, первый балетный спектакль «Орфей» можно считать исходной точкой начала формирования истории балетного театра в России [17, с. 189].

По прошествии нескольких десятков лет, в 1735 г., в эпоху императрицы Анны Иоанновны, в Россию впервые прибыла итальянская оперная труппа во главе с неаполитанцем Ф. Арайя. Таким образом, датой появления оперы в России является 1735 г., когда композитор Ф. Арайя стал придворным капельмейстером, а при дворе зазвучала оперная музыка. В составе оперной труппы тогда приехали профессиональный танцовщик, балетмейстер Антонио Ринальди, прозванный Фузано (Фоссано), а также танцоры и танцорки, фигуранты и фигурантки. А. Ринальди был постановщиком первых балетных интермедий первого в России оперного спектакля «Сила любви и ненависти»

(1736), музыку написал Ф. Арайя, русский перевод либретто сделал поэт В. К. Тредиаковский [25, с. 689].

Между тем в истории российского балета можно найти немало прославленных имен иностранных хореографов и балетмейстеров, приглашенных в свое время на русскую землю из разных стран Европы, которые своим творчеством содействовали становлению и развитию балетного искусства в России. Бóльшая их часть была по национальности французами, первым из которых, если следовать хронологии, стал танцмейстер Жан Батист Ланде, приехавший в Россию в начале 30-х гг. XVIII столетия. Однако в историю русского балета Ланде вошел, прежде всего, как основатель первой в России танцевальной школы, открытой в 1738 г. в Петербурге для русских детей, которых начали готовить к придворной сцене. В этом же году Ланде становится и придворным балетмейстером «с содержанием 2000 рублей» [24, с. 152], сменив на этой должности А. Ринальди, получившего отставку вместе с итальянскими танцорами.

Следующим был приглашенный в Россию в 1787 г. французский танцовщик и хореограф Шарль Ле Пик, ученик реформатора Ж.-Ж. Новерра. Благодаря стараниям хореографа был издан впервые на русском языке знаменитый многотомный труд его учителя под названием «Письма о танце» в 1803—1804 гг. в Петербурге. Находясь в должности главного балетмейстера с 1792-го по 1799 г., Ле Пик способствовал продвижению французского стиля на русской балетной сцене, где в это время утвердился балет-пантомима. Бытует мнение, что Ле Пик своей деятельностью подготовил почву для творчества другого знаменитого француза — Дидло, приехавшего в Петербург в 1801 г.

Выдающийся балетмейстер Карл (Шарль) Дидло на протяжении тридцати лет способствовал развитию балетного искусства, сумев поднять русский балет до европейского уровня. Балетмейстеру удалось достичь цельности и законченности балетного спектакля, в котором главная роль отводилась женскому танцу. Исследователь И. В. Гвоздева заметила, что развитие им «женского танца имело огромное значение для истории русского балета» [7, с. 11]. За эти годы К. Дидло воспитал немало замечательных русских танцовщиков и танцовщиц, блиставших в те годы на сцене в оригинальных балетах его собственного сочинения, а не в иностранных постановках, как это было принято до тех пор. Во времена Дидло балет становится одним из любимых видов сценических зрелищ русской публики. Его спектаклями восхищались не только театральные завсегдатаи, но и знаменитые поэты и писатели, такие как: Державин, Пушкин и Грибоедов.

Следующим в череде французских балетмейстеров следует назвать Мариуса Петипа, двухсотлетие со дня рождения которого в 2018 г. широко отмечало все мировое сообщество. Альфонс Виктор Мариус Петипа впервые приехал в Россию 24 мая 1847 г. по приглашению дирекции императорских театров на амплуа первого танцовщика вместо возвратившегося во Францию Эмиля Гредлю. Как известно, приглашение Петипа было передано через главного балетмейстера санкт-петербургских императорских театров Антуана Титюса (1838—1848), который по просьбе Люсьена Петипа предложил дирекции дать ангажемент его брату Мариусу Петипа.

Дата 24 мая 1847 г. стала отправной точкой начала действия контракта, заключенного театральной дирекцией с двадцатидевятилетним французом сроком на один год и «с условием возобновить оный контракт еще на 2 года [если] пожелает того дирекция» [14, с. 113]. На протяжении указанного года Петипа обязан был «исполнять должность в качестве первого танцора и мимика» [14, с. 114], при этом ему было назначено жалованье «ежегодно от восьми до десяти тысяч франков смотря по успеху… дебютов…» [14, с. 114] с предоставлением одного полубенефиса. Согласно контракту деньги должны были выдавать М. Петипа по окончании каждых двух месяцев равными частями, также дирекция брала на себя обязательство оплаты его путевых издержек в сумме 800 франков [14, с. 114]. В конце документа стояла подпись самого хореографа: Марий Петипа [14, с. 114]. Однако вскоре его уже будут величать Мариус и по отчеству на русский лад — Иванович. Мариус Иванович Петипа — под таким именем великий хореограф войдет в историю русского балета, которому посвятит почти шестьдесят лет своей удивительной и плодотворной жизни.

Несмотря на то что к этому времени М. Петипа уже был известен как хороший танцовщик и как постановщик ряда балетов, однако контракт с ним будет заключен всего на один год. Это была обычная практика для дирекции, приглашавшей в Россию разных театральных деятелей, несмотря на их предыдущие заслуги. Дирекция императорских театров выделяла слишком большие средства на содержание европейских артистов и хореографов, поэтому она хотела видеть на балетной сцене только талантливых иностранцев, чтобы иметь хорошие кассовые сборы.

Что же касается самого Мариуса, то он с большой охотой воспринял ангажемент, да еще и потому, что, покинув спешно Мадрид вследствие дуэли в конце 1846 г., он тогда не имел постоянной работы. Поэтому сразу по прибытии в Петербург М. Петипа отправился к директору Александру Михайловичу Гедеонову за распоряжениями по поводу своей новой службы. Однако тот с порога предложил молодо-

му человеку отпуск на четыре месяца, при этом он заверил иностранца, что сразу начнет платить ему жалованье. Француз, раскланявшись с вельможей, «возблагодарил провидение, приведшее… [его] на гостеприимную русскую землю» [14, с. 37]. Вскоре канцелярия, согласно распоряжению А. М. Гедеонова, выдала Петипа «аванс 250 рублей серебром» [2, с. 25], из которых 100 рублей он сразу же отправил своей матери, эта сумма составляла в то время «четыреста один франк и пятьдесят сантимов» [14, с. 37].

Между тем непредвиденные каникулы возникли потому, что Большой театр тогда закрывался на летние месяцы. Воспользовавшись отпуском, М. Петипа начал знакомиться с Петербургом и окрестностями, посещал Эрмитаж и каждый день упражнялся в танцклассе.

Спустя три месяца хореограф приступил к постановке балета. Для первой встречи с русским зрителем, в надежде произвести на него хорошее впечатление, М. Петипа выбрал балет «Пахита» сочинения Ж. Мазилье, на премьере которого он побывал в парижской «Гранд-опера» годом ранее (1 апреля 1846 г.). Пантомимный балет «Пахита» произвел тогда грандиозный фурор. Однако М. Петипа обратил внимание на определенные недостатки в постановке Мазилье, которые касались кордебалетных танцев и компоновки групп, для них сочинитель не сумел грамотно распланировать мизансцены. Он также заметил, что кроме танца главной героини танцы всех остальных персонажей «обладали маловыразительными хореографическими характеристиками…» [16, с. 9].

Известно, что к этому времени в Европе сложилась традиция «переноса новинок на сцены разных городов и стран» [16, с. 19]. Вот и М. Петипа решил полностью воспроизвести балет «Пахита» Ж. Мазилье в Петербурге, дополнив его новыми зажигательными испанскими танцами, потому что действие в балете происходит в Сарагосе и ее пригородах. А также еще и потому, что в Европе в это время наступила мода на танцевальное искусство Испании, с которым хореограф уже был хорошо знаком. За четыре года службы М. Петипа в *Teatro del Circo* Мадрида им было поставлено «несколько новых балетов на бытовые испанские сюжеты» [1, с. 81]. Молодой хореограф не только досконально изучил испанские танцы, но и овладел техникой их исполнения в совершенстве. Эти знания ему пригодятся в дальнейшем при постановке будущих знаменитых балетов, таких как: «Дон Кихот» (1871), «Баядерка» (1877), «Зорайя, мавританка в Испании» (1881).

Премьера «Пахиты» состоялась 26 сентября 1847 г. на сцене петербургского Большого театра, но публика узнала о новинке еще раньше из афиш. В них сообщалось, что «в непродолжительном времени... представлен будет в первый раз “Пахита”, большой балет в двух

действиях и трех картинах, сочинения Мазилье и Фушера, поставленный… [господами] Фредериком и Петипа, музыка сочинения [господина] Дельдевеза, инструментовка [господина] Лядова, новый галоп его же…» [16, с. 10].

Следует заметить, что в это время развитие хореографического искусства на русской балетной сцене несколько отставало от западноевропейского театра. Однако к приезду Петипа на петербургской балетной сцене уже был подобран такой кордебалет, «равного которому нет ни в одной европейской стране» [8, с. 897]. Не стоит удивляться подобным замечаниям, ведь в театральном училище Петербурга основной упор делался на подготовку кадров кордебалета, а затем фигурантов, вторых и третьих солистов. Кстати, в отличие от петербургского училища московская балетная школа, наоборот, уделяла основное внимание воспитанию именно солистов и первых исполнителей.

Дело в том, что многие годы заглавные партии в балетах, как правило, исполняли приглашенные в Россию иностранцы, было принято считать, что русские танцовщики и солистки не способны конкурировать с ними. Однако в 40-е гг., по мнению историка балета Ю. А. Бахрушина, «началось планомерное проникновение русских деятелей балета на сцены западноевропейских театров» [4, с. 170]. В эти годы из числа русских танцовщиц уже выделилась целая плеяда выдающихся солисток, некоторые из которых успели прославиться в Европе. Одной из них была Елена Андреянова, только что вернувшаяся с гастролей. Именно она была выбрана дирекцией на роль Пахиты, роль Люсьена исполнил сам Мариус Петипа, сразу зарекомендовавший себя как «танцовщик хорошей школы, и как пантомимный актер своей… приподнятой во вкусе того времени темпераментной игрой» [4, с. 198] и необыкновенной выразительностью лица. Их выход во втором акте в «двух характерных танцах *Pas de la folie El Haleo de Cadix*» [16, с. 12] завораживал своей жизнерадостностью, превосходной хореографией, исполнительским мастерством, что обеспечило им заслуженный успех даже у искушенных зрителей.

Не обошли критики своим вниманием и массовые танцы: «Прекрасная наша балетная труппа, об упадке которой мы всегда так жалели, явилась тут во всем блеске своем...» [8, с. 897]. Со времени отъезда Марии Тальони из России в прессе не было таких хвалебных статей о петербургском балете, рецензенты всё больше писали об итальянской опере или французской и русской драме. Например, критик Р. Зотов писал тогда следующее: «Это был настоящий балет… такой, какие у нас бывали прежде, в блистательные времена его существования. Не было тут ни Тальони, ни других дорогих знаменитостей Европы, а публика все-таки была в совершенном восторге от балета…» [8, с. 897].

Несмотря на то что в афише кроме Петипа стояла фамилия талантливого танцовщика Фредерика (Малаверня), вряд ли стоит сомневаться, что именно Мариус Иванович был автором хореографии, сочинившим новые более сложные танцы для кордебалета, что не осталось без внимания театральных критиков, один из которых написал: «Опять прелестные группы и картины. …Опять наш прекрасный коръ-де-бале во всей своей славе!» [8, с. 898]. Балет был принят с большим восторгом как театральной дирекцией и официальной прессой, так и зрителями. Всё тот же автор, Р. Зотов, с радостью заметил, что с «этой минуты превосходная балетная труппа наша начнет опять подниматься, и публика снова обратится к этому роду спектаклей, который она прежде любила и потом несправедливо оставила» [8, с. 897]. В статье Р. Зотова упомянуты иностранцы, случайно оказавшиеся в тот день в театре. Сценическое великолепие и роскошь настолько изумили их, что они сказали позже: «Лучшей балетной труппы нет в Европе» [8, с. 897]. Их слова прозвучали «очень лестно для нашего народного самолюбия» [8, с. 897]. Далее Зотов написал: «Постановка и успех “Пахиты” будут новою эрою для существования нашего балета…» [8, с. 897].

«Пахита» явилась началом творческой деятельности французского балетмейстера в России. Мариус Петипа дебютировал на русской балетной сцене сразу в двух ипостасях: и как талантливый танцовщик, и как хореограф.

На спектакле присутствовал и император Николай I, специально приехавший посмотреть на дебютанта. Балет был оценен им по достоинству, позднее он сделает Петипа поистине царский подарок — перстень с рубинами и восемнадцатью бриллиантами, который хореограф хранил всю жизнь «как отраднейшее воспоминание начала… карьеры» [14, с. 48]. Как известно, одним из самых блестящих периодов в существовании императорских театров признается время царствования Николая I, обожавшего балет. Император старался не пропускать ни одной премьеры. В его бытность в публичных театрах были устроены царские ложи с отдельным входом, находившиеся с левой стороны бенуара и в центре бельэтажа.

Осенью 1847 г. ангажемент на должность учителя танцев в мужских классах Петербургского театрального училища получил и престарелый отец М. Петипа балетмейстер Жан Антуан Петипа, который будет занимать ее вплоть до 1855 г.

После невероятного успеха «Пахиты» дирекция предложила М. Петипа постановку следующего балета. Так, в феврале 1848 г. Мариус вместе с отцом представил большой балет «Сатанилла, или Любовь и ад», который был новой редакцией балета Ж. Мазилье «Влюбленный дьявол». Этот спектакль еще больше, чем «Пахита»,

восходил к традициям романтического балета. Главная роль вновь досталась Е. Андреяновой, которая в роли Сатаниллы сумела передать психологическую драму героини. Хотя в балете наряду с действенным и выразительным танцем было немало дивертисментных номеров, лишь условно связанных с сюжетной основой, тем не менее они не мешали зрителю воспринимать сильные драматические сцены. В этих первых петербургских спектаклях М. Петипа «достиг содержательности и психологической глубины хореографического действия» [12, с. 276], как заметила историк балета В. М. Красовская. Эти балеты восхищали публику своим великолепием и зрелищностью, когда сольные номера чередовались с массовыми ансамблями. После премьеры «Сатаниллы» литератор Ф. А. Кони написал следующее: «Можно биться об заклад, что в Большой Опере в Париже она никогда не была играна с таким великолепием и фантастическим очарованием» [11, с. 37]. А другой рецензент в газете «Санкт-Петербургские ведомости» сразу заявил: «Петипа, как балетмейстер, хорошее приобретение для нашего театра…» [21, с. 160].

Несмотря на явные успехи М. И. Петипа в качестве постановщика балетов, он не был принят на постоянную службу, а продолжал работать по вновь возобновляемым контрактам. После первого годичного ангажемента последующие контракты Петипа уже будут трехлетними, при этом содержание оставалось неизменным — «2500 р. в год с полубенефисом» [12, с. 11], так написано у Д. Лешкова. Однако у В. М. Красовской видим другое, например, что следующий контракт с М. Петипа был возобновлен не на три, а на два года «с оплатой вместо 8000 тыс. руб. по 10 000 руб. в год» [12, с. 273]. Вероятно, что правы оба исследователя, только во втором случае, сумма уже переведена во франки по курсу того времени, но ошибочно указана в рублях.

Между тем в 1855 г. к годовому жалованью М. Петипа было добавлено 960 рублей [12, с. 12] за обучение танцам в Петербургском театральном училище, куда он был приглашен преподавателем на место умершего отца. Тогда началась педагогическая деятельность Мариуса Ивановича. Через два года, в 1857 г., «за выслугу десяти лет, согласно закону для артистов-иностранцев» [12, с. 12] балетмейстеру была положена уже выплата половины пенсии в размере 571 р. 44 к. в год [12, с. 12].

Как видим, иностранцы на русской службе пользовались большими привилегиями. Гонорары, выплачиваемые дирекцией европейцам, превышали в несколько раз скудные жалованья отечественных артистов, музыкантов и танцовщиков.

Через год после приезда М. Петипа, в 1848 г., в Россию был приглашен еще один прославленный французский хореограф Жюль-Жозеф

Перро. Он возглавлял петербургский балет в 1850-е гг. Следует заметить, что Ж.-Ж. Перро был старше М. Петипа, потому и слава сочинителя балетов к нему пришла раньше. В то время Ж.-Ж. Перро уже был известен в Европе как автор таких замечательных шедевров, как «Жизель» и «Эсмеральда». У публициста К. Скальковского находим интересное замечание по этому поводу: «Если Перро, как хореограф, т.е. творец балетов, не мог сравниться с Дидло, то как балетмейстер, т.е. постановщик танцев и картин, он ему был равен и даже в некотором отношении выше его» [3, с. 217]. Далее он пишет, что танцы Перро пленяли не только глаз, но и душу зрителей, так как балетмейстер «придал им… смысл и действие» [3, с. 217]. В эти годы на балетной сцене «окончательно утвердился… народный танец, значительно обогатив классический» [7, с. 12].

Как известно, Мариус Иванович с большим уважением относился к Ж.-Ж. Перро, в петербургских постановках которого он танцевал все заглавные партии. Главный балетмейстер балетной труппы оценил по заслугам хореографическую деятельность первого танцовщика. Поэтому и привлек М. Петипа в качестве помощника к постановке ряда своих балетов, щедро делясь с подручным своим мастерством, например, в балете «Лида, швейцарская молочница» (1849), «Наяда и рыбак» (1851), «Фауст» (1854) и др. Сын балерины Екатерины Вазем Н. Носилов, любитель балета, заметил следующее: «Есть полное основание утверждать, что Петипа не мало обязан развитием своего творческого таланта именно Перро —— по крайней мере на большинство балетов Петипа в начальном периоде его деятельности в России влияние Перро несомненно» [1, с. 82 об.]. Совместная деятельность Петипа с главным балетмейстером Ж.-Ж. Перро не прошла даром и позволила ему вскоре выделиться среди других постановщиков.

После женитьбы на выпускнице театрального училища красавице Марии Суровщиковой в 1854 г. Мариус Иванович сочинил для нее несколько балетов: «Брак во времена регентства» (1858), «Парижский рынок» (1859), «Голубая георгина» (1860). Эти балеты были показаны на сцене Большой Оперы во время гастрольного турне по Европе пары Петипа в 1861 г.

О представлениях на берлинской балетной сцене М. Петипа вспоминал следующее: «…публика, приходившая в восторг от таланта моей жены, буквально покрыла ее цветами, а его Величество король прислал ей чудесный браслет с брильянтами» [15, с. 62]. За постановку балета «Парижский рынок» был удостоен подарка и сам балетмейстер, который вспоминал позднее: «…мне была пожалована золотая табакерка с брильянтами» [15, с. 63]. С каждым новым спектаклем возрастал интерес публики к паре Петипа, а после их последнего

представления «вся зала единодушно кричала» [15, с. 62], чтобы танцовщики оставались еще. Король Вильгельм тоже был очарован ими и лично предложил Петипа увеличить число их гастрольных спектаклей до двенадцати [12, с. 13].

После Берлина пара прибыла в Париж, где вновь произвела фурор. На первом спектакле «Парижского рынка» присутствовал император Наполеон III, который, как и парижане, был в полном восторге от четы Петипа. В итоге им был предоставлен даже бенефис, что «для иностранных артистов являлось исключительным отличием и равнялось диплому на европейскую известность» [1, с. 82 об.]. Из воспоминаний самого Петипа узнаем, что каждый вечер в театре «были шумные овации, масса цветов, преподнесено было много венков (а это в больших парижских театрах не часто случается)» [14, с. 48]. Успех был грандиозным благодаря широкой рекламе Мариуса Ивановича во французских газетах, бенефис «дал сбора восемнадцать тысяч франков» [14, с. 48]. Эта сумма была намного больше «поспектакльной платы» [12, с. 13] и стала приятным завершением европейских гастролей супругов Петипа.

Между тем, несмотря на освободившуюся должность балетмейстера после отставки Ж.-Ж. Перро, Мариус Иванович остался на амплуа первого танцовщика. А место Перро занял приглашенный тогда в Россию следующий француз — Артур (Артюр) Сен-Леон, известный к тому времени как хореограф, скрипач и композитор. Он возглавлял петербургскую балетную труппу в 1860-е гг.

В январе 1862 г. после постановки грандиозного балета «Дочь фараона», сочиненного вместе с парижским драматургом Сен-Жоржем для балерины Розатти, М. Петипа, наконец, официально займет должность второго балетмейстера, войдя в штат постоянных служащих в марте того же года [14, с. 49]. Как известно, Сен-Леон никогда не жаловал Мариуса Ивановича, потому что всегда видел в нем соперника. О сути этого противостояния у А. Плещеева читаем следующее: «Преимущество Петипа перед Сен-Леоном сказалось быстро: Сен-Леон был мастером, по мнению специалистов, по части отдельных танцев *solo* и вариаций, где поражал красотой композиции, а Петипа, кроме того, великолепно распоряжался и массами, отлично объединяя действие и танцы и преследуя цельность хореографическаго произведения» [19, с. 6].

В эти годы всякая новая балетная постановка воспринималась русским обществом как эпохальное событие. М. Петипа продолжал ставить небольшие балеты для своей выдающейся жены М.С. Суровщиковой-Петипа, например: «Ливанская красавица» (1863), «Путешествующая танцовщица» (1865), «Флорида» (1866) и другие, а Сен-Ле-

он сочинял балеты сначала для итальянской балерины К. Розатти, потом для танцовщицы М. Н. Муравьевой.

В начале 1860-х гг. жена М. Петипа делила петербургскую балетную сцену с Марфой Муравьевой, которой покровительствовал главный балетмейстер А. Сен-Леон. Они обе были равными по одаренности и технике исполнительницами. И у каждой из них образовалась своя партия поклонников: «петипасты» и «муравьисты» [12, с. 16], которые с неистовством боролись за признание первенств а за своей любимицей. В связи с этим директор театров А.И. Сабуров уже в 1862 г. предлагал не ангажировать больше иностранных танцовщиц, а репертуар составлять в расчете на русских звезд — Муравьеву и Суровщикову. Однако в декабре 1864 г. М. Муравьева, выступив в премьерном спектакле Сен-Леона «Конек-Горбунок», вскоре покинула сцену, удачно выйдя замуж. Реже стала появляться на сцене и Суровщикова. Их невольное соперничество, начавшееся еще в театральном училище, продлилось на сцене Большого театра всего несколько лет, тем не менее театральные критики назвали этот период золотым веком. Однако по сути это было соперничество Сен-Леона и Петипа «за завладения расположением зрителей» [1, с. 82 об.]. Подтверждение этому находим в рукописи Н. Носилова, из которой узнаем, что в то время партия поклонников Петипа не просто противостояла «сен-леонистам» [1, с. 82 об.], а даже враждовала с ними.

Новый этап в жизни М. И. Петипа наступил в 1869 г., когда его, наконец, назначили на должность главного балетмейстера, которую он будет официально занимать вплоть до 1903 г. Для Мариуса Ивановича это были наиболее плодотворные и счастливые годы. Особенно в то время, когда дирекцию императорских театров возглавлял такой театральный деятель, инициатор театральной реформы 1882 г., как Иван Александрович Всеволожский (с 1881-го по 1899 г.). Как признался сам М. Петипа: «Все балеты, что я поставил в эти достопамятные восемнадцать лет, имели успех» [13, с. 53]. Прежде всего, это «Спящая красавица» (1890), «Золушка» (1892), «Раймонда» (1898) и др. Интересно, что сценаристом балета-феерии «Спящая красавица» наряду с М. Петипа выступил Всеволожский, который был инициатором того, чтобы музыку к нему написал великий композитор П. И. Чайковский. О балете замечательно высказался А. Плещеев: «Сколько тут вкуса в каждом костюме, в каждом танце, в каждой декорации, и как все гармонирует с мелодичной, порой тоскующей и ласкающей музыкой Петра Ильича» [19, с. 9].

Здесь уместно привести слова балетмейстера К. М. Сергеева о том, что «Спящая красавица», увиденная им в возрасте двенадцати лет, раскрыла перед ним «волшебный мир театра, мир поэзии танца» [20, с. 320—321]. С тех пор будущий артист балета не пропускал ни одного балетного спектакля в Мариинском театре: «Они определили мою дальнейшую судьбу, оказали огромное влияние на развитие и формирование эстетических взглядов» [14, с. 21]. В последующие годы К. М. Сергеев придет к заключению, что «хореография Петипа — это высшая школа для балерин и танцовщиков. Ее могут исполнять лишь артисты, владеющие высоким профессионализмом» [20, с. 321].

Если в XVII в. на сцене главная роль принадлежала танцовщику, в XVIII в. «хореографическое первенство оспаривали друг у друга мужской и женский персоналы» [23, с. 219], то XIX столетие всецело стало принадлежать танцовщице, которая «окончательно вытеснила» [23, с. 219] партнера. Балерина «по природе своей сделалась кумиром публики» [23, с. 219]. Зрителям не особо были интересны танцы солиста с «безконечными пируэтами и антраша» [23, с. 219], они считали, что танцовщик должен быть лишь поддержкой балерины, оставаясь в тени. Такого же мнения придерживались и критики, так как в различных заметках и рецензиях о балетах Петипа основное внимание уделяется танцу балерины или кордебалету и лишь несколько слов отводится танцовщику, и то не всегда.

В создании женских партий М. И. Петипа проявлял настоящую фантазию. Каждая вариация поставлена с учетом возможностей балерины. Для новых исполнительниц Петипа часто сочинял новые вариации, на новую музыку, специально написанную композиторами Пуни, Минкусом и другими мастерами. Каждая сольная партия, созданная хореографом, становилась танцевальным шедевром. Позднее балетмейстер К. Сергеев напишет: «К сожалению, Петипа не уделял столько же внимания танцовщику. Правда, в этом трудно его винить — в то время на балетной сцене утвердился культ балерины, интерес к мужскому танцу отсутствовал» [3, с. 322]. Лучшим подтверждением сказанному являются следующие цифры: «В 1874 г. балетная труппа состояла из 167 персонажей... [из которых] были 112 женщин и 55 мужчин» [3, с. 259]. В своей книге А. А. Плещеев позднее напишет: «Ни в одном европейском театре нет и не было таких образцовых солисток и такого количества их, как у нас» [18, с. 46].

За долгие годы службы в качестве балетмейстера Мариус Иванович, обладавший разными талантами, создал «свой собственный хореографический стиль» [6, с. 6]. Зрители не переставали восхищаться содержательностью его балетов, красотой сочиненных им танцев, которые дополняли общее действие той или иной постановки. М. Петипа также был автором балетов для торжеств по случаю коронации императоров Александра II, Александра III и Николая II. Ни один парадный спектакль не проходил без участия Петипа.

Хотелось бы сказать несколько слов о публике, посещавшей Мариинский и Михайловский театры. Так, из воспоминаний последнего директора императорских театров В.А. Теляковского узнаем, что в его бытность большинство публики, посещавшей театры Москвы и Петербурга, состояло «из дворянства среднего достатка, интеллигенции, чиновничьего мира, купеческой и учащейся молодежи» [22, с. 133]. Простого народа и рабочих в театрах бывало мало, даже в Александринском, не говоря о других храмах искусства. Однако, как он утверждает, иногда ему поступали письма с просьбами оставить верхние места в Мариинском театре и от рабочих, которые могли посещать неабонементные спектакли. К слову заметить, если в Москве большую роль играло передовое купечество, численность которого там была больше, чем в столице, да и часть из них была связана узами брака с артистками и балеринами, то в Петербурге в театрах бывало в основном иностранное купечество. К числу посетителей Мариинского и Михайловского театров можно также отнести иностранных дипломатов и посольских работников, которые в основном посещали балеты, французский театр и оперу.

Однако среди публики была еще одна категория зрителей, которые с большим интересом относились к театру, а особенно к балетным представлениям. Этих любителей балета — балетоманов — долгое время называли театралами. Слово «балетоман» получит широкое распространение как в литературе о балете, так и на бытовом уровне среди самих балетоманов — театральных критиков, нередко называвших так друг друга, лишь в последнее двадцатилетие XIX столетия. В воспоминаниях балерины Мариинского театра Т. Карсавиной находим следующее замечание: «Балетоманы представляли собою публику просвещенную, требовательную…» [9, с. 135]. К числу таких балетоманов можно отнести влиятельных завсегдатаев, для которых балет стал не просто красивым зрелищем, а превратился в танцевальное искусство, в часть их жизни. В одной из статей критика А.А. Плещеева, посвященной юбилею сценической деятельности балетмейстера М. И. Петипа, находим следующее умозаключение: «Вокруг искусства, культивированнаго за шестьдесят лет М. И. Петипа, образовалась плотная стена театралов, дансоманов, как их называли прежде, или балетоманов, как их зовут теперь… Не ошибусь, если скажу, что созданием такого кадра адептов Терпсихоры в Петербурге муза танцев много обязана Петипа» [3, с. 9].

Однако следует разделять балетоманов. Одна их часть была завсегдатаями задних рядов партера и галерки или райка, к которым относилась безусая учащаяся молодежь (студенты, гимназисты, кадеты), военные, даже встречались чиновники министерств, которые попадали в театр по билетам, продаваемым в день спектакля. Для них балерина являлась идеалом. Другая часть балетоманов, обладателей абонементов — это давние арендаторы партерных кресел. Как правило, Мариинский театр «в значительной степени был забит абонементами» [22, с. 133]. По этому поводу Т. Карсавина, дочь некогда любимого ученика М. Петипа Платона Карсавина, написала: «Лучшим доказательством возросшего интереса к балету служит то, что очень трудно купить билеты или достать абонемент» [9, с.135]

Эта группа балетоманов состояла из авторитетных образованных людей, которые сначала страстно увлеклись балетом, став завсегдатаями театральных кресел, а затем начали писать о нем заметки, критические статьи и даже книги. Вскоре они стали признанными обществом балетными критиками и историками балета, несмотря на то что в обычной жизни эти люди имели другой вид занятий и другую профессию.

К ярким представителям привилегированной группы балетоманов можно отнести К.А. Скальковского, А.А. Плещеева, С.П. Дягилева, А.Л. Волынского, В.Я. Светлова, С. Н. Худекова, А.Я. Левинсона, Н.И. Носилова и других, которые посещали едва ли не каждый балетный спектакль. Более того, они овладели специальной терминологией и разбирались в тонкостях хореографии. С некоторыми из них М. Петипа даже дружил и бывало, что они «вместе выбирали танцовщиц для того или другого места» [22, с. 275] в той или иной балетной постановке.

К слову заметим, что Мариус Иванович никогда не заискивал перед театральными критиками, но всегда прислушивался к их голосу, он «выдвинул и повысил по службе целый ряд танцовщиц, на которых порядочная критика ему указывала» [18, с. 46]. Одни из них были возвышены до солисток, другие были удостоены звания балерин, покинув кордебалет.

Известно, что «Летопись русского театра» (1861), которая содержала некоторые сведения и о балете в России, в свое время начал журналист, бывший военный Пимен Николаевич Арапов, а К.А. Скальковский, С.Н. Худеков, А.А. Плещеев и другие современники продолжили ее уже в своих публикациях. Они писали заметки, статьи и книги о балете, но «именовали себя не критиками, а балетоманами, и гордились этим» [6, с. 5]. Самым ярким из всех, безусловно, был Константин Аполлонович Скальковский, инженер по специальности, служивший в Горном департаменте. Свои публикации он нередко подписывал псевдонимом Балетоман. В одной из статей он как-то посетовал, что всякая книга о балете требует много труда и поэтому до сих пор «во всей европейской литературе не найдется десятка книг о балете» [3, с. III].

Неудивительно, что именно К. Скальковскому посвятил А.А. Плещеев свой монументальный труд под названием «Наш балет», изданный в 1899 г. Эта книга впитала в себя известные в то время материалы о балетном искусстве, разные статьи о балете, о М.И. Петипа, которые А. Плещеев начал публиковать еще в 1880-х гг. Так, например, он писал рецензии о таких балетных постановках Мариуса Ивановича, как: Арлекиниада», «Баядерка», «Дочь фараона», «Жемчужина», «Жизель», «Раймонда» и о целом ряде других. За критические статьи о балете и упомянутую выше книгу он заслужил право называться не просто театральным критиком, а историком балета.

Много лет Плещеев следил за творчеством М. Петипа, которое достигло своей вершины в 1890-е гг. Восхищаясь его трудолюбием и талантом, он написал: «Знаменитый балетмейстер благодаря редкому, разнообразному таланту… не только явился охранителем традиций своего даровитого учителя Перро, но поднял наш балет еще на большую высоту, сделав его, безусловно, первым в Европе» [18, с. 35]. Позднее выдающийся танцовщик Серж Лифарь (Лифар) подтвердит выше сказанное следующими словами: «…в эти годы жизнь танца сосредоточится в Петербурге, а великолепие спектаклей Петипа надолго затмит балеты Парижа» [14, с. 313].

Интересно, что во время первого гастрольного турне «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже в 1908 г. неожиданно выяснилось, что балета как такового там нет. По словам К. Скальковского: «Пресловутый балет Парижской оперы в прошлом столетии состоял всего из 40 лиц» [3, с. 259]. Балет, забытый к тому времени в Европе, который, по словам Н.И. Носилова, «либо превратился в незначительный придаток к опере, как во Франции, либо был сменен грубейшей формой феерии, как в Италии» [1, с. 9], вновь возродился на парижской сцене благодаря русским танцовщикам и балеринам. Тогда же в Европе появилась мода на все русское: на балет, танцы, живопись, костюмы и имена. И в том была немалая заслуга великого русского балетмейстера французского происхождения М.И. Петипа, нашедшего в России свою вторую родину. Неутомимый балетмейстер сумел закрепить «за своим именем неувядаемую память великого артиста, творца и учителя» [12, с. 7—8].

Ни один балетмейстер не состоял на императорской службе более чем М. И. Петипа, и ни один из них не имел такого количества императорских и европейских наград. В истории русского балета вторая половина XIX в. по праву считается эпохой выдающегося хореографа Мариуса Петипа, балетные шедевры которого и ныне украшают репертуар многих театров мира.

Список литературы

1. *Носилов Н.И.* Рукопись «Летопись Петербургского балета. 1899—1917 гг.» ЦГТА им.А.А. Бахрушина. Ф. 532, 1 ед. хр.: 244 л.

2. РГИА (ЦГИА СССР). Ф. 97, оп. 5, д. 2467.

3. Балет, его история и место в ряду изящных искусств балетомана. — СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1882.

4. *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. 4-е изд. испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.

5. *Вазем Е.* Воспоминания балерины // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. прим. А. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971.

6. *Волынский А.П.* Статьи о балете / сост., вступ. ст., коммент., список статей Г.Н. Добровольской. — СПб.: Гиперион, 2002.

7. *Гвоздева И.В.* От издательства // Плещеев А.А. Наш балет (1673—1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.

8. *Зотов Р.* Театральная хроника // Северная пчела. — 1847. — № 225. — СПб.

9. *Карсавина Т.* Театральная улица. Воспоминания / пер. с англ. И.Э. Балод. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2004.

10. *Кони Ф.* «Сатанилла, или Любовь и ад» // Пантеон. — 1848. — Т. 2. — Кн. 3.

11. *Красовская В.М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008.

12. *Лешков Д.И.* Мариус Петипа (1822—1910). К столетию его рождения. — Пг.: Издание Петроградских Академических Театров, 1922.

13. *Лифар С.* Всегда с нами // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. прим. А. Нехендзи. — Л.: Искусство, 1971.

14. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. прим. А. Нехендзи. — Л.: Искусство, 1971.

15. Мемуары Мариуса Петипа, солиста его Императорского Величества и балетмейстера Императорских театров. — СПб.: Предприятие Санкт-Петербургского Союза Художников, 1996.

16. Минкус Алоизий Людвиг. Петипа Альфонс Виктор Мариус. Большое классическое Па из балета «Пахита» с прил. 14 вариаций и Pas de trois / хореогр. текст и муз. материал собр. и подгот. Г.Н. Прибылов. — М.: ПЛАНЕТИУМ, 2000.

17. *Морозов П.О.* История русского театра до половины XVIII столетия. — СПб., 1889.

18. *Плещеев А.А.* Наш балет (1673—1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.

19. *Плещеев А.* М.И. Петипа (1847—1907). К шестидесятилетию его службы на сцене императорских театров. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1907.

20. *Сергеев К.* Живой Петипа // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. Нехендзи. — Л.: Искусство, 1971.

21. *Тан [Я.И. Григорьев].* Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. — 1848. — № 40. — С. 160.

22. *Теляковский В.А.* Воспоминания. 1898—1917. — СПб.: Время, 1924.

23. *Худеков С.Н.* История танцев. Ч. III. — Пг.: Типография «Петроградской газеты», 1915.

24. *Якоб Штелин*. Известия об искусстве танца в России // Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935.

25. Энциклопедический словарь. Россия. — М., 1991. — С. 689.

References

1. *Nosilov N.I.* Rukopis' «Letopis' Peterburgskogo baleta. 1899—1917 gg.» CGTA im. A.A. Bahrushina. F. 532, 1 ed. hr.: 244 l.
2. RGIA (CGIA SSSR). F. 97, op. 5, d. 2467.
3. Balet, ego istoriya i mesto v ryadu izyashchnyh iskusstv baletomana. — SPb.: Tip. A.S. Suvorina, 1882.
4. *Bahrushin YU.A.* Istoriya russkogo baleta. 4-e izd. ispr. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009.
5. *Vazem E.* Vospominaniya baleriny // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avtor prim. A. Nekhendzi. — L.: Iskusstvo, 1971.
6. *Volynskij A.P.* Stat'i o balete / sost., vstup. st., komm., spisok statej G.N. Dobrovol'skoj. — SPb.: Giperion, 2002.
7. *Gvozdeva I.V.* Ot izdatel'stva // Pleshcheev A.A. Nash balet (1673—1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009.
8. *Zotov R.* Teatral'naya hronika // Severnaya pchela. — 1847. — № 225. — SPb.
9. *Karsavina T.* Teatral'naya ulica. Vospominaniya / per. s angl. I.E. Balod. — M.: ZAO Centrpoligraf, 2004.
10. *Koni F.* "Satanilla, ili Lyubov' i ad" // Panteon. — 1848. — T. 2. — Kn. 3.
11. *Krasovskaya V.M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. 2-e izd., ispr. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2008.
12. *Leshkov D.I.* Marius Petipa (1822—1910). K stoletiyu ego rozhdeniya. — Pg.: Izdanie Petrogradskih Akademicheskih Teatrov, 1922.
13. *Lifar S.* Vsegda s nami // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avt. prim. A. Nekhendzi. — L.: Iskusstvo, 1971.
14. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avt. prim. A. Nekhendzi. — L.: Iskusstvo, 1971.
15. Memuary Mariusa Petipa, solista ego Imperatorskogo Velichestva i baletmejstera Imperatorskih teatrov. — SPb.: Predpriyatie Sankt-Peterburgskogo Soyuza Hudozhnikov, 1996.
16. Minkus Aloizij Lyudvig. Petipa Al'fons Viktor Marius. Bol'shoe klassicheskoe Pa iz baleta "Pahita" s pril. 14 variacij i Pas de trois / horeogr. tekst i muz. material sobr. i podgot. G.N. Pribylov. — M.: PLANETIUM, 2000.
17. *Morozov P.O.* Istoriya russkogo teatra do poloviny XVIII stoletiya. — SPb., 1889.
18. *Pleshcheev A.A.* Nash balet (1673—1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009.
19. *Pleshcheev A.* M.I. Petipa (1847—1907). K shestidesyatiletiyu ego sluzhby na scene imperatorskih teatrov. S dvumya portretami i avtografom M.I. Petipa. — SPb.: Tip. A.S. Suvorina, 1907.
20. *Sergeev K.* ZHivoj Petipa // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avt. prim. A. Nekhendzi. — L.: Iskusstvo, 1971.
21. *Tan [YA.I. Grigor'ev]*. Teatral'naya hronika // Sankt-Peterburgskie vedomosti. — 1848. — № 40. — S. 160.
22. *Telyakovskij V.A.* Vospominaniya. 1898—1917. — SPb.: Vremya, 1924.
23. *Hudekov S.N.* Istoriya tancev. CH. III. — Pg.: Tip. «Petrogradskoj gazety», 1915.
24. *YAkob SHtelin.* Izvestiya ob iskusstve tanca v Rossii // YAkob SHtelin. Muzyka i balet v Rossii XVIII veka. — L., 1935.
25. Enciklopedicheskij slovar'. Rossiya. — M., 1991. — S. 689.

УДК 7.01
ББК-1

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ГРИМ В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ЛИ ЦЗЯНЬФУ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
Люпаньшуйский педагогический университет (Китай)
E-mail: jefflee99887766@gmail.com

Важнейшим отличительным признаком музыкальной драмы Китая является то, что все ее компоненты: музыка и танцы, сюжет и персонажи, жесты и мимика, костюмы и грим подчинены определенной символике. Статья посвящена краткой истории развития театрального грима в Китае. Здесь рассматривается создание классических образцов театрального грима в его устойчивом символическом значении.

Ключевые слова: *театральный грим, история грима, китайская культура, китайская опера, чуйчуй-цян*

THEATRICAL MAKEUP IN TRADITIONAL CHINESE CULTURE

LI JIANFU
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
Liupanshui Normal University (China)

The most important distinguishing feature of China's musical drama is that all its components: music and dance, plot and characters, gestures and facial expressions, costumes and makeup are subject to certain symbols. The article is devoted to a brief history of the development of theatrical makeup in China. Here we consider the creation of classical models of theatrical makeup in its stable symbolic meaning.

Key words: *theatrical makeup, history of makeup, Chinese culture, Chinese opera, chuichui-qiang*

Историю театрального грима в Китае можно проследить с древних времен. Во время династии Хань широчайшее хождение имели различные техники нанесения макияжа, который использовался скорее для украшения, чем с целью прояснения сценической функции, социального статуса, возраста или характера персонажа. «Косметика» (нанесение пудры, подведение бровей, губ) украшала лица людей, но не создавала художественные образы.

Во время династии Тан в танцах под музыку и в театре пудра и тушь для бровей уже считались гримом. Ли Фан (925—996) в период династии Сун в 496 главе «Записок Тайпингуанцзи» писал, что во времена династии Тан господин Лу Сян решил стать правителем области, в то время как трое солдат подшучивали над ним, в том числе один из них ради забавы разукрасил свое лицо тушью и надел халат. Макияж придавал ему божественный вид, и он, пританцовывая, выходил из здания. Во времена династии Сун чиновник и писатель Кун Пинчжун (1044—1111) в произведении «Сюй Шишо» написал, что князь поздней династии Тан, Ли Цуньчжусам, наносил косметику на свое лицо и танцевал вместе с артистами в императорском дворце. Очевидно, что такого рода макияж использовался не просто для красоты, а для исполнения роли, т. е. в качестве грима.

При династиях Сун, Цзинь и Юань развитие Юаньской драмы стимулировало и эволюцию грима. В то время в Юаньской драме уже имелись амплуа действующих персонажей, а также сформировались два основных вида нанесения макияжа: ненакрашенное и ненапудренное лицо (без косметики) и крашеное лицо с гримом. При первом варианте грима (без косметики) не требуется наносить цвета и линии на лицо актера, а нужно всего лишь слегка подрисовать брови и украсить его. Такой макияж в основном используется положительными героями. Крашеное лицо (главным образом двух цветов: черного и белого) с гримом, пудрой и тушью для бровей используется для макияжа клоунов или отрицательных персонажей. Главная цель такого макияжа — подчеркнуть их комизм и сарказм.

Помимо вышеописанных двух основных техник нанесения макияжа, в Юаньской драме возникли и особые типы наложения грима для положительных героев с несдержанным, резким характером. Образцы гримов трех династий (Сун, Цзинь и Юань) до сих пор не обнаружены, но, исходя из оставшихся цветных статуэток и фресок китайской оперы (например, цветная деревянная статуэтка китайской оперы династии Цзинь в городском уезде Хоума провинции Шаньси и фреска китайской оперы Юаньской династии города Хунтун провинции Шаньси), мы можем составить общее представление об искусстве нанесения макияжа того времени. В период правления династий Сун, Цзинь и Юань образцы гримов выглядели довольно примитивно.

Период с середины правления династии Мин и до середины правления династии Цин стал временем создания классических образцов театральных гримов, чему способствовали две причины: совершенствование сценариев пьес и классификации амплуа действующих лиц. Так как в сценариях этого периода присутствовало большое количество действующих лиц, появилась необходимость четко обозначить

с помощью грима их социальное положение, характер, моральные качества и т. д. Типичные амплуа, для каждого из которых применялся свой грим: пожилой мужчина, воин-герой, пожилая женщина, молодая служанка, женщина-воин, комик-воин и др.

Сохранилось немного изображений образцов театрального грима династий Мин и Цин. Одна из известных коллекций принадлежала актеру пекинской оперы первой половины XX в. Мэю Ланьфану. Сейчас доступны для изучения 56 образцов грима династии Мин из его коллекции: 15 образцов грима главных действующих лиц и 41 образец грима святых и привидений. Окраска лиц на этих образцах бывает красной, черной, синей, зеленой, огненно-красной; брови и глаза могут быть изогнутыми, прямыми, широкими, узкими и др. Лоб, щеки, нос, контур губ и другие части лица практически не раскрашивались, поскольку такой грим считался грубоватым и простым.

Цвета грима времен династий Мин и Цин уже приобрели устойчивое символическое значение, отображая моральные качества персонажей и их характер. Красный традиционно обозначал искренность, фиолетовый — почитание, черный — позитив, розовый — почтение, белый — коварство, масляный белый — высокомерие, желтый — жестокость, серый — жадность, синий — злость, зеленый — вспыльчивость. Помимо основных цветов для нанесения контура грима использовались смешанные.

Существовали три основных способа нанесения краски: галочки, мазки и комки. Для нанесения штрихов нужно было, чтобы кончик кисти был острым, прозрачным и четким; узоры на лице должны были быть живыми, округленными, гладкими и изящными, форма лба — естественной. До нанесения грима лицо протирали вазелином или глицерином, чтобы масляные краски не нанесли ущерб коже. После нанесения грима считалось необходимым посыпать кожу тонким слоем порошка, чтобы струящийся пот не испортил грим.

В XVIII столетии достигла своего расцвета одна из разновидностей народной китайской драмы опера чуйчуй-цян, в которой сохранена историческая роль использования грима в драматическом искусстве Китая.

Грим актеров продолжает играть здесь важную роль. Сценические образы лиц сложились в основном в период правления династии Цин. Как и весь чуйчуй-цян, они являются визуальным языком символов. В альбоме масок используются три основных цвета: красный, черный и белый. Как говорилось выше, красный свидетельствует о преданности, белый — о коварстве, черный — о прямолинейной честности и неподкупности. При исполнении ролей привидений и фей используются желтый, зеленый и синий цвета.

Форма маски обычно была подобна силуэту головы животного с выпуклым лбом, скрюченным носом и огромным ртом. У большинства персонажей на щеках маски был изображен огонь, под глазами — белые круги. Для того чтобы изобразить свирепое и жестокое лицо (обычно в масках фей и привидений) между носом и ртом рисовали клыки.

Следует заметить, что на практике искусство создания театрального грима чуйчуй-цян было богаче схематического описания. Об этом свидетельствуют сохранившиеся коллекции образцов грима. Назовем несколько существующих в настоящее время коллекций. Одна из них принадлежит работавшему в любительской труппе Дабаньцин в уезде Хэцин мастеру Гу Юэюаню. Его альбом образцов грима содержит в общей сложности 36 цветных изображений. Мастер Ли Лунчжан, сотрудничавший с любительской труппой в селе Фуганьпин в уезде Юньлун, создал свой альбом масок, который в общей сложности содержит 38 цветных изображений. В городе Фэнюй уезда Эюань мастера Чжань Шумо и Ли Жуньян нарисовали альбом масок, который включает в себя 124 цветных изображения. В селе Танден уезда Юньлун неизвестный мастер драматической труппы чуйчуй-цян создал цветной альбом образцов гримов чуйчуй-цян, состоящий из 108 цветных изображений. Интересный альбом цветных масок создал мастер чуйчуй-цян Гу Юэюань. Он нарисовал их на белой бумаге из хлопка, листы которой складывались как древний альбом картин. В этом альбоме масок три основных цвета: красный, черный и белый. Альбомы масок изображают главным образом персонажей великих исторических произведений «Троецарствие», «Речные заводи», «Династии Суй и Тан», «Генералы семьи Ян» и других, а также исторических личностей династии Мин и Цин: Сюцюаня, Ли Цзычэна и др. Пользуются популярностью и персонажи бытовых сценок, такие как Цуй Вэньжуй (герой дабэньцюй «Цуй Вэньжуй рубит дрова»), Чжун Саньцзинь и др.

Конечно, система условностей театров Европы также бывает более или менее сложной, но она далека от сложнейшей системы символов музыкальных театров Китая, где все компоненты музыкальной драмы подчинены определенной символике, детально разработанной и непонятной для неподготовленного зрителя. Именно поэтому, чтобы понимать значение китайского театра, один из важных этапов — понимать театральный грим.

Список литературы

1. *Гу Пугуан.* Коротко об искусстве грима // Гуйчжоу: Вестник Института национальных меньшинств Гуйчжоу. — 1993. — № 4.

2. *Цзоу Гохуа.* Особенности искусства театрального грима и ценность его исследования // Хубэй: Дом театра. — 2014. — № 3.

3. *Чжан И.* Особенности искусства китайского театрального грима // Хэйлунцзян: Критика литературы и искусства. — 2010. — № 2.

4. *Чжан Цзян.* Историческое наследие и новый период развития театрального грима // Шаньси: Современный театр. — 2017. — № 6.

5. *Лю Яньцзюнь*. История китайского музыкального театра в иллюстрациях — Ханчжоу: Чжэцзянское образовательное издательство, 2001.

6. *Сюэ Цзыянь, Сюэ Янь*. Чуйчуй-цян народности бай // Шанхай: Теория искусства Китая. — 2009. — № 9.

7. *Тан Хайпэн.* Краткий анализ условного представления в традиционном китайском национальном театре // Хубэй: Дом театра. — 2017. — № 24.

References

1. *Gu Puguan.* Korotko ob iskusstve grima // Gujchzhou: Vestnik Instituta nacional'nyh men'shinstv Gujchzhou. — 1993. — № 4.

2. *Czou Gohua.* Osobennosti iskusstva teatral'nogo grima i cennost' ego issledovaniya // Hubej: Dom teatra. — 2014. — № 3.

3. *CHzhan I.* Osobennosti iskusstva kitajskogo teatral'nogo grima // Hejlunczyan: Kritika literatury i iskusstva. — 2010. — № 2.

4. *CHzhan Czyan.* Istoricheskoe nasledie i novyj period razvitiya teatral'nogo grima // SHan'si: Sovremennyj teatr. — 2017. — № 6.

5. *Lyu YAn'czyun'.* Istoriya kitajskogo muzykal'nogo teatra v illyustraciyah. — Hanchzhou: CHzheczyanskoe obrazovatel'noe izdatel'stvo, 2001.

6. *Syue Czyyan', Syue YAn'.* CHujchuj-cyan narodnosti baj // SHanhaj: Teoriya iskusstva Kitaya. — 2009. — № 9.

7. *Tan Hajpen*. Kratkij analiz uslovnogo predstavleniya v tradicionnom kitajskom nacional'nom teatre // Hubej: Dom teatra. — 2017. — № 24.

УДК 7.01
ББК-1

ТЕАТР ВООБРАЖЕНИЯ

Л.С. БАКШИ
АНО ВО «Институт современного искусства»
121357, Москва, проезд Загорского, дом 23
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

В современном театре рушатся перегородки между жанрами и видами, которые казались незыблемыми. Сочетания цирка, драмы, оперы, танца, видеоарта, кино, компьютерных технологий в одном спектакле стали привычными. Выразительные средства спектакля расширились до бесконечности. И сегодняшний театр потерял представление о границах своих возможностей. В связи с этим стал актуален вопрос, что необходимо и достаточно для того, чтобы спектакль состоялся. Об этом предлагаемая статья.

Ключевые слова*: соавторство, взаимодействие разных видов художественного творчества, спектакль «Вещь Штифтера», проект «Театр воображения», «Про чайку», театр без актеров, эстетика отсутствия, спектакль-концепт, Тонино Гуэрра, Хайнер Геббельс, Илья Эпельбаум, Александр Бакши, Адальберт Штифтер,*

THEATER OF THE IMAGINATION

L.S. BAKSHI
ANO VO “Institute of Contemporary Art»,
121357, Moscow, Zagorskogo passage, building 23

In modern theater, partitions between genres and types that seemed unshakable are crumbling. Combinations of circus, drama, opera, dance, video art, cinema, computer technology in one performance have become familiar. The expressive means of the performance expanded to infinity. And today's theater has lost the idea of the limits of its capabilities. In this regard, the question of what is necessary and sufficient for the performance to take place has become relevant. This is the subject of this article.

Key words: *co-authorship, interaction of different types of artistic creativity, the play “Stifter's Thing”, the play “Theater of the Imagination”, “About the Seagull”, theater without actors, aesthetics of absence, concept play, Tonino Guerra, Heiner Goebbels, Ilya Epelbaum, Alexander Bakshi, Adalbert Stifter*

На рубеже XX—XXI столетий происходят кардинальные изменения в культуре. Театр, как идея взаимодействия разных родов художественного творчества, становится точкой притяжения и втягивает в себя все виды и жанры искусства, бывшие до недавнего времени самостоятельными. Концерты превращаются в шоу, спектакли. Живопись и ваяние сменяется инсталляциями и перформансами. В самом

театре рушатся перегородки между жанрами и видами, которые казались незыблемыми. Сочетания цирка, драмы, оперы, танца, видеоарта, кино, компьютерных технологий в одном спектакле стали привычными. В культуре идея авторства сменяется идеей соавторства. И это сказывается на взаимоотношениях сцены и зала. Рушится невидимая четвертая стена, отделяющая искусство от публики. Спектакли разыгрываются в коробке сцены и на улице, в метро и ангаре, на фабрике и в музее. Зрители нередко взаимодействуют с происходящим на сцене и включаются в игру: иммерсивный театр, бродилки, квесты, *site specific*, социальный, политический, флэш-мобы… Иногда кажется, что таким образом воплощается в жизнь подзабытый ленинский лозунг: «Искусство принадлежит народу». Но парадоксальным образом демократическая по своей природе идея взаимодействия «сцены» и зрителей легко превращается в свою противоположность — сословную культуру для богатых. Как, например, в нашумевшем проекте «Дау», где серия фильмов — лишь один из компонентов зрелища. Для их демонстрации в Париже были арендованы специальные помещения, где проходил перформанс — путешествие в СССР сталинского периода. Зритель покупал визы, питался килькой в томатном соусе и пил водку в граненых стаканчиках. Практически это срежиссированное реалити-шоу для очень состоятельной публики. Туристические компании, чувствуя тренд времени, предлагают театрализованные путешествия в экзотические места для богатых.

Во всем многообразии форм театра очевидна тенденция: современная драматургия понимается как *результат взаимодействия между сценой и публикой.*

Выразительные средства спектакля расширились до бесконечности. И сегодняшний театр потерял представление о границах своих возможностей.

В связи с этим актуален вопрос: что необходимо и достаточно для его существования?

Эстетика отсутствия

Немецкий композитор и режиссер Хайнер Геббельс в 2007 г. выпустил спектакль-концепт без актеров «Вещь Штифтера». В контексте сегодняшней культурной ситуации эта идея уже не кажется вызывающе безумной. Люди, которые появляются на сцене в начале представления, выполняют чисто технические функции.

Главный «персонаж» — звучащая инсталляция. При входе в зал зритель сразу попадает в атмосферу индустриальной среды. Сквозь неясный гул невидимых двигателей пробивается ритм работающих моторов и в такт им хлопают заглушки труб (Рисунок 1).

Рисунок 1 — Звучащая инсталляция

Инсталляция составлена из разных объектов: трубы, электрические лампы, моторы, бассейн с водой, конструкция из трех разъятых механических пианино и рояля. В спектакле они исполняют музыку Баха и Геббельса. По ходу действия опускается экран, на который проецируются живописные полотна. В записи звучат этническая музыка, камлания аборигенов Южной Америки и Папуа — Новой Гвинеи, колумбийские индиос, песни греческих женщин, приветствующих заблудших моряков. И тексты: голоса людей, говорящих на вымерших языках, фрагмент из эссе «Рассказ Штифтера о лесе во льду» философа Мартина Хайдеггера, интервью французского этнолога, социолога, философа Клода Леви-Стросса, отрывок из «Записок моего прадеда» Адальберта Штифтера.

По сути, «Вещь Штифтера» — литературно-музыкально-визуальная композиция. Но главное отличие от традиционных образцов в том, что между ее фрагментами отсутствуют очевидные нарративные связи. И это провоцирует зрителя искать логику согласования между разрозненными частями. Геббельс режиссирует внимание публики, попеременно акцентируя то изобразительные, то звуковые, то световые эпизоды.

Тема заявлена в названии и продолжена в тексте Штифтера — австрийского романтика, создателя эпической ландшафтной прозы: «Крошечные сосульки, повисшие на тончайших хворостинках и на космах лишайников, затянувших стволы, обламывались, и мы различали то здесь, то там нежный звон и трепетное похрустывание — таинственные звуки, которые сразу же обрывались.

> …со всех сторон свисали сосульки, образуя некое подобие органа; очень длинные, они частью обломились, частью же удерживали на самом кончике каплю воды, которая не то наращивала сосульку, не то грозила ее сломать.
>
> …иней был необычной сахарной белизны; он изливал тусклый блеск и ровное мерцание, какие наблюдаются в природе, когда под мутным небом все покрыто влагой; сегодня же то была не влага, а бесконечный лед, свисавший с сучьев. Когда, поднимаясь в гору, мы ехали тише, до нас доносился сверху треск обламывающихся веток, и лес казался живым. Повсюду отсвечивали льдом снежные сугробы, небо было молочно-серое, и по-прежнему сеялась равномерно густая и равномерно тонкая изморось»
>
> *Из «Записок моего прадеда» А. Штифтера*

Неторопливый медитативный рассказ о зимнем лесе, ледяном дожде и его великолепии стал импульсом для медленно развертывающегося созерцательного сочинения.

Описание природы резко контрастирует с образом и звучанием инсталляции, где природа представлена только в виде высохшего деревца на заднем плане.

Конфликт живого и искусственного — один из главных в романтической традиции. Вспомним хотя бы «Соловья» Андерсена или сказки Гофмана. Но в спектакле этот конфликт снимается. Здесь вообще отсутствует иерархия. Образцы высокого искусства, этническая музыка, тексты философов и камлания аборигенов, картины великих художников и музыка Баха, колышущиеся занавески на заднике, игра света, отражающаяся в бассейне с водой, — всё сосуществует на равных. Мы в течение десяти минут рассматриваем картину Якобо ван Рюисдаля «Болото» (1660), которая проецируется на экран. Она медленно меняет свой цвет[1]. И также долго слушаем бульканье воды в бассейне, куда рабочие сцены высыпали соль. «Перемена света превращается в музыкальное действие, — пишет Геббельс. — Мне всегда важно, ко всему прочему перевернуть соотношение сил, иерархии, соотношение весовых кате-

[1] Художник по свету — постоянный соавтор режиссера Клаус Грюнберг.

горий, которыми мы привыкли определять свое восприятие. И зритель чувствует, что свет внезапно порождает звук или что вода производит на свет музыку, и оба элемента при этом не являются вспомогательными, призванными иллюстративно подчеркнуть смысл сцены, — они сами с их собственной материальностью требуют слова и могут повлиять на другие элементы; так они становятся протагонистами» [4, с. 73]. На этой основе возникает разделение между визуальной и акустической сценами. Но то, что мы видим, — совсем не то, что в этот момент слышим. И воображение зрителя невольно стимулируется напряжением, чтобы установить связи, возникающие между визуальными и звуковыми образами. Еще работая на радио и изучая природу звука, Геббельс понял, что акусматическая музыка, в которой источник скрыт от слушателя, обладает гораздо большим простором для воображения. И это ее качество оказалось принципиально важным для «Вещи Штифтера».

Весь спектакль воспринимается как вариации на заданную тему отношения природы и человека. Драматургия выстроена по музыкальным законам, которые предполагают наличие четко выделенных разделов: экспозиция, разработка, кульминация и финал. В кульминации конструкция из механических пианино и рояля исполняет виртуозную пьесу Хайнера Геббельса в стиле фри-джаз и медленно движется на зрителя. Музыка абсолютно лишена пафоса устрашения или утверждения. Яркая виртуозная пьеса дает зрителю возможность разглядеть, как двигаются фортепианные молоточки на всех инструментах сразу, и восхититься мастерством композитора, создателя этой чудо-техники и программистов[2].

В спектакле все художественные объекты — и музыкальные, и литературные, и живописные, и световые, и технические — уравнены в правах. Так исключается сама возможность патетики авторского высказывания и утверждения приоритета каких-либо одних ценностей над другими. Это принципиально антиромантическая позиция. Отмена иерархий в конце концов распространяется и на людей. Не случайно спектакль начинают рабочие сцены. В театральной среде монтировщики — обслуживающий персонал, «маленькие люди». Можно было бы и не показывать их зрителям, а залить бассейн водой и засыпать в него соль до входа публики. Но Геббельсу как режиссеру было важно участие монтировщиков в представлении без артистов. Они создают атмосферу обыденности происходящего.

Мне приходилось слышать мнение, что «Вещь Штифтера» — о мире постапокалипсиса, где от людей остались только следы их деятельности. Этакое предупреждение человечеству, антиутопия.

[2] Видео и технологии модерируются большой командой специалистов во главе с Хубертом Мачником.

Вероятно, действо могло бы восприниматься и так, если бы не скромные труженики сцены. Идея авторского высказывания Геббельсу абсолютно чужда. Так же как и идеи Освальда Шпенглера, который противопоставлял культуру цивилизации. В этом спектакле они интерпретируются как единое целое. В конце концов, только благодаря чуду технического прогресса мы можем услышать голоса аборигенов, записанные австрийским этнографом в 1904 г. на самодельный восковой цилиндр, интервью Леви-Стросса, сохранившееся на магнитофонной пленке. Картины, которые мы рассматриваем, даны не в реальном виде, а как проекция на экран, и мы можем разглядеть подробности, неуловимые в оригинале. А вторая часть «Итальянского концерта» И.С. Баха звучит не в исполнении великого музыканта, а на механическом пианино.

Разрыв связей между акустическим и визуальным, вербальным и визуальным, Геббельс определяет понятием «эстетика отсутствия». Для него зрители — соавторы спектакля. Эту мысль он часто повторяет на творческих встречах, в многочисленных интервью и беседах, описывает в книге «Эстетика отсутствия», где формулирует принципы своего театра. На одной из последних встреч в рамках Театральной олимпиады — 2019 в Санкт-Петербурге он говорил, что выступает модератором воображения зрителей [5].

Удивительная вещь: спектакль на специфичную интеллектуальную тему, без актеров и увлекательной истории, держит в напряжении зрителей. И этот феномен анализу не поддается.

Театр воображения

Режиссер и художник Илья Эпельбаум предлагает самый минималистский и очень рискованный ход. В 2019 г. он выпускает проект из четырех пятнадцатиминутных спектаклей-концептов под названием «Театр воображения».

Идея такого театра родилась несколько лет назад, когда Гидон Кремер, репетируя к фестивалю в Сьоне (Швейцария) сюиту композитора Бернарда Херрманна из музыки к фильму Альфреда Хичкока «Психо», предложил режиссеру сочинить сценическое действие. Спектакля как такового не произошло, но экспликация была написана. И на концерте этот текст транслировался на экран. С тех пор мысль о театре, который нужно вообразить под звучащую музыку, его не покидала.

Во всех четырех частях «Театра воображения» оставлены два компонента: текст и музыка. Музыка звучит в записи. А текст транслируется в виде титров на экран. Картинок нет. Этакое немое кино без изображения.

Пожалуй, этот ход был бы невозможен вне атмосферы семейного театра «Тень» (Рисунок 2). Илья Эпельбаум и Майя Краснопольская создают атмосферу домашней вечеринки. Угощают гостей глинтвейном, легкими закусками, рассказывают об идее театра воображения и, собственно, сами «спектакли» становятся частью дружеского непринужденного общения со зрителями. И внезапно выясняется, что новаторская идея вполне укладывается в традиции развлечений, когда гости играют в какую-нибудь игру: в лото, шарады и т. д.

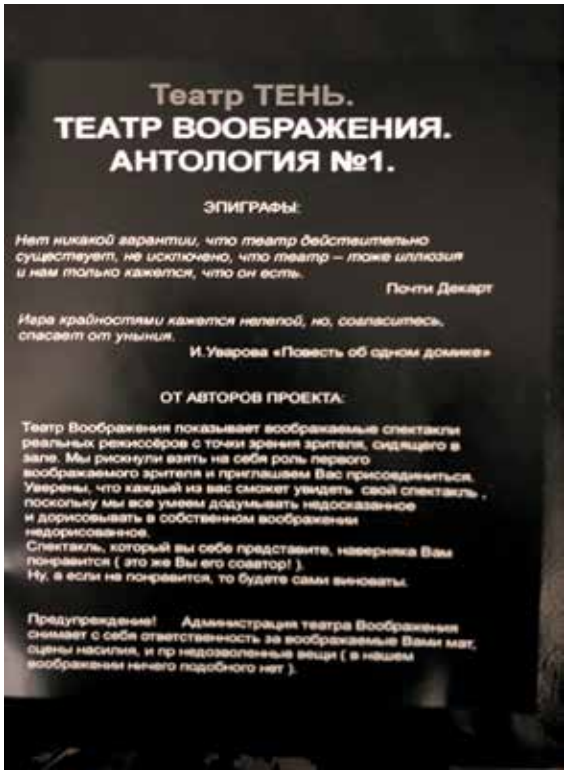


Рисунок 2 — Театр «Тень»

Первая часть «Психо», собственно, и решена, как шарада. Музыка композитора Бернарда Херрманна, как и любая другая киномузыка того времени, впрямую соответствует происходящему в фильме. Сегодня это уже воспринимается как иллюстрация. В экспликации Ильи Эпельбаума балетные артисты разыгрывают самые известные

убийства из классических произведений, которые в тексте не указаны. Зритель может угадать первоисточник.

Во втором спектакле совмещаются фрагмент из повести «Параллельный человек» Тонино Гуэрры, подаренный им в свое время Лиликанскому театру, с «Болеро» Мориса Равеля. Этот композиторский шедевр имеет множество разных театральных и киноинтерпретаций, включая балет и анимацию. Сочинение основано на принципе сопрано остинато. Неизменная мелодия постоянно повторяется и обрастает оркестровыми голосами, что создает образ неуклонного неумолимого движения. Сохранилась история о том, что Равель написал «Болеро» после посещения завода Форда. Композитора поразил конвейер, на котором машина рождалась прямо на глазах, собираясь из отдельных частей.

Тонино Гуэрра описывает спектакль в маленьком авангардном театре послевоенной Италии. На сцене появляется солдат в подранной застиранной одежде с флагом в руках и вещмешком. Он пытается обосноваться на маленьком пространстве сцены, но на него начинают надвигаться гигантские кубы, от которых он безуспешно старается защититься. В конце концов кубы заполняют всю сцену, давят солдата и надвигаются на публику. Зрители в панике убегают из зала.

«Параллельный человек» стал еще одной интерпретацией бессмертного «Болеро».

Третья часть «Про чайку» Александра Бакши. Первоначально была написана экспликация для Лиликанского театра. Для «Театра воображения» композитор сочинил музыку и совместно с режиссером дополнил текст новыми подробностями.

В тексте — два не связанных между собой раздела. Первый — пародия на мистерию Константина Треплева (героя «Чайки»). Второй — размышления о самой чеховской пьесе: «Эта тема интересует меня с тех пор, как я увидел чайку на занавеси МХАТа, и задумался о том, что она означает. Это ведь не буревестник какой-нибудь гордо реет, а подстреленная птица. Ее крылья расправлены, но это не парение, а падение. Что символизирует мертвая чайка — это вечное “Memento Mori” русского театра? Мировую душу, о которой написал экспериментальную пьесу К. Треплев? Или отказ от всяких авангардных экспериментов, и ее вывесили на виду, как некогда вывешивали на городских стенах преступников? Или это — символ тоски по другому театру, и другой жизни? Молчит чайка, не дает ответа. Застыла на мхатовском занавесе — ни летит, ни падает. Ждет…»

Музыкальная драматургия объединяет эти разделы в единое целое. Музыка, связанная с пьесой Треплева, продолжает звучать на тексте авторских размышлений.

Спектакль начинается звуковой картиной деревенской жизни. Это вариации из натуральных звуков: шум моря, крики чаек, писк комара, кудахтанье курицы и далекий женский голос, на разные интонации зовущий: «Миша, домой!»

Музыка к пьесе Треплева: «Люди, львы, орлы, куропатки» резко контрастирует со вступлением. Шум толпы, полифоническое наложение разной этнической музыки: призыв муэдзина, шофар, горловое пение, африканские пляски вуду, австралийский диджериду сочетаются с рыком льва, воем стаи волков, пением лемуров, кряканьем утиной стаи и т. д. Это образ мировой разноголосицы. Каждое слово материализуется в звуке. Какофония этой полифонической структуры создает эффект пародийности. Автор вещает от имени Мировой Души и всех существ, живущих на земле, но управлять миром ему не под силу. И только Мама способна остановить вселенский гвалт. В титрах читаем: «Мама вышла и поет романс под оркестр, пританцовывая». А в музыке — не романс, а вокальное соло из пекинской оперы, которое плавно переходит в романс «Гори, гори моя звезда». Его поют каноном три певца: Козловский, Хворостовский, Погудин — представители разных поколений от сталинских времен до сегодняшнего дня. И над этим мужским трио парит высокий женский голос — пронзительный и завораживающий, как та самая недосягаемая «звезда любви».

Контраст между звуковой картинкой начала, гигантоманией мировой разноголосицы следующего эпизода уравновешивается утихомиривающим романсом. Музыка обрывается выстрелом. Спектакль заканчивается так же, как и начинался, — шорохом морского прибоя и далеким женским голосом: «Миша, домой!»

Текст часто не совпадает с музыкой.

Титры: «Поют цикады. Шорох морского прибоя. Вдалеке очень тихо звучит монотонная пьяная песня без слов. Крик чайки». А в музыке нет ни цикад, ни песни без слов. Звук выстрела ружья в финале никак не связан с текстом.

Несовпадения видимого и слышимого создают пустоты, стимулирующие воображение зрителя. И оно разыгрывается. Кто-то из рецензентов явственно услышал, что далекий женский голос зовет: «Нина, домой!» И очень многие сочли этот короткий экзерсис полноценной трактовкой чеховской «Чайки».

Не связанные между собой фрагменты текста и музыки зритель объединяет сам.

Четвертая часть — опера «Иван Сосанин» — пародия режиссера Анатолия Васильева на пафосные псевдопатриотические постановки. Как известно, либретто имеет разные варианты, а сама опера разные названия. Первоначально сочинение Глинки называлось «Жизнь за царя»

на либретто барона Е. Розена. В советское время Сергей Городецкий написал новый вариант. И опус стал называться «Иван Сусанин».

Рисунок 3 — Эскимо с портретом Анатолия Васильева

Анатолий Васильев как бы продолжает эту традицию и приспосабливает патриотическую оперу к новым временам, где погибать герою совсем не обязательно. Музыкальная композиция состоит из увертюры, арий Сусанина и фрагментов из «Польского акта». Кроме врагов в опере еще участвуют бесы — артисты миманса, которые кружат по сцене под эту музыку.

История заканчивается тем, что Сосанин взбирается на дерево. И тут — откуда ни возьмись — появляется самолет, подхватывает героя, унося его в светлую даль — за кулисы. Обреченное на гибель польское войско остается в дремучем лесу на сцене и замерзает, превращаясь в лед. Появляются рабочие с электропилами, режут лед и делают из него мороженое. Девушки модельной внешности выходят в зал к зрителям и под звуки торжествующего финала и фейерверка раздают его публике.

Когда в маленьком зале театра «Тень» зажигается свет, Илья Эпельбаум и Майя Краснопольская выносят коробки с эскимо и угощают зрителей. На каждой обертке красуется портрет Анатолия Васильева (Рисунок 3).

При всем новаторстве этих театральных опусов, они продолжают традицию, глубоко укорененную в европейской культуре.

Музыка последних четырех столетий как самостоятельное искусство, по сути, была «театром воображения» или «театром без актера». Симфония родилась из оперы [6]. Все жанры симфонической и камерной инструментальной музыки впрямую порождены этим истоком. Поскольку театральная музыка всегда соответствовала содержанию и характеру действия, сложился универсальный язык, способный передать человеческие чувства, конфликты, интонацию времени, ми-

роощущение эпохи. Долгое время музыка считалась главным искусством западно-европейской цивилизации. Она опиралась не на понятия и слова, а на образы и метафоры, не требующие перевода.

В XX в. принцип соответствия музыки сценическим событиям перестал быть общим правилом и теперь воспринимается как иллюстративный. В театре, в кино, в других жанрах, где музыка сочетается с текстом и действием, возник прямо противоположный принцип — смыслового и эмоционального контрапункта. Об этом я неоднократно писала [1, 2, 3]. Принцип «вижу одно — слышу другое» широко распространился во всех видах сценического и экранного искусства. В опере режиссеры придумывают новые сюжеты к классическим партитурам. А в клипах интонация и текст, как правило, не соответствуют картинке.

К концу XX в. симфоническая и камерная музыка окончательно ушла на обочину общественного внимания. Последним крупным сочинением, вызвавшим всеобщий интерес, была Первая симфония Альфреда Шнитке (1974). Но потребность в «театре без артиста», в «театре воображения» никуда не делась.

Список литературы

1. *Бакши Л.С.* Новый музыкальный театр, или Искусство контрапункта (театр на рубеже эпох) // Музыкальная академия. — 2005. — № 4.

2. *Бакши Л.С.* Природа звуко-зрительного образа (Музыка и театр 21 века) // Музыкальная академия. — 2011. — № 1.

3. *Бакши Л.С.* Смена парадигм в искусстве: музыка и театр на рубеже веков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. 5. — М.: Изд-во МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012.

4. *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и о театре. — М., 2015. — С. 73.

5. *Гёббельс Х.* Драма должна происходить в зале, а не на сцене // Ваш Досуг. URL.: https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/ (дата обращения: 03.12.2019).

6. *Конен В.Д.* Театр и симфония. — М.: Музыка, 1975. — С. 14.

References

1. *Bakshi L.S.* Novyy muzykal’nyy teatr ili iskusstvo kontrapunkta (teatr na rubezhe epokh) // Musical Academy. — 2005. — № 4.

2. *Bakshi L.S.* Priroda zvuko-zritel’nogo obraza (Muzyka i teatr 21 veka) // Muzykal’naya akademiya. — 2011. — № 1.

3. *Bakshi L.S.* Smena paradigm v iskusstve: muzyka i teatr na rubezhe vekov // Voprosy muzykoznaniya. Teoriya. Istoriya. Metodika. Vyp. 5. — M.: Izd-vo MGIM im. A.G. Shnitke, 2012.

4. *G’ebbel’s H.* Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i o teatre. — M., 2015. — S. 73.

5. *G’ebbel’s H.* Drama dolzhna proiskhodit’ v zale, a ne na stsene // Vash Dosug. URL.:https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/(data obrashchenija: 03.12.2019)

6. *Konen V.D.* Teatr i simfoniya. — M.: Muzyka, 1975. — S. 14.

УДК 7.01
ББК-1

«ТЕАТР НОВЫХ ФОРМ»: ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

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

С середины XX в. и по сей день не затихают споры о статусе цифрового искусства. Считать ли его таким же настоящим, как традиционные виды искусства? Является ли оно долговечным, как классика, или же сиюминутным и проходящим, подобным капризной моде? Как бы то ни было, невозможно отрицать, что новейшие компьютерные технологии существенно расширили возможности современных художников, позволив им не только по-новому осуществлять художественный синтез, создавать коллаж, новые объекты реди-мейд, но и выйти на качественно новый уровень работы с помощью виртуальной реальности и искусственного интеллекта. Цели данной статьи — охарактеризовать место современного театра в системе цифрового искусства, выявить способы использования им новых технических инструментов в процессе создания произведения и его восприятия.

Ключевые слова: *театр; цифровое искусство; цифровой театр; перформанс; современное искусство; медиатехнологии.*

“THEATRE OF NEW FORMS”: VIRTUAL REALITY, DIGITAL TECHNOLOGIES AND ARTIFICIAL INTELLIGENCS IN CONTEMPORARY THEATRE

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

From the mid-20th century up to now, the debate about the digital art status has been ongoing. Should we consider it as “real” as traditional art? Is it durable, like a classic art, or momentary and passing by, like a whimsical fashion? In any case, it is impossible to deny that the latest computer technologies have significantly expanded the capabilities of modern artists allowing them not only to carry out artistic synthesis or collage or create new ready made objects but to reach a qualitatively new level of performance with the help of virtual reality and artificial intelligence. The purposes of this article are to characterize the place of modern theater in the digital art system, to identify the means of its using new technical tools during the process of performance creation and its perception.

Key words: *theater; digital art; digital theater; performance; contemporary art; media technology.*

С 1990-х гг. начали происходить самые стремительные изменения в области компьютерно-цифровых технологий, наступила эпоха компьютеров и, что важнее, эпоха Интернета. В реальную жизнь вступили такие понятия, как «интернет вещей», «общество потребления», «глобальная доступность», «скоростная передача и хранение данных». Теперь мы наблюдаем в искусстве развитие и применение искусственного интеллекта, нано- и кибертехнологий [1].

Надо признать, что терминология, связанная с высокотехнологичными формами любого искусства, еще только закрепляется в творческом пространстве. Наряду с термином «цифровое искусство» сегодня используется термин с более широкой областью определения — «медиаискусство» [2, с. 7]; и тот и другой объединяются под рубрикой «искусство новых форм».

Разумеется, цифровое искусство не возникло из вакуума. Оно напрямую связано с экспериментами и художественными течениями предшествующих периодов. Работы дадаистов, флюксуса, Джона Кейджа, Билли Клювера, Нам Джуна Пайка, концептуального искусства и многие другие легли в основу того цифрового искусства, с которым мы имеем дело на данный момент.

Цифровое искусство принято разделять на три сферы:

1) цифровые технологии как инструментарий (создание так называемых традиционных или привычных нам форм — фотографии, эскизов, гравюр, иллюстраций, печати);

2) подлинно цифровое искусство (искусство, которое создается, хранится и распространяется только с помощью компьютера);

3) цифровое искусство, соединенное с системами искусственного интеллекта.

Важно то, что цифровое искусство сегодня постоянно эволюционирует, развиваясь вместе с новыми технологиями, и формирует нового зрителя.

Цифровой театр является гибридной (или иначе многосоставной) формой искусства, основанной на идее традиционного театра, в котором есть действие, выражающее себя как зрелище, и зрители, его воспринимающие. Применение медиатехнологий в данном контексте призвано погрузить зрителя в новую предложенную реальность в различных целях: облегчить восприятие, расширить воображение или создать принципиально новую связь между человеком и технологиями, чтобы вывести коммуникативный опыт на принципиально иной уровень.

Важнейшим признаком цифрового театра является сопряжение живой реальности и виртуальной. В цифровом театре человек и компьютер полноценно сосуществуют в едином пространстве.

В этом смысле прямых предшественников цифрового коммуникативного пространства можно увидеть в экспериментальных перформансах, хеппенингах, в которых впервые был поставлен вопрос о равной приоритетности всех элементов, вовлеченных в событие перформанса. Этот же принцип сегодня используется в цифровом перформансе.

Подготовка идеи цифрового театра началась раньше перформативного переворота 1960-х. Корни этой идеи можно рассмотреть в экспериментах с театральным светом и перформативным пространством, представленных в теоретических трудах и театральных постановках Эдварда Гордона Крэга, Эрвина Пискатора, Йозефа Свободы, Бертольда Брехта, футуристов и художников баухауса: их работы заслуживают самого внимательного изучения.

В 1962 г. Мартон Хейлинг получил патент на свое изобретение — симулятор *Sensorama*, который сам ученый называл «театром погружения» [3]. В начале 1980-х гг. различные средства связи, видео, проекции стали применяться для разработки новых методов создания художественных произведений. Художники начинали свои работы с дорогостоящих экспериментов со спутниковыми связями и с Интернетом. Начиная с нашумевшего в 1990-х гг. *"Dot Com"* [4, с. 370] телематические художники — Рой Эскот, Джордж Коутс и другие — развивают сотрудничество традиционных театров с компаниями, работающими в сфере *IT* ради развития цифрового театра. Виртуальная реальность Джули Мартин, впервые внедренная ею на телевидении, стала прорывом в области применения и работы с цифровым аватаром человека.

Исследования Мерса Каннингема, Дэвида Зальца и многих других привели к беспрецедентному расширению использования цифровых технологий в области захвата движения и созданию медиаобогащенных выступлений. Работы крупнейших театральных экспериментаторов современности — Роберта Уилсона, Робера Лепажа, Хайнера Геббельса — многократно продемонстрировали широчайший спектр творческих возможностей, открывающихся перед традиционными театрами при вступлении в сферу современных технологий.

Сейчас в этой сфере активно работают, в сотрудничестве со специализированными *IT*-компаниями, группа «Римини Протокол», Королевский шекспировский театр, Государственный академический Большой театр, Театр наций. Появляются великолепные спектакли, такие как «Гамлет / Коллаж», «Буря», «Зимняя сказка», «Сны спящей красавицы», «Зловещая долина», «Русалка», снова подтверждающие тысячелетнюю истину: театр — место для эксперимента, пространство пробы искусства будущего.

Одно из направлений цифрового театра получило название *«VR meamp»*. Технология *VR* (англ. *virtual reality* — «виртуальная реальность») позволяет погрузить человека в искусственно сконструированный мир [5]. Зритель имеет возможность надеть наушники, специальные очки или шлем виртуальной реальности и обнаружить себя в альтернативной вселенной [6]. Специальный головной убор осуществляет ощущение полной иллюзии реальности, что отключает зрителя от восприятия настоящего мира.

Совсем по-иному обстоит дело в театре, применяющем дополненную реальность (англ. *AR — augmented reality*), которая качественно отличается от виртуальной. Здесь реальный мир никуда не исчезает, но в него встраиваются цифровые предметы, которые изображены на экране смартфона. Таким образом, зритель получает персонализированный подход в формировании визуального контента, который требуется только ему.

Киберперформанс также является новейшей разработкой в своей области и входит в жанр цифрового театра [7]. *"Desktop Theater"* — один из наиболее известных проектов цифрового перфоманса (1997—2002). Его авторы — Адриен Дженик [8] и Лиза Бреннейс [9] создали более 40 цифровых спектаклей на основе драматургических адаптаций и аватаров живых артистов [10]. В него входили экспериментальные театральные сетевые представления с использованием онлайн-комнат для дискуссий и приложений для визуального чата, например *"The Palace"* [11]. Цель состояла в том, чтобы предоставить общественности убедительный способ взаимодействия с театром в Интернете. Проект создал более 40 веб-представлений в течение своей жизни [12]. Используя *"The Palace"* [13], компания входила в онлайн-среду и создавала адаптацию сценических представлений, применяя аватары. Одна из выполненных адаптаций — *waitforgodot.com* [14], основанная на «Ожидании Годо» Сэмюэля Беккета. Всё, что обычно можно увидеть на живой сцене (например, декорации, жесты, эмоции и речь), было сжато в *2D* и компьютерную речь. Таким образом, пользователи имели возможность в режиме реального времени с помощью виртуального общения в чат-боте создавать общее развитие действия в сети. Это было похоже на нынешние варианты компьютерных игр, когда игроки со всего мира, объединенные одной целью и задачей, формируют развитие сценария сами. На данный момент платформа *"The Place"* устарела, но появилась более прогрессивная версия — киберплатформа *UpStage* [15]. Этот поджанр цифрового исполнения также известен как киберформанс.

Можно выделить следующие специфические признаки цифрового театра:

— живые актеры и зрители существуют одновременно в физическом и виртуальном пространстве и могут использовать средства выразительности физические и виртуальные;

— объекты и процессы, создаваемые цифровыми технологиями, являются неотъемлемой частью художественного события;

— у создателей есть возможность регулировать уровень интерактивности внутри спектакля (перформанса, события);

Основные тенденции развития «театра новых форм» с использованием современных коммуникационных технологий удобно рассмотреть на примере немецко-швейцарской группы *Rimini Protokoll* [16].

Rimini Protokoll сделали своей целью исследование новых форм театрального искусства, новых способов его взаимодействия с реальной жизнью. Недаром в своих спектаклях они уделяют пристальное внимание современным технологиям. Иногда технологии спрятаны внутри спектакля и не заметны зрителям (как, например, в спектакле *"Volksrepublik Volskwagen"*), а иногда выходят на первый план и становятся смысловым центром действия. Технологии позволяют избавиться от привязанности спектакля к статичной географической локации (*"Remote X"*), вывести его за пределы конкретной сцены в пространство города (*"Home Visit Europe"*) и даже в пространство международной коммуникации (в моноспектакле *"Call Cutta"* единственный зритель по смартфону ведет беседу со специалистом кол-центра из Индии, который рассказывает жителю Берлина про Берлин, где он сам находится). *Rimini Protokol* используют сложную виртуальную реальность (спектакль *"Situation Rooms"*) или простую компьютерную картографию (*"100 % City"*) [17]. Особняком стоит моноспектакль «Зловещая долина» с использованием робота-андроида на сцене, где первые 20 минут зритель не понимает, кто перед ним — робот или человек. Со всеми работами *Rimini Protokoll* можно познакомиться в Интернете, и это важная часть их философии театра.

Одновременно с развитием сообщества творцов цифрового искусства в театре формируется новое поколение зрителей, расположенных к непривычному опыту восприятия. Новый зритель в гораздо большей степени, чем раньше, готов покинуть театральное кресло, чтобы активно перемещаться по городу, выполняя команды, доносимые через цифровую сеть, и создавать спектакли своим непосредственным участием. Сущность нового зрительского переживания в цифровом мире описана Джоном Сибруком термином *"nobrow"*, который выражает оппозицию к традиционной иерархии вкусов и культур: элитарной культуре «высоколобых» (*highbrow*), примитивной культуре «низколобых» (l*owbrow*) и обывательскому *«среднему вкусу»* (*middlebrow*). Новое поколение *"nobrow"* вообще не мыслит

себя в иерархической системе вкусов, поэтому имеет широчайший диапазон восприимчивости [18, с. 18].

Выводы из проведенного исследования можно сформулировать в виде следующих тезисов, характеризующих практику современного «нового искусства», активно использующих киберпространство, виртуальную реальность и современные технологии коммуникации.

Создаваемое в «новом искусстве» игровое пространство более не ограничено физическими пределами; в нем легко удалить любые барьеры, разделяющие (или разделявшие) актеров и зрителей.

В любом из спектаклей «нового искусства» можно создать бесконечное множество пространств и времен на основе виртуальной или дополненной реальности и выстроить между ними сколь угодно простую или сложную систему интерактивности.

Благодаря общности игрового пространства (или игровых пространств), а также системе интерактивности, «новое искусство» основывается на опыте равноправного совместного присутствия актеров и зрителей, и этот опыт становится для него базовым.

Традиционные, испытанные методы управления зрителями в театре — формирование интереса, поддержание внимания, программирование реакции и тому подобные — успешно работают в цифровой сфере.

В спектаклях «нового искусства» живой актер существует в игровом пространстве и времени на равных правах с вещью, звуком, аватаром или роботом.

Благодаря технологиям дополненной реальности, *blue-screen* и тому подобному, в современности формируется феномен «гиперактера» (по аналогии с крэговским термином «сверхмарионетка»), чьи выразительные возможности значительно расширены по сравнению с традиционным театром.

Широкое использование компьютерных технологий для обработки звуковых, визуальных, видеоданных создает особый опыт «театрального континуума» или среды, которая позволяет синтезировать в игровом пространстве все возможные визуальные и аудиособытия физической и виртуальной природы и тем самым значительно разнообразить опыт зрительского восприятия событий.

Цифровое искусство формирует новое поколение зрителей *“nobrow”*, не осознающих себя в рамках традиционной иерархии вкусов.

Список литературы

1. *Fleischman M., Reinhard U.* Digital Transformations. Media Art at the Interface between Art, Science, Economy and Society, 2004.

2. *Paul C.* Digital Art. L.: Thames & Hudson, 2003.

3. Как появилась дополненная реальность // AR/VR/MR Conference: сайт. URL: https://ar-conf.ru/ru/news/kak-poyavilas-dopolnennaya-realnost/ (дата обращения: 16.04.2020).

4. Explorations in Art and Technology / ed. by L. Candy, E. Edmonds. — L.: Springer, 2002.

5. Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age / ed. Nick Couldry and Anna McCarthy. — N. Y.: Routledge, 2004.

6. *Лялинская М.* Театр в виртуальной реальности: как устроен спектакль «Клетка с попугаями» // TimeOut: сайт. URL: https://www.timeout.ru/msk/feature/471476/ (дата обращения: 16.04.2020).

7. *Markoff J.* The Time Is Now: Bust Up the Box! // New York Times. — 2005. — 5 Oct.

8. Adriene Jeni: сайт. URL: https://ajenik.faculty.asu.edu/projects.html/ (дата обращения: 16.04.2020).

9. *Glesner J.* Internet Performances as Site-Specific Art // Brunel University London: сайт. URL: http://people.brunel.ac.uk/bst/3no1/Papers/Julia%20Glesner%20Internet%20Performances.htm (дата обращения: 16.04.2020).

10. *Jamieson H.* From Paper and Ink to Pixels and Links // The Magdalena Project: сайт. URL: https://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/OP6_HelenJamieson.pdf (дата обращения: 16.02.2020).

11. The Palace: сайт. URL: http://www.thepalace.com/ (дата обращения: 16.04.2020).

12. *Paul Ch.* Digital Art. Third ed. Thames and Hudson, 2015.

13. Wikipedia: сайт. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Desktop_Theater#Plays[8]/ (дата обращения: 16.04.2020).

14. Wait Forgodot: сайт. URL: https://waitforgodot.com/ (дата обращения: 16.04.2020).

15. UpStage: сайт. URL: https://upstage.org.nz/?page_id=15 (дата обращения: 06.02.2020).

16. Rimini Protokoll: сайт. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/ (дата обращения: 16.04.2020).

17. Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies / ed. by Jasper Falkheimer and Andre Jansson. — Göteborg: Nordicom, 2006.

18. *Сибрук Дж.* Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. — М.: Ад Марнингем Пресс, 2015.

References

1. *Fleischman M., Reinhard U.* Digital Transformations. Media Art at the Interface between Art, Science, Economy and Society. 2004.

2. *Paul C.* Digital Art. L.: Thames & Hudson, 2003.

3. Kak pojavilas’ dopolnennaja real’nost’ // AR/VR/MR Conference : site. URL: https://ar-conf.ru/ru/news/kak-poyavilas-dopolnennaya-realnost/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

4. Explorations in Art and Technology / ed. by L. Candy, E. Edmonds. — L.: Springer, 2002.

5. Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age / ed. Nick Couldry and Anna McCarthy. — N. Y.: Routledge, 2004.

6. *Lyalinskaya M.* Theater in virtual reality: how the performance “Cage with Parrots” is arranged // TimeOut: site. URL: https://www.timeout.ru/msk/feature/471476/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

7. *Markoff J.* The Time Is Now: Bust Up the Box! // New York Times. — 2005. — 5 Oct.

8. Adriene Jeni: site. URL: https://ajenik.faculty.asu.edu/projects.html/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

9. *Glesner J.* Internet Performances as Site-Specific Art // Brunel University London: site. URL: http://people.brunel.ac.uk/bst/3no1/Papers/Julia%20Glesner%20Internet%20Performances.htm (data obrashchenija: 16.04.2020).

10. *Jamieson H.* From Paper and Ink to Pixels and Links // The Magdalena Project: site. URL: https://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/OP6_HelenJamieson.pdf (data obrashchenija: 16.02.2020).

11. The Palace: site. URL: http://www.thepalace.com/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

12. *Paul Ch.* Digital Art. Third ed. Thames and Hudson, 2015.

13. Wikipedia: site. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Desktop_Theater#Plays[8]/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

14. Wait Forgodot: site. URL: https://waitforgodot.com/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

15. UpStage: site. URL: https://upstage.org.nz/?page_id=15 (data obrashchenija: 06.02.2020).

16. Rimini Protokoll: site. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/ (data obrashchenija: 16.04.2020).

17. Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies / ed. by Jasper Falkheimer and Andre Jansson. — Göteborg: Nordicom, 2006.

18. *Sibruk Dzh.* Nobrow. The culture of marketing. — M.: Ad Marningem Press, 2015.

Обзоры

УДК 7.01
ББК-1

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ПАРАДИГМА В ЭВОЛЮЦИИ ТЕЛЕКАНАЛА «РОССИЯ — КУЛЬТУРА»

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 прослеживается эволюционный путь репертуарной политики российского телеканала «Культура», который первый в условиях постсоветской России выбрал путь сознательной преемственности по отношению к просветительским традициям отечественного телевидения.

В условиях неуклонного размывания на современном российском телевидении его культурно-просветительской миссии автору представляется необходимым провести анализ, осмыслить и описать объективную картину того, как один из ключевых российских телеканалов «Россия — Культура» выполняет свое общественное предназначение и реализует важнейшую просветительскую функцию.

С точки зрения поставленных создателями телеканала задач на конкретных примерах раскрывается концепция вещания телеканала, единственного из средств аудиовизуальной информации, который взял на себя трудную задачу сохранения и формирования духовных ценностей и возрождение просветительских традиций отечественной культуры.

Анализируются разные модели, приемы и методы вещания и привлечения зрительского внимания.

Автор приходит к выводу, что вся эволюционная история телеканала «Россия — Культура» представляет собой большой эксперимент в области просветительского телевидения. И итогом этого эксперимента стал отказ от буквального следования разным телевизионным традициям — во имя создания собственной.

Несмотря на жесткую конкуренцию в эфире, телеканал «Культура» смог завоевать огромную зрительскую аудиторию, сохраняя и развивая духовно-нравственные и просветительские традиции национальной культуры.

Ключевые слова: *телевидение, телеканал «Культура», «Россия — Культура», просветительское телевидение, документальные циклы, новости культуры, культурно-просветительские передачи, целевая аудитория, медийная среда, Михаил Швыдкой, Татьяна Паухова, Феликс Разумовский, Михаил Пиотровский.*

EDUCATIONAL PARADIGM IN THE EVOLUTION OF THE TV CHANNEL “RUSSIA-CULTURE”

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

The article traces the evolutionary path of the repertoire policy of the Russian TV channel “Culture”, which was the first in the conditions of post-Soviet Russia to choose the path of conscious continuity in relation to the educational traditions of domestic television.

In the context of the steady erosion of its cultural and educational mission on modern Russian television, the author finds it necessary to analyze, comprehend and describe an objective picture of how one of the key Russian TV channels “Russia — Culture” fulfills its public purpose and implements the most important educational function.

Terms set by the creators of the TV channel tasks, with specific examples disclosed the concept of the broadcast channel, the only media who took on themselves the difficult task of preservation and formation of spiritual values and the revival of the educational traditions of the national culture.

Different models, techniques and methods of broadcasting and attracting viewers ‘ attention are analyzed.

The author comes to the conclusion that the entire evolutionary history of the TV channel “Russia — Culture” is a great experiment in the field of educational television, and the result of this experiment was the rejection of the literal following of different television traditions — in the name of creating their own.

Despite the tough competition on the air, the TV channel “Culture” was able to win a huge audience, preserving and developing the spiritual, moral and educational traditions of the national culture.

Key words: *television, TV channel “Culture”, “Russia — Culture”, educational television, documentary cycles, cultural news, cultural and educational programs, Target audience, Media environment, Mikhail Shvydkoi, Tatiana Paukhova, Felix Razumovsky, Mikhail Piotrovsky.*

Сохранение культурной среды —
задача не менее важная, чем сохранение
окружающей природы.

Д.С. Лихачёв [1]

Современное телевидение продолжает оставаться наиболее доступным средством массовой информации. Именно оно обладает огромными возможностями для сохранения и передачи жизненно важной для общества информации, включая ценности мирового искусства и духовной культуры.

Однако статус современного телевидения как проводника культуры и просветительства вызывает немало вопросов и острых дискуссий, нередко порождая негативные оценки общественного мнения, крайнюю озабоченность деятелей культуры и образования. Все реже звучит мысль о том, что телевидение, являясь составной частью культуры страны, должно ясно осознавать свою роль и ответственность в содействии повышению уровня культуры и просвещения, направить творческие усилия на неуклонный рост этих важнейших гуманитарных составляющих.

Как справедливо заметил Президент РФ В. В. Путин, «сегодня молодежь утрачивает навыки емко и образно выражать свои мысли, различать эмоциональные и художественные оттенки». Президент страны еще в 2007 г. обратил внимание, что многие молодые люди оторваны от собственных культурных корней. «Подобная ситуация во многом объясняется влиянием современных технологий, в частности, интернета и телевидения» [2]. Всё труднее не согласиться с этим высказыванием.

Нельзя не отметить, что на современном российском телевидении его культурно-просветительская миссия планомерно размывается. В связи с этим представляется необходимым провести анализ, осмыслить и описать объективную картину того, как один из ключевых российских телеканалов **«Россия — Культура»** выполняет свое общественное предназначение и реализует важнейшую просветительскую функцию.

Становление отечественного телевидения пришлось на советские годы, когда его деятельность строго регламентировалась и контролировалась государством, а весь телеконтент создавался под строгим давлением ***идеологических клише***. В то же время телевидение изначально декларировалось как составная часть духовной культуры общества.

В годы демократических перемен прошлого века (1991—1997) ситуация кардинальным образом изменилась: телевидение решительно и сознательно отвернулось от своих культурно-просветительских традиций, не вписывающихся в рыночно-маркетинговые отношения в информационной сфере. Стимулирующими факторами появления тех или иных передач стали рейтинг и реклама. Однако мысль о том, что телевидение как социальный институт даже в условиях рыночных отношений может и должно осуществлять свою культурно-просветительскую функцию, чтобы духовное наследие нации переходило из поколения в поколение, нашла свое адекватное воплощение на телевизионном экране. Ведь именно система ценностей, составляющая основу духовной культуры общества, является связующей нитью между разными поколениями и обеспечивает стабильность состояния и развития общества.

В определенный исторический период стало очевидно, что если в процессе социально-экономических трансформаций не учитывается

специфика культурных традиций, то общество обречено на духовный кризис и его трагические последствия во всех сферах жизни. Поэтому трудно переоценить решение о создании телеканала «Культура», выступающего на протяжении более двух десятков лет в роли пропагандиста духовно-нравственных ценностей и традиций российской культуры.

Создание на российском телевидении **телеканала «Культура»** явилось долгожданной реакцией государства на ***демократические устремления и просветительские потребности интеллигенции начала 1990-х гг.*** Указ об учреждении канала «Культура» был подписан 25 августа 1997 г. [3].

8 мая 1998 г. президентом России Б. Н. Ельциным был подписан Указ «О совершенствовании работы государственных электронных средств массовой информации» [4]. В результате телеканалы «Россия», «Культура», а также несколько радиостанций, такие как «Маяк», «Радио России», «Орфей», технические центры и региональные телерадиокомпании были объединены в единый производственно-технологический комплекс.

Ключевые фигуры российской интеллигенции «новой России» — академик Дмитрий Лихачёв, всемирно известный дирижер Мстислав Ростропович, писатель Даниил Гранин — активно боролись за то, чтобы канал «Культура» вышел в эфир. В состав попечительского совета канала, который был призван определять основные направления его развития, также вошли значимые фигуры отечественной культуры — Виктор Астафьев, Фазиль Искандер, Григорий Бакланов, Алексей Герман, Марк Захаров. Государство рассчитывало на то, что у значительной части интеллигенции доверие к государству после создания канала «Культура» должно было резко возрасти. Так и случилось. Многие мастера культуры неоднократно высказывали свое восторженное отношение к работе телеканала.

Даниил Гранин: «Канал «Культура» — это место встречи с подлинно интересными людьми, мнение которых я разделяю, иногда спорю, иногда не соглашаюсь. Но это не пустые разговоры, которых сейчас много на телевидении» [5].

Валерий Гергиев: «Телеканал “Культура”» — часть нашей жизни. Еще важнее, что многие из нас… верят в огромные ценности национальной сокровищницы искусств: музеи, театры, памятники истории, литературы, кино, живописи, — наконец, музыкальные богатства дают нам право гордиться своей страной, верить в нее ежечасно» [6].

Александр Калягин: «Это единственный канал, который занимается пропагандой в высоком своем назначении, который представляет подлинное искусство, который создает настоящий архив культуры для поколений, которые придут после нас» [7].

Михаил Пиотровский: «Канал “Культура” — наша национальная гордость. В трудные годы пересчета всего на деньги мы вместе сумели создать специальный канал для интеллигенции в самом широком смысле. От аудитории этого канала зависит, будет ли наше будущее общество человечным и человеческим» [8].

Открытие «Культуры» позволило государству добиться сразу нескольких целей: сосредоточения в Москве всего национального телевидения, повышения доходов РТР за счет уменьшения числа выходящих здесь просветительских передач, создания благоприятного образа власти, поддерживающей культуру. Наконец, создание канала дало государству новые возможности идеологического воздействия на интеллектуальную элиту страны.

Аудитория канала оказалась более многочисленной, чем предполагали: среднесуточная доля «Культуры» к осени 1998 г. возросла до пяти процентов (в Москве), что примерно в два раза выше показателей аналогичного европейского культурного канала «Арте». В среднем по России доля канала — около 2,5%, что не так уж мало в масштабе страны [9]. Кроме того, в число зрителей канала «Культура» с самого начала вошли представители так называемых культурных элит — люди, имеющие большое влияние в обществе и способные, в свою очередь, воздействовать на массы, участвуя в программах других телеканалов, публикуясь в прессе. Крайне важно, что, выделяясь среди всех остальных каналов, «Культура» впервые смогла привлечь к экрану людей, которые раньше предпочитали не включать телевизор, а значит — оставались без какой бы то ни было телевизионной «опеки» со стороны государства.

«Культура», в отличие от других национальных каналов, в целом отказалась следовать модели коммерческого вещания. Это освободило ее от диктата денег и, следовательно, от готовой, универсальной, созданной средствами массовой информации в интересах успешного ведения бизнеса, модели. Однако вскоре возникла проблема, о которой активно заговорили телевизионные критики и журналисты. Стоит вспомнить дискуссию, опубликованную в 1999 г. «Искусством кино», и ее ключевую фразу: «У нас на канале “Культура” — большой имперско-балетный стиль» [10]. К этому утверждению участники диалога не раз возвращались (Лев Карахан: «По-моему, слово найдено — имперская культура. Это действительно тот образ, который возникает, — **образ имперской культуры»**) [11].

Из чего же слагался в их представлении «имперский образ» «Культуры»? Прежде всего, из конкретных образов людей, появляющихся на экране, — авторов, ведущих, героев передач. По мнению Кирилла Разлогова, Дмитрия Ухова, Игоря Золотусского, своих фигур

канал «Культура» выбирал из довольно узкого круга лиц — не в последнюю очередь по номенклатурному принципу: начальников, академиков. В то же время на канале почти не было лиц новых, с которыми у зрителей могло бы связываться свободное от догматов представление о культуре. Говорили также о скованности человека в кадре, манере держаться, как на официальном приеме.

Вторая и важнейшая составляющая «имперского образа» — тематическая узость передач и циклов. Еще одной причиной «имперского стиля» являлась незаинтересованность в идеях и проблемах молодого поколения, отсутствие на экране молодежи и боязнь спорных вопросов, современных, актуальных тем.

Одной из первых попыток вывести на экран новое поколение стала авторская программа Вадима Верника **«Кто там…»**. Она выходила на канале с февраля 1998 г. и за свою долгую историю успела стать устойчивым интеллектуальным символом канала «Культура»; говоря языком коммерции, одним из его «брендов». Идея передачи принадлежит журналисту Вадиму Вернику. Еще в 1996—1997 гг. он вел на РТР программу «Субботний вечер со звездой», гостями которой в разное время становились Мстислав Ростропович и Галина Вишневская, Олег Табаков и Вячеслав Полунин, — те люди «от высокой культуры», имена которых в программе передач были способны привлечь к экрану максимальное число зрителей.

В каждом выпуске программы Верник представлял три портрета. Герои программы — драматические актеры и оперные певцы, солисты балета и мультипликаторы, классические музыканты и артисты цирка, композиторы, художники, скульпторы. Те, кто, несмотря на свой молодой возраст, уже ярко заявили о себе в искусстве [12]. Первая часть выпуска — «сюжет-прогноз», герой которого, как правило, — молодой актер, репетирующий свою первую важную роль. Во второй части программы — разговор со знаменитостью о начале творческого пути, о тех чертах характера, которые помогли ей овладеть профессией. Третья часть — портрет молодого артиста, на счету которого пока нет больших ролей и великих достижений, зато есть «багаж» не менее ценный: мечты, проекты, планы, амбиции.

Таким образом, каждая программа представляла собой маленький культурный срез — «настоящее, прошлое, будущее» — в котором за частными случаями из жизни трех героев улавливается движение времени, за своеобразием их характеров — характер эпохи. Так решение частной, как может показаться, задачи — привлечения на экран молодежи, открытия новых лиц — выходило на иной, более глубокий уровень, становилось делом просветительства, задачей формирования полноценной личности.

Обновленной версией этой некогда популярной культурно-просветительской телепрограммы стала программа **«2 Верник 2»**, которая выходит на канале «Культура» с сентября 2017 г. Ведя профессиональный, порой очень личный и искренний, разговор, братья Вадим и Игорь Верники немало импровизируют и шутят, а герои, среди которых — хорошо знакомые ведущим и зрителям деятели отечественной культуры разных поколений, приходят в гости к ведущим как к давним знакомым. Многие из них в разные годы снимались в программе Вадима Верника «Кто там…». Однако, упростив концепцию и композиционное построение программы за счет «парного конферанса» и придав ей больше демократического лоска, создатели предпочли формат ток-шоу программы, в которой нередко акцент смещен в сторону ведущих.

Одно из важнейших событий в истории канала, задавшее ему, наконец, широкий культурный диапазон, — появление еженедельной аналитической программы **«Тем временем»** с культурологом Александром Архангельским. Впервые она вышла в эфир в апреле 2002 г. Программа представляла собой информационный тележурнал, своего рода расширенную — итоговую — версию «Новостей культуры». Несколько сюжетов корреспондентов связывались подводками и комментариями ведущего, составляя, таким образом, информационную картину недели. В 2004 г. замысел программы изменился: основную ее часть заняла полемика в студии. Репортажи из информационных стали проблемными, задавая основную тему обсуждения, провоцируя героев на спор. Таким образом достигалась цель программы — стать платформой новых идей, а «оперативные задачи» — находить выразителей этих идей, умело сталкивать их мнения, побуждая зрителей каждый раз искать свои собственные ответы на поставленные вопросы.

Канал «Культура» эволюционировал в сторону большего разнообразия лиц, тем, мнений, а усовершенствованный дизайн «Культуры» был даже удостоен премии ТЭФИ в 2004 г. Так что многие из упреков, высказанных участниками дискуссии, уже потеряли актуальность.

С первых дней своего существования канал «Культура» значительную часть эфирного времени отдает классике советского телевидения. Лучшие образцы отечественного кинематографа, телеверсии спектаклей лучших представителей театральной режиссуры — Анатолия Эфроса, Олега Ефремова, Георгия Товстоногова; многосерийный телефильм «Маленькие трагедии» Михаила Швейцера; **телецикл «Беседы о русской культуре»** Юрия Лотмана. Всё это — основа золотого фонда советского просветительского телевидения — составляло в первые пять лет работы ядро программ нового канала. Более того, архивные передачи становятся эталоном: по их образцу, в их стилистике создаются новые программы. Популярный на телевиде-

нии 1960—1980-х гг. «чтецкий жанр» находит на канале «Культура» своих продолжателей (из вышедших в эфир программ этого жанра можно упомянуть **«Душекружение»** по прозе Владимира Набокова и «Музыка, помоги…» по поэзии Юрия Левитанского). Продолжается традиция показа творческих вечеров и особо популярного **телецикла «Линия жизни»**.

Еще одной важной особенностью телеканала явилось предлагаемое зрителю разнообразие взглядов, мнений, суждений, которые не остаются разрозненным «перечнем», а складываются в мировоззрение. Телеканал «Культура» ставит в своих программах важнейшие вопросы человеческого существования, предлагает различные, часто противоречивые (и значит, жизненные — выражающие противоречия жизни), ответы на эти вопросы. При этом очевидна опора на традиции советского телевидения, один из феноменов которого можно определить как *небоязнь вечных тем*.

Среди передач, посвященных кинематографу, стоит отметить программу **«Шедевры старого кино»**. Не случайно передача была награждена дипломом и главным призом XI и XIII кинофестивалей архивного кино «Белые столбы» (2007-й; 2009 гг.). Программа «Шедевры старого кино» не только продлевает жизнь кинематографа первых десятилетий прошлого века. Просветительский цикл интересен киноманам и профессионалам, всем, кто любит старый кинематограф с блестящими актерами в главных ролях. Среди тех, кто был представлен программой современному зрителю, — Татьяна Окуневская и Юлия Солнцева, Борис Щукин и Валерий Инкижинов, Вера Холодная и даже Владимир Маяковский, который также успел побыть киноактером. С этими и другими именами зрителя знакомит передача, предваряющая показ фильма. Она познакомила современного зрителя с режиссерами, актерами и фильмами эпохи немого кино, а также с первыми работами времен появления звука, цвета, т. е. того периода, когда кинематограф уже оформился как искусство и экспериментировал со стилями и направлениями. Многое из нашего «черно-белого прошлого» смотрится сегодня свежо, актуально и… совершенно неожиданно.

Феликс Разумовский, историк и тележурналист, автор популярной программы **«Кто мы?»**, убежден: «Судьбу мы с вами выбираем, и в каждый момент у нас есть выбор, чего ж тут жаловаться?» [13]. В соответствии с этим взглядом, каждый из своих телециклов («Державная воля и русская доля», «Еврейский вопрос — русский ответ», «Жили-были славяне» и др.) он посвящает «перекресткам» русской истории: ключевым событиям или проблемам, от отношения к которым, от решения которых всякий раз зависело будущее страны. При

этом в поле зрения автора всегда остается современность. «Кто мы?» — публицистическая программа; по сути, единственная ее тема — нынешняя Россия и те возможности выбора, которые перед нею стоят: «Россия переживает кризис беспочвенности. Кризис самоидентификации. Выход из этого исторического тупика только один — самопознание» [14].

Путь России, каким видел его известный писатель и искусствовед Лев Аннинский в своих программах **«Серебро и чернь»** и **«Медные трубы»**, — не разумный путь человеческого выбора, но фатальная неизбежность рока — страшного или прекрасного, а чаще сплавляющего в себе все мыслимые противоположности: «Все сцеплены общей судьбой, общей бедой: Ахматова и Цветаева, Клюев и Ходасевич, Мандельштам и Пастернак, Хлебников и Гумилёв, хотя иногда кажется, что обретаются они в разных измерениях. Но у гениальности одно измерение — таинство правды» [15].

Таким образом, разговор напрямую о главных духовных проблемах бытия не просто дает зрителю возможность узнать больше о героях передач. Сама возможность такого разговора обогащает картину мира, которую предлагает телеканал зрителю, делает эту картину объемной, движущейся, образно говоря, превращает ее в ожившую скульптурную композицию (вспомним мотив оживших скульптур в заставках канала «Культура»). Картина мира в самом деле перестает быть плоской. Здесь вместе со зрителями не стесняются размышлять о вечном. Поиск болевых точек особенностей «русского пути» и — шире — исторического выбора, исторической предопределенности крайне важен и современен.

Сама «разность» мнений на экране, обилие противоречий в размышлениях о коренных вопросах человеческой жизни, — всё это делает телевидение просветительским. Несовпадения и разность — это отнюдь не желание «поучать», с подлинным просветительством ничего общего не имеющее.

Особую роль в просветительском контенте телеканала «Культура» занимают ***документальные циклы***, посвященные одной из самых ярких и интересных страниц истории нашей Родины — правлению династии Романовых. Особенно хочется отметить проект, представленный телеканалом в 2020 г., — **«Другие Романовы»** (автор цикла — известный тележурналист Белла Куркова. В роли ведущего — народный артист РФ Николай Буров).

В проекте делается попытка по-новому взглянуть на этот период истории, на судьбы и характеры царской семьи — через призму того, что было сделано династией Романовых на пути превращения разоренной гражданскими неурядицами страны в могущественную

державу. Несмотря на то что 400-летняя история правления династии Романовых хорошо изучена, впервые сделана масштабная попытка рассказать не о царствующих особах, а о великих князьях Романовых, о тех, кто преданно и верно служил Отечеству. Об их женах и дочерях, также немало сделавших на поле служения, просвещения и благотворительности. В фильмах проекта дается беспристрастная оценка ряду исторических личностей, сыгравших в судьбе русских царей и России серьезные роли. Хочется отметить высокопрофессиональную работу постановочной команды, создавшей несколько десятков исторических новелл (цикл продолжается по сей день). С особой тщательностью и подробностью авторы раскрывают перед зрителями не только уникальные исторические судьбы наших великих предков, но и многогранную красоту петербургских дворцов, их историческую перспективу.

Информационно-просветительский вектор телеканала — **«Новости культуры»**. Информационная программа, выходящая ежедневно в прямом эфире четыре раза с понедельника по пятницу (в 10:00 — перед началом программы «Наблюдатель», 15:40, 19:30 и 23:30 — итоговый выпуск). «Новости культуры» знакомят телезрителей с последними событиями в мире культуры. Они включают репортажи о наиболее интересных и значительных культурных событиях в России и в мире, сюжеты из театров и киностудий, концертных и выставочных залов, интервью с деятелями искусства и науки. Программа выходила в эфир с 1 ноября 1997-го по 30 марта 2020 г. Единственный аналог в мире — программа *Arte Info* на французско-немецком телеканале *Arte* [16].

Ведущим ночных «Новостей культуры» в 2001 г. стал Владислав Фляркoвский, — говоря языком современного телевидения, та самая медийная фигура, без участия которой не начинается ни один коммерческий телепроект. Штат корреспондентов «Новостей культуры» остался прежним, но концепция выпуска существенно изменилась. Хронометраж одного сюжета сократился с трех до полутора минут; корреспонденты начали открывать для себя новые темы, связанные, прежде всего, с современным искусством (граффити, видеоарт, перформансы и т. п.). В программе появилась интернет-рубрика **«Загрузка»**. Нетривиальной формой подачи материала стремились заинтересовать, прежде всего, молодежную аудиторию. Демонстрируя многообразные возможности телевидения во взаимодействии с другими видами искусства, телеканал «Культура» превращает любое культурное событие в знаковое явление современной жизни. При этом «новостной ряд» ориентирован как на широкую публику, так и на людей с профессионально-эстетическими запросами.

Время от времени у руководителей канала менялось представление о том, какие темы он должен затрагивать, на какого зрителя работать, но задачи просвещения неизменно понимались ими как основные и первостепенные. За два месяца до выхода «Культуры» в эфир первый руководитель канала Михаил Швыдкой признается: «А концепции пока нет...» [17]. Но задачи нравственные уже вполне сформулированы: «Российское телевидение в известном смысле агрессивно, и в известной степени оно вырабатывает пассивное восприятие. Там очень много готового. По методике воздействия на людей телевидение работает на некоторых достаточно общеупотребительных символах, вырабатывая в индивидуальности готовность не работать. Оно не требует внутренней отдачи. Надо, как ни странно, попробовать сделать такое телевидение, которое вырабатывало бы креативные элементы личности, формировало ее, как живой театр, как живая музыка, а это очень трудно сделать. Когда говорят о культуре, представляют себе что-то мертвое, поэтому важно сформировать канал, который бы вырабатывал и формировал именно творческую потенцию нации. Не знаю пока, как это сделать, но буду думать, как сделать» [18].

Рассуждения эти в самом деле слишком отвлеченные, чтобы их можно было назвать четкой концепцией вещания. Однако как «сверхзадача» они работают: спустя годы под словами Швыдкого фактически подписываются новые руководители «Культуры»: «Сегодня, как и прежде, мы стараемся сохранять ***дух просветительства***, свободы творческого поиска, принцип удовлетворения разносторонних интересов своей аудитории…» [19] (главный редактор телеканала «Культура» с 1998-го по 2009 г. Татьяна Паухова) [20]; «Мудрость заключается в том, чтобы, уважая вкусы широкой публики, делать все возможное, чтобы они менялись» [21] (Александр Пономарёв, генеральный директор ГТРК «Культура» с 2001-го по 2005 г.).

Неизменность нравственной «сверхзадачи» вовсе не мешала каналу меняться, напротив, серьезность поставленной цели требовала постоянного поиска новых, лучших путей ее достижения.

Эволюция канала «Культура» — путь от модели советского государственного ТВ к наивысшим достижениям европейского (и мирового) общественного телевидения, построенного на принципах жанрового и тематического многообразия, на стремлении удовлетворить запросы разных кругов аудитории, стремящихся к просвещению.

О высоких художественных задачах, поставленных руководством, свидетельствует и другое высказывание первого главного редактора «Культуры» Михаила Швыдкого: «Я вообще думаю, что канал —

это тоже произведение искусства. В идеале мы хотим построить канал, который подчинялся бы законам искусства» [22].

Именно «островное» самоощущение создателей «Культуры» с самого начала определяло программную политику канала — самоощущение людей, «изолированных» от внешнего мира, находящихся вне общей медийной среды, и как бы не нуждающихся в ней. Вряд ли можно назвать это изначальной ставкой на элитарность. Ведь с первых же дней «Культура» ориентировалась на довольно широкую зрительскую аудиторию (интеллигенцию в самом общем смысле). Кроме того, странно было бы ожидать «непримиримой элитарности» от государственного общедоступного канала.

В развитии «Культуры» можно было разглядеть и другую тенденцию. Это была вполне осознанная попытка совместить просветительские идеалы советского вещания с практическим опытом коммерческого ТВ. «Культура» сняла табу на мелькание в кадре, попыталась привнести человеческую интонацию в сухие дикторские тексты, обратила, наконец, внимание на развитие компьютерной графики — словом, это была первая попытка канала вписаться в современную ему телевизионную реальность.

Позднее, в 2001-м, опасения культурной элиты связывались с приходом на канал опытного менеджера Александра Пономарёва. По инициативе тогдашнего художественного руководителя Большого драматического театра Кирилла Лаврова петербургские деятели культуры направили президенту страны письмо, в котором выразили обеспокоенность судьбой «Культуры». В документе отмечалось, что новое руководство канала собирается привлечь на «Культуру» рекламу, а также увеличить объем развлекательных передач, включив в них «концерты звезд шоу-бизнеса, телевизионные игры и аналогичные рейтинговые передачи, привлекающие дешевых рекламодателей» [23].

Обновление, в самом деле, началось, хотя процесс нельзя было назвать революционным. В 2001—2005-м гг. на канале происходило заметное «эфирное брожение»: периодически появлялись и исчезали новые рубрики, менялись форматы старых передач, перекраивалась сетка: «Культура» пыталась найти свой стиль.

Таким образом, в целом «Культуре» удалось поднять свой рейтинг, восполнить недостаток развлекательных программ, добиться большего тематического и жанрового многообразия. В новых условиях «Культура» первой в России отказалась от диктата массовых вкусов и выбрала собственную зрительскую нишу — конкретную целевую аудиторию, на которую продолжает работать и по сей день.

Эволюция канала «Культура» — это меняющаяся «тактика» при неизменной стратегии. Не изменение цели, но изменение подходов

к ее осуществлению. 1 января 2010 г. телеканал меняет свой логотип на **«Россия-К»**, стилизованный под новое оформление ВГТРК [24], что никак не повлияло на общую стилистику канала.

Однако доминантой изменяющейся тактики канала в период последнего десятилетия становится все больший ориентир ***на целевую аудиторию***. Рассмотрим с этой точки зрения наиболее успешные проекты телеканала, созданные за последние несколько лет.

Наиболее рейтинговым, с точки зрения профессионалов, стал проект **«Большая опера»** — конкурс профессиональных оперных исполнителей, который имел две главные задачи: открыть новые имена талантливых молодых исполнителей и популяризировать оперу. Режиссером-постановщиком проекта выступил руководитель театра «Геликон-опера» народный артист России Дмитрий Бертман. Премьера первого сезона состоялась 9 октября 2011 г.

«Имидж русской оперы в мире очень высокий. Прежде всего, благодаря нашим великим композиторам, режиссерам, дирижерам, певцам. А имидж страны неприлично низок, поэтому необходимо повысить её популярность», — считает один из членов жюри конкурса Дмитрий Вдовин, доцент Академии хорового искусства, художественный руководитель Международной школы вокального мастерства [25]. Членами жюри в разные периоды его проведения являлись выдающиеся мастера мировой оперной сцены. Среди них — народная артистка СССР Тамара Синявская, генеральный директор Латвийской национальной оперы Андрейс Жагарс, народная артистка СССР Елена Образцова. Ведущими первого сезона стали Святослав Бэлза и Алла Сигалова.

Проект состоял из двух этапов — предварительного отбора и основного конкурса. Молодых вокалистов из разных театров России и зарубежья отбирало профессиональное жюри. После первого выступления в рамках основного конкурса из шестнадцати избранных оставалось восемь, и именно они сражались за звание лучшего оперного исполнителя. По результатам интерактивного голосования в каждой программе определялся фаворит телезрителей.

«Большая опера» стал телевизионным международным музыкальным марафоном. Помимо популяризации оперного искусства телевизионный проект ставил конкретные просветительские задачи. Молодежная аудитория знакомилась с образцами оперной классики. В программе молодых певцов-конкурсантов звучали арии и дуэты из классических опер русских и западноевропейских композиторов, популярные произведения классической музыки в эстрадной обработке, народные песни, романсы, джазовые стандарты в современных режиссерских трактовках. Сопровождал выступления участников камерный

оркестр Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского под управлением Феликса Коробова.

За шесть сезонов проекта на шоу побывали сотни конкурсантов, менялись ведущие, жюри (их состав обновляется каждый сезон), но неизменным оставалось одно — его успех. Гала-концерты лауреатов конкурса проходили в Большом зале Московской государственной консерватории и в Государственном Большом театре России.

Еще один яркий проект телеканала «Россия-К» — **«Большой балет»**, инициатором создания которого стал главный редактор канала Сергей Шумаков. Проект стал первым в истории телевидения балетным конкурсом молодых исполнителей. Первый сезон проекта вышел на телеэкраны в 2012 г., второй — в 2016-м, показ третьего состоялся в 2019 г.

Цель проекта — открыть широкому кругу зрителей новых звезд балета, дать возможность молодым артистам проявить себя, продемонстрировав не только безупречную технику, но и драматический талант, представить богатое наследие классического балета и лучшие образцы современной хореографии. Участниками проекта стали семь пар из ведущих российских театров, выступления которых оценивало высокопрофессиональное жюри под председательством прима-балерины Мариинского театра Дианы Вишневой.

В течение двух месяцев конкурсанты проходят семь этапов, по результатам которых жюри определят лучший дуэт, лучшего танцовщика и лучшую танцовщицу. Интерактивное участие телезрителей обеспечивалось с помощью *sms*-голосования. Участники, которые произвели самое сильное впечатление, награждались призом зрительских симпатий. Также кроме основных выступлений в эфире были показаны репортажи о подготовительной работе участников, проходившие в Лондоне, Москве и Санкт-Петербурге. Впервые зрители увидели то, что обычно остается за кадром: изнурительный труд, боль и слезы репетиций. Публике в эксклюзивных кадрах с репетиций открывался процесс подготовки конкурсных выступлений и закулисье балетного мира.

В поисках новой, современной формы общения со зрителями телеканал «Россия-К» сделал в 2013 г. очередной решительный шаг — после выпуска проектов «Большой балет» и «Большая опера» запустил программу **«Большой джаз»**. В нем телезрители смогли увидеть не только интересные состязания, джазовые стандарты, но и впечатляющее сценическое действо, соединение ярких музыкальных образов. Создатели проекта сделали его интересным не только увлеченным любителям джаза, но и поклонникам классики, которые совершили неожиданные открытия в давно знакомом и любимом жанре.

В настоящее время на телеканале идет множество разнонаправленных культурно-просветительских передач, таких как: программа Сати Спиваковой «**Сати. Нескучная классика**», программа Михаила Швыдкова **«Культурная революция»**, авторская программа Ирины Никитиной «**Энигма**», программа о Большом театре России «**Билет в Большой**», историко-публицистическая программа «**Власть факта**», ток-шоу на актуальные произведения мировой культуры «**Игра в бисер**», цикл литературных программ «**Кинопоэзия**», цикл об истории мировой культуры «**Пятое измерение**» и т. д.

Следует отметить, что культурно-просветительские традиции телеканала постоянно обогащаются новаторскими идеями. «Культура» постоянно обновляет *изобразительно-выразительные средства* и формы подачи материала, активно внедряются компьютерные технологии, которые позволяют создавать визуально интересные программы самой разнообразной тематики, что привлекает молодежную аудиторию. Для этих же целей используются возможности Интернета. Интерактивность становится реальностью вещательной политики канала, что, безусловно, способствует расширению ее аудитории, молодежной прежде всего. В качестве примера можно привести телепроект **«Большие и маленькие»**, посвященный детскому и юношескому танцу. Проект стартовал в январе 2020 г., в новогодние каникулы, на телеканале «Россия — К» и прошел с огромным успехом. Проект настолько понравился зрителям и участникам, что количество желающих увидеть продолжение и принять участие превысило все ожидания. В новом сезоне зрители увидят 6 программ и 57 коллективов и солистов десятков городов страны. В каждой программе 9—10 участников (ансамбль или сольное выступление). Юные танцоры представляют номер из классического, современного или народного танца. Это не конкурс в привычном понимании. По сути, проигравших здесь нет. Авторы проекта, которым руководит народная артистка России прима-балерина Большого театра России, этуаль театра «Ла Скала» **Светлана Захарова**, настроены максимально помочь начинающим танцорам, а не искать того, кто допустил больше ошибок или не справился с волнением. Выступления поддерживают и дают ценные советы профессионалы. Такой **формат — важное творческое испытание для юных участников, но главное — это мощный импульс на пути к совершенствованию.** В жюри входят известные отечественные хореографы и танцоры. Среди них — Софья Гайдукова, Иван Васильев, Александр Могилёв, Рамиль Мехдиев.

Отражая более двадцати лет многообразие российской и мировой культуры, телеканал «Культура» стал частью этой культуры. Сформирован и постоянно пополняется его уникальный фонд. Большую

роль в этом играет сотрудничество телеканала с крупнейшими телевизионными компаниями мира — *BBC*, *RAI*, *RM ASSOCIATES*, *INA*, *ORF*, европейским телеканалом *ARTE*, *Beta-film*, *Granada*, *Telemondis*, *Discovery*. Сегодня телеканал «Культура» имеет возможность не только закупать лучшие программы этих компаний, но и участвовать в совместных телевизионных проектах.

Эволюция канала «Культура» (ныне «Россия — К») — яркий пример эволюции просветительского телевидения России. Первый национальный тематический канал критиковали за старомодность, называли его пенсионерским, скучным. **Но исторический, эволюционный путь, пройденный каналом «Культура», позволяет именно его назвать примером просветительского телевидения, одним из наиболее качественных и многожанровых каналов отечественного телевидения с целевой аудиторией разных возрастов.**

В новых условиях «Культура» первой в России отказалась от диктата массового вкуса и выбрала собственную зрительскую нишу — конкретную целевую аудиторию, на которую продолжает работать и по сей день. Такая возможность появилась у «Культуры» благодаря государственному финансированию. Но и чисто коммерческие каналы спустя некоторое время последовали ее примеру (например, СТС, позиционирующийся как специализированно развлекательный канал).

Таким образом, именно телеканал «Культура» первый в условиях постсоветской России выбрал путь сознательной преемственности по отношению к просветительским традициям отечественного телевидения. И в то же время именно телеканал «Культура» оказался наименее «догматичным» в следовании выбранным канонам, уже в 1999—2000 гг. обратившись к опыту коммерческого телевидения (не изменяя при этом идеалам просветительства). Впоследствии руководство канала заявляло и об ориентации на образцы общественной модели.

Как мы показали, телеканал «Культура» создал серьезную самостоятельную концепцию вещания. От других отечественных каналов его отличает принципиально иной подход к целям и задачам телевидения: он единственный из средств аудиовизуальной информации, который взял на себя трудную задачу сохранения и формирования духовных ценностей и возрождение традиций отечественной культуры. В российском телевизионном пространстве он оказался своего рода перекрестком — местом, где сходятся разные модели вещания, разные приемы и методы привлечения зрительского внимания.

Вся эволюционная история телеканала «Культура» представляет собой один большой эксперимент в области просветительского

телевидения, и итогом этого эксперимента стал отказ от буквального следования разным телевизионным традициям — во имя создания собственной. Несмотря на жесткую конкуренцию в эфире, телеканал «Культура» смог не только завоевать огромную зрительскую аудиторию, он продолжает укреплять свои позиции, ежедневно создавая картину духовной жизни общества, сохранять и развивать духовно-нравственные традиции национальной культуры. Опираясь на положительную доминанту советского периода, каналу «Культура» не только удалось восстановить, но и возродить и развить на современном уровне просветительское телевидение в стране.

В связи с этим хочется напомнить фразу великого русского композитора Георгия Свиридова, который один из первых активно поддержал идею создания телеканала «Культура»: «Да, русская культура всечеловечна. И это одно из очень важных ее достоинств: она обращена ко всему человечеству, ко всем людям земли. Но, может быть, самая важная, самая насущная, самая первостепенная ее задача — это питать душу своего народа, возвышая эту душу, охраняя ее от растления, от всего низменного» [26].

Список литературы

1. *Лихачев Д.С.* Раздумья. — М.: Детская литература, 1991. С. 26.

2. Выступление Президента РФ В.В. Путина на заседании Совета по культуре и искусству. Москва, Кремль, 30 мая 2007 г. [Электронный ресурс] URL.: http://jesuschrist.ru/news/2007/6/2/13074

3. Указ Президента РФ от 25 августа 1997 г. № 919 «О совершенствовании государственного телевещания в Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. — 1997. — № 35. Ст. 4054.

4. Указ Президента РФ от 8 мая 1998 г. № 511 «О совершенствовании работы государственных электронных средств массовой информации». URL.: http://www.kremlin.ru/acts/bank/12350

5. Лица телеканала «Культура» / Попечительский совет // www.tvkultura.ru/page.html?cid=1604

6. Лица телеканала «Культура» / Попечительский совет // www.tvkultura.ru

7. Лица телеканала «Культура» / Попечительский совет // www.tvkultura.ru

8. Лица телеканала «Культура» / Попечительский совет // www.tvkultura.ru

9. Еженедельные отчеты компании TNS Gallup Media о результатах исследования аудитории основных каналов. URL.: www.tns-global.ru

10. Телеканал «Культура» и культура // Искусство кино. — 1999. — № 1. — С. 9.

11. Телеканал «Культура» и культура // Искусство кино. — 1999. — № 1. — С. 11.

12. Кто там. URL.: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20897

13. Кризис беспочвенности. Историк и телеведущий Феликс Разумовский о России и русских // Литературная газета. — 2004. — № 2.

14. Кризис беспочвенности. Историк и телеведущий Феликс Разумовский о России и русских // Литературная газета. — 2004. — № 2.

15. Серебро и чернь. Эфир 12—27 апреля 2004.

16. Arte. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Arte

17. *Заславский Г.А.* Мы ещё споём! Интервью с Михаилом Швыдким // Независимая газета. — 1997. — 30 авг.

18. *Заславский Г.А.* Мы ещё споём! Интервью с Михаилом Швыдким // Независимая газета. — 1997. — 30 авг.

19. *Паухова Т.О.* Юбилей телеканала «Культура». К пятилетию со дня выхода в эфир. URL.: www.tvkultura.ru/news.html?id=3044

20. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0,_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0

21. *Варшавчик С.* Александр Пономарев: «С «Культурой» все будет в порядке» // Независимая газета. — 2005. — 21 янв.

22. Телепрактики о телекритике // Искусство кино. — 1998. — № 5. — С. 16.

23. Интеллигенция Петербурга обеспокоена судьбой телеканала «Культура». URL.: www.newsru.com/russia/19Oct2001/kultura.html

24. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB)

25. Большая опера. URL.: https://www.vokrug.tv/product/show/bolshaya_opera/

26. *Вульфов А*. Русская «метель» Свиридова // Литературная газета. — 2005. — 21—27 дек.

References

1. *Lihachev D.S.* Razdum'ya. — M.: Detskaya literatura, 1991. S. 26.

2. Vystuplenie Prezidenta RF V.V. Putina na zasedanii Soveta po kul'ture i iskusstvu. Moskva, Kreml', 30 maya 2007 g. URL.: http://jesuschrist.ru/news/2007/6/2/13074

3. Ukaz Prezidenta RF ot 25 avgusta 1997 g. № 919 «O sovershenstvovanii gosudarstvennogo televeshchaniya v Rossijskoj Federacii» // Sobranie zakonodatel'stva RF. — 1997. — № 35. — St. 4054.

4. Ukaz Prezidenta RF ot 8 maja 1998 g. № 511 "O sovershenstvovanii rabotu gosudarstvennuh elektronnuh sredstv massovoj informazii". URL.: http://www.kremlin.ru/acts/bank/12350

5. Lica telekanala «Kul'tura» / Popechitel'skij sovet // www.tvkultura.ru/page.html?cid=1604

6. Lica telekanala «Kul'tura» / Popechitel'skij sovet // www.tvkultura.ru

7. Lica telekanala «Kul'tura» / Popechitel'skij sovet // www.tvkultura.ru

8. Lica telekanala «Kul'tura» / Popechitel'skij sovet // www.tvkultura.ru

9. Ezhenedel'nye otchyoty kompanii TNS Gallup Media o rezul'tatah issledovaniya auditorii osnovnyh kanalov. URL.: www.tns-global.ru

10. Telekanal «Kul'tura» i kul'tura // Iskusstvo kino. — 1999. — № 1. — S. 9.

11. Telekanal «Kul'tura» i kul'tura // Iskusstvo kino. — 1999. — № 1. — S. 11.

12. Kto tam. URL.: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20897

13. Krizis bespochvennosti. Istorik i televedushchij Feliks Razumovskij o Rossii i russkih // Literaturnaya gazeta. — 2004. — № 2.

14. Krizis bespochvennosti. Istorik i televedushchij Feliks Razumovskij o Rossii i russkih // Literaturnaya gazeta. — 2004. — № 2.

15. Serebro i chern'. Efir 12—27 aprelya 2004.

16. Arte.URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Arte

17. *Zaslavskij G.A.* My eshchyo spoyom! Interv'yu s Mihailom SHvydkim // Nezavisimaya gazeta/ — 1997/ — 30 avg.

18. *Zaslavskij G.A.* My eshchyo spoyom! Interv'yu s Mihailom SHvydkim // Nezavisimaya gazeta. — 1997/ — 30 avg.

19. *Pauhova T.O.* YUbilej telekanala «Kul'tura». K pyatiletiyu so dnya vyhoda v efir. URL.: // www.tvkultura.ru/news.html?id=3044

20. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0,_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0

21. *Varshavchik S.* Aleksandr Ponomarev: «S "Kul'turoj" vse budet v poryadke» // Nezavisimaya gazeta. — 2005. — 21 yanv.

22. Telepraktiki o telekritike // Iskusstvo kino. — 1998. — № 5. — S. 16.

23. Intelligenciya Peterburga obespokoena sud'boj telekanala «Kul'tura». URL.: www.newsru.com/russia/19Oct2001/kultura.html

24. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_(%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB)

25. Bolshaya Opera. URL.: https://www.vokrug.tv/product/show/bolshaya_opera/

26. *Vul'fov A.* Russkaya «metel'» Sviridova // Literaturnaya gazeta. — 2005. — 21—27 dek.

Varia

УДК 7.01
ББК-1

ЛАБИРИНТЫ КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНИХ НАРОДОВ КАРЕЛИИ И БЕЛОМОРЬЯ

А.В. ТРЕЩАЛИНА
Институт мировых цивилизаций
119049, Москва, Ленинский проспект, д. 1/2, корп. 1; Россия
E-mail: anna468@mail.ru

Статья посвящена лабиринтам Северной Карелии и Кольского полуострова, появление которых относится к III—II тысячелетиям до н.э. Большое внимание уделено лабиринтам Соловецкого архипелага. Рассматриваются различные версии назначения таких спиралеобразных сооружений, условно разделенных на культово-религиозные и научно-практические. Приводится перечень местонахождения известных лабиринтов на побережье Белого моря и в Карелии.

Ключевые слова: *лабиринт, Карелия, Соловецкие острова, расположение и назначение лабиринтов, культ, информация, ритмы, календарь, Солнце, рыболовство.*

LABYRINTHS AS AN ELEMENT OF CULTURE OF ANCIENT PEOPLES OF KARELIA AND THE WHITE SEA

A.V. TRESCHALINA
Institute of World Civilizations
119049, Moscow, Leninsky prospect, 1/2, bldg. 1; Russia

The article is devoted to the labyrinths of North Karelia and the Kola Peninsula, the appearance of which dates back to the III—II millennia BC. Much attention is paid to the labyrinths of the Solovetsky archipelago. Various versions of the purpose of such spiral structures are considered, which are conditionally divided into cult-religious and scientific-practical ones. The list of locations of famous labyrinths on the White sea coast and in Karelia is given.

Key words: *labyrinth, Karelia, Solovetsky Islands, location and purpose of labyrinths, cult, information, rhythms, calendar, Sun, fishing.*

Лабиринтообразные выкладки в России наиболее широко представлены на севере Карелии и Кольском полуострове. Беломорские строения были введены в научный обиход под названием «лапландских (кольских) лабиринтов» еще в 1877 г. Позднее общепринятой формулировкой стало выражение «северные лабиринты» или «вавилоны» (рисунок 1) [1—3].

Рисунок 1 — Изображения лабиринтов

Характерно, что лабиринты создавались на всей территории Севера практически одновременно. Здесь важно учитывать время строительства рассматриваемых сооружений. Согласно мнению ученых, повсеместное появление лабиринтов на Севере начинается в III—II тысячелетиях до н. э. (их подавляющее большинство расположено на уровне первой морской террасы, сформировавшейся не ранее III тысячелетия до н. э.) [4].

Причем в Фенноскандии лабиринты известны в основном в приморской зоне: на островах и побережье. Нахождение лабиринтов внутри страны является чрезвычайно редким исключением. На внутренних пресноводных озерах и реках их, как правило, не делали [5, 6].

Наибольшее количество каменных выкладок находится на островах Соловецкого архипелага, где обнаружено 35 лабиринтов и около тысячи насыпей. Хорошо сохранились лабиринты на островах Красный и Олешин (архипелаг Кузова). В 2014 г. найден лабиринт на Иваньковской тоне (сооружение располагается в 30 м западнее береговой линии небольшой морской бухты, в 14 км от бывшей деревни Кереть). Кроме того, есть недокументированные упоминания о двух разрушенных лабиринтах близ устья реки Поньгома в Кемской губе. Известны «вавилоны» на южном побережье Кольского полуострова в районе города Кандалакша и поселка Умба. О размещении лаби-

ринтов в южном и восточном Беломорье информации практически нет [4].

Соловецкое скопление спиралеобразных конструкций разбросано по разным островам архипелага, на площади около 300 км^2. Большинство из них сконцентрировано на Большом Заяцком острове: 13 лабиринтов диаметром от 6 до 25,4 м, более 850 валунных насыпей и, возможно, десятки других, достоверно не интерпретированных сооружений (рисунок 2). Входы лабиринтов расположены в различных направлениях: превалирует южное, но встречаются и юго-западное, восточное, западное.

Рисунок 2 — Лабиринты и каменные выкладки Большого Заяцкого острова (фото автора)

Лабиринты Большого Заяцкого острова имеют пять типов: подковообразные с двумя подковами; подковообразные с одной подковой; концентрически-круговые; односпиральные (правозакрученные) и «лабиринтообразные фигуры», имеющие концентрически-прямоугольную схему [2, 7].

Различие в схематике, размерах, ориентации относительно сторон света может объясняться как «обрядовой специализацией» каждого отдельного лабиринта, так и временем постройки. В настоящее время составлена классификация, позволяющая провести анализ 35 выкладок Большого Заяцкого острова, имеющих следующие отличительные признаки:

- дольмены — валунные ящики прямоугольных форм;
- дольменообразные сооружения — каменные груды с примыкающей к ним оградкой;
- перемычки — ряды каменных насыпей;
- звезды — многоугольники, выложенные валуном;
- пирамиды — каменные пирамиды треугольной формы высотой 3,2 м;
- коромысла — многоугольные фигуры из камней;
- ловушки — выкладки прямоугольной формы;
- солнечная розетка — единственная выкладка, выполненная из сколов кварцита.

По сути, многочисленные обсуждения функционального назначения лабиринтов сводятся к вопросу: кто и зачем их строил? С этой позиции мнения исследователей, посвятивших годы изучению культуры и жизнедеятельности древних народов Севера, можно условно разделить на две составляющие: культово-религиозную и научно-практическую.

Например, высказывается гипотеза о том, что лабиринты являются моделью мироздания или «Хранилищем времени» [8]. Шаманы использовали их для проведения культовых обрядов и ритуалов целительства. Согласно английским и ирландским легендам, на спиралях лабиринтов при свете Луны танцевали феи. В шведских сказаниях лабиринты отмечают входы в подземные дворцы. По норвежским поверьям, каменные гряды выкладывали ледяные великаны [9].

Классический лабиринт состоял из 12 спиралеобразных витков с горкой камней (своеобразной пирамидкой) в центре, символизирующей поддерживающий небосвод Мировой столб, Ось мира, Пуп Земли или легендарную гору Меру (так же, как и древние египтяне считали пирамиду Хеопса олицетворением Первичного холма). Рядом с каждым входом в лабиринт, независимо от его пространственной ориентации, почти всегда обнаруживается либо дольмен, либо каменный курган.

Культовое (религиозное) назначение северных лабиринтов сегодня не доказано, но и не отвергается. Однако очевидно, что они были объектами большинства обрядов, проводившихся на территории Большого Заяцкого острова. При раскопках в центральной части некоторых лабиринтов под камнями были найдены остатки кострища. Предполагается, что это заговоренный пепел с ритуального костра от сожженных жертвоприношений — треб: лечебных трав и коре-

ний, злаков, рыбы, зверя. По этому поводу А. Я. Мартынов пишет: «…жертвоприношения (кальцинированные косточки человека, тризновых животных, птиц и рыб)… связаны с тотемизмом и культово-промысловой магией (фигурки морских животных), поклонением Солнцу («солнечная розетка» и круглоспиральные лабиринты), инициацией и, возможно, другими, еще не понятыми, но связанными с верованиями аборигенов Беломорья» [10].

Исходя из местоположения, Н. Н. Виноградов [2, 7] пришел к выводу, что лабиринты являются жертвенниками, связанными с миром мертвых. По спиралям, приближаясь к центру и совершая всё новые повороты, должны были проходить не люди, а души умерших, чтобы «потерять ориентировку» и уже никогда не найти выхода назад, в мир живых. Такая трактовка совпадает с версией о критском лабиринте, движение по которому являлось для каждого человека, попавшего туда, путем к смерти, в подземелье, где его ожидал Минотавр (двойная спираль на древних критских монетах точно повторяет рисунок каменных лабиринтов на скалах Севера).

Мнение Н.Н. Виноградова разделяют А.Я. Мартынов и О.Е. Кодола, связывая лабиринты Большого Заяцкого острова с обрядом родовых и племенных погребений, представлениями древнего беломорского населения о потустороннем мире и захоронении мертвецов. Принцип расположения «кладбища за водой» характерен для саамов и карел. Вода в народном сознании служила препятствием для передвижения душ усопших в свой дом. При этом лабиринты, как считает А. Я. Мартынов, являются своеобразными алтарями, на которых совершались обряды.

Однако гипотезу о наличии погребений под лабиринтами следует признать несостоятельной (как и использование египетских пирамид в качестве усыпальниц фараонов): под камнями лабиринтов были или скала, или же нетронутый галечник. В спиралях не обнаружены ни остатки костей, ни черепки от древней посуды или каменных орудий труда, которые могли бы точно указать на время их создания [6].

Кроме того, в истории саамов есть упоминания о том, как молодые представители племени, по благословению шаманов, проходили лабиринт для обретения внутренней силы и очищения от зла, а после вояжа к центру своего духа благополучно возвращались в реальность.

Двигаясь через лабиринт, вероятнее всего, шаманы получали или передавали информацию, используя узор лабиринта как антенну. В поморских преданиях лабиринты являются неким мистическим кодом, передаваемым по наследству от поколения к поколению [11].

В. Абрамов, изучавший «вавилоны» Большого Заяцкого острова, считает, что подобное путешествие по запутанным ходам порой вызывает у человека сюрреалистические видения, связанные с трансформацией состояния сознания, изменением восприятия пространства и времени [12].

Полное прохождение лабиринта к центру и обратно — разновидность древнейшей медитативной практики, направленной на расширение психофизических способностей человека за счет синхронизации сознания с ритмами Вселенной, при помощи всенаправленной приемо-передающей твердотельной плазменной антенны, в качестве которой выступал лабиринт. Выкладка на побережье обусловлена возможностью моря — как водного объекта большой площади — функционировать в качестве усилителя волновых колебаний. Ориентировался лабиринт по нахождению Солнца в районе выкладки, в оптимальное время для требуемой медитации [11].

Несколько иное суждение, но содержащее научное обоснование беломорской системы лабиринтов высказывает А.В. Махов [13]. По его мнению, подтвержденному расчетами, древними поморами была создана навигационная система, работающая по принципу биолокации. За счет своих конфигураций и размеров каждый лабиринт являлся маяком, имеющим свои уникальные параметры излучения, соответствующие собственной космической частоте Земли. Индикация направления на маяк осуществлялась с помощью маятникового отвеса. Человек был неотъемлемой частью этого измерителя, являясь, по сути, широкодиапазонным генератором продольноволнового СВЧ-излучения. Особенностью маятника была установка на нем масштабного изображения ($1 : 2^N$) искомого лабиринта, являющегося информационным детектором излучения человеческого организма. В результате взаимодействия двух потоков излучений — маяка и приемника — и происходила раскачка маятника. Таким образом, размеры лабиринтных антенн не могли быть произвольными, а должны четко соответствовать гармоникам собственной космической частоты.

В принципе, аналогичную идею высказывает Е.А. Файдыш: «лабиринт представляет собой не просто архитектурную форму, а выступает в роли психотронного прибора, активно взаимодействующего с планетарными энергиями и информационными полями, с психикой и энергией работающего с ним человека. При этом сам характер такого взаимодействия и его эффективность в значительной степени зависят от правильной инициации лабиринта» [14].

Ряд ученых придерживается научно-практического направления применения лабиринтов. Например, А.Н. Паранина и Р.В. Паранин на

основании комплексных исследований в период 2009—2015 гг. Кандалакшского и Умбинского «вавилонов», а также лабиринтов Соловецкого архипелага и острова Олешин (архипелаг Кузова) пришли к выводу об их первичном календарном назначении [15]. При этом каждая из ветвей и их окончания имеют свое астрономическое значение.

Анализируя график годовой динамики полуденной тени гномона (древнейший астрономический инструмент, вертикальный предмет: стела, колонна, шест, позволяющий по наименьшей длине его тени, т. е. в полдень, определить угловую высоту Солнца) в лабиринте Большого Заяцкого острова (рисунок 3), было установлено, что основные даты солнечного календаря отражают три дуги лабиринта:

Рисунок 3 — Исследуемый лабиринт Большого Заяцкого острова

- радиус первой от центра дуги совпадает с длиной полуденной тени в летнее солнцестояние (рядом с ней расположены полуденные отметки всех летних месяцев);
- вторая дуга соответствует равноденствиям, разделяющим основные сезоны года — лето и зиму;
- последняя дуга отмечает время зимнего солнцестояния. Двенадцатую дугу на широте, близкой к полярному кругу, создавать нецелесообразно, так как полуденная тень в эти дни значительно удалена от центра лабиринта.

Аналогичной точки зрения придерживается исследователь Л. В. Ершов. Он полагает, что спирали лабиринта символизируют видимые пути Солнца и Луны, характерные именно для северных широт: «Особо внимательно стоит отнестись к движению Солнца на широтах полярного круга. …Этот принцип… и был положен древними жителями Севера, возможно, жрецами-астрономами, в основу устройства лабиринта. Только не для всех звезд… а для одной звезды — Солнца. Отмечая месячный путь Солнца по небосводу, можно построить главную часть лабиринта» [16].

Некоторые практико-ориентированные версии базируются на достаточно частом совпадении мест расположения лабиринтов с рыбными тонями — участками моря вблизи берега, особенно богатыми рыбой. Отмечая несомненность того, что конструкции большинства каменных лабиринтов значительно сложнее устройства рыболовных «снарядов», тем не менее Н.Н. Гурина, акцентируя внимание на поразительном сходстве горизонтальной проекции изображения ловушек для рыбы с лабиринтами, пишет: «Это сходство подчеркивают и входы, совершенно одинаковые в ловушках и лабиринтах» [6]. Центральное сооружение в виде пирамидки, напоминающее вентерь (средство рыбной ловли, представляющее собой цилиндрическую сетку, расправленную на деревянных или железных обручах), символизирует скопление зашедшей в ловушку рыбы. Следствием приведенных аналогий стало объяснение создания лабиринтов ритуальными представлениями людей, стремящихся обеспечить себе удачный промысел.

«Рыболовецкую» тему предназначения лабиринтов развивает М.Г. Косменко, квалифицируя их как «объекты производственного назначения, а именно основания простых стационарных сооружений для профилактических работ с морскими сетями сложной конструкции» [4].

В отличие от просушки, чистки и ремонта продольных сетей, которые осуществляются на макетах-вешалах (горизонтальная перекладина, закрепленная на деревьях на уровне порядка двух метров от земли), проводить профилактические работы с лабиринтообразными сетевыми ловушками гораздо труднее. Однако макеты сложных ловушек возможно сооружать на любой необходимой высоте, если достаточно точно фиксировать контуры их оснований, что можно сделать с помощью выкладки из камней.

Географ И.М. Мулло также разделяет точку зрения, что Соловецкие «вавилоны» являются только планами магических рыболовных капканов, необходимых для облегчения строительства реальных ловушек и обозначения мест наибольшего улова [17].

Предполагая дальновидность и практичность древних поморов, В.П. Евтушенко высказывает убеждение, что наземные лабиринты представляют собой чертежи искусственных садков для воспроизводства рыбных запасов. Согласно этой идее, где-то поблизости под водой должны скрываться каменные нерестилища. Однако поиски водолазами таких «ферм» по разведению рыбы пока не увенчались успехом [16].

Анализируя беломорские лабиринты, обратим внимание тот факт, что их расположение на побережье связано не только с откры-

тыми местами, где нет деревьев, скал или строений, закрывающих Солнце в течение светового дня, но и древними поселениями, находящимися в истоках больших нерестовых рек: Варгузы (поселок Варгуза), Умбы (поселок Умба), Поной (поселок Ловозеро), Вороньей, Канды и Нивы (город Кандалакша), Керети (поселок Чупа), Поньгомы (станция Поньгома), Кеми (город Кемь). С позиции хозяйственно-экономической, отдаленность населенных пунктов друг от друга выгодна в связи с отсутствием конкуренции в районах добычи средств, обеспечивающих жизнедеятельность (лес: зверь, пушнина, топливо, стройматериалы; река и море: рыба, нерпа, белуха). По аналогии с городами и селами средней полосы России (за исключением маленьких деревень), в которых был храм, построенный, как правило, на возвышенности, всегда доступной солнечным лучам, можно предположить, что лабиринты также являлись культовыми сооружениями язычников и использовались шаманами при совершении религиозных обрядов, как и церкви для проведения службы православными священнослужителями.

С целью сопоставления географии, по многочисленным источникам информации (например [2, 5, 6, 16, 18]), составлен следующий перечень местонахождения известных лабиринтов побережья Белого моря (рисунок 4 а, б):

- Кольский полуостров: близ г. Кандалакша и поселка Умба, в устье рек Колаа, Воронья, Харловка, Поной, Варзуга;
- Карелия: близ поселка Кереть, на острове Олешин, в устье рек Кемь и Поньгома;
- Большой Соловецкий остров: около поселка Соловецкий и в Соловецком заливе, севернее и южнее губы Кислуха (Школьная губа), между мысом Белужьим и Перечь-Наволоком и около Нерпичьего мыса и Овсянки;
- Большой Заяцкий остров: 13 каменных лабиринтов, три дольмена, 610 каменных груд, каменные выкладки и гряды, следы кварцевой индустрии; лабиринты располагаются на вершине и склонах горы Сигнальной;
- Малый Заяцкий остров: два лабиринта;
- остров Анзер: западное побережье, к югу от поселка Кеньга, южное побережье, в местечке Плотище, южное побережье, в местечке Могильники, полуостров Колгуй, мыс Лабиринтов, около Капорской губы, на восточном берегу Троицкой губы, около спасательной станции;
- остров Олешин (архипелаг Кузова): 2 лабиринта.

а

б

Рисунок 4 а, б — Расположение лабиринтов на Кольском полуострове и в Карелии

Учитывая самостоятельность, самодостаточность и — для некоторых поселений Карелии и Кольского полуострова — равноудаленность от Большого Соловецкого острова, можно предположить, что Соловки были неким аналогом современного Ватикана, т. е. суверенной территорией, которая считалась святым местом и где, согласно легендам, шаманы-прорицатели провозглашали свои предсказания.

Хронологический приоритет лабиринтов Кольского полуострова и Карелии по отношению к появлению Православия на Севере вы-

сказывал в начале XX в. А. А. Спицын: «…Равным образом там, где лабиринты и церкви оказываются вместе, сооружение первых могло и предшествовать устройству вторых. …Рассуждая беспристрастно, никак невозможно придумать, для совершения какого религиозного христианского обряда или обычая могли бы служить северные лабиринты, тем более что большую часть года они покрыты снегом. Светский или даже языческий характер этих сооружений представляется более вероятными» [19].

Список литературы

1. Летопись Мира. Информационный бюллетень. URL.: russika.ru›ctatjajv.asp?index=136&pr=1
2. *Кодола О.Е., Сочеванов В.Н.* Путь лабиринта. — СПб.: Менделеев, 2003. — 176 с.
3. *Хан-Магомедов С.О.* Дагестанские лабиринты. — М.: Ладья, 2000. — 262 с.
4. Сейды. URL.: https://www.karvin.ru/mif/puzzles/seids/
5. *Косменко М.Г.* О принадлежности и назначении каменных лабиринтов Карельского Поморья. URL.: https://www.kareliacoast.org/attachments/article/
6. *Гурина Н.Н.* Каменные лабиринты Беломорья // Советская археология. — 1948. — № 8. — С. 125—142. URL.: http://aenforum.org/index.php?showtopic=3147
7. Лабиринт. URL.: wikimapia.org›24390691/ru/
8. Загадка Соловецких лабиринтов. URL.: https://www.kramola.info/vesti/neobyknovennoe/zagadka-soloveckih-labirintov
9. Сейды Белого моря. URL.: https://explorekarelia.ru/articles/seids_of_white_sea.html_
10. *Мартынов А.Я.* Археологическое прошлое Соловецкого архипелага: материк — море — острова // Соловецкое море. — 2002. — № 1. — С. 51—59.
11. *Попов А.М.* К вопросу о лабиринтах. URL.: https://salik.biz/articles/62963-k-voprosu-o-labirintah.html
12. Какие тайны скрывают Соловецкие лабиринты. URL.: https://cyrillitsa.ru/history/120788-kakie-tayny-skryvayut-soloveckie-labi.html
13. *Махов А.В.* Лабиринты — навигационная система Беломорья. URL.: http://www.slavruss.narod.ru/osnown/KL/KL1.htm
14. Лабиринтные мандалы в экологии Ноосферы. URL.: http://geomancy.shalagram.ru/lab_rus.htm
15. *Паранина А.Н., Паранин Р.В.* Лабиринты Белого моря — древние навигационные инструменты (гномоны). URL.: https://www.kareliacoast.org/attachments/article/6/_
16. В лабиринтах времени. URL.: http://www.itogi.ru/archive/2002/21/96650.html
17. *Мулло И.М.* Памятники истории и культуры Карелии. — Петрозаводск: Карелия, 1984. — 240 с. URL.: https://www.livelib.ru/book/1001152627-pamyatniki-istorii-i-kultury-karelii-ivan-mullo
18. *Махов А.В.* Характеристика лабиринтов Беломорья. URL.: http://www.slavruss.narod.ru/osnown/KL/KL2.htm
19. *Спицын А.А.* Северные лабиринты // Известия императорской археологической комиссии. — 1904. — № 6. — С. 101—112.

References

1. Letopis’ Mira. Informacionnyj byulleten’. URL.: russika.ru›ctatjajv.asp?index=136&pr=1
2. *Kodola O.E., Sochevanov V.N.* Put’ labirinta. — SPb.: Mendeleev, 2003. — 176 s.
3. *Han-Magomedov S.O.* Dagestanskie labirinty. — M.: Lad’ya, 2000. — 262 s.
4. Sejdy. URL.: https://www.karvin.ru/mif/puzzles/seids/
5. *Kosmenko M.G.* O prinadlezhnosti i naznachenii kamennyh labirintov Karel’skogo Pomor’ya. URL.: https://www.kareliacoast.org/attachments/article/
6. *Gurina N.N.* Kamennye labirinty Belomor’ya // Sovetskaya arheologiya. — 1948. — № 8. — S. 125—142. URL.: http://aenforum.org/index.php?showtopic=3147
7. Labirint. URL.: wikimapia.org›24390691/ru/
8. Zagadka Soloveckih labirintov. URL.: https://www.kramola.info/vesti/neobyknovennoe/zagadka-soloveckih-labirintov
9. Sejdy Belogo morya. URL.: https://explorekarelia.ru/articles/seids_of_white_sea.html
10. *Martynov A.YA.* Arheologicheskoe proshloe Soloveckogo arhipelaga: materik — more — ostrova // Soloveckoe more. — 2002. — № 1. S. 51—59.
11. *Popov A.M.* K voprosu o labirintah. URL.: https://salik.biz/articles/62963-k-voprosu-o-labirintah.html
12. Kakie tajny skryvayut Soloveckie labirinty. URL.: https://cyrillitsa.ru/history/120788-kakie-tayny-skryvayut-soloveckie-labi.html
13. *Mahov A.V.* Labirinty — navigacionnaya sistema Belomor’ya. URL.: http://www.slavruss.narod.ru/osnown/KL/KL1.htm
14. Labirintnye mandaly v ekologii Noosfery. URL.: http://geomancy.shalagram.ru/lab_rus.htm
15. *Paranina A.N., Paranin R.V.* Labirinty Belogo morya — drevnie navigacionnye instrumenty (gnomony). URL.: https://www.kareliacoast.org/attachments/article/6/
16. V labirintah vremeni. [Elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.itogi.ru/archive/2002/21/96650.html
17. *Mullo I.M.* Pamyatniki istorii i kul’tury Karelii. — Petrozavodsk: Kareliya, 1984 g. — 240 s. URL.: https://www.livelib.ru/book/1001152627-pamyatniki-istorii-i-kultury-karelii-ivan-mullo
18. *Mahov A.V.* Harakteristika labirintov Belomor’ya. URL.: http://www.slavruss.narod.ru/osnown/KL/KL2.htm
19. *Spicyn A.A.* Severnye labirinty // Izvestiya imperatorskoj arheologicheskoj komissii. — 1904. — № 6. — S. 101—112.

Сведения об авторах

Ближина Дарья Юрьевна
аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова

Бакши Людмила Семеновна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, член СТД России и СК Москвы

Веллингтон Анна Тихоновна
аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Федосьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета 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

Ковалев Андрей Николаевич
независимый исследователь

Кошаев Владимир Борисович
доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

Крюкова Ольга Сергеевна
доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Международного общества Достоевского

Куриленко Елена Николаевна
кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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

Литвинова Лидия Григорьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории МГУ имени М.В. Ломоносова

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

Политова Марина Алексеевна
преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, заведующая художественной лабораторией факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Трещалина Анна Владимировна
кандидат технических наук, доцент кафедры бизнес-информатики Института мировых цивилизаций

Чжао Синьсинь
кандидат искусствоведения, сотрудник факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Яйленко Евгений Валерьевич
кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

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 (строчными с заглавной буквы);
– 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 (без выделений);

– через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными с заглавной буквы, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);

– через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру, строчными с заглавной буквы, 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 (с указанием полного названия организации, ее адреса, страны и адреса электронной почты автора), 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).

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. 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 : Ь, (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
Стеклова И.А.
кандидат искусствоведения

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2020. Вып. 3/4

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
https://bos-press.ru
ooobos@list.ru
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 05.11.2020. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз.