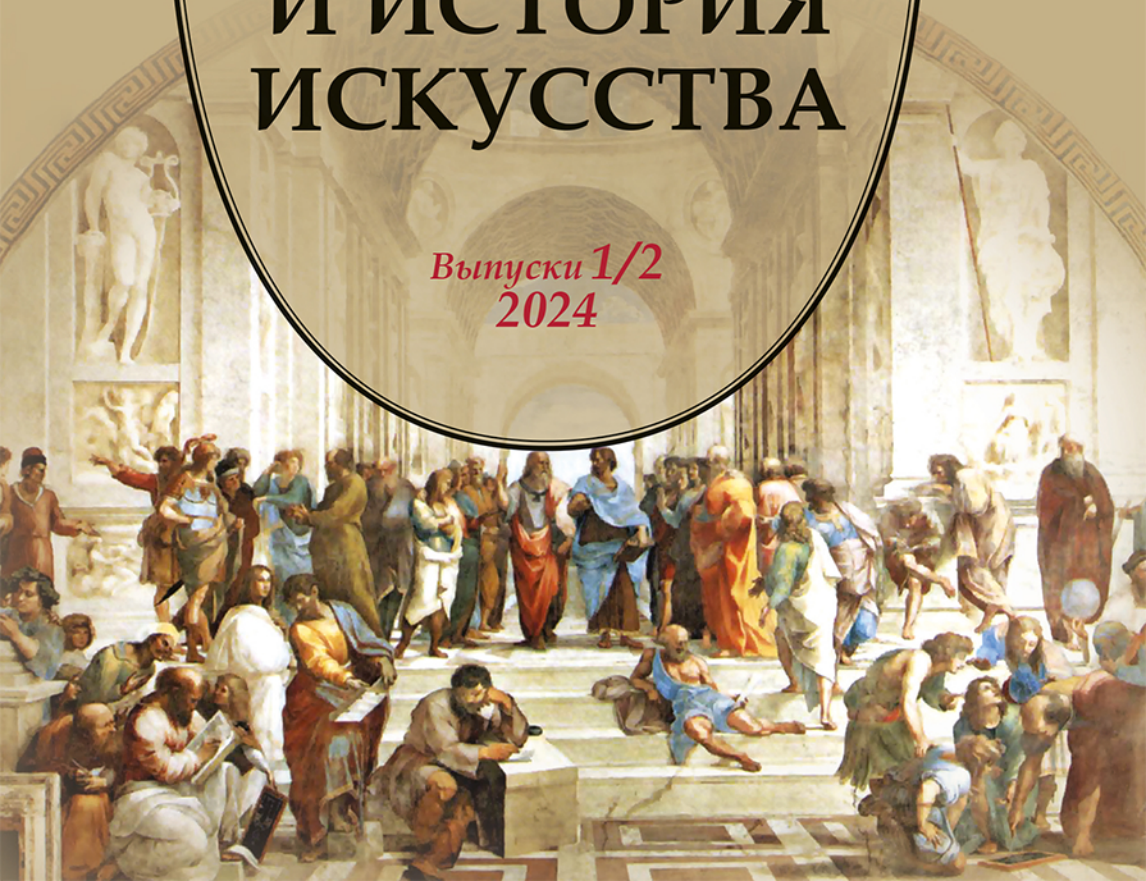




Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 1/2
2024



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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА THEORY AND HISTORY OF ART

*Научный журнал
Science Magazine*

Выпуск 1/2 2024
Issue 1/2 2024

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

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

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

ISSN 2411-0795

И86 Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2024. — 344 с., ил.

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

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

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

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

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

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2024
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2024
© Издательство «БОС», 2024
© Авторы статей, 2024

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2024. — 344 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.

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

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2024
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2024
© Publishing house BOS, 2024
© Authors of articles, 2024

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 1/2

Издательство «БОС»
2024

Содержание

Редколлегия..... 10

В ПРЕДДВЕРИИ 270-ЛЕТИЯ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА «ВЫПУСКНИКИ ИМУ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ»

Г.В. Денисова, Е.А. Стефаненко

О благотворительной деятельности Л.В. Собинова
в помощь малообеспеченным студентам
Императорского Московского университета 12

К 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА

Д.Е. Муза

А.С. Пушкин о тайне творчества
(культурологическая реконструкция) 23

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

А.К. Мамедов, О.В. Сапунова

Грани безобразного: обзор развития категории
в искусстве 38

Н.И. Воронина, И.Л. Сиротина

Николай Владимирович Станкевич — «сгусток
культурно-исторического воздуха» своего времени 50

М.Ю. Трещалин

Гиганты в сказаниях и мифах древних цивилизаций 77

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Ю.Ю. Богомолова, Е.В. Яйленко

Образ Марии Магдалины в сюжете «Noli me tangere»
в Нидерландской живописи XV–XVII вв. 89

И.В. Смекалов

Двусторонняя картина Ивана Кудряшова (1919)
из собрания Вятского художественного музея 117

Д.А. Севостьянов

Функции изобразительного искусства:
иерархия и инверсии 131

Н.Б. Даниленко

Усадьба Нарышкиных в Кунцево. История формирования
архитектурного и садово-паркового ансамбля 152

И.А. Стеклова, Г.А. Хачатурян

Национальные и наднациональные начала в живописи
Минаса Аветисяна 190

М.Ю. Евсеев, Пу Аньюань

Производственное искусство как срединная теория:
искусство, производство и политика в 1920-е годы 209

А.Ю. Королева

Зловещие вещи века. Предметный мир в живописи новой
вещественности 227

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

М.Л. Зайцева, В.С. Исаева

Трактовка концепта моря в творчестве
Ираиды Юсуповой 238

Ф.Ю. Богданов

Новое в истории создания музыки к спектаклю по пьесе
В. Маяковского «Клоп»: Д. Шостакович и не только... 249

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Н.А. Догорова

Антропологические интерпретации в основах мышления
и языка телесности в танце263

Е.С. Приезжева

Деконструкция художественного мира русской литературы
в хореографии (на примере балета Н. Дуато
«Бесконечный сад»)292

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

А.А. Грашина, Ч. Кадамьяни

Иммерсивный театр:
история и современные тенденции309

Сведения о редколлегии334

Сведения об авторах336

Информация для авторов.....338

Content

Editorial board 11

ON THE EVE OF THE 270TH ANNIVERSARY OF MOSCOW UNIVERSITY “IMU GRADUATES IN THE ARTISTIC AND SOCIAL LIFE OF RUSSIA”

G.V. Denisova, E.A. Stefanenko

L.V. About the charitable activities
of L.V. Sobinov to help low-income students
of the Imperial Moscow University 13

DEDICATED TO THE 225TH ANNIVERSARY OF ALEXANDER PUSHKIN

D.E. Muza

A.S. Pushkin on the mystery of creativity (*culturological
reconstruction*) 24

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND ART

A.K. Mamedov, O.V. Sapunova

The Edge of Ugly: An Overview of the Development
of a Category in Art..... 39

N.I. Voronina, I.L. Sirotina

Nikolai V. Stankevich — “A clot of cultural
and historical air” of his time..... 51

M.Yu. Treshchalin

Giants in the legends and myths of ancient civilizations 77

FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND ARCHITECTURE

<i>Yu.Yu. Bogomolova, E.V. Yaylenko</i>	
The Image Of Mary Magdalene in the plot of "Noli me tangere" in Netherlandish Paintings, of the 15th–17th centuries.....	90
<i>I.V. Smekalov</i>	
Two-sided painting by Ivan Kudryashov (1919) from the collection of the Vyatka Art Museum	117
<i>D.A. Sevostyanov</i>	
Functions of fine art: hierarchy and inversions.....	132
<i>N.B. Danilenko</i>	
Naryshkin estate in Kuntsevo. History of the creation of the architectural and park and garden ensemble.....	153
<i>I. A. Steklova, G. A. Khachaturian</i>	
National and supranational origins in Minas Avetisyan's painting	191
<i>M.Yu. Evseviev, Pu Anyuan</i>	
Production art as a middle theory: art, production and politic in the 1920s	210
<i>A.Yu. Koroleva</i>	
Omnious things of the century. The world of things in the art of New Objectivity.	228

MUSICAL ART

<i>M.L. Zaitseva, V.S. Isaeva</i>	
The theme of the sea in the interpretation of Iraida Yusupova	239
<i>F.Yu. Bogdanov</i>	
On new findings in the history of creating music for a play "The Bug" by Mayakovsky: Shos-takovich and the others ones... ..	249

CHOREOGRAPHIC ART

<i>N.A. Dogorova</i>	
Anthropological interpretations in the basics of thinking and the language of physi-cality in dance.....	264
<i>E.S. Priezzheva</i>	
Deconstruction of the artistic world of Russian literature in choreography (on the example of the work «Jardin Infinito» by N. Duato).....	293

THEATER ARTS

<i>A.A. Grashina, Ch. Kadamanyani</i>	
Immersive theatre: principles, history, perspectives	310
Editorial team.....	335
Authors list.....	336
Information for authors	338

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **ЛОБОДАНОВ Александр Павлович**
*д-р филол. наук, проф. (ВАК РФ),
 декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,
 зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства*

Заместитель главного редактора — **Денисова Галина Валерьевна**
*д-р культурологии, проф. факультета искусств МГУ
 имени М.В. Ломоносова*

Заместитель главного редактора — **Кошаев Владимир Борисович**
*д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ), проф. факультета
 искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ответственный секретарь — **Заднепровская Галина Викторовна**
*д-р искусствоведения, доц. факультета искусств МГУ
 имени М.В. Ломоносова*

ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ:

Владышевская Татьяна Феодосьевна
д-р искусствоведения

Гергиева Лариса Абисаловна
народная артистка Российской Федерации

Даниленко Борис Олегович
*канд. богословия, протоиерей, приглашенный проф. факультета искусств МГУ
 имени М.В. Ломоносова*

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

Зенкин Константин Владимирович
д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

Ли Цзяньфу
канд. искусствоведения (ВАК РФ), доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Рыжинский Александр Сергеевич
д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

Савельев Юрий Ростиславович
д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Стеклова Ирина Алексеевна
д-р искусствоведения, проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Швидковский Дмитрий Олегович
д-р искусствоведения, проф. (ВАК РФ)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Брумфилд Уильям Крафт
PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Ван Ювэй
*канд. искусствоведения (ВАК РФ),
 приглашенный доц. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова*

Гардзонно Стефано
PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лоруссо Сальваторе
PhD, приглашенный проф. факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief — **Alexander P. LOBODANOV**
*Doctor of Sciences in Philology, professor, Higher Attestation
 Commission of the Ministry of Education and Science of Russian
 Federation; Dean of the Department of Arts, Lomonosov Moscow State
 University; Head of the Department of Semiotics and Theory of Art*

Deputy editor-in-chief — **Galina V. Denissova**
*Doctor of Sciences in Cultural Studies, professor, Department of Arts,
 Lomonosov Moscow State University*

Deputy editor-in-chief — **Vladimir B. Koshaev**
*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission
 of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov
 Moscow State University*

Executive secretary — **Galina V. Zadneprovskaya**
*Doctor of Sciences in Art History, associate professor,
 Department of Arts, Lomonosov Moscow State University*

EDITORIAL BOARD STAFF:

Tatyana F. Vladyshevskaya
Doctor of Sciences in Art History

Larisa A. Gergieva
Honoured Artist of the Russian Federation

Boris O. Danilenko
PhD in Theology, archpriest, visiting professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

Nadezhda A. Dogorova
Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University

Konstantin V. Zenkin
*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry
 of Education and Science of Russian Federation*

Li Jianfu
*Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Russian Federation,
 associate professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University*

Alexander S. Ryzhinsky
*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry
 of Education and Science of Russian Federation*

Yuri R. Savelyev
Doctor of Sciences in Art History, professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

Irina A. Steklova
*Doctor of Sciences in Art History, professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow
 State University*

Dmitry O. Shvidkovsky
*Doctor of Sciences in Art History, professor, Higher Attestation Commission of the Ministry
 of Education and Science of Russian Federation*

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD STAFF:

William Kraft Broomfield
PhD, visiting professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

Wang Youwei
*Doctor of Sciences in Art History, Higher Attestation Commission of the Ministry of Education
 and Science of Russian Federation; visiting associate professor, Department of Arts,
 Lomonosov Moscow State University*

Stefano Garzonio
PhD, visiting professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

Salvatore Lorusso
PhD, visiting professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

*В преддверии 270-летия
Московского университета
«Выпускники ИМУ в художественной
и социальной жизни России»*

УДК 7.072.2
ББК - 1

**О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Л.В. СОБИНОВА
В ПОМОЩЬ МАЛООБЕСПЕЧЕННЫМ
СТУДЕНТАМ ИМПЕРАТОРСКОГО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Г.В. ДЕНИСОВА

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

Е.А. СТЕФАНЕНКО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: kater-97@yandex.ru

В статье на основе архивных документов фонда № 864 Л.В. Собинова Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) освещается благотворительная деятельность Л.В. Собинова в помощь студентам Императорского Московского университета (ИМУ). Выдающийся русский певец на протяжении многих лет давал регулярные концерты в пользу нуждающихся студентов, занимался популяризацией темы поддержки учащихся, а также организовал комитет помощи нуждающимся, однако архивные материалы РГАЛИ по данной теме не структурированы и требуют дальнейшей обработки и описания. Автор базируется на методологии исторического и искусствоведческого анализа архивных документов, касающихся благотворительной деятельности Л.В. Собинова.

Ключевые слова: Собинов, Императорский Московский университет, нуждающиеся студенты, благотворительность, благотворительные концерты, комитет помощи нуждающимся, фонд Л.В. Собинова, Российский государственный архив литературы и искусства, программы концертов.

**THE CHARITABLE ACTIVITY OF LEONID SOBINOV
IN THE HELP OF LOW-INCOME STUDENTS
OF THE IMPERIAL MOSCOW UNIVERSITY**

G.V. DENISOVA

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

E.A. STEFANENKO

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

The present paper means to highlight the charitable activity of an outstanding Russian singer of the early 19th–20th centuries activity of Leonida Sobinov, an outstanding Russian singer in the help of students of Imperial Moscow University. The article is based on archival documents from Foundation No. 864 of The Russian State Archive of Literature and Art. Indeed, for many years the outstanding Russian singer give regular concerts to donate the money to low-income students, however this Sobinov's activity remains without due attention. The author is based on the methodology of historical analysis as well as on the methodology of art criticism analysis of the archival documents related to the charitable activity of Sobinov.

Key words: Sobinov, Imperial Moscow University, charity, charity concerts, support, students in need, Sobinov's archive fund, Russian State Archive of Literature and Art, concert programs.

Говоря об истории благотворительных обществ при Московском университете, нельзя не упомянуть имени одного из ведущих оперных исполнителей конца XIX — начала XX в., крупнейшего представителя русской вокальной школы, выдающегося лирического тенора Леонида Витальевича Собинова (1872–1934), оставившего заметный след также и в истории Московского университета. По свидетельству М.Ф. Кирикова, Собинов представлял собой образцовый пример большого артиста, который сумел применить свое широкое признание и большой заработок на пользу ближним. Известно, что певец внес в

студенческую кассу Императорского Московского университета (ИМУ) внушительную сумму, выучил на собственные средства не один десяток студентов ИМУ [1, с. 47]. Благотворительная деятельность певца является свидетельством того, что изящные искусства были неизменно представлены в Московском университете с самых первых лет его существования, поскольку это отвечало потребностям развития русского общества [2, с. 34–35]. В качестве основного материала данного исследования выступают архивные документы фонда № 864 Л.В. Собинова Российского государственного архива литературы и искусства (далее — РГАЛИ).

Л.В. Собинов родился в Ярославле в 1872 г. Обучался на юридическом факультете ИМУ, который окончил в 1894 г. К юридическим наукам будущий певец относился серьезно, занимался ими старательно и на всех экзаменах получал высшие отметки. Однако одновременно с обучением в университете в 1892 г. Л.В. Собинов поступил в Филармоническое училище в класс известного тенора А.М. Додонова. С 1898 г. он уже был артистом Императорских театров, исполнителем ведущих теноровых партий мирового оперного репертуара, крупным мастером камерного вокального жанра, ярким исполнителем русского классического романса. Его имя присвоено Саратовской государственной консерватории и Ярославскому музыкальному училищу [3, с. 21].

Благотворное влияние образования в Московском университете на формирование личности Л.В. Собинова проявилось в его высокой человеческой культуре. Как отмечает Д.И. Похитонов, Л.В. Собинов привнес на театральную сцену не только выдающийся талант вокалиста, но и истинную культуру. Качественное высшее образование, начитанность и широкий кругозор, несомненно, помогали артисту в преодолении театральной рутины и выгодно выделяли его образные воплощения особой степенью глубины [1, с. 83]. Л.В. Собинов был на редкость добрым человеком, даже сам находясь в положении нуждающегося студента, он «делился последним рублем с товарищами». Для

его личности была характерна отзывчивость и выдающаяся щедрость, он был человеком чарующей доброты [1, с. 65].

Л.В. Собинов принимал активное участие в развитии студенческого комитета по оказанию помощи студентам, устраивая ежегодные благотворительные концерты в пользу нуждающихся учащихся. По свидетельству секретаря комитета Общества нуждающимся студентам И.Д. Ремезова, «концерты в пользу студентов Собинов давал ежегодно в течение пятнадцати лет (с 1903 по 1918 гг.), не считая более ранних, в которых он участвовал». Сборы с таких выступлений вносили огромный вклад в благотворительность на пользу студентов [1, с. 69, 114].

Для настоящего исследования особое значение приобретает тот факт, что в 1890 г. Л.В. Собинов вступает в состав студенческого хора ИМУ. Хор студентов принимал участие в ежегодных благотворительных концертах университета, которые проходили в зале Благородного собрания (сейчас — Колонный зал Дома Союзов). Можно предположить, что участие в концертах явилось предпосылкой для формирования будущей концертной деятельности певца, направленной на помощь нуждающимся студентам.

Поддержка одаренных малообеспеченных учащихся — проблема, которая будет волновать Л.В. Собинова с момента первых выступлений в благотворительных концертах в составе хора. Дата 14 ноября 1890 г. ознаменовала собой символическое начало благотворительного проекта великого тенора. В составе студенческого хора молодой Л.В. Собинов выступает на протяжении всех лет своей учебы в университете: действительно, его имя фигурирует во всех программах тех лет [4, с. 29]. Он принимает участие в благотворительных концертах 21 марта и 3 ноября 1891 г., 8 марта и 29 ноября 1892 г., 21 ноября 1893 г., все средства от которых были направлены в пользу нуждающихся студентов [4, с. 29]. В этих концертах вместе с хором студентов под управлением В.Г. Мальма выступили и такие крупные артисты, как Ф.В. Литвин, М.Н. Климентова, П.А. Хохлов, А. Фострем и др.



Рисунок 1 — Программа концерта оркестра и хора студентов Московского университета от 21 ноября 1893 г.

По воспоминаниям сокурсника Л.В. Собинова С.Н. Василенко, последующая благотворительная концертная деятельность певца была весьма разнообразна, и он, будучи верен памяти лет своего студенчества, все сборы от своих ежегодных концертов, проходивших с неизменным аншлагом [1, с. 17], жертвовал нуждающимся студентам. Именно участие в благо творительном концерте 3 ноября 1891 г. в пользу пострадавших от неурожая отчасти поспособствовало началу профессионального



Рисунок 2 — Программа концерта оркестра и хора студентов Московского университета от 21 ноября 1893 г.

вокального образования, так необходимого Л.В. Собинову для обретения полного артистического мастерства. Ведь именно на этом концерте директор Музыкально-драматического училища Московского Филармонического общества П.А. Шостаковский решил привлечь хор студентов к участию в музыкальной постановке в училище, в процессе работы над которой музыкант

обратил внимание на незаурядные способности Л.В. Собинова. В Филармоническое училище певец был принят в качестве стипендиата, поскольку не имел возможности оплачивать свое обучение. В РГАЛИ в фонде № 2579 хранится программа концерта оркестра и хора студентов ИМУ от 21 ноября 1893 г., в которой среди участников хора упоминается и Л.В. Собинов.

В 1894 г. Л.В. Собинов окончил Московский университет, удостоившись диплома 1-й степени, и по завершении обучения вскоре оставил юридическое поприще и решил полностью посвятить себя музыкальной сфере. Примечательно, что при этом Л.В. Собинов не забывал родной университет и не только регулярно давал благотворительные концерты, но также принимал участие в других мероприятиях в пользу студентов. 12 января 1905 г. Л.В. Собинов был избран почетным членом Общества вспомоществования нуждающимся студентам, что вызывало искреннюю гордость и признательность у артиста [1, с. 223].

Согласно договору с дирекцией Императорских театров, певец не мог выступать нигде, кроме Большого и Мариинского театров, однако имел право давать по два концерта в год по своему усмотрению, и этим своим правом певец воспользовался для организации и проведения благотворительных концертов в поддержку студентов Московского университета. Если обратиться к воспоминаниям о собиновских студенческих концертах Л.Г. Левина, можно отметить, что Собинов, который в годы студенчества сам обращался за помощью в комитет, «вернул в дни своей славы сторицей свой ничтожный долг» [5, с. 5].

На протяжении 13 лет (с 1903 по 1916 г.) концерты Собинова были в числе источников, благодаря которым Общество помощи нуждающимся студентам получало материальную помощь для организации бесплатной студенческой столовой на Малой Бронной, а также для покупки одежды, обуви и пр. В отчете комитета 1910 г. упоминается: «если подсчитать сборы с Ваших (Собинова) концертов, то легко убедиться, что сотни Ваших младших товарищей по Московскому университету имели возможность получить высшее образование в нем только

благодаря Вам. Но этого мало. Комитету (общества вспомоществования нуждающимся студентам) хочется отметить особенное расположение Ваше к нему. Вы живо интересуетесь всей его деятельностью. Такое отношение комитет особенно ценит и давно привык считать Вас “своим”» [6, с. 5]. Не случайно за регулярную благотворительную поддержку нуждающихся Л.В. Собинов был удостоен звания «Почетный студент Московского университета».

Первое поступление архивных материалов Л.В. Собинова в РГАЛИ датируется 1941 г., когда из Литературного музея были переданы его письма и отдельные рукописи. В 1951 г. вдова певца, Н.И. Собинова-Мухина, передала большое количество материалов и фотографий. После обработки документы образовали фонд № 864 — Л.В. Собинова. В 1970 г. произошло самое крупное поступление материалов от дочери певца, Светланы. На сегодняшний день фонд № 864 насчитывает 2046 единиц хранения.

В хранящихся в фонде № 864 РГАЛИ отчетах Комитета Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета за 1909–1916 гг. перечислены имена студентов, получавших стипендию имени Собинова в те годы, а также представлены суммы сборов от ежегодных благотворительных концертов артиста, которые составляли одну из основных статей прихода средств Комитета [7]. Ценным документом для данного исследования является справка комитета Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета от 26 марта 1916 г. о пожертвованиях артистов Большого театра, «пожелавших связать это пожертвование с именем Почетного члена Общества Л.В. Собинова».

Работа в архиве № 864 Л.В. Собинова в РГАЛИ обнаружила неопубликованные ранее документы, подтверждающие большой вклад артиста в деятельность благотворительных обществ при ИМУ. На сегодняшний день обширные архивы в РГАЛИ по данной теме не структурированы и требуют дальнейшей обработки и описания.



Рисунок 3 — Справка комитета Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета от 26 марта 1916 г. о пожертвованиях артистов Большого театра, «пожелавших связать это пожертвование с именем Почетного члена Общества Л.В. Собинова»

Архивные документы фонда РГАЛИ наряду с воспоминаниями современников свидетельствуют о гуманистических стремлениях певца. Хотелось бы завершить данный обзор благотворительной деятельности Л.В. Собинова следующими словами И.Д. Ремезова: «В Москве существовал комитет по оказанию

помощи студентам. Я помню, как скромным юношей появился в комитетской канцелярии студент Собинов. Он получил ссуду на взнос платы в университет от того самого комитета, для которого сделал впоследствии так много, как никто. Долг свой комитету Леонид Витальевич погасил при первой возможности. Концерты в пользу студентов Собинов давал ежегодно в течение пятнадцати лет (с 1903 по 1918), не считая более ранних, в которых он участвовал. Сборы с его концертов достигали 10 тысяч. По контракту с театральной дирекцией он не мог дать в сезоне более одного концерта, а так как студенческие нужды не всегда укладывались в рамки одного концерта (даже десяти тысячного), то он устраивал другой, в замаскированной форме (в виде вечера с приглашенными гостями в каком-нибудь доме). Сборы с концертов шли главным образом на взнос платы за обучение в университете. Таким образом, множество студентов благодаря Леониду Витальевичу получили высшее образование. Никогда ни один артист не сделал столько для общественности, сколько сделал Собинов. И комитет высоко ценил как помощь ему со стороны Леонида Витальевича, так и его общественную деятельность: учредил стипендию его имени, избрал его в почетные члены, а студенты устраивали ему такие овации, как никому» [8].

Список литературы

1. Воспоминания о Л.В. Собинове. — Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1985.
2. Лободанов А.П. Инновационная модель образования в области искусства / А.П. Лободанов // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 3/4. — С. 31–57.
3. Белякаева-Казанская Л.В. Силуэты музыкального Петербурга: путеводитель по музыкальным театрам, музеям и концертным залам прошлого и настоящего. — СПб.: Лениздат, 2001.
4. Волков Н.Д. Творческий путь Л.В. Собинова // Л.В. Собинов: Жизнь и творчество / отв. ред. Я.О. Боярский Я.О. — М.: Музгиз, 1937.

5. Собинов Л.В.: Жизнь и творчество / отв. ред. Я.О. Боярский Я.О. — М.: Музгиз, 1937.

6. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 2579, оп. 1, ед. хр. 85, л. 2.

7. Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала: Очерк. — Л.: Музыка, 1977.

8. Собинов Леонид Витальевич // Летопись Московского университета: сайт. — URL: <http://letopis.msu.ru/peoples/5053>

References

1. *Vospominaniya o L.V. Sobinove* [Memories of Sobinov]. — Yaroslavl, 1985.

2. *Lobodanov A.P. Innovacionnaya model' obrazovaniya v oblasti iskusstva* [An innovative model of art education]. *Theory and History of Art*. 2023. Issue 3/4, pp. 31–57.

3. *Belyakaeva-Kazanskaya L.V. Silueti muzikalnogo Peterburga: putevoditel po muzikalnim teatram, muzeyam i koncertnim zalam proshlogo i nastoyaschego* [Silhouettes of musical Petersburg: a guide to musical theatres, museums and concert halls of the past and present]. Saint-Petersburg, 2001.

4. *Volkov N.D. Tvorcheskij put' L.V. Sobinova* // L.V. Sobinov: *Zhizn' i tvorchestvo* [Sobinov: Life and art]. Moscow, 1937.

5. L.V. Sobinov: *Zhizn' i tvorchestvo* [Sobinov: Life and art]. Moscow, 1937.

6. Russian State Archive of Literature and Art, f. 864, op. 1, ed. 1331, p. 315.

7. *Konstantinova I.G. Tarasov L.M. La Scala: Ocherk* [La Scala: Essay]. Leningrad, 1977.

8. Sobinov Leonid Vitalievich. *Chronicle of the Moscow University*: website. URL: <http://letopis.msu.ru/peoples/5053>

*Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

К 225-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина

УДК 124.4 ПУШКИН
ББК Ш43(4РОС)(=411.2)51*8ПУШКИН4

А.С. ПУШКИН О ТАЙНЕ ТВОРЧЕСТВА (культурологическая реконструкция)

Д.Е. МУЗА

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»
(филологический факультет)

283001, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Университетская, д. 24
E-mail: dmuza@mail.ru

В статье предпринята попытка реконструкции Пушкинского понимания феномена творчества. Данный феномен препарируется при помощи метода культурологической реконструкции. В этом ракурсе феномен творчества видится сквозь призму координат духовного мира поэта, среди которых: 1) дихотомия профанного и сакрального начал; 2) дихотомия светлого и темного предначертаний жизни и судьбы; 3) соотношение отечественного и заемного нарративов; 4) дихотомию любви земной и любви небесной. При этом показано, что А.С. Пушкин отдает себе отчет в том, что творчество имеет определенную онто-гносеологическую и этико-эстетическую структуру, релевантную исходным творческим импульсам. Также сделан вывод, что поиск «образа Целого» венчает весь творческий процесс, который тематически простирается от взаимоотношений Бога и человека — до самого творчества.

Ключевые слова: «духовный мир» Пушкина, творчество, четыре предпосылки творчества, герменевтика образа «чернильницы», «образ Целого».

DEDICATED TO THE 225TH ANNIVERSARY
OF ALEXANDER PUSHKIN

D.E. MUZA

FSBEI HE «Donetsk State University»

283001, Donetsk People's Republic, Donetsk, Universitetskaya st., 24

E-mail: dmuza@mail.ru

The article attempts to reconstruct Pushkin's understanding of the phenomenon of creativity. This phenomenon is analyzed using the method of culturalological reconstruction. From this perspective, the phenomenon of creativity is seen through the prism of the coordinates of the poet's spiritual world, including: 1) the dichotomy of the profane and sacred principles; 2) the dichotomy of light and dark plans of life and destiny; 3) the ratio of domestic and borrowed narratives; 4) the dichotomy of earthly love and heavenly love. It is shown that A.S. Pushkin is aware that creativity has a certain onto-epistemological and ethical-aesthetic structure that is relevant to the original creative impulses. It is also concluded that the search for the "image of the Whole" crowns the entire creative process, which thematically extends from the relationship between God and man — to creativity itself.

Key words: "spiritual world" of Pushkin, creativity, four prerequisites for creativity, hermeneutics of the image of the "inkwell", "image of the Whole".

В своей статье «О задачах познания Пушкина» русский философ С.Л. Франк отмечал: «Дух и мысль Пушкина находят в его поэзии и в его поэтических суждениях такую наивно-непосредственную, простодушную, непритязательную форму, которая мягко скользит по нашему сознанию и лишь с трудом проникает вглубь. Это связано с глубоко национальным характером пушкинского гения. Муза Пушкина — не только муза его поэзии, но и «муза» его мысли и духовной жизни — есть настоящая русская муза: ее истинная духовная глубина, ее великая и серьезная жизненная мудрость проникнута той простотой, безыскусственностью, непосредственностью, которая образует невыразимое своеобразие русского духа. Она очаровывает, обвораживает своей эстетической прелестью, своей нравственной правдивостью, но именно поэтому мы как-то не склонны брать ее всерьез» [1, с. 425].

Отсюда, между прочим, следует его важнейший вывод: «Общая задача познания Пушкина есть, таким образом, отличная от основных, господствующих тем пушкиноведения, *задача познания духовного мира Пушкина, во всей широте, сложности и проблематике этого предмета*» [там же, с. 426] (курсив мой — Д.М.).

Тем самым С.Л. Франком в отличии от целой армии «пушкиноведов» или «пушкинистов» (работы С.Л. Абрамович, В.С. Баевского, Н.В. Измайлова, В.И. Кулешова, С.Б. Ласкина, И.Ф. Наживина, Б.В. Томашевского, Н.Я. Эйдельмана, Р. Пайпса, и мн. др.) обозначена важнейшая задача постижения Пушкинского духовного мира. Последний самым тесным образом связан с творческими исканиями, как правило, восходящими горе.

Но при этом, большинство авторов трактуют опорное понятие жизни А.С. Пушкина — «творчество» — либо интуитивно, либо сквозь призму идеологической догматики, либо редуцируя его к конкретному произведению или биографически значимому событию.

Например, А.М. Горький указывал на исключительно «классовый» характер пушкинского творчества: «Писатель классовый, группируя свои наблюдения по шаблону интересов своего класса, говорит нам: «Вот истина, извлеченная мною из наблюдений над жизнью человеческой, — иной истины нет, не может быть» [2, с. 9]. Но применив здесь проверочный вопрос «какие классы стали предметом внимания А.С. Пушкина в "Капитанской дочке"», мы убедимся в ходульности горьковского подхода.

В свою очередь В.В. Набоков в своих «Лекциях по русской литературе» ограничился лишь двумя сюжетами из пушкинского творчества: а) последовательной травлей поэта российскими властями; б) разрушительной критикой «левыми» публицистами его «изысканнейших стихов» [3, с. 33–34].

Тем не менее, «духовный мир Пушкина», как никакая другая величина бытия поэта, нуждается в реконструкции и интерпретации. Согласно нашей гипотезе таковая возможна и же-

лательна посредством экспликации понятия «творчество», которое, по всей видимости, для самого поэта оставалось и явным, и тайным знанием-действием. К примеру, выраженной в строках:

*Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут...
«Домик в Коломне» [4, с. 212]¹.*

Собственно, данный материал преследует цель — определить координаты «духовного мира Пушкина» посредством реконструкции понимания поэтом феномена творчества. В последнем, что даже интуитивно ясно, экстериоризируются духовные потенции и интенции его души.

Но для начала сделаю одну оговорку. Темы творчества Пушкина — необозримы и неисчерпаемы, хотя и существуют попытки их упорядочения и интерпретации (напр., идущие от друга поэта П.А. Вяземского [5, с. 421–436]). В последствии артикулированных в виде различных сюжетов античной, ориентальной, западной и отечественной мифологии, истории и литературы.

Однако его творческий космос, как представляется, нужно интерпретировать посредством введения понятий «вертикали» и «горизонтالي» «духовного мира». Проще: познания его системы координат. Их экспликация и интерпретация — в прицеле их соединения в гении поэта — нужно надеяться, дадут искомую величину.

Для понимания сказанного следует коснуться нескольких весьма важных оппозиций (дихотомий), зафиксированных в его произведениях и эпистолярном наследии. Последние образуют некоторую систему координат, без которой проникновение в тайну творчества невозможно. Так например, нужно вспомнить хрестоматийное:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...*

«Поэт».

Здесь, во-первых, мы видим погруженность поэта в «заботы суетного мира», его малодушествование, бытийно-событийную неполноценность, тоску, профанность, которую нельзя развеять «забавами мира»; во-вторых, идею обязательной для творчества «священной жертвы» богам, тяги к сакральному бытию и приобщения к таковому, без которой поэт — не поэт, а поэзия — не поэзия, а рифмоплетство.

Иначе говоря, налицо присутствие в «духовном мире» поэта как весьма своеобразных «горизонтالي», так и «вертикали». Однако средоточием тут выступает принцип предназначения поэта:

¹ Здесь и далее А.С. Пушкин цитируется по указанному собранию сочинений.

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.*

Разумеется, в том числе, и главным образом для России и ее народов, которые, как справедливо считал поэт, нуждаются в просвещении:

*Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык. («Я памятник себе...»).*

Второй, и не менее важной дихотомией является присутствие в жизни поэта как светлого, так и темного начал. Но именно в темном начале заключена сила деформирующая творческий процесс, его цели и ценности. Характерно, что оно имеет как персональный, так и имперсональный характер.

*Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
«Демон».*

Или, например, этот мотив присутствует в его драматическом произведении «Моцарт и Сальери». В уста Моцарта поэт вкладывает следующее:

*Так слушай.
Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю.
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня:
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тот час
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек...
<...>
Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду.
Как тень он гонится...*

Своеобразной верификацией присутствия этого образа в Пушкинском творчестве служит признание М.И. Цветаевой, сделанное ею в книге «Мой Пушкин». В частности, здесь она писала: «Памятник Пушкина был моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая белая! — и так как черный был явлен гигантом, а белый комической фигурой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь» [6, с. 225]. Конечно, данный аспект имеет явно метафизическую природу и вообще является имманентным русской поэтике (напр., «Черный человек» С.А. Есенина).

Третьей дихотомией, на которую также нужно обратить внимание является положение о большой культурной валентности «русских преданий» в сравнении с западными. Так, в письме к П.А. Плетневу от 11/12 апреля 1831 года поэт пишет: «Предания Русския ничуть не уступают в фантастической поэзии, предания Ирландским и Германским. Если [вдохновение] все еще

его (Жуковского — Д.М.) несет вдохновением, то присоветуй ему читать Четь-Минею, особенно легенды о Киевских чудотворцах; прелесть простоты и вымысла!» [7, с. 19]. И здесь нужно также вспомнить причастность поэта к рецензированию первого издания «Словаря исторического о русских святых» (1836) [8].

Наконец, четвертой дихотомией является присутствие в «духовном мире» и творчестве Афродиты Урании и Афродиты Пандемос (любви небесной и любви земной).

Относительно первой Пушкин живописал:

*Они должны, красавицы другие,
Завидовать огню твоих очей;
Ты рождена, о скромная Мария,
Чтоб изумлять Адамовых детей,
Чтоб властвовать их легкими сердцами,
Улыбкою блаженство им дарить,
Сводить с ума двумя-тремя словами,
По прихоти — любить и не любить...
<...>
На небесах как будто в заточенье,
У ног его молился да молишь,
Хвали его, красе его дивись,
Взглянуть не смей украдкой на другого,
С архангелом тихонько молвить слово;
Вот жребий той, которую Творец
Себе возьмет в подруги наконец.
И что ж потом? За скуку, за мученье,
Награда вся дьячков осиплых пенье,
Свечи, старух докучная мольба,
Да чад кадил, да образ под алмазом,
Написанный каким-то богомазом...
Как весело! Завидная судьба!*

«Гаврилиада»

В свою очередь, любовь земная пульсирует у А.С. Пушкина не только подчеркнута персонально (к А.А. Олениной,

А.П. Керн, Н.Н. Гончаровой), но и с элементами божественности, эротизма и экзальтированности. Так, в письме к А.П. Керн 8 декабря 1825 года он пишет: «Снова берусь за перо, чтобы сказать вам, что я у ваших ног; что я по-прежнему люблю вас, что иногда вас ненавижу, что третьего дня говорил о вас гадости, что я целую ваши прелестные ручки и снова перецеловываю их, в ожидании лучшего, что больше сил моих нет, что вы божественны и т. д.» [9, с. 239].

Как видим, уже этих четырех измерений достаточно для того, чтобы обрести путеводную нить к тайне пушкинского творчества. В нем как раз и присутствуют «вертикальные», духоподъемные бытийные сюжеты, равно как «горизонтальные», рассосредотачивающие бытие сюжеты. Вместе с тем, указанные четыре измерения — лишь предпосылка к пониманию главного: структуры творческого акта, его направленности, эстетико-моральной и аксиологической валентности.

Понятно также, что для адекватной культурологической реконструкции нужна весьма определенная герменевтика пушкинских текстов, которые, как и всякие гуманитарные тексты имеют определенные интенциалы, за которыми стоят экзистенциальные истины (!) [10, с. 118].

По моему мнению, структура творческого акта в ее экзистенциальном обрамлении содержится в стихотворении «К моей чернильнице» (1821). Приведу его лишь частично, делая ударение на весьма значимых для рассматриваемой темы смысловых векторах. Итак, поэт пишет:

*Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.
Как часто друг веселья
С тобою забывал
Условный час похмелья
И праздничный бокал;*

Под сенью хаты скромной,
 В часы печали томной
 Была ты предо мной
 С лампадой и мечтой.
 В минуты вдохновенья
 К тебе я прибегал
 И музу призывал
 На пир воображенья.
 Прозрачный легкий дым
 Носился над тобою,
 И с трепетом живым
 В нем быстрой чередой

 Сокровища мои
 На дне твоём таятся.

Но, спрашивается, о каких сокровищах идет речь? Пушкин недвусмысленно признается чернильнице в том, что в ней содержится «заветный кристалл» — «хранящий огонь небесный». Горение этого огня имеет как поэтическое, так и моральное содержание. Например:

И под вечер, когда
 Перо по книжке бродит,
 Без всякого труда
 Оно в тебе находит
 Концы моих стихов
 И верность выраженья;
 То звуков или слов
 Нежданное течение,
 То едкой шутки соль,
 То правды слог суровый,
 То странность рифмы новой,
 Неслыханной дотоль.
 С глупца сорвав одежду,
 Я весело клеймил

Зоила и невежду
 Пятном твоих чернил...
 Но их не разводил
 Ни тайной злости пеной,
 Ни ядом клеветы.
 И сердца простоты
 Ни лестью, ни изменой,
 Не замарала ты.

Тем не менее, А.С. Пушкин отдает себе отчет в том (восходя от нравственного сознания — к нравственному самосознанию), что когда-нибудь его возьмет навек «берег ада», а значит, ценность его поэтического слова чрезвычайно велика. Прежде всего, потому, что она будет оценена Всевышним на особых весах, поскольку Логос (Слово) востребует лишь правдивого человеческого слова.

Но если вспомнить «Пушкинскую речь» Ф.М. Достоевского, в которой весьма выпукло обрисованы и иные темы («всемирная отзывчивость» русского человека, его способность «перевосплащаться в гений других народов»), этот вектор был четко выделен и оценен.

Итак, структуру творческого акта можно обрисовать следующим образом: через получения «небесного огня» поэт живописует жизнь от простоты сердца, опираясь на воображение и словесно оформляя трансцендентные и имманентные интенционалы. Но будучи скреплен некоторым «заветом» с небесами, он обязан транслировать в мир (прежде всего — русскому народу) «правду слога сурового».

К тому же поэт не может не иметь «литературной совести», как он не может не иметь представлений о законах своего языка и традиций своего народа [11, с. 281].

Тем не менее, структура и самый предмет творческого созерцания-действия, равно как и четыре указанные выше предпосылки творчества как цель упираются в то, что Г.С. Померанц называл «образом Целого». В его интерпретации образ целого —

это «и человек, подобный Богу, и дерево», хотя это и реальность вечности [12, с. 36–43]. Для Пушкина, образами искомого «Целого», на мой взгляд, являлись:

1. отношения Бога и человека («Отцы пустынные и жены непопичны»);
2. Россия, ее власть и народ («Борис Годунов», «Капитанская дочка»);
3. русская воинская слава («Полтава», «Бородинская годовщина», «Д.В. Давыдову» и т. д.);
4. любовь мужчины и женщины («Евгений Онегин» и мн. другое);
5. самое творчество («Художнику» и т. п.).

Разумеется, этот список можно считать неполным, поскольку недавно Ю.П. Мориц недвусмысленно показала космичность Пушкина:

*В Нью-Йорке Пушкин не бывал живьем,
В Париже, в Лондоне и в прочих кущах рая, —
Живьем он был в Отечестве своем,
Живьем остался в нем, не умирая.*

*На запад Пушкин был «невыездной»!
Писгосподам, писдамам писсоюза
Знать не дано, какой любви страной
Жива небесной жизнью и земной
Невыездная пушкинская муза.*

*Она жива такой страной любви,
Зовут которую — Россия!.. Это зная,
Россия Пушкина, во всех веках живи,
Как вечность Пушкина, небесная, земная,
Что всех первее — в космос «выездная», —*

*Где всех первее в космосе — язык
России Пушкина!.. «Поехали!» — на русском,*

*Ни на каком другом!.. К таким нагрузкам
Язык России Пушкина привык
И в космосе — не пушкинское эхо ли? —
Когда Россия говорит «Поехали!»*

*На запад Пушкин был «невыездной»,
А в космос въехал!.. Всё об этом зная,
Не забывай, какой любви страной
Бессмертный Пушкин жив, небесный и земной,
Чья тайна с детства — в космос «выездной»!*

Итак, осуществив посильную культурологическую реконструкцию представлений А.С. Пушкина о тайне творчества, можно сделать следующее заключение: творческое бытие поэта, раскрывая его духовный мир, осуществляет таковое посредством создания «вертикальных», духоподъемных бытийных сюжетов и картин (напр., «Подражание Корану»), равно как «горизонтальных», как правило, расплывающихся или разрывающих бытие тем (напр., «Пир во время чумы»). Однако главным творческим принципом А.С. Пушкина, является его гениальное умение синтезировать противоположности, изображая их, как и сам синтез, неподдельно и ярко.

Список литературы

1. Франк С.Л. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 422–452.
2. Горький М. О Пушкине // Пушкинский календарь. К столетию со дня гибели А.С. Пушкина (1837–1937). М.: ОГИЗ; СОЦЭК-ГИЗ, 1937. С. 9.
3. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 448 с.
4. Пушкин А.С. Домик в Коломне // Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. М.: Государственное издательство художественной

литературы, 1962. Том второй. Поэмы. Драматические произведения. С. 212–222.

5. Друзья Пушкина. Переписка; Воспоминания; Дневники. В 2-х т. М.: Правда, 1985. Т. 1. 640 с., 2 л. вкл.

6. Цветаева М.И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Световой ливень: Публицистика. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 219–288.

7. Письмо Пушкина А.С. — Плетневу П.А. от 11/ 12 апреля 1831 года // Пушкин А.С. Письма. М.: Academia, 1935. Том III. 1831–1833 гг. С. 18–19.

8. Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых. М.: Книга, 1990. 294 с.

9. Письма А.П. Керн к Пушкину и Пушкина к А.П. Керн // Айда Пушкин... Музы о поэте / Анна Керн, Анна Оленина, Наталья Гончарова. М.: Алгоритм, 2016. С. 227–244.

10. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во МГУ, 1991. — 192 с.

11. Пушкин А.С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Том шестой. Критика и публицистика. С. 280–281.

12. Померанц Г.С. Лекции конца века // Померанц Г.С., Миркина З.А. Работа любви. Лекции, прочитанные на рубеже веков. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 21–214.

References

1. Frank S.L. On the tasks of Pushkin's cognition // Pushkin in Russian Philosophical Criticism. The end of the XIX — the first half of the XX century. Moscow: Kniga, 1990. pp. 422-452.

2. Gorky M. About Pushkin // Pushkin calendar. To the centenary of the death of A.S. Pushkin (1837-1937). Moscow: OGIZ; SOTSEKGIZ, 1937. p. 9.

3. Nabokov V.V. Lectures on Russian literature. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2021. 448 p.

4. Pushkin A.S. Domik in Kolomna // Pushkin A.S. Essays in three volumes. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1962. Volume two. Poems. Dramatic works. pp. 212–222.

5. Friends of Pushkin. Correspondence; Memoirs; Diaries. In 2 volumes. M.: Pravda, 1985. Vol. 1. 640 p., 2 l. incl.

6. Tsvetaeva M.I. My Pushkin // Tsvetaeva M.I. Light shower: Journalism. M.: OLMA-PRESS, 2001. pp. 219–288.

7. Pushkin's letter A.S. — Pletnev P.A. from 11/12 April 1831 // Pushkin A.S. Letters. M.: Academia, 1935. Volume III. 1831–1833. pp. 18-19.

8. Historical dictionary of saints glorified in the Russian Church, and of some ascetics of piety, locally revered. M.: Book, 1990. 294 p.

9. Letters of A.P. Kern to Pushkin and Pushkin to A.P. Kern // Aida Pushkin... Muses about the poet / Anna Kern, Anna Olenina, Natalia Goncharova. M.: Algorithm, 2016. pp. 227–244.

10. Kuznetsov V.G. Hermeneutics and humanitarian cognition. M.: Publishing House of Moscow State University, 1991. — 192 p.

11. Pushkin A.S. Letter to the publisher of the Moskovsky Vestnik // Pushkin A.S. Collected works in ten volumes. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1962. Volume six. Criticism and journalism. pp. 280–281.

12. Pomerants G.S. Lectures of the end of the century // Pomerants G.S., Mirkina Z.A. The work of love. Lectures delivered at the turn of the century. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2017. pp. 21–214.

УДК 7.011
ББК 85.103

ГРАНИ БЕЗОБРАЗНОГО: ОБЗОР РАЗВИТИЯ КАТЕГОРИИ В ИСКУССТВЕ

А.К. МАМЕДОВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119234, Россия, Москва, Ленинские горы, МГУ, д. 1. стр. 33

E-mail: akmnauka@rambler.ru

О.В. САПУНОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
25009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1

E-mail: sapunovaov@my.msu.ru

Статья рассматривает формирование и развитие эстетической категории безобразного в искусстве. В частности, исследуются ключевые проблемы категории: разграничиваются понятия «безобразное», «уродливое» и «отвратительное»; анализируется возможность соотнесения ее с категорией прекрасного; описываются существующие критерии категории. В данном обзоре авторы анализируют особенности выделения категории безобразного в разные эпохи, начиная с Античности, а также ее состояние в синхронии. Результаты проведенного анализа показывают рост популярности категории отвратительного в современном, актуальном искусстве. В заключение авторы формулируют ряд научных вопросов для дальнейшего исследования современного состояния категории.

Ключевые слова: безобразное в искусстве, отвратительное в искусстве, уродливое в искусстве, эстетическая категория, эстетическая оценка, эстетическая категория прекрасного, эстетическая категория безобразного, эстетическая категория уродливого, таксономия отвратительного, образ Христа в искусстве, образ смерти в искусстве, тема Страшного суда в искусстве, карнавальная культура.

THE DEVELOPMENT AND TAXONOMY OF THE CATEGORY THE “UGLY” IN ART

A.K. MAMEDOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Sociology)
119234, Moscow, Leninskiye Gory, MSU, 1/33, Russia

O.V. SAPUNOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Psychology)
125009, Moscow, B. Nikitskaia St., 3/1; Russia

The article focuses on the aesthetic category of the ugly in art and discusses its evolution. In particular, key issues concerning the category are being investigated: distinguishing between the concepts “disformed”, “ugly” and “disgusting”; analysing the correlations between the category under discussion and the category of beauty; describing the existing category criteria. The review analyses the state of the category in every epoch successively, from the Ancient times to the current state. Moreover, it singles out the major features used to identify the category. The results of the analysis reveal the growing popularity of the category in modern and contemporary art. In conclusion, the authors propose several research issues for further investigation.

Key words: the ugly in art, the disgusting in art, the disformed in art, aesthetic category, aesthetic evaluation, aesthetic category of the beauty, aesthetic category of the ugly, aesthetic category of the disgusting, taxonomy of the disgusting, the image of Christ in art, the image of death in art, the Last Judgment in art, carnival culture.

Искусство как понятие и явление ассоциируется у публики с прекрасным, красотой, «потому что именно художники, поэты, романисты веками рассказывали нам, что они считают прекрасным, и оставили тому множество примеров» [1, с. 11]. В истории искусства, однако, находилось место и для других произведений, не подходящих под понятие прекрасного, не вписывающихся в каноны красоты. Такие произведения принято маркировать категорией «безобразное» или «отвратительное».

Необходимо сразу же обозначить, что обе категории — прекрасное и безобразное — всегда были весьма субъективны [2, с. 8; 3, с. 47], поскольку «[создатели красивых вещей и произведений искусства] не написали ровным счетом ничего, что могло бы объяснить нам, считали они эти вещи красивыми или нет и почему, и что, по их мнению, представляла собой природная Красота» [1, с. 11]. Как отмечает У. Эко в монографии «История

Уродства» (2007), «то, что было неприемлемо вчера, может быть принято завтра, и то, что осознается как безобразное, может в соответствующем контексте способствовать красоте целого» [1, с. 421]. Более того, видение прекрасного и безобразного различаются не только у представителей разных эпох, но также этно- и культуроспецифичны [1]. По этой причине мы в настоящей работе опираемся преимущественно на кантианское определение красоты [4].

Настоящая статья призвана обозначить ключевые аспекты «безобразного» и «уродливого» как категории с точки зрения эстетики и искусства и, кроме того, обозначить наиболее важные стадии ее формирования.

В литературе встречаются два термина: «безобразное» (*the ugly, il brutto*) и «отвратительное» (*the disgusting, il disgusto*). В искусстве при этом они часто соседствуют в качестве синонимов, но в других контекстах употребляются как якобы взаимозаменяемые, что приводит нас к необходимости разграничить эти понятия. М. Куплен (2011) настаивает на том, что «отвратительное» нельзя рассматривать только лишь как крайнее проявление уродливого, безобразного, неприятного; исследователь разграничивает данные понятия с точки зрения кантианской философии, относя «безобразное» к внешнему проявлению эстетического несовершенства (*“outer” aesthetic failure*), формальным характеристикам объекта и определяя «отвратительное» как отражение внутренних нарушений (*“inner” reflective failure*), расстройство в смысловом наполнении объекта» [5]. Следовательно, признание объекта безобразным является эстетической оценкой, исходящей из наличия формальной рассогласованности его признаков. Отвращение же к объекту возникает как реакция на свойство, присущее внутреннему его содержанию и имеющее формальное выражение. Исследователи выделяют три вида подобных ассоциаций внутреннего расстройства и его внешней манифестации [5]:

1) отвращение, ассоциирующееся с ощущениями, получаемыми от органов чувств: вкусом, обонянием или осязанием (например, представление о поедании насекомых);

2) отвращение, ассоциирующееся с «животной» природой человека: проблемное или патологическое протекание биологических процессов (например, несоблюдение гигиены, сексуальные отклонения);

3) отвращение, ассоциирующееся с нарушением социальных и моральных норм, например, с нарушением «“душевной оболочки” или “человеческого достоинства в обществе”» [6].

Исследователи отмечают, что чувство отвращения подсознательно ассоциируется у человека с осознанием его физической уязвимости и смертности [7; 8; 9; 10], и поэтому вызывает сильную эмоциональную реакцию, сопровождаемую часто страхом, ощущением ничтожности, горем, сожалением, меланхолией, ужасом [11].

Трактование «безобразного» и «отвратительного» в искусстве несколько отличается от бытового понимания этих феноменов. Например, О. Роден отмечает, что, поскольку задача художника — изображать природу, он не может обойтись без изображения отвратительного: действительность несовершенна, а приукрашивать ее значило бы губить образ. Красота понимается автором как выразительность, сила характера, глубина содержания. Задачу художника О. Роден видит в том, чтобы наделять то, что в жизни считается безобразным и отвратительным, особым смыслом, трансформировав его таким образом в прекрасное с точки зрения искусства. Безобразным, с точки зрения О. Родена, является бессодержательное, выхолощенное, фальшивое, искаженное, лишенное внутренней или внешней правдивости [12]. Отличие эстетического и бытового понимания понятий заставляет нас обратиться к истории его формирования и изучения. Стоит отметить, что научный интерес к отвратительному как чувственной реакции — явление относительно новое [13]; в искусстве, напротив, обращение к этой теме берет свое начало в Античности.

Так, Аристотель различает безобразное в жизни, т. е. то, что вызывает отвращение у человека с нормальным восприятием, и безобразное в искусстве (к примеру, изображения животных). По мнению античного философа, изображение безобраз-

ного в искусстве допустимо, поскольку мастерство художника может и его представить привлекательно [14].

В христианской культуре безобразное представляется одной из форм ужасающего, в первую очередь в «Апокалипсисе» Иоанна Богослова [2]. При этом, однако, в христианской этике наблюдается двойственное отношение к категории: с одной стороны, безобразное рассматривается как следствие грехопадения, порчи; с другой — считается, что за безобразной оболочкой может скрываться внутренняя красота, связываемая с аскетизмом, христианским мужеством и духовной стойкостью, поскольку красоту следует умять, дабы не впасть в соблазн. В рамках этой философии изображение пыток мучеников и распятие Христа часто бывают выполнены экспрессивно и натуралистично: здесь безобразное выступает в качестве религиозного символа, но не антитезы прекрасному [15].

Для трактования средневекового понимания красивого и уродливого необходимо также учитывать, что в рамках этого мировоззрения соединяются нравственные, правовые и эстетические категории [16]: «Благородство естественно сочеталось с красотой, подобно тому как были неразрывно связаны понятия зла и уродливости. <...> Прекрасное представляло собой и моральную ценность» [16, с. 138]. У. Эко также отмечает некоторую парадоксальность отношения средневековой культуры к соотношению дихотомий «прекрасное — безобразное», «добро — зло»: «с богословско-метафизической точки зрения весь мир прекрасен, потому что является творением Божиим, и в его абсолютной красоте обретают права на существование даже уродство и зло; однако во-вечелочеченное божество, Христос, принявший муки за нас, всегда изображается в момент наибольшего унижения» [2, с. 43].

Следуя этой логике и учитывая исторический контекст, не сложно объяснить, почему особым уродством и безобразностью отличаются образы смерти в искусстве Средневековья — танцующая Смерть (ит. *Danza Macabra*, фр. *Danse Macabre*) и триумф Смерти — образы дьявола и ада, а также изображения сюжетов Страшного суда (источником которых был в первую очередь

Апокалипсис) [2]. Интересно, что карнавальная культура переворачивает соотношение «прекрасное — доброе vs безобразное — злое»: «Со страшным играют и над ним смеются: страшное становится *веселым страшилищем*» [17, с. 105].

Воплощение уродливого и отвратительного, представленное часто в гротескной форме, свойственное исключительно карнавальная культура в Средневековье, получает широкое распространение в искусстве в эпоху Возрождения: так, к примеру, преувеличенное физическое безобразие героев Рабле представляется предметом гордости [17].

В XVIII в. фокус дискуссии о прекрасном и безобразном смещается: на первый план выходит вопрос о воздействии ужасных, пугающих явлений природы на человека [2]. Другим важным моментом становится разработка феноменологии безобразного в разных сферах искусства, принадлежащая перу Г.Э. Лессинга в трактате «Лаокоон» (1776).

Доминирование интереса к безобразному в искусстве свойственно романтизму: безобразное является антитезой прекрасному [18], выступает как «художественное преодоление ужасного» [2, с. 276]. Интересно, что романтизацией реалисты считали стремление приукрасить «отвратительные» и отрицательные стороны общественной жизни. Так, Ч. Диккенс сетует, что воров изображают сплошь «привлекательными парнями» [19], в то время как подлинное их изображение — во всем их безобразии и уродстве — принесло бы обществу пользу [18]. Таким образом, изображение безобразного считается не просто возможным, как было в прошлые периоды. Аристотель, к примеру, допускал изображение безобразного при условии его трансформации в смешное в комедии или для самоотрицания в трагедии [14]; Гегель связывал введение безобразного в карикатуре и сатире как жанрах, деформирующих действительность [20], но даже необходимым.

Подлинным объектом интереса безобразное становится в работе И.К. Розенкранца «Эстетика безобразного» (1853). Исследователь противопоставляет эту категорию прекрасному, считая безобразное «отрицательно-прекрасным», «теневого стороной

прекрасного», «антитезой «просто прекрасного»» [18]. Связь безобразного и прекрасного Розенкранц видит в зависимости первого от второго: «несвобода духа» разрушает прекрасное, низводя его до безобразного. Таким образом актуализируется «вторичность» безобразного и его соотносимость со злом. Однако, согласно теории философа, возможен и обратный процесс, т. е. восстановление прекрасного из безобразного. Философ выделяет три типа: безобразное в природе, духовную безобразность, безобразное в искусстве. Подобно Гегелю, Розенкранц видит формальное проявление безобразного в виде бесформенности (аморфность, асимметрия, дисгармония), неправильности или ошибочности, а также дефигурации, уродстве.

Интересно, что Н.Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», написанной также в 1853 году, рассуждая о понятиях, противоположных «возвышенному», пишет о «безобразном» (отвратительном, некрасивом) и «безобразном» (туманном, неопределенном), выделяя деформированное в отдельную категорию. Эта мысль кажется крайне важной, поскольку «безобразное», по мысли Чернышевского, имеет градации: «безобразное, если оно не страшно, бывает просто отвратительно или некрасиво» [21, с. 9], однако может стать даже возвышенным, «когда оно ужасно»; при этом «туманное, неопределенное не производит никакого эстетического действия, если не огромно или не ужасно» [21, с. 9].

Несмотря на трактование безобразного как трансформированного и даже деформированного, в конце XIX в. наблюдается явное смещение акцентов в восприятии этой категории. Об этом феномене пишет Ф. Ницше, несмотря на личное неприятие безобразного, являющегося, по его мнению, признаком упадка, деградации [18]. Позднее в рамках диалектико-материалистической философии позиция категории укрепляется: безобразное в искусстве рассматривается как способ создания наиболее полного и достоверного художественного изображения [15]. Несмотря на то, что тенденция к радикальной интерпретации роли безобразного в искусстве, стремление приравнять данную категорию к прекрас-

ному и возвышенному, наблюдающиеся у постфрейдистов, постструктуралистов, постмодернистов, отвергаются материалистами [15], распространение безобразного в искусстве приводит к его эстетизации в искусстве символизма [18].

Авангард стремился «поразить обывателя», однако публика воспринимала художественные трансформации «не как прекрасные изображения безобразных вещей, но как безобразные изображения действительности» [2, с. 365]. В модернизме, отличающемся отвержением «старого», «конвенционального», попыткой формирования «нового искусства» [22, с. 11], а вслед за ним и в современном искусстве категория безобразного достигает не просто распространения, но популяризации [23]. Этот феномен, однако, вызывает ряд вопросов: во-первых, об определении критериев категории безобразного и ее стандартов (к примеру, см. о норме категории в искусстве фотографии [24]); во-вторых, о возможности изображения ряда предметов в искусстве (к примеру, тем, относящихся к сфере табуированных) — существует ли необходимость в их изображении и не влечет ли это за собой необходимость переосмысления категории [25]?

В настоящее время значительное количество случаев обращения в искусстве к отвратительному и безобразному позволяет исследователям разработать таксономию категории, базирующуюся на соотношении сути изображаемого (*subject*) и средстве его воплощения (*vehicle*) [26]:

- 1) отвратительный объект — вызывающие отвращение средства изображения (*Disgusting subjects and disgusting vehicles*);
- 2) нейтральный объект — вызывающие отвращение средства изображения (*Neutral subjects and disgusting vehicles*);
- 3) отвратительный объект — нейтральные средства изображения (*Disgusting subjects and neutral vehicles*).

Таким образом, интерес к безобразному и отвратительному в искусстве — как к эстетической категории, так и как к предмету изображения — присутствовал и усиливался на протяжении всей истории искусства. В настоящее время актуальность приобретает научный вопрос о разработке критериев выделения категорий

«безобразное» и «отвратительное» в искусстве, на основании которых тот или иной предмет искусства мог бы быть классифицирован как таковой либо отвергнут как предмет искусства в принципе. Кроме того, требует дальнейшего рассмотрения проблема обозначения границ изображаемого и дозволенность перенесения табуированного в искусство.

Список литературы

1. Эко У. История красоты. — М.: Слово, 2005.
2. Эко У. История уродства. — М.: Слово, 2007.
3. Богомолов А.Г. Эстетика диссонанса: ΔΙΑΦΩΝΙΑ — DISSONANTIA // Теория и история искусства. — 2021. — Вып. 3/4. — С. 46–58.
4. Кант И. Критика способности суждения. — М.: Искусство, 1994.
5. Kuplen M. Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective // Contemporary Aesthetics. — Vol. 9. — Article 10. — 2011. — URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol9/iss1/10
6. Медведев А.А. Актуализация безобразного и отвратительного в арт-практиках постмодернизма // Вестник МГУКИ. — 2015. — 1 (63). — С. 71–75.
7. Kelly D. Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust. — Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
8. Kolnai A. On Disgust. Eds. Barry Smith and Carolyn Korsmeyer. — Chicago: Open Court, 2004 [1929].
9. Korsmeyer C. Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics. — New York: Oxford University Press, 2011.
10. McGinn C. The Meaning of Disgust. — New York: Oxford University Press, 2011.
11. Korsmeyer C. Disgust and Aesthetics // Philosophy Compass 7/11, 2012. P. 753–761.
12. Роден О. Беседы об искусстве. — СПб.: Азбука, 2014.
13. Rozin P., Hadit J., McCauley C.R. Disgust // Handbook of Emotions / eds. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland. — New York: Guilford Press, 1993.

14. Аристотель. Поэтика. Риторика. — СПб.: Азбука, 2000.
15. Михалкин Н.В. Философия для юристов / 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Юрайт, 2023.
16. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.
18. Золкин А.Л. Эстетика: учебник для студентов вузов, обучающихся по гуманитарно-социальным специальностям / А.Л. Золкин. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017.
19. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 3 / ред. Л.Я. Рейнгардт. — М.: Искусство, 1967. С. 834.
20. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / под ред. Мих. Лифшица: в 4 т. Т. 1. — М., 1968.
21. Чернышевский Н.Г. Статьи по философии и эстетике // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. — М.: Правда, 1974.
22. Лободанов А.П. Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в европейском изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. — 2019. — Вып. 1/2. — С. 10–27.
23. Рева Г.В., Цергой Т.А. Эстетизация безобразного в искусстве // Вестник АГУ. — 2018. — Вып. 1 (212). — С. 213–219.
24. Васильева Е.В. Сьюзен Зентаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник СПбГУ. — Сер. 15. — 2014. — Вып. 3. — С. 64–80.
25. Feloj S. Arte e tabù: il disgusto e i limiti della rappresentazione // Materiali di Estetica. — 8.2. — 2021. — URL: <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/16996>
26. Carroll N., Contesi F. A Taxonomy of Disgust in Art // Art, Excess, and Education. — 2019. — P. 21–38.

References

1. *Eko U.* Istoriya krasoty [The history of beauty]. Moscow, 2005.
2. *Eko U.* Istoriya urodstva [The history of ugliness]. Moscow, 2007.
3. *Bogomolov A.G.* E`stetika dissonansa: ΔΙΑΦΩΝΙΑ — DISSONANTIA [The aesthetics of dissonance]. *Theory and history of art.* 2021, Issue. 3/4, pp. 46–58.
4. *Kant I.* Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of the ability to judge]. Moscow, 1994.
5. *Kuplen M.* Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective. *Contemporary Aesthetics.* 2011. Vol. 9, Article 10. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol9/iss1/10
6. *Medvedev A.A.* Aktualizaciya bezobraznogo i otvratitel'nogo v art-praktikax postmodernizma [Actualization of the ugly and disgusting in postmodern art practices]. *Bulletin of MGUKI.* 2015, n 1 (63), pp. 71–75.
7. *Kelly D.* Yuck! The Nature and Moral Significance of Disgust. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
8. *Kolnai A.* On Disgust. Eds. Barry Smith and Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2004 [1929].
9. *Korsmeyer C.* Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics. New York: Oxford University Press, 2011.
10. *McGinn C.* The Meaning of Disgust. New York: Oxford University Press, 2011.
11. *Korsmeyer C.* Disgust and Aesthetics. *Philosophy Compass* 7/11, 2012. P. 753–761.
12. *Roden O.* Besedy` ob iskusstve [Conversations about art]. Saint Petersburg, 2014.
13. *Rozin P., Hadit J., McCauley C.R.* Disgust. Handbook of Emotions / eds. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland. New York: Guilford Press, 1993.
14. *Aristotel`.* Poe`tika. Ritorika [Poetics. Rhetoric]. Saint Petersburg, 2000.
15. *Mixalkin N.V.* Filosofiya dlya yuristov [Philosophy for lawyers]. Second ed. Moscow, 2023.
16. *Gurevich A.Ya.* Kategorii srednevekovoj kul`tury` [Categories of medieval culture]. Moscow, 1984.

17. *Baxtin M.M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul`tura srednevekov`ya i Rennessansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990.
18. *Zolkin A.L.* E`stetika [Aesthetics]: uchebnik dlya studentov vuzov, obuchayushhixsya po gumanitarno-social`ny`m special`nostyam. Moscow, 2017.
19. Istoriya e`stetiki [The history of aesthetics]. Pamyatniki mirovoj e`steticheskoy my`sli. L.Ya. Rejngardt. Moscow, 1967. Volume 3, p. 834.
20. *Gegel` G.V.F.* E`stetika / pod red. Mix. Lifshicza [Aesthetics]. Moscow, 1968. Vol. 1.
21. *Cherny`shevskij H.G.* Stat`i po filosofii i e`stetike [Articles on philosophy and aesthetics]. Sobranie sochinenij v pyati tomax. Moscow, 1974. Vol. 4.
22. *Lobodanov A.P.* Vzaimoproniknovenie i vzaimodejstvie filosofskix, semioticheskix i psixologicheskix sostavlyayushhix v evropejskom izobrazitel`nom iskusstve XX veka [The interpenetration and interaction of philosophical, semiotic and psychological components in the European visual arts of the 20th century]. *Theory and history of art.* 2019. Issue 1/2, pp. 10–27.
23. *Reva G.V., Cergoj T.A.* E`stetizaciya bezobraznogo v iskusstve [Aestheticization of the ugly in art]. *Bulletin of the ASU.* 2018. Issue 1 (212), pp. 213–219.
24. *Vasil`eva E.V.* S`yuzen Zentag o fotografii: ideya krasoty` i problema normy` Susan Zentag on photography: the idea of beauty and the problem of normality // Bulletin of St. Petersburg State University. — Ser. 15. — 2014. — Issue 3. — pp. 64–80.
25. *Felaj S.* Arte e tabù: il disgusto e i limiti della rappresentazione. *Materiali di Estetica.* 8.2, 2021. URL: <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/16996>
26. *Carroll N., Contesi F.* A Taxonomy of Disgust in Art. *Art, Excess, and Education.* 2019. P. 21–38.

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 130.2
ББК 1

НИКОЛАЙ ВЛАДИМИРОВИЧ СТАНКЕВИЧ — «СГУСТОК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ВОЗДУХА» СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Н.И. ВОРОНИНА
И.Л. СИРОТИНА

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева
(институт национальной культуры)
430005, Республика Мордовия, г. Саранск, ул. Полежаева 44/3; Россия
E-mail: kafkmg@mail.ru

Настоящая статья представляет обзор наиболее значимых фактов и факторов в жизни и творчестве Николая Владимировича Станкевича — русского литератора, философа, исследователя, который сумел поразить современников духовной силой личности, нравственной чистотой, цельностью мировосприятия и творческой энергией. Он оставил богатое эпистолярное наследие, что позволяет увидеть интеллектуальную историю России первой половины XIX в. В статье построена концепция атмосферы в московском кружке Станкевича, куда входили выдающиеся люди русской культуры XIX в.: Анненков, Белинский, Герцен, Грановский, Добролюбов, Огарев и др., ставшая своеобразным «сгустком культурно-исторического воздуха, который составил существо “люди сороковых годов”» (Г.С. Кнабе).

В статье акцентируются основные категории в рассмотрении размышлений Станкевича как ценителя искусства и метафизики музыки в его творчестве: внутренний голос, восприятие музыки, звук, мелодизм, ритм, интонация, опера, театр, музыкальное просвещение и др. Творческая атмосфера, созданная Станкевичем в кружке, его мировоззрение, его философствование об искусстве, литературе и музыке и сегодня, в XXI в. в России, когда идет процесс осмысления созидательной деятельности русских «духовидцев», — это важные смысловые вехи в изучении российской культуры и искусства. Включение этого динамичного процесса восприятия искусства «дилетантами высокой пробы» в XIX в. — важные вехи в общей картине, как истоки становления и развития отечественной духовной культуры и науки.

Опыт Станкевича, ставший уникальной практикой формирования конкретным человеком своего сознания, мировоззрения, восприятия искусства, — новое, малоизученное явление, которое стимулирует исследовательский интерес, открывает возможности сравнительно-сопоставитель-

ной методологии. Осознание подобного феномена позволяет уточнять и детализировать общие закономерности в развитии научного осмысления значимости его деятельности в отечественной гуманитарной мысли в истории, философии, культурологии и музыковедении.

Ключевые слова: Н.В. Станкевич, метафизика, искусство, музыка, восприятие музыки, мелодизм, ритм, интонация, музыкальное просвещение, литература, личность, духовность, нравственность.

NIKOLAY V. STANKEVICH — “A CLOT OF CULTURAL AND HISTORICAL AIR” OF HIS TIME

N.I. VORONINA
I.L. SIROTINA

N.P. Ogarev Mordovian State University
(Institute of National Culture)
430005, Republic of Mordovia. Saransk, Polezhaeva st/, 44/3; Russia

This article presents an overview of the most significant facts and factors in the life and work of Nikolai Vladimirovich Stankevich — a Russian writer, philosopher, researcher, who managed to impress his contemporaries with the spiritual strength of his personality, moral purity, integrity of worldview and creative energy. He left a rich epistolary legacy, which allows us to see the intellectual history of Russia in the first half of the nineteenth century. The article presents the concept of the atmosphere in the Moscow Stankevich circle, which included prominent people of Russian culture of the nineteenth century: Annenkov, Belinsky, Herzen, Granovsky, Dobrolyubov, Ogarev, etc., which became a kind of “clot of cultural and historical air, which formed the essence of the “people of the forties” (G.S. Knabe).

The article focuses on the main categories in considering Stankevich's reflections a connoisseur of art and the metaphysics of music in his work: inner voice, perception of music, sound, melodism, rhythm, intonation, opera, theater, musical enlightenment, etc. The creative atmosphere created by Stankevich in the circle, his worldview, his philosophizing about art, literature and music and today, in the 21st century, in Russia, when the process of comprehending the creative activity of Russian “visionaries” is underway, these are important semantic milestones in the study of Russian culture and art. The inclusion of this dynamic process of perception of art by “high-grade amateurs” in the 19th century is an important milestone in the overall picture, as the origins of the formation and development of Russian spiritual culture and science.

Stankevich's experience, which has become a unique practice of forming a specific person's consciousness, worldview, and perception of art, is a new, little-studied phenomenon that stimulates research interest and opens up the possibilities of comparative methodology. Awareness of such a phenomenon makes it possible to

clarify and detail general patterns in the development of scientific understanding of the significance of his work in Russian humanitarian thought in history, philosophy, cultural studies and musicology.

Keywords: *N.V. Stankevich, metaphysics, art, music, music perception, melodism, rhythm, intonation, musical education, literature, personality, spirituality, morality spirituality.*

Николай Владимирович Станкевич (1813–1840) — поэт и философ, человек удивительной судьбы. Прожив всего двадцать семь лет, он сумел занять весьма достойное место в обществе. Современников поражала духовная сила личности этого человека. «В представлении многих своих друзей Станкевич выступал как самое яркое воплощение нравственных идеалов их поколения», — писал один из исследователей [1, с. 8].

Широкообразованный, яркий, талантливый, человек поразительной нравственной чистоты, Станкевич оказал большое влияние на обширный круг своих друзей. Он дал имя знаменитому кружку. «Даровитому русскому» (А.И. Герцен) при жизни и после смерти посвящали статьи и воспоминания, делали попытки истолковать различные стороны характера Станкевича, его взаимоотношения с отдельными писателями и мыслителями, критиковали за неиспользованные творческие возможности.

В настоящее время важно изменять осмысление не только самих явлений российской культуры, но и ее творцов, включать их биографии в «этос “мы”» (Г.С. Кнабе), в воздух истории. Чем они интересны сегодня, в дни кризиса «русской идеи» и русской культуры в целом? Что можно почерпнуть из их деяний в начале нового, XXI века? Новая ситуация приложима почти к каждой одаренной личности в России. В российской культуре и сегодня многие личности так или иначе пережили и переживают один из этих процессов как факт культурно-антропологический, идентифицируя себя и создавая в творчестве именно тот «сгусток культурно-исторического воздуха», о котором говорит Г.С. Кнабе [2, с. 1047].

Но сегодня весьма актуальным остается вопрос: все ли успел реализовать Станкевич?

Творческое наследие его невелико. Около полусотни стихотворений, трагедия «Василий Шуйский», несколько прозаических произведений, философские статьи (в большинстве своем незаконченные) и письма.

Первые стихи Станкевич опубликовал в 1829 г. на страницах петербургского журнала «Бабочка», затем они печатались в «Телескопе», «Молве», «Атенее». Поэзия Станкевича отразила поиски и разочарования передовой русской интеллигенции 1830-х гг., в условиях политической реакции напряженно искавшей пути к обновлению мира. Она стала объектом внимания многих исследователей в прошлом и настоящем, поэтому мы имеем довольно содержательную поэтическую биографию Станкевича (П.В. Анненков, А.И. Герцен, А.А. Добролюбов, К.П. Архангельский, Г.Г. Елизаветина, С.И. Машинский и др.).

Формированию мировоззрения Станкевича посвящены работы А.Л. Волынского, М.О. Гершензона, П.Н. Саккулина, М.М. Филиппова. Его философские позиции рассматривают М.М. Григорьян, П.А. Мезенцев, З.В. Смирнова, Л.Н. Суворов. Фундаментальным исследованием философских идей Станкевича является работа З.А. Каменского [3, с. 194–279], где вскрываются их истоки, пути становления, влияние социально-политических позиций; в ней также проанализирована философская система, сложившаяся у Станкевича, смысл которой «выяснить, каково место в мире человека, какова его цель, его нравственный идеал» [3, с. 199]. Среди указанных исследователей философских воззрений Станкевича лишь Волынский и Мезенцев обращают внимание на его эстетические позиции.

Серьезной работой об эстетической эволюции Станкевича является одноименная статья Ю.В. Манна [4, с. 191–248]. В ней основательно прослеживается «эстетический комплекс» поэта, в котором можно выделить следующие моменты: осмысление прекрасного и его объективного основания — гармонии, «эффекта простоты»; сопоставление прозаического обыденного и

высокого абсолютного; искусства с многочисленными аспектами обращения, как то: творческий процесс, значимость искусства, его связи с обществом; публика, ее интересы и стимулы. «В целом эстетический комплекс Станкевича, — пишет Манн, — образованный пересечением повседневного и абсолютного, был весьма типичным явлением, одной из переходных, промежуточных форм от романтического к реалистическому этапу сознания» [4, с. 208].

Заслугой Манна также является анализ и критическая оценка идей современного американского философа Эдварда Брауна о якобы незаслуженно сложившемся мифе о Станкевиче [5, р. 113].

Музыкальные увлечения Станкевича были известны родственникам и друзьям, поэтому мы находим упоминания о них у П.В. Анненкова, Л.А. Бакуниной, Я.М. Неверова, А.В. Щепкиной. Музыку в метафорическом смысле «услышал» в поэзии и прозе Станкевича, его письмах К.П. Архангельский [6, с. 140–142; 145; 148–149].

Обращались ли отечественные искусствоведы к этой стороне вопроса? В контексте развития русской мысли о музыке Станкевич упоминается Б.В. Асафьевым и Ю.А. Кремлевым. И лишь одна статья Гр. Бернандта [7, с. 255–283] специально посвящена этому вопросу, но и та рассматривает его в единстве с музыкальными занятиями Я.М. Неверова. К чести исследователя, он делает оговорку, что «не ставил себе иной цели, как собирание малоизвестных, отчасти доселе и вовсе неизвестных материалов» [7, с. 283]. Действительно, его работа больше похожа на некий «экскурс» по письмам Станкевича. Почерпнув из них некоторый фактологический материал, автор не пытался систематизировать его или проанализировать сложившиеся определенные воззрения Станкевича на музыку.

На наш взгляд, музыкально-философская мысль Станкевича заслуживает более глубоких и многосторонних оценок. Его связи с музыкой интересны и многогранны. Они относятся к различным граням музыкальных процессов России данного вре-

мени. Однако раскрыть их нелегко, так как он не оставил нам ни специальных работ о музыке, ни музыкальных сочинений. Тем не менее мы имеем множество суждений его современников, испытавших на себе влияние музыкальных вкусов Станкевича. Отметим работы начала XXI в. автора данной статьи, в которых дается серьезное искусствоведческое измерение взглядов Станкевича на музыку и театр. Они существенно дополняют особый тип философствования русской интеллигенции XIX в., развитие русской философской мысли в целом и литературного движения первой половины XIX в., значительно усиливая роль Станкевича в этом процессе [8; 9], на должном уровне освещая и музыкально-эстетическую грань таланта Станкевича.

Общеэстетические позиции поэта близки к его философской концепции человека. В формировании мировоззрения он прошел от Канта через Фихте и Шеллинга к Гегелю. По словам Герцена, изучил «глубоко и эстетически» философию Гегеля, не остановился и на ней. Из переписки Станкевича явствует, что он знал и Фейербаха, читал его сочинения, в которых материализм постепенно брал верх. По его мысли, философия не есть «наука в ряду наук», но их основание, «душа» (1914, 367)¹, она должна служить «опорою всякому другому знанию» (1914, 338). «Философия должна перейти в дело» (1914, 672).

Особо выделим подходы Станкевича к некоторым философско-эстетическим вопросам, в частности, его рассуждения о компонентах эстетического сознания. Рассматривая эстетическое чувство как важнейший фактор проявления человечности, Станкевич указывает: «Если жизнь есть разум, если жизнь есть воля, то она есть чувство по преимуществу. Вся она держится чувством... Чувство это обнаруживает себя отдельно... Чтобы познать ее (жизнь. — Н. В.) отчасти, чтобы действовать по одним законам с ней, надобно любить» (1890, 155). Станкевич из триа-

¹ Здесь и в дальнейшем в скобках указания на сочинения Н.В. Станкевича (год и страницы) по трем источникам: «Стихотворения. Трагедия. Проза» (М., 1980); «Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840» (М., 1914); «Избранное» (М., 1982).

ды «разум — воля — чувство» вычленяет последний элемент — чувство — и заостряет на нем внимание, указывая одновременно, что в пределах «чувства» особо выделяется категория «любовь». «Любовь — средобежная сила природы, ею примыкает последнее звено творения к началу», она — «самовозвратная сила природы» (1890, 154). Чувство любви — некая космическая сила для Станкевича, оно способствует состоянию единства с другими людьми. Как пишет З.А. Каменский, «стратегия Станкевича состоит в доказательстве единства рода человеческого, осуществляемого посредством любви» [3, с. 205].

Развивая эту идею в более поздние годы, Станкевич пишет, что «для одних любовь — забава, для других — наслаждение духовное, как наслаждение искусством...» (1914, 592). Поэт придает любви «повышенное моральное значение» (Ю.В. Манн), отводя ей особое место в устройении и совершенствовании мира. Такая романтическая концепция любви в понимании Станкевича сближает это чувство с восприятием музыки, эмоциональная природа которой способна также волновать человека и эстетизировать его чувства: «Как бы хотелось слышать это чувство, отлитое в звуки! Здесь их поле. Увлечь душу, обаять ее (иначе не могу выразить) должна музыка...» (1914, 230).

*Отрадные звуки проснутся порой,
Веселые годы встанут предо мной,
И дух напевает — где денется горе? —
Про дальнее небо, про синее море...
Когда я безумной любовью пылал,
Другую мне песню мой дух напевал;
То звуки блаженства, то стоны печали
Далекие — грудь молодую вздымали.
Душа к ним летела — казалось ей,
Что песня звучала из милых очей.
Но очи не блещут, любовь отлетела,
И звуки затихли, и грудь охладела.*

Песни (Фантазия под вальс Бетховена)

Обладая врожденными предпосылками и будучи субъектным, эстетическое чувство социально обусловлено. Оно — продукт как целенаправленного, так и непреднамеренного эстетического воспитания. Отсюда отмеченные Станкевичем в «Песнях» собственные эстетические отношения к действительности, которыми он наслаждается. Ими полнится жизнь, они побуждают к различным видам деятельности. Через эстетическое переживание он идет к духовности, к возвышению человека, и в этом он был един с В.Г. Белинским, А.И. Герценом, Н.П. Огаревым, В.Ф. Одоевским.

Очень часто Станкевич размышляет о душе, соединяя в ее понимании критерии не только эстетического, но и нравственного. «Идея», «жизнь», «любовь», «почтение», «море», «краса», «прелесть», «искусство», «песня» — любое это понятие воспаряет над всем, что есть вокруг него серого, заурядного и посредственного и приводит автора в «полуэстетическое», «полугармоническое» состояние. В письме к Я.М. Неверову он пишет, что, пребывая в таком состоянии, он не способен что-либо выразить: «чувство презирало выражение в эту минуту» (1911, 215). Тем не менее в дальнейшем он утверждает, что «поэт должен воплощать идею, поэт имеет право высказывать чувство или не имеет... буду рассматривать произведения, которые нельзя не признать поэтическими, и спрошу: воплощена или высказана в них идея?» (1914, 236).

Станкевич не приемлет «пустоты» в творчестве, утверждает «отблеск высшей поэтичности», понимая под этим высокие идеи и чувства интеллектуального, эмоционального, т. е. высокой духовности, которая становится важным критерием в эстетических требованиях поэта к себе и к творчеству других. Стих — высшая форма речи для Станкевича. Поэзия есть притязание на речь, более значительную и более насыщенную музыкой, нежели обыденный язык.

В русле утверждения духовности человека в мире рассматривает Станкевич и категорию прекрасного. Многократные подчеркивания состояния радости, бескорыстной любви,

чувства свободы, видение в этом эстетического идеала и наиболее полного проявления человеческих сил и способностей — характерно для ранних и поздних эстетических поисков поэта.

Через конкретно-чувственное воплощение в творчестве он проводит свое понимание важнейшей модификации эстетики, и именно в осмыслении прекрасного проходит некий эволюционный путь.

*Жизнь на празднике природы,
Цвет и зелень на полях,
Неба радужные своды
Рдеют в солнечных лучах,
И текут, красуясь, воды.*

Весна

Прекрасное в понимании Станкевича 1836–1840 гг. — это общечеловеческая ценность, образующаяся во взаимодействии природы и человека, в единстве объективно-субъективного. «Стыдливая краса» и «серебристое облако», «огнисто-золотая корона» и «светло-яхонтовое небо», «блестящая свита» и «угрюмые тучи», «темно-лазуревый эфир» и «алмазно-голубые лучи» — вот примеры только из двух поэтических произведений Станкевича: «Луна» и «Отрывки из стихотворной повести». В них — наслаждение поэта духовно-практической красотой, ее конкретностью, которая раскрывает богатства внутреннего мира человека, поэтому в стихотворении «Стансы» он называет ее «Светлым Храмом». Он задумчиво и бережно сплетал драгоценные, невнятные и красочные слова и старательно их шлифовал, чтобы «сделать чистым и ясным свое смутное сердце».

В противопоставлении прекрасному проходит осмысление трагического. Станкевич показывает острейшие жизненные коллизии, характеризует мотивы одиночества, размышляет о проблемах жизни и смерти:

*— «Звезда горела средь небес,
Но закатилась — свет исчез».
— «В небе других миллионы сияют,
Блеском отрадным взоры пленяют».
— «Сколько не будут пленять и светить —
Той, что погибла, не воротить!»*

Старая, негодная фантазия

«Благо родины, чувство гражданина», — указывает Г.Г. Елизаветина [10, с. 12], — ведущие мотивы и в поэзии Станкевича. Поэт гордится своей родиной, ее силой и славой, ее историческими и культурными ценностями («Кремль», «Бой часов на Спасской башне», «Надпись к памятнику Пожарского и Минина»). Через творчество Станкевича проходит романтический герой, который жаждет славы, испытывает чувство страха погибнуть в безывестности. Поэт и философ Станкевич противопоставляет своего героя толпе. Непонимание личности, ее идеалов и стремлений звучит в стихотворении «Не сожалею».

«Искусство делается для меня божеством, и я твержу одно: дружба... и искусство! Вот мир, в котором человек должен жить, если не хочет стать наряду с животными! Вот благородная сфера, в которой он должен поселиться, чтобы быть достойным себя! Вот огонь, которым он должен согревать и очищать душу» (1914, 221), — писал Станкевич Я.М. Неверову в 1838 г. Искусство не было исключением. На равных с философией и историей обсуждались вопросы поэзии, живописи, музыки и театра. В своих заметках «Об отношении философии к искусству» Станкевич подчеркивал, что ни одна отрасль духовной жизни не развивается изолированно, независимо, ибо «каждый член духа живет и растет с целым его организмом» (1890, 176). Идея Станкевича о неразрывной связи искусства с общей историей человечества постепенно перерастает в сущность его эстетической «системы».

В этом определенно просматривается влияние Гегеля, от идей которого Станкевич отталкивается, но «самостоятельно

развивает мысль об эстетическом отношении искусства к действительности. Вне исследования этого отношения невозможна, по его убеждению, ни теория искусства, ни его подлинная научная основа», — утверждает С.И. Машинский [1, с. 27].

Эстетическая позиция Станкевича сложилась не сразу: он, как и многие его современники, долгое время тяготел к мечтательному, «идеальному» искусству. А позднее искал в искусстве проявления искренности, «святости», «живой души». Бросает упрек С.П. Шевыреву [11, с. 11–20], который пытается ввести древнюю просодию в современное русское стихосложение: «... подумай, как не стыдно в наш век, богатый человеческими интересами, — пишет он Неверову, — думать о переменах в просодии? Талант сам создает ее» (1914, 333).

Одной из важных сторон творческой личности Станкевича становится его проникновенный гуманизм. Для него искусство было, прежде всего, средством защиты человека и «в человеке человеческого». Обладая исключительной чуткостью и уважением к человеку, к человеческим отношениям, Станкевич органически в своем творчестве сплетает утверждение категории красоты и гуманизма.

Оригинальны суждения Станкевича о народности. «Чего хлопчут люди о народности? — надобно стремиться к человеческому, свое будет поневоле. Во всяком искреннем непроизвольном акте духа невольно обличается свое, и чем ближе это свое к общему, тем лучше» (1914, 754). Идея народности занимала Станкевича прежде всего как проявление культуры, и была направлена против искусственного и надуманного в художественном творчестве. Его мысли о народности перекликались с толкованием этой проблемы у Белинского и противостояли подражательности плоскостному бытовизму нравоописательных сочинений Булгарина, Загоскина, Мосальского, Ушакова. Станкевич понимал народность как «человеческое», «общее», «искренность духа», вступив тем самым в острую полемику со многими своими современниками (В.П. Боткин, П.В. Киреевский) и сливаясь в общий хор в понимании этого вопроса с Герценом и

Огаревым. Станкевич подвергает Шеллинга и Гегеля критике за равнодушие к судьбам народа. Интересно отметить, что эта критика почти дословно совпадает с высказываниями Белинского и даже отчасти Чернышевского. «Гегель пышет на меня холодом» (1914, 624). Для Шеллинга, по мнению Станкевича, природа — не что иное, как «гостиница по пути от самосознания к разумению» (1914, 589), «или я худо понимаю Шеллинга, или мысли его о человеке оскорбительны!.. Мне больше по сердцу мысль Гизо — предоставить в истории постепенное развитие человека и общества» [12, с. 112].

Как видим, эстетическая система Станкевича не получила во всем научного обоснования и развития, да и не это главное. Важным итогом ее рассмотрения являются наблюдения за той последовательностью, с которой Станкевич шел к пониманию творческих потенций человека, которые возвышали бы его, наполняя духовным содержанием. Его собственное эмоциональное восприятие действительности, умение переживать и сопереживать, выраженные в письмах, литературных и философских сочинениях, являются ценным психологическим и эстетическим материалом.

Миросозерцание Станкевича формировалось в русле движения «по генеральному пути развития передовой русской эстетики... синтезируя лучшие, жизнеспособные черты классицистской и романтической эстетики. Это особенно заметно в трактовке... принципа воспроизведения жизни, принципа историзма, народности, гражданственности искусства» [3, с. 179]. Соглашаясь с выводом З.А. Каменского, заметим, что это был путь к эстетике реализма. Вырабатывались его положительно-плодотворные идеи под влиянием дружбы со многими выдающимися людьми эпохи.

Прежде всего, непосредственное общение с Белинским. Многие эстетические идеи рождались в совместных спорах, беседах, рассуждениях. Станкевич многое не успел сделать, тем не менее плодотворность этой дружбы была подмечена Герценом: «Взгляд Станкевича на художество, на поэзию и ее отношение к жизни вырос в статьях Белинского, в ту новую мощную крити-

ку, в то новое воззрение на мир, на жизнь, которое поразило все мыслящее в России» [13, т. 9, с. 43].

Чрезвычайно ценил Станкевич мнение В.Ф. Одоевского: «Похвала такого человека, как Одоевский, из каких бы она источников ни выходила, для меня интересна и льстит моему самолюбию» (1914, 236). Речь идет о размышлениях Станкевича о «родстве искусств», которыми он поделился в письме к Неверову, а тот показал письмо Одоевскому. Безусловно, Станкевич знал идеи Одоевского, особенно его мнения в области эстетики, соглашаясь с некоторыми из них (1914, 236–237). Следил за его литературной деятельностью, читал его философские статьи (1914, 292).

Лекции Н.И. Надеждина были весьма авторитетными для Станкевича, они развили в нем «чувство изящного, которое одно было моим наслаждением, одно моим достоинством и, может быть, спасением» (1914, 449). Под его руководством Станкевич писал трактат по истории театрального искусства (1832–1833).

Философские занятия в Берлинском университете и театральные интересы в свободное время сблизили Станкевича с Т.Н. Грановским в 1837 г. (хотя познакомились они раньше, в Москве). Плодотворность этой дружбы отмечали все, знавшие Станкевича и Грановского. Для Николая Владимировича это было время углубления исторических, а для Грановского — философских знаний, в равной мере оба испытали влияние друг на друга.

В поездке по Италии Станкевич сблизился с И.С. Тургеневым. По признанию самого писателя, это знакомство содействовало перемене отношения Тургенева к искусству. «После Московского и Петербургского университетов общение со Станкевичем стало для него (Тургенева. — Н. В.) третьим и самым главным университетом», — пишет Ю.И. Манн [14, с. 285]. Не было бесследным и обратное воздействие.

Теперь о музыке, которая стала спутником Станкевича с самого детства. Родился он в селе Удерева Воронежской губернии. Здесь же прошли его детские годы, которые были напол-

нены общением с художественной культурой. Большая библиотека, музыкальные вечера, домашние спектакли, праздничные карнавалы формировали эстетический вкус ребенка и способствовали развитию творческого потенциала.

Как свидетельствует сестра поэта, А.В. Щепкина [15, с. 113], в доме царил культ музыки. Звучали русские хороводные и украинские песни под аккомпанемент бандуры, романсы же пели под фортепиано. Все дети (а их было девять) учились игре на этом инструменте. Домашний оркестр, состоящий из двух скрипок, виолончели и трех духовых инструментов (кларнет и флейта), во главе с капельмейстером играл «при парадном обеде, когда съезжалось большое общество на праздник», или «устраивались танцы... кадрили... гротеск и экосез», или «празднества более солидного характера... музыкальные прогулки — тогда оркестр шел впереди гостей, вдоль реки» [15, с. 26–28]. Умели ценить в доме и скрипичную музыку. Тон задавал отец, который хорошо разбирался в музыке, в особенностях инструментов, учил слушать музыкальные произведения.

Наряду с бытовой музыкой в доме часто звучали сонаты Бетховена, увертюры Моцарта, арии из оперы С.И. Давыдова «Днепровская русалка». Сам Николай Владимирович довольно успешно овладел игрой на фортепиано (справлялся с «Патетической» сонатой Бетховена), тем не менее сестра очень скромно оценивала его исполнительские возможности.

Музыкальная атмосфера в доме отца сохранялась и в последующие годы, когда Николай уезжал учиться.

В 10 лет Станкевич поступил в уездное училище г. Острожска, это был период нравственных приобретений: общительности, достоинства, самостоятельности.

В 1825 г. Станкевич переехал в Воронеж и до 1829 г. обучался в Благородном пансионе П.К. Федорова, «где царил дух дворянской консервативности» [16, с. 291]. Пансионские идеи были чужды Станкевичу, противоположны его духовным устремлениям, поэтому каждая поездка домой была истинным праздником.

Наряду с музыкой в доме много читали, в этом процессе законодателем вкуса постепенно становился Николай. «По его указанию мы читали Гофмана... Большим уважением брата пользовались немецкие писатели. Он не был хорошо расположен к французской литературе в то время, — но хвалил и читал Бальзака, считал его правдивым и реальным» [15, с. 74]. От Шиллера и Гете переходил к Пушкину и Гоголю. «Ревизора» и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя часто читал вслух, и они веселили его. Многое из Гоголя затем входило в семейные разговоры.

Николай учил сразу три иностранных языка (немецкий, французский, итальянский) и очень успешно владел ими.

Особо стоит отметить тягу Станкевича к театру, к тому же в нем очень рано пробудилось актерское дарование. Большинство домашних спектаклей ставил он сам. «Роли его были разнообразны. То он играл старика Мельника, колдуна, то в другой пьесе играл он сумасшедшего, и почти пугал нас своей верной, натурной игрой. Ему не трудно было и петь на сцене. Слух у него был прекрасный и музыкой он занимался охотно», — вспоминала Александра [15, с. 70–71], тут же рассказывая о том, как он заставлял сестер учить монологи Жанны д'Арк в переводе В.А. Жуковского и декламировать их на сцене. Первые поэтические пробы Станкевича относятся также к пансионному периоду.

В 1830 г. Станкевич поступил на словесный факультет Московского университета. Этот новый период в его жизни ознаменовался и становлением мировоззрения, и внутренними духовными преобразованиями, и выдающейся общественной деятельностью. «По-моему, служить связью, центром целого круга людей, — пишет А.И. Герцен о Станкевиче, — огромное дело, особенно в обществе разобщенном и скованном» [13, т. 9, с. 2].

В публицистике XIX в., посвященной Станкевичу, авторы довольно часто обращались к вопросу: кем же был Станкевич для современников? Анненков называл его учителем Белинского, а Архангельский — учителем Грановского. Многие

оспаривали эти выводы. В спор вступили даже Добролюбов и Плеханов. Добролюбов был против мнения, что Белинский «ученик», а Станкевич «учитель», но в то же время писал: «...в его переписке и биографии находятся факты, указывающие положительные его заслуги для общества, состоящие именно в том влиянии, какое имел он на людей, сделавшихся весьма известными в русской литературе» [17, с. 397]. Плеханов же настолько высоко ценил силу разума Станкевича, что не считал возможным говорить о превосходстве в этом Белинского над Станкевичем [18, с. 123].

Так ли уж существенен этот спор? Самое главное — не кто был кем, а итог этой дружбы, сделавшей «добро для общества своего времени. Они были необходимы друг другу как источник новых идей, как возбудитель энергии, мысли и чувства», — заключает П.А. Мезенцев [19, с. 101].

Не будучи борцом по натуре, Станкевич искал путь «гармонии», путь, исключающий борьбу и столкновения (в чем расходился с Белинским), требовал от человека непрерывно заботиться о совершенствовании своих духовных качеств. Вся его деятельность была посвящена просветительству: «указать путь», «дать понять», найти и тихо руководить «одним человеком», направить его к истине и добру. «Это узкое просветительское желание осталось для него высшим идеалом на поприще общественной деятельности» [20, с. 25].

Переехав в Москву, Станкевич расширяет свои музыкальные интересы. Во-первых, это уроки композиции, которые он брал у Гебеля; во-вторых, постоянное прослушивание разнообразных музыкальных программ в руководимом им кружке; в-третьих, регулярное посещение оперных спектаклей и концертов.

Музыкальные впечатления студенческого московского периода становятся характерными для его мемуарной прозы. В ней мы наблюдаем, как «музыкальный мир» Станкевича становится миром его друзей. Вокруг музыки также возникают жаркие споры. Станкевич свои убеждения о том, что звуковые образы

должны обогащать человека, свои духовные потребности старается передать всем окружающим его. Он заражает своих друзей музыкальными новинками, втягивает их в процессы эмоциональных переживаний. «Станкевич не обладал определенным музыкальным дарованием Грибоедова или Веневитинова, но его воззрения на музыку интересны и показательны, поскольку он был вождем целого направления», — констатирует Ю.А. Кремлев [21, с. 57].

Музыкальные интересы связывали Станкевича с семьей Вееровых, с М.А. и Л.А. Бакуниными, В.П. Боткиным, А.И. Герценом, Т.Н. Грановским, А.П. Елагиной, Н.А. Мельгуновым, Н.П. Огаревым. Каждый из них вносил какие-либо штрихи и в музыкальную биографию Николая Владимировича.

В.П. Боткин был членом его кружка. По сохранившимся немногочисленным письмам к Боткину можно судить, что их связывала глубокая дружба и уважение, стремление быть полезным друг другу. Станкевич: «Что ты поделяешь? Каково идет музыка? Читал эстетику Гегеля? Читай ее...» (1914, 495). «Что касается до тебя, то следуй себе, и, верно, не ошибешься. — Конкретные сферы философии, которыми ты отчасти занимаешься, имеют ту выгоду, что не выводят мысли за предел сердца — и прямо действуют на целое существо. Эстетика особенно хороша...» (1914, 492).

Представляют интерес их обстоятельные «отчеты» об услышанной музыке. Из Берлина в 1839 г. Станкевич в одном из писем с восторгом описывает впечатления об игре Тальберга, который покорила его блестящей техникой и удивил тем, что «обе руки заняты самым сложным аккомпанементом и вместе с этим играется, как будто третьей рукою, мелодия. Каждый пассаж так отделан, каждый палец работает так независимо как особый инструмент» (1914, 494). Здесь же информация о прослушанной симфонии Бетховена *c-moll*, о концерте петербургского скрипача Ремерса, об опере Мейербера «Крестоносцы в Египте». И следующее письмо насыщено музыкальными впечатлениями. Чувствуется, что эти вопросы волновали и автора, и адресата.

Ответы Боткина Станкевичу не сохранились, но его мысли и размышления об этих конкретно названных произведениях и исполнителях мы находим в статьях Боткина и замечаем, что они в основном идентичны.

Станкевич — постоянный участник московских квартетных вечеров у Огарева и Мельгунова, устной полемики вокруг музыкальной жизни Москвы и Петербурга в доме Бееровых и Елагиной. И если философские убеждения или политические взгляды оппонентов не всегда сходились, это не было поводом для разрыва в общении. «Интерес истины, интерес науки, интерес искусства, *humanitas* — поглощает все», — утверждал А.И. Герцен [13, т. 9, с. 44].

Действительно, роль Станкевича, как связующего звена между двумя кружками, уникальна в истории русской культуры.

В письмах Станкевича этих лет мы обнаруживаем обращенность к тем же, что и у Герцена, Огарева и их круга музыкальным объектам, помеченными обстоятельным комментарием, — это симфонии Моцарта и Бетховена, оперы Глюка «Армида», «Ифигения в Тавриде», Спонтини «Весталка», Беллини «Норма», «Сомнамбула», Мейербера «Гугеноты», «Роберт-Дьявол», песни Шуберта, исполнительское мастерство певиц Шредер-Девриент, Леве, Фассман, пианистов Лангера, Брингинского и многих, многих других.

Судьбы Станкевича и Неверова «настолько переплелись, что составляют как бы единую биографию», — писал Гр. Бернандт [7, с. 256]. Это касается и музыкальных интересов, совместного музицирования, бесед. «С тех пор как ты уехал, мне не с кем говорить об искусстве, а ты знаешь, как я люблю его» (1914, 214), — писал Станкевич другу в Петербург.

В течение некоторого времени в Москве Неверов жил в доме Н.А. Мельгунова. Это было началом серьезного постижения музыки друзьями. Каждодневные концерты, встречи с музыкантами и композиторами, прослушивания новых произведений, знакомство с музыкой Глинки. Через Мельгунова Неверов знакомится с Одоевским, когда переезжает на службу в Петер-

бург. Одоевский принимает его в свой круг и даже «обеспечивает уроками в аристократических домах» [7, с. 259]. Этому способствовало рекомендательное письмо Мельгунова от 28 апреля 1833 г., в котором Неверов представляется как «музыкант — в душе» [22, с. 132].

Два важных момента в музыкальной биографии Станкевича мы связываем с именем Неверова. Благодаря Одоевскому, Неверов оказывается в эпицентре рождения первой русской оперы. Он бывает на репетициях, посещает все премьерные спектакли и, несомненно, под влиянием Одоевского, пишет рецензию на представление «Жизни за царя», напечатанную в «Московском наблюдателе» [23]. Восторгается музыкой, называя произведение «чисто русским, народным, родным...». Неверов оказывается связующим и в переписке между Мельгуновым, Шевыревым, Грановским по поводу оперы, содействует публикации статьи Мельгунова «Глинка и его музыкальное сочинение», присланной автором в письме Неверову.

И тем не менее у Станкевича нет высказываний по поводу «Жизни за царя». Он прошел мимо этого явления, то ли не слышал, то ли не придавал значения опере Глинки.

Удивительное совпадение произошло у друзей по поводу знакомства с музыкой Шуберта. 5 февраля 1835 г. Станкевич писал Неверову: «...я очень рад, и мне досадно, что ты первый написал мне о Шуберте. Как мы услышали его в одно время! Я нашел эту пиесу («Лесной царь». — Н. В.) нечаянно у нашего острожного помещика Сафонова, в музыкальном журнале “Филомела”, которого никто у них никогда не разыгрывал. Это было после обеда, после веселья, любезничанья. Я попробовал — и чуть не сошел с ума! Иначе, кажется, нельзя было выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу, как сам лесной царь младенца, при чтении этой баллады. Уже начало переносит тебя в этот темный, таинственный мир, мчит тебя *durch Nacht und Wind* [Сквозь ночь и ветер — нем.] Душа моя, как я рад, что мы сошлись в этом. И как нарочно, в одно время! Я переписал этот романс; теперь он у Бееровых» (1914, 310).

Событие это неординарное в истории русской музыкальной культуры. Ему посвящена статья Б.В. Асафьева «Музыка и музицирование в кружках русских интеллигентов 20-х — 40-х годов» [24, с. 5–12]. Станкевич «открыл» Шуберта не только для себя, он стал активным пропагандистом его музыки: переписывал и пересылал ноты песен Шуберта своим знакомым, организовывал прослушивания, пел и играл сам на вечерах и встречах.

«Музыкальная» волна в московский период интенсивно захватывает литературное творчество Станкевича. Причем, сравнивая «музыкальность» стихов Огарева и Станкевича, мы находим много общего. В них разворачивается музыкальная стихия, передающая атмосферу стремительного времени. Поэзия и музыка у обоих поэтов в кровном родстве. Переливы тишины, молчания, слова и музыки ощущаются в каждом стихотворении. Душа Станкевича поет, его строфы ласкают слух мелодизмом.

В «Ночных духах» поэту кажется, что вся природа населена звуками. Таинственные духи вылетают из лесов, скал, морей, составляют хор, поют песни, им вторит отдаленный хор духов. В «Песнях» — сложная гамма музыкальных чувств, в «Мгновении» — мир музыкальных звуков. Здесь он действительно «прорастает глазами... в глубину», ощущая метафизическую сущность музыки.

Потоки музыкальных звуков и гармоний теснятся в прозе Станкевича: «быстрая гармоническая исповедь», «воящая буря звуков», «жалобные стройные аккорды», «отчаянная импровизация», «хаос диссонансов», «рочот звуков», «возрастающая дисгармония», «божественная, очаровательная мелодия», «стройный хор» и т. д. А в маленьком рассказе «Три художника» поэт показывает музыку слова и красок в их единении, ищет и находит, в одном случае, в музыке красоту, в другом — смысл, а в третьем — подтекст.

Не менее интересно описание инструментальных звучаний в творчестве Станкевича. Музыкальные инструменты порой становятся чуть ли не важнейшими действующими лицами: «орган... поет хваленье стройно», «бубенчик, будто стон про-

щальный», «лиры томные напевы», «цевницы... струны кропятся сладостной слезой». Широкий спектр их применения — от чисто метафорического до конкретных символов. Углубляется характер их, когда Станкевич обращается к жанровой специфике музыки. От бытовых форм (вальс, мазурка) переходит к использованию симфонического цикла. Так, в повести «Несколько мгновений из жизни графа Т» нарисована целая картина восприятия «Пасторальной симфонии» Бетховена². Чувства и переживания слушателя переданы литературным языком так, что поражают читателя пластичностью техники претворения музыкального элемента, отсутствием каких-либо штампов: «Диссонансы становятся все чаще и чаще, они толпятся; он разрешает их, отрывисто, будто нехотя, в жалобные аккорды: душа его странно высказывает себя. Все более и более расстраивается игра, пальцы перебегают с одного конца инструмента на другой, мир гармонии готов разрушиться. Вот возник целый хаос диссонансов; граф крепко ударил по клавишам, нестройный вопль пробежал по фортепиано, струны лопнули» (1982, 76). Мы чувствуем, как музыка открывает Станкевичу те вещи, которые не обнаруживаются им достаточно ясно, пробуждают в нем то, что было для него невидимым или смутным.

То же в отношении к песне. В его письмах нет прямых обращений к ней, ее характеристикам, но мы постоянно ощущаем внутреннюю диалектическую связь размышлений поэта о музыке с народными истоками, которые были почерпнуты в детстве. Мелодичность и распевность, протяжность и игривость, шутливость и зажигательность, и еще целый ряд сопоставлений, встречающихся в творчестве Станкевича, уходят корнями к пению малороссийских песен, которые исполняла няня: «Пела она не громко, вполголоса, но охотно...» [13, с. 10]. Грустно-нежные напевы, смысл слов, «отличие языка близкого нам племени от нашего русского... и их сходства» [13, с. 11] не просто вос-

принимались, но уже с детства переживались и в более зрелом возрасте становились предметом суждений.

Наиболее глубокое толкование песенная культура получает у Станкевича в поэзии. Он использует ее как жанр («Песни», «Филин», «Песнь духов над водами»), реализует в стихах вокальные интонации («мелодизированная речь»), через песню раскрывает духовные ценности народа, обычаи и традиции, творческую активность (песни «целебные», «светлые», «роскошные», «страстные», «громкие», «унылые», «ужасные», «печальные», «прощальные», «горестные», «песни души»), умело использует ритмику, характер исполнения (сольные и хоровые), а также эмоционально-образный строй, структурные и фонетические особенности текстов. А в стихотворении «Мгновение» передает сам процесс творчества:

*Борьбы уже нет; стихают сердца муки,
В нем царствуют гармония и мир,
...И стройно жизнь перелилась в звуки,
И зиждется из звуков новый мир...
И зрим тогда незримый царь творенья...*

Как поэт, он аналитически изображает чувство, подходит к нему как психолог, он «обнажает», «эпатирует», даже немного «ерничает», заменяя описательность изобразительностью.

Станкевич пробовал свои силы и в сочинении музыки. Есть несколько пометок об этом в письмах. «Гебель, — сообщает от 7 марта 1834 г. Неверову, — велел мне написать что-нибудь. Я положил на голос романс из «Разбойников...» Покажу ему; если удастся — пошлю тебе» (1914, 279). Однако ноты в архивах не обнаружены. В 1833 г. Станкевич вынашивает идею о написании либретто: «Надеждин... предложил мне написать оперу, но для сюжета избрать Конрада Валленрода. Музыку писать хочет Варламов. Писать на заданную тему неловко, а еще более соперничать с Мицкевичем, ибо Надеждин сказал, что надобно устранить все из поэмы, кроме события, кроме идеи. Впрочем, мне

² В повести симфония исполняется на фортепиано в четыре руки.

придется написать только несколько арий, дуэтов, квинтетов и т. п. — может быть, я это и сделаю...» (1914, 261).

Так, музыкальные истоки детских лет, получив развитие в студенческие годы в Москве, сформировались в определенные музыкально-эстетические убеждения, и «метафизические откровения» в дальнейшем служили надежным основанием в художественных интересах Станкевича.

В 1837 г. он уезжает за границу для лечения. Однако эта поездка становится не только для него, но и для его друзей новым «университетом». Станкевич не просто посещал лекции в Берлинском университете и слушал Вердера, Ганса, Габлека, Гото, Ренне, он в своих письмах и устных высказываниях (удержанных памятью современников) глубоко анализировал полученные знания, делился ими с друзьями. Он не просто путешествовал по городам Европы, но подробно и увлеченно описывал все, заинтересовавшее его в архитектурном облике городов, в природных красотах, в художественных ценностях театров, галерей, музеев. Письма тех лет, как пишет Ю.В. Манн, явились отражением «важнейших направлений нашего общего эстетического развития» [4, с. 193].

Но здоровье с каждым днем ухудшалось, и порой Станкевич не мог даже досмотреть до конца спектакль в театре. Болезнь встала на пути многочисленных планов гражданской деятельности. Оборванной оказалась и любовь Станкевича. Он умер 25 июня 1840 г. в Италии.

Анненков, задав вопрос об историческом значении Станкевича, сам довольно точно ответил на него: «В чем же состояла сила привлекательности, которой наделен был Станкевич в такой степени? Отчего к кому ни обращались мы за сведениями о нем, постоянно встречали один восторженный отзыв... Не в талантах, не в познаниях, хотя объем их был весьма уже значителен, не в уме, хотя глубина и проницательность его были признаваемы... Причина... в возвышенной природе, в способности нисколько не думать о себе и без малейшего признака хвастовства или гордости невольно увлекать всех за собой в область идеала» [12, с. 235].

*Благословен же будь отныне
Судьбою вверенный мне дар...*

Никто лучше самого поэта не постиг этого. Нам предстояло лишь попытаться приоткрыть тайну поиска этого идеала Станкевичем в самой жизни, литературе, музыке и его «служения» им.

Список литературы

1. *Машинский С.* Кружок Н.В. Станкевича и его поэты // Поэты кружка Н.В. Станкевича. — М.; Л.: Советский писатель, 1964. — С. 5–70.
2. *Кнабе Г.С.* Булат Окуджава и три эпохи культуры XX в.: проблема «мы» // Избранные труды: Теория и история культуры. — М.: Изд-во О. Абышко, 2006. — С. 1044–1060.
3. *Каменский З.А.* Н.В. Станкевич // Московский кружок любителей. — М., 1980. — С. 194–279.
4. *Манн Ю.В.* Эстетическая эволюция Станкевича // Русская философская эстетика. — М.: МАЛП, 1998. — 381 с.
5. *Edward J. Brown.* Stankevich and his Moscow circle. 1830–1840. — Stanford-California, 1966.
6. *Архангельский К.П.* Н.В. Станкевич (Из истории умственной жизни тридцатых годов) // Известия Северо-Кавказского ГУ. 1930. Т. 1: Общественно-литературный. — Ростов н/Д., 1930. — С. 140–149.
7. *Бернандт Гр.* Я.М. Неверов и Н.В. Станкевич // Статьи и очерки. — М., 1978. — С. 255–283.
8. *Воронина Н.И.* Н.П. Огарев: неисчерпаемость личности. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. — 168 с.
9. *Воронина Н.И.* Личность и время: метафизика музыки. — Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2010. — 260 с.
10. *Елизаветина Г.Г.* Станкевич и его духовное наследие (Вст. статья) // Станкевич Н.В. Избранное. — М., 1982. — 256 с.
11. *Лободанов А.П.* Степан Петрович Шевырёв — выдающийся профессор Московского университета // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 11–20.

12. Анненков П.В. Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография. — М.: Тип. Каткова и К°, 1858. — 395 с.
13. Герцен А.И. Полн. собр. соч.: в 30 т. — М., 1956.
14. Манн Ю.В. В кружке Станкевича. — М.: Дет. лит-ра, 1983. — 320 с.
15. Воспоминания Александры Владимировны Щепкиной. — Сергиев Посад, 1915. — 259 с.
16. Медушевский В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания. — М.: Музыка, 1987. — С. 206–230.
17. Добролюбов Н.А. Николай Владимирович Станкевич // Собр. соч.: в 9 т. — М.; Л.: Гослитиздат, 1962. — Т. 2. — С. 381–402.
18. Плеханов Г.В. Виссарион Григорьевич Белинский // Плеханов Г.В. Соч.: в 24 т. — М.; Л., 1926. — Т. 23. — С. 123.
19. Мезенцев П.А. Н.В. Станкевич и В.Г. Белинский (Из истории философской и эстетической мысли в России) // Ученые записки Кишиневского ун-та. — Киев, 1954. — Т. 9. — С. 101.
20. Григорьян М.М. Философские взгляды Н.В. Станкевича // Русская прогрессивная философская мысль XIX века (30–60 годы). — М., 1959. — 476 с.
21. Кремлев Ю.А. Русская мысль о музыке: в 3 т. — Л.: Музгиз, 1954. — Т. 1. — 286 с.
22. Штейнпресс Б.С. Глинка, Верстовский и другие // М.И. Глинка. Исследования и материалы. — Л.; М., 1950. — С. 120–169.
23. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя». Письмо к наблюдателю из С-Петербурга от 10 декабря 1836 года // Московский наблюдатель. — 1836. — № 5. — Октябрь. — Кн. 1.
24. Музыкознание. Временник отдела музыки. — Л., 1928. — С. 5–12.

References

1. Mashinsky S. Kruzhok N.V. Stankevicha i ego poety [N.V. Stankevich's circle and its poets]. Poety kruzhka N.V. Stankevicha [Poets of N.V. Stankevich's circle]. Moscow; Leningrad, 1964, pp. 5–70.

2. Knabe G.S. Bulat Okudzhava i tri epohi kul'tury XX veka: problema «my» [Bulat Okudzhava and three epochs of culture of the twentieth century: the problem of “we”]. *Selected works: Theory and history of culture*. Moscow, 2006, pp. 1044–1060. 1
3. Kamensky Z.A. N.V. Stankevich. Moskovskij kruzhok lyubomudrov [Moscow circle of lyubomudrov]. Moscow, 1980, pp. 194–279.
4. Mann Yu.V. Esteticheskaya evolyuciya Stankevicha [Stankevich's aesthetic evolution]. *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian philosophical aesthetics]. Moscow, 1998, 381 p.
5. Edward J. Brown. Stankevich and his Moscow circle. 1830–1840. Stanford-California, 1966, p. 113.
6. Arkhangel'sky K.P. N.V. Stankevich (Iz istorii umstvennoj zhizni tridcatykh godov) [N.V. Stankevich (From the history of mental life in the thirties)]. *Izvestiya Severo-Kavkazskogo GU*, 1930. Vol. 1. Socio-literary. Rostov-on-Don, 1930, pp. 140–149.
7. Bernandt Gr. Ya.M. Neverov and N.V. Stankevich. *Articles and essays*. Moscow, 1978, pp. 255–283.
8. Voronina N.I. N.P. Ogarev: neischerpaemost' lichnosti [N.P. Ogarev: inexhaustibility of personality]. Saransk, 2013, 168 p.
9. Voronina N.I. Lichnost' i vremya: metafizika muzyki [Personality and time: metaphysics of music]. Saransk, 2010. 260 p.
10. Elizavetina G.G. Stankevich i ego duhovnoe nasledie [Stankevich and his spiritual heritage]. Article. Stankevich. Favorites. Moscow, 1982. 256 p.
11. Lobodanov A.P. Stepan Petrovich Shevryov — vydayushchisya professor Moskovskogo universiteta [Stepan Petrovich Shevryov is an outstanding professor Moscow University]. *Theory and history of art*. 2022. Issue 3 / 4, pp. 11–20.
12. Annenkov P.V. Nikolaj Vladimirovich Stankevich. Perepiska ego i biografiya [Nikolay Vladimirovich Stankevich. His correspondence and biography]. Moscow, 1858. 395 p.
13. Herzen A.I. Full collection of works: in 30 vols. Moscow, 1956.
14. Mann Yu.V. V kruzhke Stankevicha [In the circle of Stankevich]. Moscow, 1983. 320 p.

УДК 7.01

ББК-7

ГИГАНТЫ В СКАЗАНИЯХ И МИФАХ ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

М.Ю. ТРЕЩАЛИН

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

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

E-mail: mtreschalin@mail.ru

**Статья отозвана автором
(протокол заседания редакционной
коллегии № 4 от 27.11.2025 г.)**

15. *Vospominaniya Aleksandry Vladimirovny Shchepkinoj* [Memories of Alexandra Vladimirovna Shchepkina]. Sergiev Posad, 1915. 259 p.

16. *Medushevsky V.* O metode muzykovedeniya [On the method of musicology]. *Methodological problems of musicology*. Moscow, 1987, pp. 206–230.

17. *Dobrolyubov N.A.* Nikolay Vladimirovich Stankevich. *Sobr. soch.*: in 9 vol. Moscow; Leningrad, 1962. Vol. 2, pp. 381–402.

18. *Plekhanov G.V.* Vissarion Grigoryevich Belinsky. *Op.*: In 24 vols. Vol. 23. Moscow; Leningrad, 1926. P. 123.

19. *Mezentsev P.A.* Stankevich i V.G. Belinskij (Iz istorii filosofskoj i esteticheskoy mysli v Rossii) [N.V. Stankevich and V.G. Belinsky (From the history of philosophical and aesthetic thought in Russia)]. Scientific notes of the Chisinau University. Kiev, 1954. Vol. 9. P. 101.

20. *Grigoryan M.M.* Filosofskie vzglyady N.V. Stankevicha [Philosophical views of N.V. Stankevich]. Russian progressive philosophical thought of the XIX century (30–60 years). Moscow, 1959. 476 p.

21. *Kremlev Yu.A.* Russkaya mysl' o muzyke [Russian thought about music]. In 3 vols. Leningrad, 1954. Vol. 1. 286 p.

22. *Steinpress B.S.* Glinka, Verstovskij i drugie [Glinka, Verstovsky and others]. M.I. Glinka. Research and materials. Moscow; Leningrad, 1950, pp. 120–169.

23. O novoj opere g. Glinki «Zhizn' za carya» [About the new opera by G. Glinka “Life for the Tsar”]. Letter to the observer from St. Petersburg dated December 10, 1836. Moscow Observer. No. 5. October. Book 1. 1836.

24. Musicology. A temporary employee of the music department. Leningrad, 1928, pp. 5–12.

*Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

*Изобразительное,
декоративно-прикладное искусство
и архитектура*

УДК 7.01
ББК 85.14

**ОБРАЗ МАРИИ МАГДАЛИНЫ
В СЮЖЕТЕ «NOLI ME TANGERE»
В НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ
XV–XVII вв.**

Е.В. ЯЙЛЕНКО

Академия изобразительного искусства имени Д. Амгалана,
Монгольский Национальный Университет искусств и культуры
Монголия, г. Улан-Батор, П.О. Сухэ-Баторский район, ул. Бага Тойруу, 26, а/я 46
E-mail: eiailenko@rambler.ru

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА

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

Среди евангельских сюжетов эпизод с явлением воскресшего Христа Марии Магдалине занял особое место сначала в литургии, а затем, логичным образом, в комплексе сопутствующих художественных явлений, которые можно условно объединить понятием «Библия для неграмотных». Эта волнующая сцена обнаруживается в повествовательных циклах в храмовой декорации, инсценируется в постановках литургических драм и городских мистерий, а с развитием станковой живописи выделяется в отдельный сюжет, получивший латинское название «Noli me tangere» (Не прикасайся ко мне!).

В северо-ренессансной живописи иконография сюжета обогатилась рядом черт, закрепившихся и получивших развитие в искусстве XVI–XVII вв. В отдельных произведениях эти особенности выразились в неожиданных формах.

В данной статье рассматриваются характерные особенности визуальной интерпретации сюжета «Noli me tangere», в частности трактовки образов Марии Магдалины и Иисуса Христа в нидерландской живописи XV–XVII вв., с опорой на региональные традиции Германии и Нидерландов.

Ключевые слова: «Noli me tangere», Мария Магдалина, Иосиф Аримафейский, Иисус Христос, *Christus hortolamus*, *Hortus conclusus*, *Ars Nova*, нидерландская живопись, Страстной цикл, жены-мироносицы, Северный ренессанс, литургическая драма, стигмата, воскресение Христа.

THE IMAGE OF MARY MAGDALENE IN THE PLOT OF "NOLI ME TANGERE" IN NETHERLANDISH PAINTINGS, OF THE 15th–17th CENTURIES

YU.YU. BOGOMOLOVA

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

E.V. YAYLENKO

D. Amgalan Academy of Fine Arts, Mongolian National University of Arts and
Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

Among the gospel stories, the episode with the appearance of the resurrected Christ to Mary Magdalene took a special place, first in the liturgy, and then, in a logical manner, in the complex of accompanying artistic phenomena, which could be grouped under the concept of “the Bible for the illiterate”. This exciting scene is found in narrative cycles in the temple scenery, staged in productions of liturgical dramas and urban mysteries, and with the development of easel painting it stands out as a separate plot, which received the Latin name “Noli me tangere” (Don’t touch me!).

In Northern Renaissance painting, the iconography of the subject was enriched by a number of features that were consolidated and developed in the art of the 16th–17th centuries. In some works these features were expressed in unexpected forms.

This article presents the characteristic features of the visual interpretation of the plot “Noli me tangere”, in particular the interpretation, of the images of Mary Magdalene and Jesus Christ in Netherlandish painting of the 15th–17th centuries, based on the regional traditions of Germany and the Netherlands.

Key words: «Noli me tangere», Mary Magdalene, Joseph of Arimathea, Jesus Christ, *Christus hortolamus*, *Hortus conclusus*, *Ars Nova*, Netherlandish painting, Passion cycle, *mirophores*, Northern Renaissance, liturgical drama, stigmata, resurrection of Christ.

Сюжетной основой «Noli me tangere» послужили тексты евангелий от Марка и Иоанна. Иоанн, раскрывая в главе 20 тему жен-мироносиц, развернуто повествует о том, как одна из них, некая Мария, задержалась в саду Иосифа Аримафейского, плача

о пропавшем теле Учителя, и пережила перипетию, близкую по духу к античной трагедии. Глубокая скорбь сменилась великой радостью после того, как мужской голос дважды окликнул ее. Если в первый раз она принимает незнакомца за садовника, то после, услышав свое имя, узнает в нем Иисуса и устремляется к нему с объятиями. Но воскресший Христос останавливает ее словами «не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему...» (Ин, 20:17). И, таким образом, Мария-мироносица становится первой свидетельницей воскресения Христа и несет эту благую весть апостолам. Иоанн называет женщину Марией, но не уточняет, что это именно Мария Магдалина. У Марка, напротив, сцена у пустой гробницы отсутствует. Не обозначая ни места, ни обстоятельств действия, он акцентирует внимание на том, что первая, кому Иисус явился по воскресении, была Мария Магдалина, уточняя, что ранее он избавил ее от семи бесов.

«Воскреснув рано в первый день недели, Иисус явился сперва Марии Магдалине, из которой изгнал семь бесов» (Мк, 16: 9).

Опуская проблему сложения агиографии Марии Магдалины, здесь важно уточнить, что определение личности первой благовестницы у Марка позволило определить и Марию у Иоанна как Магдалину. И именно на этой основе складывалась изобразительная схема сюжета, получившего латинское наименование «Noli me tangere» (Не прикасайся ко мне!), действующими лицами в котором стали воскресший Христос и мироносица Мария Магдалина.

Если брать во внимание общую композиционную структуру сюжета «Noli me tangere», то она предельно проста и узнаваема независимо от эпохи, школы и стилевых особенностей. По сути, композиционная схема строится вокруг двух фигур, позы и жесты которых остаются практически неизменными от самых ранних памятников до поздних произведений XIX–XX вв., когда давно сложившиеся композиционные схемы претерпевают существенную трансформацию.

Не лишней будет ремарка о том, что «Noli me tangere» — одна из самых ранних иконографических моделей Марии Магдалины и один из первых сюжетов христологического цикла, примеры которых можно обнаружить уже в IV в. в катакомбных фресках. Предельный лаконизм катакомбных изображений изначально выявлял ядро композиционной основы многих ветхозаветных и евангельских сцен. Коленопреклоненная женщина, простирающая руки к Учителю, и удаляющаяся фигура Христа с отстраняющим жестом руки составили столь же узнаваемую по характерным ракурсам и жестам группу персонажей, как и Мария и Гавриил в сцене Благовещения или Богоматерь с младенцем. И, хотя катакомбное изображение коленопреклоненной женщины перед Христом в катакомбах Петра и Марцелина в Риме остается предметом для дискуссий относительно однозначности определения сюжета, очевидно, что такое композиционное взаимодействие двух фигур будет распространенным выразительным приемом и в сценах Распятия, Оплакивания, миропомазания в доме Симона фарисея, а также в других, не связанных с магдаленской историей, сюжетах.

Зародившись в итальянском культовом искусстве, сцена «Noli me tangere» долгое время оставалась достаточно лаконичной, не отягощенной деталями. В декоративных рельефах и панелях и алтарных композициях уже в XIV в. место действия было еще представлено условным пейзажем — как на фреске Джотто в капелле Скровеньи или в «Маэсте» Дуччо ди Буонинсеня (Опера-дель-Дуомо, Сиена). Но вместе с тем в книжных миниатюрах, иллюстрирующих библейские тексты, появляются некие атрибуты, к которым средневековое искусство было чрезвычайно чувствительным. Так А.В. Пожидаева приводит в качестве одного из первых таких памятников книжного искусства Библию из Авилы (Испания) XII в., в которой воскресший Христос является Марии Магдалине с довольно угрожающего вида инструментом, напоминающим нечто среднее между топором и мотыгой, занесенной над условно изображенной растительностью (рисунок 1) [1]. Это одно из наиболее ранних известных нам изображений Христа с

сельскохозяйственным орудием, отражающим тенденцию к более детализированному и отсюда более приземленному иллюстрированию этой бесспорно мистической сцены. Очевидно, что сказывалось не только стремление следовать евангельскому тексту, т. е. показать Христа в образе садовника, но и потребность визуально осмыслить метафизику этого явления. Изображение перед изумленной Магдалиной Христа с мотыгой или лопатой как будто фиксирует тот едва уловимый момент, когда мироносица видит перед собой уже не незнакомца, но еще не Учителя. Это та самая перипетия, перемена от незнания к узнаванию, запечатленная на плоскости. Так возникает тип изображения Христа-садовника (*Christus hortolamus*), а место действия обозначается как сад.



Рисунок 1 — «Noli me tangere». Библия из Авилы, XII в.
Национальная библиотека Испании, Мадрид



Рисунок 2 — Фра Анжелико. «Noli me tangere», ок. 1440–1442.
Фреска в келье монастыря Сан-Марко, Флоренция

Условный сад как место действия обнаруживается уже в раннесредневековом искусстве, когда он мог быть обозначен одним-двумя схематично изображенными деревьями или цветочными кустиками. Но раскрывается эта тема уже значительно позднее, в XV в., и преимущественно за пределами Италии. Одним из немногочисленных примеров детализировано переданной среды можно назвать келейную фреску Фра Анжелико во флорентийском монастыре Сан-Марко, который славился склонностью к бытописательству (рисунок 2). Фра Анжелико скрупулезно прописывает не только фигуры Марии Магдалины и Христа, но и пещеру, послужившую гробницей, пестрый ковер из цветов и трав, несколько разновидностей деревьев и даже тростниковую ограду

сада. Столь пристальное внимание к месту действия не встретит интереса у художников последующих эпох, но станет характерной чертой северо-ренессансного искусства.

Заальпийские мастера, деятельность которых в XV в. объединилась в понятие *Ars Nova*, сформировали новый изобразительный язык. Не вдаваясь в известные причины этого явления, нужно только подчеркнуть, что эта новая концепция передачи на плоскости иллюзии окружающего мира распространилась как на светское, так и на церковное искусство. Подготовленная предшествующей готической традицией, новая изобразительность представила, в частности, библейские события как отражение удивительно достоверной обыденности. Предельный бытовизм проник в самые мистические евангельские сюжеты. Благовещение, Рождество Христово и другие подобные сцены разворачивались посреди филигранно прописанных предметов домашнего обихода. Таковы «Благовещение» Робера Кампена и Рогира ван дер Вейдена, «Мадонна каноника ван дер Пале» Яна ван Эйка, «Поклонение волхвов» Гуго ван дер Гуса и др. Явление воскресшего Христа Марии Магдалине в саду Иосифа Аримафейского на первый взгляд представляется лишь условной, почти абстрактной декорацией, представленной условным пейзажем. Но именно в нидерландском искусстве владения зажиточного иудея, позволившего упокоить там тело распятого Иисуса, превращаются в обильно цветущий сад, а затем и вовсе в огород с симметрично разбитыми грядками, с произрастающими там овощными культурами и пышно цветущими тюльпанами и прочими цветами.

Условием для такого развития сцены послужило очевидным образом не столько место действия, сколько атрибут, указывающий на Христа-садовника, — лопата или мотыга. Любопытно, что этот атрибут, до сих пор лишь косвенно указывавший на невольную ошибку Магдалины, становится определяющим, наряду еще с одной деталью, характерной для немецкой и нидерландской живописи, — широкополой крестьянской шляпой, появляющейся в XVI в. в работах сразу нескольких крупных художников. Так, Христос, прежде фигурировавший со знаменем



Рисунок 3 — А. Дюрер. «Noli me tangere».
Гравюра из серии «Малые Страсти», ок. 1509–1511.
Институт Варбурга, Лондон

воскресения и характерным нимбом, как в работах Мартина Шонгауэра, уже у Альбрехта Дюрера и Лукаса ван Лейдена обретает совершенно земные черты простого крестьянина с соответствующими атрибутами — шляпой и мотыгой (рисунки 3, 4). Невозможно с уверенностью ответить на вопрос, почему образ Спасителя подвергся такой степени обмирщения — было ли это исключительно следствием общего устремления к передаче жизнеподобия или, в отдельных случаях, были предприняты попытки художественного осмысления чуда, явленного Марии Магдалине в саду. Но уже к XVII в., не без усилившегося итальянского влияния, этот натурализм достигает своей вершины.



Рисунок 4 — М. Шонгауэр. «Noli me tangere», ок. 1481.
Музей Унтерлинден, Кольмар

Несколько иная ситуация складывается с изображением сада. Помятуя о традиции иллюминирования роскошных breviариев именитых заказчиков, оформителями которых выступали братья Лимбурги, Жан Фуке и другие, можно сказать, что такое внимание к незначительным, на первый взгляд, мелочам продиктовано традициями оформления книги и постепенно формирующимся интересом к окружающему миру, в частности к природе. Тем более что природные элементы, представленные флорой и фауной, а также природными явлениями, имели свою символику.

Одних только богородичных растений можно насчитать великое множество. Однако в случае с «*Noli me tangere*» в отношении сада напрашиваются, скорее, другие аллюзии, хотя тоже связанные иконографией Богородицы. Образ Мадонны в садах был излюбленной темой не только Сандро Боттичелли, но и творившего на полвека раньше немца Стефана Лохнера. Для XV столетия с самого его начала особое значение приобретает мотив «сада заключенного» (лат. — *hortus conclusus*). Это латинское выражение, восходящее к ветхозаветной Песне Песней начинает трактоваться как символ непорочности Богоматери, изображаемой с младенцем в прекрасном саду, наполненном богородичными цветами — розами, ирисами, лилиями, земляникой, водосборами и другими растениями, обязательно обнесенный стеной или забором, иногда среди дев и ангелов. И вот этот «запертый сад» как раз обнаруживается у Мартина Шонгауэра (рисунок 4), только уже с другими персонажами. При отсутствующей вроде бы связи сюжетов очевиден один объединяющий мотив — это не только блаженный сад непорочной Богородицы, это еще и Райский сад, мотив утраченного рая, который возможно вновь обрести через Спасение. И подобно тому, как Богородица приносит Спасение в мир через рождение Сына Божьего, Христос, победив смерть, открывает эту величайшую тайну Марии Магдалине, которая в данном случае может трактоваться как новая Ева. И это владение Иосифа Аримафейского трансформируется в такой же утраченный и вновь обретенный райский сад, т. е. прообраз рая небесного. Здесь будет нелишним еще раз упомянуть богородичную иконографию мадонны среди дев, где в этом запертом саду оказывается и Мария Магдалина, через покаяние и очищение вновь обретшая девственность (Мастер легенды Св. Люции. «Дева среди дев», ок. 1488).

На протяжении XVI и XVII вв. всеобщий интерес к естествознанию будет только возрастать, но будет носить характер не отвлеченно-поэтический, а скорее научный. В моду войдут кабинеты редкостей, заморские диковины и ботанические изыски, о чем красноречиво будет свидетельствовать охватившая Нидерланды в период с 1636 по 1637 гг. так называемая тюль-

паномания. И тема «*Noli me tangere*», оставшаяся актуальной на протяжении этих столетий, получит своеобразное прочтение. Если XVI в. будет разрабатывать тему прекрасного сада как пространства не символического, отсылающего к *hortus conclusus*, а вполне земного, облагороженного человеком, как на гобелене по эскизу предположительно Михаэля Кокси и картине Сустриса Ламберта, то в XVII в. Ян Брейгель-младший доведет ее до предельной прозаичности, превратив изысканный сад в обыкновенный огород. И если тенденции XVI в. можно было объяснить итальянским влиянием, сравнив вышеупомянутые работы с полотнами Алессандро Аллори и Якопо Тинторетто, то в XVII в., в период расцвета живописи в Голландии и Фландрии, в этом уже нет необходимости.



Рисунок 5 — Ян Брейгель-младший. «*Noli me tangere*». XVII в.
Частная коллекция

Сюжет «*Noli me tangere*» в творчестве Яна Брейгеля-младшего, по всей видимости, играл немаловажную роль, по край-

ней мере в качестве заказа. В его бытность произведения живописи перестали быть недостижимой роскошью, доступной лишь избранным. Рынок искусства наполнялся столь стремительно, что картину для украшения интерьера мог позволить себе даже не самый состоятельный бюргер. И неудивительно, что художник вольно или невольно начинает подстраиваться под вкусы этих непритязательных, но многочисленных заказчиков и покупателей, среди которых «*Noli me tangere*» пользуется популярностью. Об этом можно судить по многочисленным подобным работам, которые не отличаются разнообразием, часто представляют собой довольно небрежные самоповторы, но неизменно Ян Брейгель-младший педантично работает над пейзажем, в котором встреча Христа и Марии Магдалины происходит посреди грядки с тыквенными лозами, артишоками и вазонами с тюльпанами и другими первоцветами (рисунок 5). Избыточность этой декорации отвлекает внимание от главного события, но, очевидно, именно она так радовала глаз потребителя этого доступного искусства. Ян Брейгель-младший вряд ли тяготился этой детализировкой, учитывая, что его ботанические излишества проникали даже в те сюжеты, в которых им, казалось бы, не было места. Так, изображая кающуюся Марию Магдалину в отшельничестве, которое, как известно, проходило в пустыне, он рассыпает перед ней целый натюрморт из корнеплодов и фактурных кочанов капусты, как будто позаимствованных с полотен Ф. Снейдерса, а немного в стороне организует небольшой цветник с тюльпанами. Этим же можно объяснить его тяготение к изображению райских садов, где грехопадению отводилась второстепенная роль.

Справедливости ради надо заметить, что в этих огородных композициях нашлось место еще одному важному событию. Открывающаяся панорама пейзажа, выходящая далеко за пределы обозначенного сада, обнаруживала широкое пространство дальнего плана, в которое художник помещает сцену трех Марий (рисунки 5, 6). По просторной равнине группа мироносиц следует по направлению к скалистому выступу, и там они же предстают

в растерянных позах, обнаружив гробницу пустой. Подобная разработка дальнего плана оказывается более вариативной в работах на этот сюжет, чем главная сцена, но, безусловно, способствует смысловому наполнению композиции. Однако помещение мироносиц в пространство дальнего плана не было изобретением художника. Эта тенденция, наметившаяся в самом начале XVI в. у Дюрера и ван Лейдена, была востребована на протяжении последующих двух столетий и стала еще одной отличительной особенностью «*Noli me tangere*» в нидерландской живописи.



Рисунок 6 — Ян Брейгель-младший и Ян ван Бален.
Явление Христа Марии Магдалине. 1640.
Финская национальная галерея, Хельсинки

В завершение темы сада важно отметить и такую характерную для Яна Брейгеля-младшего, но полюбившуюся и другим

его современникам деталь — распахнутую калитку, демонстрирующую фрагмент ветхой ограды сада. Наличие этой ограды невольно отсылает все к тому же *hortus conclusus*, только теперь это сад не запертый, а открытый всем, последовавшим за Христом. И в то же время это намек на открытый вход в гробницу, как метафору побежденной смерти (рисунок 6).



Рисунок 7 — Рембрандт Харменс ван Рейн.
Явление Христа Марии Магдалине. 1638.
Королевская коллекция, Букингемский дворец, Лондон

Схожее, но несоизмеримо более талантливое решение темы «*Noli me tangere*» обнаруживается у Рембрандта Харменса ван Рейна (рисунок 7). Сохраняя предельный бытовизм сцены,

он в еще большей, чем Брейгель-младший, степени подвергает десакрализации образы Христа и Магдалины. Подобно другим его библейским персонажам, списанным с современников из Еврейского квартала Амстердама, все участники сцены, не исключая двух ангелов у пустого саркофага, необычайно жизненно подобны. Группируя фигуры Христа и Магдалины, Рембрандт отказывается от привычной иконографической модели. Ссутулившийся Христос как бы крадучись появляется из-за спины сидящей у саркофага Магдалины. По повороту ее головы понятно, что Христа она еще не видит, но поднятая ладонь обнаруживает жест удивления. Как и в «Жертвоприношении Авраама» (1635, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) Рембрандт схватывает тот миллисекундный момент времени, отделяющий сомнения Магдалины в реальности своих ощущений от полного уверения в действительности происходящего. Момент между неверием и уверением, между осознанием наличествующей непоправимой утраты и чудесным обретением, как и между почти уже неизбежной гибелью под жертвенным ножом Исаака и внезапным его избавлением. У Рембрандта все участники сцены лишены той неестественной грации, характерной как для предшествующей, так и для современной ему живописной традиции. Его модели — простые люди, запечатленные в момент своего повседневного существования, — и сгорбленный Христос-крестьянин, неуклюже несущий лопату, и испуганно оборачивающаяся Магдалина, и лишенные грациозности, но такие осязаемые юноши-ангелы, помещенные Рембрандтом в его барочный театр. Светотеневая моделировка, как и в случае с «Жертвоприношением Авраама», напоминает освещенную из глубины сцену, на которой перед зрителями разворачивается драматичный библейский спектакль.

Образ Магдалины заслуживает здесь отдельного рассмотрения. В искусстве Северного Ренессанса она довольно часто позиционируется именно как грешница, причем в различных связанных с ней сюжетах. Эта черта особенно заметна в портретной живописи. Это еще не кающаяся грешница, а та самая

куртизанка в дорогих нарядах с причудливой прической, только еще встающая на путь раскаяния и исправления. И если в ряде случаев встреча таких двух персонажей — роскошной дамы, павшей на колени перед крестьянином с мотыгой посреди садовых грядок — кажется своего рода гротеском, а сама ситуация, очень бытовая, максимально удаленная от евангельского чуда, приобретает черты анекдотичности, то у Рембрандта она выглядит совершенно естественной. Органична здесь и такая рано возникающая в северной иконографии деталь, как меховая оторочка одеяния Магдалины (рисунок 8). Меховые вставки как в костюме Марии Магдалины, так и в женском портрете в живописи Северного ренессанса в XVI в. приобрели символическое значение. Мех считался не только символом роскоши, но и, как в случае с Марией Магдалиной, распутства. В портретных изображениях Мастера из Манси и Квентина Массейса Мария Магдалина часто предстает в роскошных одеждах, украшенных мехом и с алебастровым сосудом, символически сочетая в одном образе ипостаси и грешницы, и мироносицы (рисунки 8, 9). Индивидуализированные черты таких портретов, моделями для которых часто становились аристократичные дамы, указывали на то, что примерять на себя образ библейской грешницы вовсе не считалось предосудительным. Распространены были портреты благочестивых дам за чтением, сопровождавшиеся изображением обязательного атрибута — алебастрового сосуда (рисунок 10). «Аристократичные благородные женщины к северу от Альп отождествлялись на портретах с Марией Магдалиной» [2, с. 212] Подобное сравнение с Марией Магдалиной должно было указывать на скромность и отречение от мирских соблазнов, сосредоточение на постижении слова Божьего, а алебастровый сосуд служил напоминанием о миропомазании. Такая образность, связанная с изображением Марии Магдалины в северо-ренессансной живописи, объясняется рядом причин.



Рисунок 8 — Йоос ван Клеве. «Noli me tangere», ок. 1515–1520.
Музей Сюрмонда-Людвига, Аахен

В первую очередь это распространение со 2-й половины XIII в. текстов, адресованных благочестивым женщинам, так называемых *Conversio beatae mariae magdalinae*. Написанные на нижненемецком и средне-голландском языках в числе прочих назидательных историй, они представляли собой развернутую драматичную историю обращения Магдалины из разодетой состоятельной красавицы-куртизанки в кающуюся грешницу, где она предстает сначала богатой и самодовольной блудницей, затем, увидев Христа, переживает духовное прозрение и последующую за ним мировоззренческую трансформацию, а затем начинает новую жизнь последовательницы Христа, встав на

путь смирения и искупления прежних грехов, демонстрируя его в акте миропомзания в доме Симона фарисея, а затем участвуя в событиях страстного цикла. Распространение таких текстов способствовало популяризации Марии Магдалины как характерного персонажа, а история ее преображения — как образец для подражания. Многоплановость характера Магдалины и неоднозначность ее взаимоотношений с Иисусом, отмечавшаяся многими отцами церкви, открывали простор для интерпретаций. Как отмечает Барбара Баерт, «...на Севере Мария Магдалина была прообразом почти каждой женской роли» [2, с. 206]. Именно этим и объясняется вышеприведенная тенденция к изображению благородных женщин с атрибутами Магдалины, даже теми, которые, как в случае с меховой оторочкой, указывали на ее греховное прошлое.



Рисунок 9 — К. Массейс.
Св. Мария Магдалина. Между
1514 и 1524. Королевский музей
изящных искусств, Антверпен



Рисунок 10 — А. Бенсон, Мария
Магдалина, ок. 1525.
Галерея Франкетти, Венеция

Эти тексты формировались на основе таких сочинений, как «Золотая легенда» Иакова Ворaginiнского, относящаяся как раз к середине XIII в., и широко распространившаяся за пределами Италии, где весь комплекс преданий о Марии Магдалине оформился в последовательный рассказ и наиболее полную биографию.

В то же время в Провансе возникает «Песнь Марии Магдалины» — сочинение, излагающее идею о том, что слова Христа «Не прикасайся ко мне!» означали не запрет на физическое прикосновение, а невозможность любого «касания», под которым может подразумеваться желаемое духовное единение любого из живущих с переступившим порог смерти. Только оказавшись по ту сторону земного существования и «воскреснув» в вечности, Магдалина могла достичь того духовного единения с Учителем, которое в данном случае можно интерпретировать как «духовное касание». Эти умозаключения, в свою очередь, питаются таким источником, как библейская Песнь Песней. В данном контексте Мария Магдалина ассоциируется с невестой, ищущей своего возлюбленного. Связь между этими мотивами еще на рубеже II–III вв. установил Ипполит Римский, сравнивший Марию Магдалину с ищущей жениха невестой. Соотнесение этих «духовных поисков» не могло не породить таких более приземленных трактовок, как взаимоотношения мужчины и женщины. В контексте же изображаемого «сада заключенного» Магдалина воспринималась в числе прочего и как невеста, а огороженное со всех сторон и тем самым как бы предельно суженое пространство сада являлось метафорой духовной близости.

Разночтения всех этих текстовых источников претерпевали своеобразную интерпретацию в проповедях бегинок, для которых Мария Магдалина становится образцом для подражания, причем достаточно универсальным. Магдалина почитается как покровительница вдов, скорбящих о возлюбленных мужьях; девственниц, поскольку в своем покаянии вновь обрела невинность; обрученных, поскольку считалась невестой Христа. Иными словами, являла собой тот женский образ, который могли

примерить на себя женщины любого возраста и разной судьбы. И хотя движение бегонок, действовавшее в Нидерландской и Рейнской областях, не раз признавалось еретическим, оно оказывало значительное влияние на формирование различных ипостасей Марии Магдалины в массовом сознании и было подхвачено зрелищной культурой в процессе становления и развития мистериального театра.

Средневековый театр, наиболее ранней организационной формой которого с IX в. являлась литургическая драма, знакомится с Марией Магдалиной как с персонажем уже на этапе своего зарождения. Известно, что одним из ранних сюжетов, инсценируемых в церквях, была как раз «Сцена трех Марий». Позднее этот эпизод получает сценическое развитие в городских мистериях, где образ Магдалины обогащается не только светскими чертами, но и несколько оторванными от магдаленских легенд, и уж совершенно далекими от евангельского предания качествами. «Так, в “Мистерии Страстей” Жана Мишеля (1486 г.) присутствует эпизод, в котором Мария Магдалина, известная блудница, узнает о проповедях Иисуса и интересуется его внешностью, а также высказывает намерение соблазнить его» [3, с. 120]. Мария Магдалина на мистериальной сцене — это современная городская куртизанка, одетая по последней моде и привлекающая внимание зрителей именно теми качествами, от которых впоследствии после своего преобразования отречется. Широкое распространение религиозной драмы оказало существенное влияние на изобразительное искусство не только характером героини и костюмировкой, но в первую очередь композиционной организацией. В частности, А.В. Пожидаева отмечает, что в текстах мистерий Арну Гребана и Жана Мишеля содержатся режиссерские ремарки, указывающие, что Христос приходит в облике садовника. А это значит, что на мистериальной сцене встреча в саду Марии Магдалины и Христа изображалась в соответствующих декорациях с использованием узнаваемых атрибутов.

Именно из мистериального спектакля в иконографию Марии Магдалины придут пластика и жесты с заломанными руками,

закрепившиеся в сценах Распятия и Оплакивания, и коленопреклоненная поза — в сцену «*Noli me tangere*». Несмотря на достаточно вольный образ, реализуемый в мистерии, в живописи Магдалина являет образ положительный и благочестивый. Возвращаясь к традиции портретирования добропорядочных женщин, важно отметить, что, в отличие от итальянской традиции, в нидерландской и немецкой живописи Мария Магдалина практически не изображается с распущенными волосами и без головного убора ни в одном из связанных с ней эпизодов, в том числе и в «*Noli me tangere*». Столь разительный контраст в трактовке образов объяснялся их разнонаправленной адресностью. Мистериальная Мария Магдалина, как и любой театральный персонаж, существовала только в пространственно-временном континууме спектакля. Ее зрители — горожане разных сословий и рода деятельности. Их взорам являлась и дерзкая наряженная куртизанка, и пораженная произошедшей с ней внутренней переменой после встречи с Иисусом женщина, и предавшаяся смиренному покаянию кающаяся грешница, омывающая слезами ноги Иисуса в доме Симона фарисея, и скорбящая свидетельница воскресения, и, наконец, мироносица, первая узнавшая тайну воскресения. Целый калейдоскоп сцен, наглядно показывающий процесс трансформации из грешницы в святую. Перед живописными произведениями стояла иная задача. В отличие от площадного театра, из которого и в сугубо религиозных постановках нельзя было исключить элементы зрелищности и развлекательности, картина так или иначе акцентировала внимание на качествах, приобретенных Марией Магдалиной после ее обращения. Потому и в алтарных композициях, и в портрете, и в различных вариациях «*Noli me tangere*» Мария Магдалина изображена с собранными волосами. Одно из немногих исключений можно обнаружить у Хенрика де Клерка, что объясняется его продолжительным пребыванием в Италии. Как и у многих итальянских живописцев, его Магдалина изображена с пышными рыжими волосами, беспорядочно разбросанными по плечам, и напоминающая всех кающихся Магдалин, начиная с тичиановских пышноволосях красавиц.

Что касается одеяний Марии Магдалины в нидерландской традиции, то здесь сохраняется постоянство. И в XV, и в XVII вв. она изображается в современных и, как правило, роскошных одеждах. Уже во 2-й половине XVI в. исчезает меховая оторочка, но пышность костюма остается неизменной. Такова Магдалина в «Noli me tangere» Сустриса Ламберта (рисунок 11) с точно прописанными до мельчайших деталей элементами одеяния. Более обобщены, даже схематичны, но по-прежнему эффектны наряды Магдалин у Абрахама Янсенса, Бартоломеуса Спрангера и Гиллама Форхондта (ван Херпа) (рисунок 12). Тенденция такого условно «дорогого» наряда, бесспорно, была продиктована итальянским влиянием и проявилась даже у Яна Брейгеля-младшего. Хотя в его случае такая незатейливая костюмировка компенсировалась детальным изображением всевозможных ботанических подробностей, тяготение к которым было характерной чертой его творчества.



Рисунок 11 — Музей изящных искусств, Лилль



Рисунок 12 — Г. Форхондт (ван Херп). «Noli me tangere». До 1677. Местонахождение: Антверпен

Последнее и, пожалуй, самое важное, чего необходимо коснуться в вопросе освещения иконографической модели «Noli me tangere» в нидерландском искусстве, — это тема прикосновения. Причем «прикосновения» как физического, так и зрительного. Опуская все визуальные особенности, закрепившиеся в северном варианте «Noli me tangere», нужно подчеркнуть самую тонкую и едва уловимую суть этого сюжета — возможность или невозможность этого таинственного «соприкосновения». Запрет на прикосновение, исходящий от воскресшего Христа, противопоставляется другому эпизоду «по воскресении» — «Уверению Фомы», в котором Христос позволяет недоверчивому ученику коснуться его крестной раны. Сопоставление этих двух эпизодов уже на раннем этапе обозначило проблему толкования, не говоря уже о последующих спорных суждениях. Тема «касания» или же «не касания» в «Noli me tangere» стала одной из проблем изобразительного языка. В уже упомянутой выше миниатюре из Авиль-

ской Библии (рисунок 1) видно, как соединились мотивы «*Noli me tangere*» (Христос-садовник) и целования ног (Ужин у Симона фарисея), но традицией такое смешение эпизодов не стало, хотя и наблюдается в малоизвестной работе мастерской Сандро Боттичелли. Не беря в расчет эти исключения, можно уверенно утверждать, что запрет на касание соблюдался и в изображениях. Мария Магдалина демонстрировала изумление и радость узнавания различными жестами — и разведенными в сторону руками, и молитвенно сложенными ладонями, и протягиванием вперед рук в порыве приветственного объятия. Но не менее выразительны и вариативны жесты Христа. Он показывался и уходящим с отстраняющим жестом, и участливо наклоняющимся к ней, и благословляющим. Однако особого внимания заслуживает вариант благословляющего касания перстами лба Магдалины, не часто, но все же встречающийся в европейской живописи вариант взаимодействия. Такие примеры обнаруживаются в гравюрах А. Дюрера, Л. ван Лейдена, в живописи Якоба Корнелиса ван Остсанена



Рисунок 13 — Л. ван Лейден. Христос под видом садовника является Св. Марии Магдалине. 1519.
Окружной музей искусств Лос-Анджелеса

и характерны для самого начала XVI в. (рисунки 13, 14). Этот благословляющий жест — не что иное, как визуализация повеления Христа: «иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему...» (Ин, 20: 17).



Рисунок 14 — Я.К. ван Остсанен.
Явление Христа Марии Магдалине. 1507.
Государственные музеи Касселя, земля Гессен, Германия

Наконец, еще одна деталь, отличающая нидерландскую традицию изображения «*Noli me tangere*», — это стигматы на ладонях и ступнях Христа. Внимание к мельчайшим, часто

незначительным деталям в северной традиции в данном случае не могло не коснуться столь важного аспекта. Но если в многочисленных итальянских вариантах, даже ранних, стигматы порой отсутствуют, то среди северных артефактов, напротив, сложно найти такую версию «*Noli me tangere*», где бы Христос был показан без стигмат. В данном случае это не столько дань натурализму, сколько стремление сделать изображение как можно более информативным. У зрителя практически отсутствовала возможность ошибочного прочтения и неверной интерпретации, и сцена в саду красноречиво всеми изобразительными средствами указывала на мистическую встречу мироносицы Марии Магдалины и воскресшего Иисуса Христа.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что нидерландская изобразительная традиция сформировала вполне самобытную иконографическую схему «*Noli me tangere*», неизменно включающую в себя на протяжении XV–XVII вв. комплекс композиционных, пластических и декорационных решений. В северном варианте «*Noli me tangere*» место действия всегда показано очень определенно — это либо «сад затворенный», либо более прозаичный огород. Воскресший Христос за редким исключением изображен в образе садовника с характерными атрибутами — сельскохозяйственным орудием в виде мотыги или лопаты и в широкополой шляпе. Мария Магдалина же предстает коленопреклоненной в роскошных одеяниях и с аккуратно собранными волосами, демонстрируя внешний облик до своего обращения, но с алебастровым сосудом, как одна из мироносиц. Широко распространена была традиция помещения в пространство дальнего плана группы жен-мироносиц у пустой гробницы, в числе которых была изображена и Мария Магдалина. Таким образом, за счет нюансировки северная традиция значительно способствовала узнаваемости этого библейского эпизода, одного из важнейших в кругу магдаленских легенд.

Литература

1. Аникьев И.И., Кувшинская И.В. Иаков Ворагинский Золотая легенда. Т. 1-2. — М.: НО Издательство францисканцев, 2017. — 528 с.
2. Богомолова Ю.Ю. Образ Марии Магдалины в средневековом театре и его отражение в алтарном искусстве Северного ренессанса // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 3/4.
3. Всеобщая история искусств. Т.4 Искусство XVII-XVIII веков, М.: «Искусство», 1963. 924 с.: ил.
4. Дзуффи С. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. — М.: Омега, 2007. — 384 с.: ил.
5. Калмыкова В. Шедевры мировой живописи. Нидерландская живопись XV века, — М.: «Белый город», 2009. — 128 с.: ил.
6. Камчатова А.В. Нидерланды. Фландрия. Голландия: Биографический словарь. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 528 с.: ил.
7. Кларк К. Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. Н.Н. Тихонова. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 304 с.: ил.
8. Фридлендер М. От Ван Эйка до Брейгеля / пер. с нем. Е. Ю. Суржаниновой и К. А. Светлякова. — М., Rosebud Publishing, 2023. — 239 с.: ил.
9. Янсен К.Л. Мария Магдалина / Пер. с англ. Ю.С. Евтушенков. — М.: Вече, 2007. — 512 с.: ил. (Terra Historica).
10. Erhardt M., Morris A. Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque, Studies in Religion and the Arts. Leiden, 2012, The Netherlands: Brill. — 453 p.
11. Starbird M. The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail. — Bear & Company, 1993. — 189 p.
12. Vannucci V. Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. Roma: Gangemi Editore, 2012. — 207 p.
13. <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/appearance-of-jesus-to-magdalene>

References

1. *Anik'yev I.I., Kuvshinskaya I.V.* Yakov Voraginskiy Zolotaya legenda. T. 1-2. — M.: NO Izdatel'stvo frantsiskantsev, 2017. — 528 s.
2. *Bogomolova YU.YU.* Obraz Marii Magdaliny v srednevekovom teatre i yego otrazheniye v altarnom iskusstve Severnogo renessansa // Teoriya i istoriya iskusstva. — 2023. — Vyp. 3/4.
3. Vseobshchaya istoriya iskusstv. T.4 Iskusstvo XVI–XVIII vekov, M.: «Iskusstvo», 1963. 924 s.: il.
4. *Dzuffi S.* Epizody i personazhi Yevangelii v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva. — M.: Omega, 2007. — 384 s.: il.
5. *Kalmykova V.* Shedevry mirovoy zhivopisi. Niderlandskaya zhivopis' XV veka, — M.: «Belyy gorod», 2009. — 128 s.: il.
6. *Kamchatova A.V.* Niderlandy. Flandriya. Gollandiya: Biograficheskiy slovar'. — SPb.: Azbuka-klassika, 2008. — 528 s.: il.
7. *Klark K.* Peyzazh v iskusstve / Per. s angl. N.N. Tikhonova. — SPb.: Azbuka-klassika, 2004. — 304 s.: il.
8. *Fridlender M.* Ot Van Eyka do Breygelya / per. s nem. Ye. YU. Surzhaninovoy i K. A. Svetlyakova. — M., Rosebud Publishing, 2023. — 239 s.: il.
9. *Yansen K.L.* Mariya Magdalina / Per. s ang. YU.S. Yevtushenkov. — M.: Veche, 2007. — 512 s.: il. (Terra Historica).
10. *Erhardt M., Morris A.* Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque, Studies in Religion and the Arts. Leiden, 2012, The Netherlands: Brill. — 453 p.
11. *Starbird M.* The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail. — Bear & Company, 1993. — 189 p.
12. *Vannucci V.* Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. Roma: Gangemi Editore, 2012. — 207 p.
13. <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/appearance-of-jesus-to-magdalene>

Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

УДК 7.01
ББК 85.14

ДВУСТОРОННЯЯ КАРТИНА ИВАНА КУДРЯШОВА (1919) ИЗ СОБРАНИЯ ВЯТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

И.В. СМЕКАЛОВ

Государственная Третьяковская галерея
Москва, Лаврушинский пер., 10, стр. 4
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

Статья посвящена исследованию выдающегося памятника русского художественного авангарда — живописного полотна, исполненного Иваном Кудряшовым во время учебы у Казимира Малевича (2-е Государственные свободные художественные мастерские, Москва). Раскрываются обстоятельства создания двусторонней картины. Прослеживается весь процесс проектной работы авангардиста над конкретным произведением, уточняется его датировка. В различных музейных собраниях России и зарубежья выявляются и систематизируются блоки рисунков, имеющих отношение к обеим композициям картины. Комментируются особенности педагогики Казимира Малевича, направленной на экспериментальную деятельность подмастерьев.

Ключевые слова: русский художественный авангард, Иван Кудряшов, Казимир Малевич, кубизм, футуризм, кубофутуризм, супрематизм, Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ).

TWO-SIDED PAINTING BY IVAN KUDRYASHOV (1919) FROM THE COLLECTION OF THE VYATKA ART MUSEUM

I.V. SMEKALOV

The State Tretyakov Gallery
Moscow, Lavrushinsky per., 10, building 4

The article is devoted to the study of an outstanding example of the Russian artistic avant-garde, a two-sided painting, created by Ivan Kudryashov during his studies in the workshop of Kazimir Malevich in 2nd State Free Art Workshops. The circumstances of its creation are revealed. The entire process of the avant-garde artist's design work on a specific piece is traced, its dating is clarified. In various museum collections in

Russia and abroad, blocks of drawings that are directly related to both compositions of a two-sided painting are identified and systematized. The features of Kazimir Malevich's pedagogy aimed at the experimental activity of apprentices are commented on.

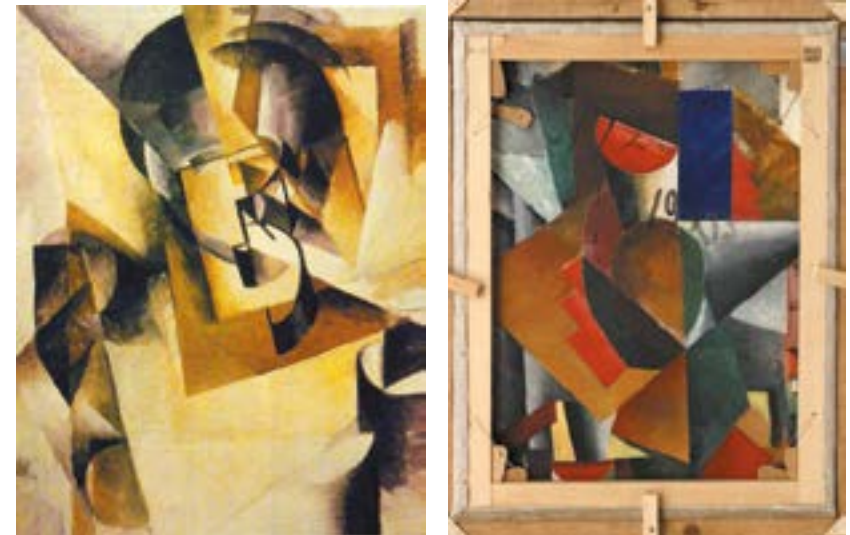
Key words: *Russian artistic avant-garde, Ivan Kudryashov, Kazimir Malevich, cubism, futurism, cubofuturism. State free art workshops.*

Искусство живописца Ивана Алексеевича Кудряшова (Кудряшева) (1896–1972) только в наши дни раскрывается перед исследователями во всей полноте. В 2011–2014 гг. удалось уточнить атрибуцию самых известных супрематистских произведений мастера, происходящих из коллекции Г.Д. Костаки [2, с. 40–45]. Весной 2021 г. открылась выставка «Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения», объединившая крупнейшие музеи России, а также Центр Помпиду (Париж, Франция) и Государственный музей современного искусства — коллекция Костаки (Салоники, Греция). На выставке был впервые введен в научный обиход масштабный фонд произведений художника, хранящихся в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус). В процессе осмысления выставки раскрываются новые, часто неожиданные аспекты драматичной истории русского художественного авангарда.

Центральным произведением самого раннего (кубофутуристического) периода творчества Кудряшова является двусторонняя картина (1919. Холст, масло. 67,5×50,5. Вятский государственный областной музей изобразительных искусств им. А.М. и В.М. Васнецовых) (рисунки 1; 2).

20 ноября 1919 г. картина была передана из Музейного бюро отдела ИЗО Наркомпроса (Москва) в музей при ГСХМ города Слободского Вятской губернии в числе тридцати других работ и значится в соответствующем списке под номером 125, с размером 12×15 вершков [8, л. 11]. Затем, в 1934 г., она оказалась в музее Кирова (Вятки). По книге поступлений, автор — Кудрявцев. Впервые произведение было опубликовано А.Д. Сарбабяновым в 1992 г. с авторством Ивана Кудряшова, названием «Портрет девушки» и датировкой — 1913 [5, с. 122–123].

Кубистская композиция с силуэтом стилизованной фигуры на лицевой стороне картины подчеркнуто аскетична: ее цветовое решение ограничено отношениями белых, черных и желтых, сложно взаимодействующих друг с другом. Динамичное чередование планов рождает иллюзию движения изображенной фигуры на зрителя.



Рисунки 1, 2 — И.А. Кудряшов. Двусторонняя композиция: Портрет девушки. На обороте: Композиция. Вятский (Кировский) художественный музей им. А.М. и В.М. Васнецовых

На обороте сохранилась другая, очевидно, более ранняя, футуристическая тема, которая отличается активным цветовым решением и строится на комбинировании *нескольких* плоскостей и геометричных объемов. В центре — два опрокинутых конуса, «разрезанных» секущими лучами (важной составляющей многих поздних кудряшовских замыслов).

В процессе исследования биографии художника стало понятно, что ни изображение на внешней стороне, ни оборот не

могли быть написаны в 1913 г. — тогда юноша Кудряшов только поступил учиться в УЖВЗ (1913–1917). Самые первые его авангардистские поиски относятся к 1917 г. (данные получены автором статьи от искусствоведа В.И. Ракитина, общавшегося с художником в конце 1960-х).

Логично связать появление картины с периодом учебы Кудряшова у Казимира Малевича в московских 2-х Государственных свободных художественных мастерских (1918–1919). Обстоятельства их знакомства стали понятны благодаря воспоминаниям художницы Надежды Тимофеевой, жены Кудряшова: *«...Малевич сразу в своей мастерской стал проводить кубизм, а в дальнейшем и супрематизм. Вначале было мало желающих. Все это было настолько ново, что отпугивало многих. И Малевич прошелся по мастерским, где уже работали. И Кудряшов мне рассказывал, когда он работал в мастерской П. Кузнецова, Малевич, пройдя и посмотрев работы, сразу обратился к Кудряшову и стал объяснять ему новые принципы, например, он сказал ему: “Работая по этой старой <системе>, вы всегда привязаны к определенной точке, с которой вы и рассматриваете этот предмет, но этот же предмет можно увидеть и с другой точки, и из всего этого можно создать более полное представление о предмете”. И пригласил его работать в своей мастерской. Мой муж... мне говорил, что ему так понравилась новая система работы, что он буквально не выходил из мастерской»* (Рукопись. 1970-е. Частное собрание).

Итак, Тимофеева подчеркивает, что Малевич немедленно, без всякого вступления, начал проводить в преподавании собственный учебный план, заключавшийся в поэтапном освоении кубизма, футуризма и супрематизма — *«новейших систем в искусстве»*. Глубокий формальный анализ каждого творческого метода (*«системы»*) позволял подмастерьям понять закономерности художественно-экспериментальной деятельности и самим сделаться экспериментаторами.

Зимой первого учебного сезона (1918/1919) среди более двадцати подмастерьев Малевича с разным опытом и уровнем

подготовки сформировалось стабильное творческое ядро, способное реализовать учебные эксперименты своего мастера. Помимо Кудряшова, это были Сергей Сенькин, Георгий Рязжский, Тевель Шапино, Иосиф Меерзон, Иван Завьялов и скульптор Беатриса Сандомирская.

Не позднее апреля 1919 г. фамилия Кудряшова появляется в списке *«ярких представителей художественных течений в искусстве»*, чьи произведения были отобраны для Государственного фонда Музейным бюро отдела ИЗО Наркомпроса [13, с. 401].

Названий работ в списке нет. Основная часть приобретений была утверждена в Наркомпросе значительно раньше (17 сентября 1918 г.), но закупки продолжались и в 1919 г. Из контекста понятно, что приобретена была именно двусторонняя картина, ныне известная как «Портрет девушки».

Таким образом, время создания картины может быть определено достаточно точно: зима — весна 1919 г. (пик занятий подмастерьев Малевича кубизмом и кубофутуризмом). Причем какое-то время (конец 1918 — начало 1919 г.) заняла и предварительная подготовка (создание графических эскизов). Предлагаемая датировка в разное время обсуждалась с В.И. Ракитиным, А.Д. Сарабьяновым и А.С. Шатских и была поддержана.

Сам факт отбора государством работы подмастерья — не только его выдающийся успех, но и доказательство внимания Наркомпроса к искусству ГСХМ, убедительное свидетельство авторитета «главного мастера» — Малевича.

Вскоре Малевич в подмосковной Немчиновке завершил рукопись книги «О новых системах в искусстве», подытожив в ней теоретические размышления первого учебного сезона своей мастерской (книга датирована 15 июля 1919 г.). Соответствующая образовательная методика была закреплена в «Программе занятий в мастерской учебного 1919 и 1920 года» (15 сентября 1919 г.) — важнейшем документе московской педагогики основателя супрематизма [3, с. 433].

Свою мастерскую Малевич поделил в «Программе» на две взаимосвязанные части — живописную и скульптурную —

и задал «общее направление» работы: «кубизм, футуризм, супрематизм (как новый реализм живописного мировоззрения)». Уже «первое отделение» в «Программе» предполагало изучение принципов «абстракции вещей» с акцентом на исследование основных элементов художественной формы (живописных и скульптурных объемов) в качестве «подготовительного пути к кубизму». Во «втором отделении» как основе пространственных открытий кубистов выделялось «живописное мировоззрение Сезанна» с последующим переходом к построению «объема, плоскости, прямой, кривой» по системе кубизма. Вводились понятия «статики и движения», «симметрии цветовых элементов», «веса формы и конструкций».

В «третьем отделении» говорилось о значении футуризма. Сначала в качестве исторического прообраза футуристической динамики пространства предлагалось рассматривать искусство Ван Гога, затем следовал переход к анализу «построения динамического момента». Лишь «четвертое отделение» предполагало освоение пластических приемов собственно супрематизма, его «динамической, живописной и цветовой фактур». Конкретизировалась супрематическая трактовка формы, пространства, времени, цвета. В «Программе» Малевич указывал на наличие в мастерской трех «работающих групп», разведенных по уровню подготовки и, возможно, по интересам. Для каждой из групп он требовал у Совета СГХМ отдельную комнату. Очевидна взаимосвязанность положений книги «О новых системах в искусстве» и «Программы». И то и другое задумывалось как идейное руководство для адептов. В дополненном виде книга была издана в Витебске (ноябрь 1919).

В новом учебном сезоне (1919/1920) подмастерья Сенькин, Кудряшов, Завьялов и Шапиро ответили своему мастеру, подготовив первый номер рукописного «Журнала Свободных Государственных художественных мастерских» со своими рисунками и теоретическими сочинениями (рисунок 3).

Рукопись датируется октябрём 1919 г. (на страницах указаны даты создания двух статей: 12 октября и 13 октября 1919 г.) и

существенно уточняет представления о раннем (московском) периоде преподавательской деятельности Малевича, о творчестве его подмастерьев по 2-м ГСХМ и непосредственно о футуристическом и супрематическом периодах Кудряшова. В феврале 2017 г. два номера журнала были выявлены А.Д. Сарабьяновым в собрании парижского Центра Жоржа Помпиду (библиотека Кандинского). Первым опытом описания и анализа рукописей стало исследование автора настоящей статьи [4, с. 452–500].



Рисунок 3 — Разворот рукописного журнала подмастерьев 2-х СГХМ с рисунками-вклейками И.А. Кудряшова. 1919. Центр Ж. Помпиду. Библиотека В. Кандинского. Париж

В первом номере журнала помещены рисунки-вклейки «Формы жизни», подписанные Иваном Кудряшовым. Возможно, эти небольшие листы лишены технического блеска, но зато

предельно убедительны как формулы пространственных и пластических идей. Среди рисунков-вклеек выделяется небольшая графическая композиция — *кубистское изображение головы и корпуса*, полностью повторяющее центральную часть живописного «Портрета девушки». Судя по всему, рисунок не предваряет картину, а повторяет ее, т. е. он выполнен, когда живописное произведение уже было продано и в деталях транслирует его композиционное решение.

Интересно, что к осени (10 ноября) 1919 г. Кудряшов женился на девятнадцатилетней художнице Надежде Тимофеевой. Именно ее можно соотнести с персонажем «Портрета девушки». В это же время художник вступает в члены Московского губотдела Всерабиса, билет № 113468 [6].

В рукописном журнале рисунки иллюстрируют теоретические положения статьи Кудряшова с зачином: *«Время-движение рождает новые формы жизни»* (12 октября 1919 г.). Идеи Малевича его подмастерье транслирует в статье последовательно и убежденно: *«Живопись как часть жизни человека имеет свою эволюцию до Супрематизма. Художник — творец новых форм — в живописи развивал скорость согласно движению времени. <...> В настоящий момент жизнь определенно заставляет работать над кубизмом, футуризмом и супрематизмом. Эти последние течения рождены временем»*.

Ощущение динамизма жизни, понимание скорости как «движения времени», а картины как «живописной плоскости», строящейся по «*принципам живописи*», выраженные в статье, знаменуют основания будущих достижений Уновиса. Лозунги Кудряшова: *«Художник, в центр времени! — Долой украшение жизни! — Долой повторять природу и жизнь!»*

Можно утверждать, что статья Кудряшова и другие материалы журнала-манифеста являются недостающим смысловым звеном между текстами подготовленного, но так и не изданного журнала «Супремус» (1917) [14] и универсальной проблематикой витебского альманаха «Уновис № 1» (май — июнь 1920) [1].



Рисунок 4 — И.А. Кудряшов. Набросок композиции. 1918.
Государственный Русский музей

В процессе исследования творчества Кудряшова удалось выявить еще один комплекс его лабораторной графики, соответствующей времени учебы у Малевича. В основном работы сосредоточены в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус). Но отдельные произведения сохранились в Государственном Русском музее и Государственном музее современного искусства — коллекции Костяки (Салоники, Греция). Большинство было составной частью авторских записных книжек с дневниковыми записями (май 1918 — январь, февраль 1920).

Несколько рисунков (ГРМ, музей в Нукусе) дают редкую возможность в деталях проследить и объяснить весь процесс и логику построения и внешней, и оборотной сторон исследуемой двусторонней картины, расшифровать ее программу.

В основу центральной части картины Кудряшов положил геометризованную композицию, посвященную иллюзии вращения объема, распадающегося на отдельные элементы (1918. Бумага, графитный карандаш. 9,7×7,6. Государственный Русский музей) (рисунок 4). Этот рисунок открывает тему, в развернутом виде отзывающуюся затем и в живописном «Портрете девушки» и, соответственно, в композиции рисунка из рукописного журнала (1919. Бумага, графитный карандаш. 12×9,5).

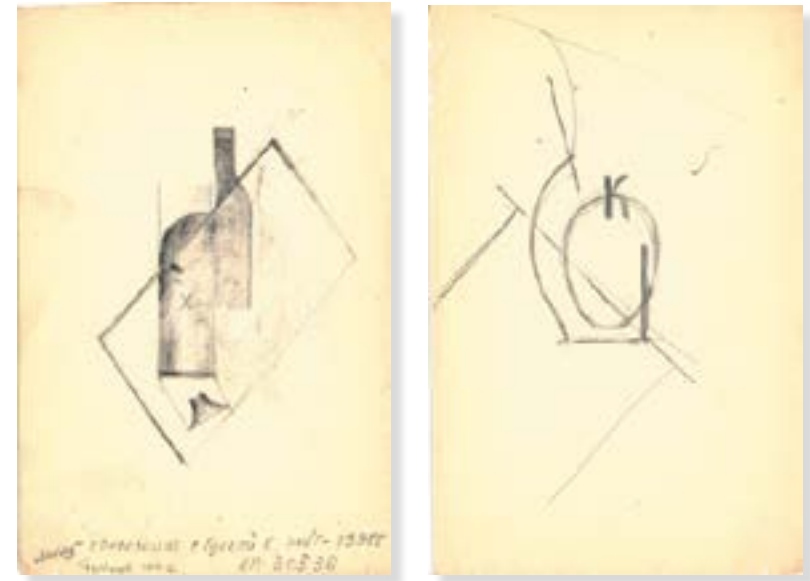
Кубизм и футуризм неизменно рассматривались подмастерьями Малевича как главная школа живописной культуры. Практика «разложения предмета» на составляющие по законам «системы» ассоциировалась с движением в пространстве-времени и достигалась акцентированием основной оси композиции, при однократном (маятниковом) смещении которой возникал эффект динамики, «сопоставлением элементов по противоположности» («объем к плоскости, прямая к объему, кривая к плоскости»), а также противопоставлением фактур («гладкая — шероховатой, рыхлая — плотной»). Отличительной чертой графических построений Кудряшова стала выраженная тенденция *«движения от плоскости к объему»*.

Еще три рисунка из Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус) дают возможность проследить, как развивался замысел кубофутуристической темы на обороте двусторонней картины (рисунок 5, 6). Самой ранней, очевидно, является вариация из отдельных составляющих натюрморта с плоскостью и бутылкой, точнее, элементами объема бутылки (1918. Бумага, графитный карандаш. 16,8×11).

На обороте этого же листа оказалась еще одна композиция (1918. Графитный карандаш) — сочетание плоскости и предмета (кувшина), точнее, его фрагментов, дополненное буквой «К» (рисунок 7). Эта тема ясно прочитывается в картине.

Следующий рисунок (1918. Бумага, графитный карандаш. 16,8×10,9) стал непосредственной основой итоговой футуристической композиции, совместив сразу несколько ее

тем. Здесь и отношения плоскостей, и отдельные элементы объема (кувшина), и общая геометризация, свойственные кубофутуризму (рисунок 7).



Рисунки 5, 6 — И.А. Кудряшов. набросок композиции (с оборотом). 1918. Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус)

Обнаружение датированного номера рукописного журнала и серии рисунков Кудряшова, связанных с работой над двусторонней картиной (1919), стало веским подтверждением его авторства и новой датировки двусторонней картины.

Продолжая свои эксперименты, художник нашел выход из пространственных ограничений кубофутуризма в супрематизме (1920–1921), а затем и в собственном абстрактно-геометрическом стиле (1922–1928), но никогда не забывал о ранней картине и интересовался ее судьбой. Существует поздний документ — личное заявление художника в правление МОСХ с просьбой о

Рисунок 7 — И.А. Кудряшов.
Набросок композиции. 1918.
Государственный музей
искусств Республики
Каракалпакстан
им. И.В. Савицкого (Нукус)



восстановлении в этой организации (24 марта 1942), в котором Кудряшов упоминает Вятский музей, куда была перемещена закупленная в 1919 г. работа: «*Имеются приобретения: для Вятского художественного музея*» [2. с.253].

Литература

1. Альманах Уновис № 1 // подготовка текста, публикация, вступ. статья Татьяны Горячевой. М.: СканРус, 2003.
2. Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения / сост.: И.А.Пронина, И.В. Смекалов; Государственная Третьяковская галерея. М., 2021.
3. Малевич К.С. Программа занятий в мастерской // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: Изд-во «РА», 2004. Т. 1. С. 433.
4. Смекалов И.В. Рукописные номера журнала подмастерьев Казимира Малевича (1919) как выдающиеся памятники эпохи фу-

туристической революции // Панорама искусств. № 2. М.: Паулсен, 2018. С. 452–500.

5. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / сост. А.Д. Сарабьянов. М.: Советский художник, 1992.

6. Отдел рукописей ГТГ. Ед. хр. 9 — Членский билет Московского губотдела Всерабиса, принадлежащий И.А. Кудряшову.

7. Отдел рукописей ГТГ. Ед. хр. 19 — Записи И.А. Кудряшова.

8. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 11. — Список картин для музея в Слободском Вятской губернии.

9. РГАЛИ. Ф. 2943 (МОСХ). Оп. 1. Ед. хр. 281. Л. 53–53 об. — Заявление Кудряшова о восстановлении в МОСХ.

10. Смекалов И.В. Кудряшов Иван Алексеевич // Энциклопедия русского авангарда. Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. Т. 1. С. 457–459.

11. Смекалов И.В. УНОВИС в Оренбурге. К истории художественной жизни российской провинции. 1919–1921. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2011.

12. Смекалов И.В., Пронина И.А. Два супрематических проекта Ивана Кудряшова для театров Оренбурга. Новые исследования // Георгий Костаки. «Выезд из СССР разрешить...». К 100-летию коллекционера: каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 40–45.

13. Штеренберг Д.П. Обзор деятельности отдела ИЗО // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: Изд-во «РА», 2004. Т. 1.

14. Шатских А.С. Казимир Малевич и общество «Супремус». М.: Три квадрата, 2009.

References

1. Al'manah Unovis № 1 // podgotovka teksta, publikaciya, vstup. stat'ya Tat'yany Goryachevoj. M.: SkanRus, 2003.
2. Ivan Kudryashov. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya / sost.: I.A. Pronina, I.V. Smekalov; Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. M., 2021.

УДК 75.01

ББК 85.1

ФУНКЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИИ

Д.А. СЕВОСТЬЯНОВ

Новосибирский государственный медицинский университет

630091, г. Новосибирск, Красный проспект 52, Россия.

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

В статье анализируются функции изобразительного искусства. Представлен краткий обзор таких функций, описанных в трудах разных авторов. Постулируется, что при исследовании функций искусства необходим исторический подход. Составить релевантный для всех времен перечень функций искусства невозможно. Функции искусства в совокупности составляют сложную иерархическую систему. Как и в любой такой системе, здесь проявляется действие общесистемных закономерностей. Одна из таких закономерностей состоит в том, что в данной иерархии возможно развитие системных инверсий. Системная инверсия представляет собой форму отношений в системе, при которой некоторый низший, подчиненный элемент приобретает в ней главенствующее значение, оставаясь при этом на своей прежней, низшей иерархической позиции. Именно это происходит и происходило с функциями искусства по мере исторического развития. Разрешение системных инверсий приводит к тому, что ранее подчиненная функция искусства способна действительно возглавить иерархию. Также отмечено, что иерархия функций изобразительного искусства представляет собой открытую систему, которую необходимо рассматривать в общем культурном контексте. По мере исторического развития изобразительное искусство отдавало свои актуальные функции другим сферам человеческой деятельности, при этом все равно оставляя эти функции за собой. Так, например, коммуникативная и информационная функции изобразительного искусства перешли к письменности, но сохранились и в своем первоначальном варианте, правда, лишь как вспомогательные. Миметическая функция (копирование реальности) перешла от изобразительного искусства к фотографии, но и она также сохранилась за изобразительным искусством. В настоящее время ведущими функциями изобразительного искусства остаются эстетическая и индивидуализирующая функции.

Ключевые слова: функции изобразительного искусства, принцип историзма, иерархия, инверсия, сакральная функция искусства, коммуникативная функция искусства, информационная функция искусства, миметическая функция искусства, индивидуализирующая функция искусства, эстетическая функция искусства.

3. *Malevich K.S. Programma zanyatij v masterskoj // Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika: v 2 t. / sost. I.A. Vakar, T.N. Mihienko. M.: Izd-vo «RA», 2004. T. 1. S. 433.*

4. *Smekalov I.V. Rukopisnye nomera zhurnala podmaster'ev Kazimira Malevicha (1919) kak vydayushchiesya pamyatniki epohi futuristicheskoy revolyucii // Panorama iskusstv. № 2. M.: Paulsen, 2018. S. 452–500.*

5. *Neizvestnyj russkij avangard v muzeyah i chastnyh sobraniyah / sost. A.D. Sarab'yanov. M.: Sovetskij hudozhnik, 1992.*

6. *Otdel rukopisej GTG. Ed. hr. 9 — Chlenskij билет Moskovskogo gubotdela Vserabisa, prinaldezhashchij I.A. Kudryashovu.*

7. *Otdel rukopisej GTG. Ed. hr. 19 — Zapisi I.A. Kudryashova.*

8. *RGALI. F. 665. Op. 1. Ed. hr. 8. L. 11. — Spisok kartin dlya muzeya v Slobodskom Vyatskoj gubernii.*

9. *RGALI. F. 2943 (MOSH). Op. 1. Ed. hr. 281. L. 53–53 ob. — Zayavlenie Kudryashova o vosstanovlenii v MOSH.*

10. *Smekalov I.V. Kudryashov Ivan Alekseevich // Enciklopediya russkogo avangarda. Global Ekspert end Servis Tim, 2013. T. 1. S. 457–459.*

11. *Smekalov I.V. UNOVIS v Orenburge. K istorii hudozhestvennoj zhizni rossijskoj provincii. 1919–1921. Orenburg: Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2011.*

12. *Smekalov I.V., Pronina I.A. Dva suprematicheskikh proekta Ivana Kudryashova dlya teatrov Orenburga. Novye issledovaniya // Georgij Kostaki. «Vyezd iz SSSR razreshit'...». K 100-letiyu kollecionera: katalog vystavki. M.: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2014. S. 40–45.*

13. *Shterenberg D.P. Obzor deyatel'nosti otdela IZO // Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika: v 2 t. / sost.: I.A. Vakar, T.N. Mihienko. M.: Izd-vo «RA», 2004. T. 1.*

14. *Shatskih A.S. Kazimir Malevich i obshchestvo «Supremus». M.: Tri kvadrata, 2009.*

FUNCTIONS OF FINE ART:
HIERARCHY AND INVERSIONS

D.A. SEVOSTYANOV

Novosibirsk State Medical University
630091, Novosibirsk, Krasny Prospekt 52, Russia.

The article analyzes the functions of fine art. A brief overview of such functions described in the works of various authors is presented. It is postulated that a historical approach is necessary in the study of the functions of art. It is impossible to make a list of art functions relevant for all times. The functions of art together constitute a complex hierarchical system. As in any such system, the action of system-wide patterns is manifested here. One of such regularities is that the development of systemic inversions is possible in this hierarchy. System inversion is a form of relations in a system in which some lower, subordinate element acquires a dominant value in it, while remaining in its former, lower hierarchical position. This is exactly what happens and has happened with the functions of art as historical development progresses. The resolution of system inversions leads to the fact that the previously subordinate function of art is able to really lead the hierarchy. It is also noted that the hierarchy of fine art functions is an open system that must be considered in a general cultural context. As historical development progressed, fine art gave its actual functions to other spheres of human activity, while still retaining these functions for itself. For example, the communicative and informational functions of fine art were transferred to writing, but they were preserved in their original version, however, only as auxiliary. The mimetic function (copying reality) has passed from fine art to photography, but it has also been preserved by fine art. Currently, the leading functions of fine art remain aesthetic and individualizing functions.

Key words: *functions of fine art, the principle of historicism, hierarchy, inversion, sacred function of art, communicative function of art, informational function of art, mimetic function of art, individualizing function of art, aesthetic function of art.*

Исследование изобразительного искусства непременно заставляет обратиться к вопросу о его функциях. Разумеется, искусство существует не «само по себе», как некоторое природное явление; оно создается людьми, а люди осуществляют свою деятельность, имея в виду какую-либо явную или неявную цель, каковая и достигается при исполнении определенных функций искусства.

Необходимо отметить, что вопрос о функциях искусства поднимается здесь, конечно, не впервые. Осуществлялись и попытки систематизации того, что уже было высказано разными авторами в отношении функций искусства. Так, например, соответствующий анализ данной проблемы предпринял Е.Л. Фейнберг [1]. Он, в частности, выделял такие функции искусства:

1. Гедонистическая функция — способность вызывать наслаждение.
2. Познавательная функция, проявляющаяся в способности изображать мир в преображенной и осмысленной форме.
3. Нравоучительная (воспитательная) функция.
4. Коммуникативная функция — искусство как средство передачи эмоций от художника к зрителю.
5. Функция разрешения внутреннего конфликта (с точки зрения Зигмунда Фрейда, искусство позволяет в сублимированной форме выразить и пережить врожденные желания, «комплексы», подавленные в современном цивилизованном человеке внутренней цензурой).
6. Функция самоутверждения и самовыражения.

Наконец, сам этот автор счел возможным свести все эти функции искусства воедино; в результате искусство рассматривается как явление, охватывающее деятельность художника и воспринимающего субъекта. Это явление есть постижение интуитивных истин, не нуждающееся для своей убедительности в сведении к интуитивной идее высшего авторитета (как это делает религия), но несущее критерий правильности в себе самом и способное охватить самые разнообразные суждения, не допускающие сведения к суждению о достаточности опытной проверки (как это присуще научному знанию).

Б.Е. Коротов приводит несколько иной перечень функций искусства. В частности, к ним он относит следующие:

«1. *Эстетическая функция* заключается в формировании общественных коллективных и индивидуальных представлений об основных эстетических категориях.

2. Коммуникативная функция — искусство, как способ хранения и передачи информации.

3. Герменевтическая функция — смена эстетических парадигм социальных трактовок.

4. Нормотворческая функция — искусство воплощает социальные нормы.

5. Аксиологическая функция — формирование ценностных установок.

6. Функция сакрализации повседневности — привнесение святости.

7. Стратификационная функция — косвенно способствует социальному расслоению.

8. Экономическая функция — искусство является субъектом товарообмена»[2].

Разумеется, такие построения имеют определенную теоретическую значимость; однако необходимо понимать, что попытки раз и навсегда решить для себя вопрос о функциях искусства на все времена по определению бесплодны.

Функции искусства достаточно многочисленны; они составляют иерархическую систему, в которой с течением времени проявляется определенная историческая динамика. *Система функций искусства есть система динамическая, а не застывшая на все времена.* Некоторые такие функции отходят в разряд второстепенных; другие, будучи изначально в подчиненной позиции, приобретают затем главенствующую позицию. Наконец, поскольку изобразительное искусство пребывает в целостном контексте культуры и неотделимо от него, то некоторые функции искусства в определенной степени передаются в другие области культуры, в другие сферы человеческой деятельности, что также обуславливает динамику в данной иерархии, ее собственную историю. Соответственно, при изучении функций искусства необходимо следовать принципу историзма.

Вышеупомянутая модель функций искусства, предложенная Б. Е. Коротовым, предполагает исторический подход к оценке этих функций. Так, с точки зрения этого автора, в пер-

вобытном обществе преобладали такие функции искусства, как коммуникативная, а также функция сакрализации повседневности. Для эпохи Античности он считает преобладающими эстетическую, аксиологическую, нормотворческую, герменевтическую функцию, функцию сакрализации повседневности, а также коммуникативную функцию. В эпоху патристики он полагает доминирующими функции сакрализации повседневности, аксиологическую, нормотворческую, герменевтическую функцию. Для Средневековья в качестве основных обозначаются функции сакрализации повседневности, аксиологическая, нормотворческая, стратификационная. Если говорить об эпохе Возрождения, то искусству Ренессанса он приписывает следующие доминирующие функции: эстетическую, аксиологическую, нормотворческую, экономическую; искусству маньеризма же, по мнению этого автора, присуща в основном только эстетическая функция. В Новое время искусству академизма и классицизма соответствуют функции эстетическая, аксиологическая, нормотворческая, стратификационная; искусству реализма и натурализма — нормотворческая, аксиологическая, коммуникационная, герменевтическая; искусству барокко отводится одна лишь основная эстетическая функция, а романтизму и символизму — функция сакрализации повседневности, эстетическая и стратификационная. В эпоху модерна для искусства импрессионизма, постимпрессионизма, модерна среди основных свойственна снова только эстетическая функция, а искусству авангардизма (куда отнесены экспрессионизм, абстракционизм, дадаизм, фовизм, кубизм, сюрреализм и др.) приписывается герменевтическая, эстетическая и стратификационная функции. Натурализму и реализму в эту эпоху, как считает Б. Е. Коротов, свойственна нормотворческая и аксиологическая функции. Наконец, эпохе постмодерна (и искусству постмодернизма) присущи такие доминирующие функции, как герменевтическая, эстетическая, экономическая и стратификационная [2, с. 64].

Разумеется, саму попытку применения принципа историзма к функциям искусства можно только одобрить. Но дьявол,

как всегда, кроется в деталях, и эти детали делают концепцию Б. Е. Коротова весьма уязвимой для критики. Например, экономическая функция искусства зародилась изначально вовсе не в самом искусстве; для искусства она вторична, в то время как ряд других функций был присущ искусству изначально; не замечать этих различий, очевидно, нельзя. То же самое можно сказать и о стратификационной функции: очевидно, и она не была исходно свойственна именно искусству. А если уж говорить об экономической функции искусства, то совершенно непонятно, каким образом она могла бы считаться не заслуживающей упоминания в искусстве Античности, в те времена, когда художественная промышленность приобрела в обществе масштабы, не виданные ни прежде, ни даже впоследствии. Самая же главная претензия, которую можно предъявить к данной концепции, заключается в том, что она — ввиду ее бессистемности — сколько-нибудь строго выверенной концепцией, строго говоря, и не является. Она отражает эмпирические наблюдения, но научно-теоретической базы не имеет. Обозначение функций применительно к искусству той или иной эпохи носит здесь достаточно произвольный характер.

Исходя из того, что функции искусства составляют сложную иерархическую систему, при изучении этих функций возникает необходимость принимать во внимание проявления тех общесистемных закономерностей, которые можно встретить во всех подобных системах (иерархиях). В связи с этим в рамках данного исследования следует в первую очередь обратиться к анализу этих законов системного функционирования, а уж затем применить соответствующие знания к конкретной системе функций изобразительного искусства. Чтобы проанализировать функции изобразительного искусства, требуется прежде определиться с методологией этого исследования. Не разрешив предварительно общие вопросы, не имеет смысла обращаться к частным; таков в общих чертах порядок любой исследовательской работы.

Каждая иерархия (система функций изобразительного искусства здесь не исключение) строится на определенных орга-

низационных принципах. Принципы эти, собственно, и определяют, почему тот или иной элемент в иерархии занимает именно эту, а не какую-либо иную позицию: находится ли он на иерархической вершине, или же пребывает в подчиненном положении, полном либо частичном, когда по отношению к нему есть элементы и выше-, и нижележащие. Дело, однако, осложняется тем, что таких организационных принципов, как правило, несколько (благодаря тому, что их несколько, мы и можем говорить о том, что перед нами именно сложная иерархия). Более того, зачастую нам не дано знать, сколько именно таких организационных принципов может быть представлено в данной системе. Какой-то из них может существовать латентно, ничем не проявляя себя, и лишь затем, по мере изменений, происходящих в рассматриваемой системе и вокруг нее, он начнет реально действовать. Так, например, в иерархии функций искусства действует количественный организационный принцип, показывающий, какая из функций в большей мере реально здесь представлена; принцип социальной значимости, который, соответственно, показывает сравнительную социальную значимость таких функций; генетический принцип, который либо связывает данный принцип непосредственно с происхождением искусства (такова миметическая функция), или же нет (это касается, например, экономической функции искусства). Могут быть выделены, очевидно, и иные такие принципы.

Организационные принципы в любой системе (и система функций изобразительного искусства здесь не исключение) имеют неравную значимость. Они, следовательно, сами по себе образуют еще одну иерархию (иерархию второго порядка). В ней соотношения не отличаются постоянством; поэтому некоторые организационные принципы приобретают важнейшее значение, другие второстепенны, а действие третьих может быть едва заметно; однако со временем, под влиянием превходящих обстоятельств, все может измениться.

Однако и это — применительно к теме данного исследования — не самое главное. Суть проблемы заключается в том,

что в сложных иерархиях порой складывается ситуация, когда некоторый низший, подчиненный элемент приобретает в такой системе главенствующую роль, формально оставаясь при этом на своей прежней (подчиненной) иерархической позиции. Такая форма системных отношений может быть обозначена как системная инверсия, в то время как исходные отношения в иерархии, никаких инверсий не предусматривающие, мы будем называть отношениями ордера. Системные инверсии возникают, когда действие одного из организационных принципов в данной системе противоречит действию другого (или других). Системная инверсия представляет собой реализацию противоречия в системе (противоречия между местом элемента в системе и его реальным значением в ней). Разумеется, развившиеся инверсии (напряженные внутренние противоречия) способны привести любую систему к краху; однако, если инверсия существует в системе длительное время, то система адаптируется к ней и без нее уже не может существовать [3]. И вот в иерархии функций изобразительного искусства тоже возможно развитие системных инверсий. Если не учитывать этот факт и считать, что в данной системе действуют исключительно отношения ордера, то можно получить лишь весьма превратное о ней представление.

Добавим, что системная инверсия в той или иной иерархии может быть разрешена, ликвидирована несколькими путями. В частности, инверсия разрешается в том случае, когда подчиненный элемент в этой иерархии, находящийся на невысокой позиции в ней, но претендующий на большее, действительно перемещается на иерархическую вершину. Это может произойти, например, вследствие того, что у вышележащих элементов по какой-либо причине ослабляется их позиция; в результате упомянутый ранее низший элемент может продвинуться выше и занять главенствующее положение. Именно такой процесс наблюдается в обсуждаемой здесь иерархической системе функций изобразительного искусства.

История функций изобразительного искусства может условно рассматриваться как последовательность некоторых ста-

ционарных состояний, отображающих аксиологическую роль искусства в каждую конкретную эпоху. Однако именно условно, поскольку изменения здесь происходят постоянно, покоя нет, есть только движение. В каждую из таких условных эпох актуальные функции изобразительного искусства будут различаться.

Прежде чем обращаться к подобной оценке изобразительного искусства того или иного периода, следует проанализировать, какие вообще функции могут относиться к изобразительному искусству как к явлению (и были присущи ему в какой-либо период либо присущи сейчас).

Начнем с сакральной функции искусства. Она имеет два разных аспекта. Во-первых, всякое произведение искусства представляет собой результат творческого акта. Иначе говоря, человек, создающий вторую, изображенную реальность, проявляет тем самым богоподобие; он становится в определенном смысле на один уровень с божеством, способным в религиозной картине мира творить реальность действительную. Даже и в том случае, когда художник трактуется как орудие божества, как «божий рупор», который материализует лишь то, что вложено в него божеством, а сам по себе (в соответствии с таким взглядом) он к созиданию не способен (так художественное творчество трактовалось в Античности) [4]. — и здесь искусство так или иначе проявляет сакральную функцию. В результате искусство само по себе, как явление, становится объектом сакрализации; вследствие этого мы называем музей храмом искусств и воспринимаем это учреждение соответствующим образом. Во-вторых, искусство способно нести идею божественного (сакрального) в своем содержании. Это со всей полнотой проявляется в идеациональном искусстве, в котором лишь божественное считается достойным изображения (так в основном было, в частности, в искусстве европейского Средневековья) [5]; здесь искусство отображает вечные и самотождественные идеи [6]. Однако и в другие эпохи, когда преимущественно изображаются сугубо «земные» вещи из профанного мира, никакому художнику не заказано обращаться и к возвышенной, сакральной тематике.

Вторая функция искусства — информационная. Изобразительное искусство исторически стало первым примером целенаправленного сохранения информации за пределами человеческой головы. Разумеется, любой артефакт, любой искусственный объект, созданный человеком, будь то каменный топор или глиняный горшок, может (с точки зрения археолога, например) рассматриваться как носитель определенной информации, однако создавался он не для этого — у него имелась какая-либо иная, вполне утилитарная функция. Художественное же изображение стало первым носителем информации, специально созданным для этого.

Коммуникативная функция искусства вплотную стыкуется с вышеупомянутой информационной функцией. Как констатирует Н.Н. Мисюров, «основанием всякого феномена человеческой культуры является коммуникативная потребность; культура в своих конкретных проявлениях, своим социальным бытованием включена в определенный когнитивный процесс. Коммуникативный аспект самого ее существования как культуры повседневности определяет ключевым моментом как культуротворчества, так и простого потребления культуры понимание смысла общения посредством определенных механизмов, управляющих процессом понимания: идею культурного дискурса может выражать как художественный текст, так и музыкальное сочинение, живописная картина, скульптура, архитектурное сооружение и т. п.» [7]. Если хранящаяся в произведении искусства информация оказывается доступна вообще всем, кому дано созерцать созданное художником изображение, то коммуникация подразумевает наличие конкретного адресата (или определенной, обособленной группы таковых). При этом коммуникативную функцию искусства невозможно отождествить с передачей от художника к зрителю именно эстетических эмоций, как это делал Е.Л. Фейнберг. Почему это так — будет видно из дальнейшего.

Упоминалась выше и нравоучительная (воспитательная) функция изобразительного искусства. В этом же контексте можно рассматривать и присущую ему дидактическую (обучаю-

щую) функцию (позволяющую реализовать в обучении принцип наглядности) [8], и социализирующую функцию, о которой, в частности, пишут З.А. Аксютин и С.А. Маврин: «Искусство дает проникающие в самую душу образцы любви, дружбы, симпатии и антипатии, раздора и войны, трагического и повседневного, клятв и обещаний и т. д. до бесконечности. Это во многом объясняет то, что оно оказывается эффективным средством понимания индивидом самого себя и общества, а обществом — индивида и самого себя. Произведения искусства представляют собой важное средство совершенствования здравого смысла — того общего, присущего каждому человеку чувства истины и справедливости, которое он приобретает с жизненным опытом» [9]. Вплотную к социализирующей функции, в понятийном отношении, располагается и познавательная функция искусства. Познавательная функция заключается в том, что создание произведения искусства составляет форму активного отношения к миру, выражения некоторых его аспектов, его интерпретации. В произведении искусства художник неизбежно выражает свою субъективную позицию по отношению к тому фрагменту действительного или воображаемого мира, который стал изображаемым объектом. Здесь познание внешнего мира (некоторые аспекты которого так или иначе отражаются в произведении искусства) смыкается с познанием внутреннего мира художника.

Обучающая функция произведения искусства включает в себя минимум два аспекта. Во-первых, речь идет о воздействии фабулы изображенного на зрителя, как на познающего субъекта. Из произведений изобразительного искусства он может почерпнуть многое: и авторское толкование исторических и мифологических сюжетов, и восприятие художником городского либо природного пейзажа, и переданные (и психологически акцентированные) человеческие отношения, и др. Во-вторых, восприятие художественных произведений составляет неотъемлемую часть художественного образования. Здесь уже обучающее воздействие может быть отведено не одной только фабуле, но и в числе прочего (и прежде всего) манере исполнения; последняя

состоит в том, каким образом активные двигательные акты художника отображаются в изобразительном процессе (или же, напротив, скрываются в нем). Тут в определенном сочетании выступают изобразительное и выразительное начало в деятельности художника. Обучающийся воспринимает эти сочетания, «примеряет» их на себя, а затем использует (в той или иной своей интерпретации) в собственной изобразительной деятельности.

Поскольку изобразительное искусство имеет ключевое свойство — именно изображать нечто, то одной из важнейших его функций может быть названа функция миметическая. Подражание реальности, создание второй («точно такой же») реальности (разумеется, не целиком — это никому не под силу — а в некоторых специально выделенных ее фрагментах) — это то, что художник может делать, хотя и делает отнюдь не всегда. Длительное время совершить такой акт мимезиса (т. е. получить близкое к оригиналу изображение кого-либо или чего-либо) было возможно только в рамках изобразительного искусства — и никак иначе.

Теперь следует назвать еще одну функцию изобразительного искусства — эстетическую. Иначе говоря, задача, решаемая при создании произведения искусства, — вызвать у зрителя некоторую эстетическую эмоцию. Эстетические эмоции на практике достаточно многообразны. Искусство часто обозначают как «мир прекрасного»; но кроме наслаждения прекрасным при восприятии произведений искусства возникает весьма обширный спектр эстетических эмоций. И восхищение, и благоговение, и удивление, и даже страх и ужас могут рассматриваться в этом качестве. Да, есть, как известно, и такие произведения искусства, которые потрясают, пугают и ужасают, но при этом относятся к общепринятым шедеврам. Эмоциональное изображение пробуждается переданным автором отношением к изображенному, и это способно порождать чрезвычайно сложную, многоплановую реакцию со стороны зрителя. Когда мы обособленно выделяем ту или иную эстетическую эмоцию и обсуждаем ее, мы

пребываем всё-таки в мире условностей, с реальным эстетическим восприятием связанным лишь формально; в жизни же эти эмоции действуют в совокупности, которая отнюдь не сводится к простой сумме составляющих ее частей.

Особенно важно то обстоятельство, что эстетическая функция в изобразительном искусстве носит ярко выраженный личный характер. Эмоция передается от художника (как от личности) другой личности — личности зрителя. Это дает основания многим авторам отождествлять ее с коммуникативной функцией. Как отмечает А.В. Вальковский, «актуальное искусство (на базе “эстетики взаимоотношений”) кардинально трансформирует коммуникативную функцию искусства. Актуальное искусство впервые в художественной практике нового времени выдвигает на первый план конструирование intersubjectивных взаимоотношений между реципиентами, между реципиентами и художником как инициатором подобного рода взаимодействий» [10]. Того же мнения придерживается Л.И. Зиннурова, когда указывает, что коммуникативная функция искусства реализуется не только между художником и реципиентом (зрителем), но и при общении реципиентов между собой: «Всем известно, как совместное восприятие искусства людьми рождает глубоко родственные переживания, эмоции, которые даже выражаются в более или менее сходной форме: радость, смех, оживление, страдание, страх, слезы, восторг, восхищение, негодование, ненависть — спектр этих эмоций весьма широк). Публика в зрительном зале, например, из совокупности разрозненных индивидов волшебными чарами искусства превращается в эмоционально-слаженный коллектив единомышленников, которые на время объединены глубоким взаимопониманием). Пребывание в такой атмосфере исключительно позитивно» [11]. В принципе, это отчасти верно, поскольку и передача эстетических эмоций также, конечно, представляет собой коммуникацию, но коммуникативная функция по существу представляет собой намного более широкое понятие; она включает в себя не только передачу эмоционального воздействия, но и передачу содержания фабулы

безотносительно к эмоциональному фактору. Тем не менее здесь речь идет именно о межличностном взаимодействии. Сакральная функция, или информационная, или функция миметическая подобным образом с отдельной личностью не связаны.

Теперь следует вернуться к тому положению, что функции изобразительного искусства в своей совокупности образуют сложную иерархическую систему. Перечисленные здесь (и, возможно, другие, еще не названные) функции искусства не действуют порознь, независимо друг от друга, а выступают в комплексе. В системе, которую составляют эти функции, проявляют себя (как и в любой другой системе) иерархические отношения. Некоторые функции искусства занимают главенствующую позицию, другие исполняют роль второго плана. Например, у искусства имеется (помимо вышеперечисленных) и социально-престижная функция; личное обладание тем или иным произведением искусства многим, что называется, греет душу и повышает личную самооценку. Но можно ли назвать эту (несомненно, существующую) функцию главной? Нет, конечно.

Рассматривая историческую динамику функций изобразительного искусства, требуется помнить, что искусство это не могло существовать отдельно от общего контекста человеческой культуры и не должно рассматриваться в отрыве от него. По мере культурного развития некоторые функции отчуждались от изобразительного искусства в том смысле, что искусство утрачивало монополию на них, все же сохраняя их за собой, но выступая отныне в качестве уже второстепенного их носителя. Так, например, коммуникативная и информационная функция искусства, хоть и сохранились в нем до сих пор, ныне много чаще реализуются иначе — прежде всего посредством письменности. Письменность сама порождена изобразительным искусством (в процессе перехода от рисунка к идеограмме, от идеограммы к иероглифу и далее к алфавитному письму); но эта «взрослая дочь» изобразительного искусства, если можно так выразиться, давно уже обособилась и проживает теперь отдельно. То же касается и обучающей функции, которая ныне намного чаще реа-

лизуется посредством текстов, нежели рисованных изображений (хотя применять рисованные изображения с обучающей целью никому не запрещено, и их так активно используют). Примерно то же можно сказать и о миметической функции искусства: если еще двести лет назад рисование было практически единственным способом создать изображение чего бы то ни было, то теперь, коль скоро возникает такая нужда, намного проще прибегнуть к фотографированию, а с распространением цифровой фотографии это стало, по-видимому, общим правилом. В этом правиле есть, конечно, исключения; художнику и теперь не заказано реализовывать миметическую функцию в своих работах, а некоторые авторы (гиперреалисты) даже берут ее за основу. Но и здесь художнику приходится держать в голове тот факт, что любой реальной предмет может быть сфотографирован, и потому миметическая функция в искусстве касается теперь в большей мере отображения фантазийных образов, фотографированию принципиально недоступных. Само же стремление к максимальному, буквальному сходству изображенного с изображаемым приводит, по мнению И.В. Кузина, к тому, что «искусство, усиливающее точность отображения действительности, становится средством повышения его развлекательной составляющей, в результате чего оно начинает считаться не просто развлечением, но даже развлечением низкого пошиба» [12].

Если обратиться к исторической (а вернее, даже доисторической) ретроспективе, то главенствующей функцией искусства, несомненно, первоначально была функция сакральная. В своей первоначальной, незрелой форме она проявлялась в форме анимизма, в контексте симпатической магии; однако и тогда, и в дальнейшем (на протяжении тысячелетий, вплоть до завершения европейского Средневековья) именно эта функция искусства была основной. Но и сакральная функция изобразительного искусства впоследствии известным образом обособилась, отделилась от привычного нам изобразительного искусства; иконопись стала совершенно отдельным направлением художественного творчества, в котором следование традиции несравненно важнее

иных качеств изобразительной деятельности. Когда мы говорим ныне об изобразительном искусстве, мы (по умолчанию) имеем в виду прежде всего искусство светское; когда особо упоминаем современное искусство — это тем более так, хотя иконы пишутся и теперь и формально также могут к нему относиться. При этом, как уже говорилось, и современные авторы, чье творчество к иконописи никакого видимого отношения не имеет, могут использовать (и нередко используют) сакральные сюжеты.

Таким образом, в иерархической системе функций изобразительного искусства, рассматриваемой в исторической ретроспективе, происходили процессы, которые приводили к развитию системных инверсий. Прежде подчиненные функции становились главенствующими, сначала — в порядке внутреннего противоречия, при развитии системной инверсии, а затем и «законно». В результате разрешения этих инверсий те функции изобразительного искусства, которые прежде пребывали в нижней части иерархии, ныне продвинулись к ее вершине.

Как уже говорилось выше, главное место среди функций изобразительного искусства издавна занимала функция сакральная (в частности, тогда, когда это искусство выполняло роль «Библии для неграмотных»). Далее (в иерархическом порядке) следовали все перечисленные функции, а эстетическая функция должна была ютиться где-то в самом конце этого перечня. Но по мере того, как изобразительное искусство «раздавало» свои функции вовне и выводило их основное отправление за собственные пределы, именно эстетическая функция вышла-таки на первый план и ныне может считаться главной.

Однако и в этом случае нельзя сказать, что процесс подобных изменений исчерпан. Эстетическая функция, как мы знаем, реализуется художником (и воспринимающим его работы зрителем), что называется, в личном порядке. Личностное воздействие такого рода обладает некоторой неповторимой оригинальностью. Оригинальность эта вполне способна приобрести собственное, самостоятельное значение. В этом случае роль именно эстетического воздействия как такового также отодвига-

ется на второй план, на первом же остается восприятие данного произведения искусства как продукта творческих усилий именно данной конкретной личности. И такая тенденция в современном изобразительном искусстве действительно широко представлена. Отсюда становится очевидным, что еще одна функция искусства, прежде сугубо вспомогательная, ныне приобретает главенствующее значение.

Практическое выражение неповторимая оригинальность произведения изобразительного искусства приобретает, в частности, в таком информационном ресурсе, как почерк художника, неповторимые индивидуальные особенности его моторики. Эти особенности изобразительной деятельности проявляются в явлении, которое известный теоретик восприятия изображений, основатель экологического подхода в психологии восприятия Джеймс Джером Гибсон обозначал как фундаментальное графическое действие: «Фундаментальным графическим действием я называю процесс создания на какой-либо поверхности следов, в виде которых происходит последовательное запечатление движения» [13]. Реальный результат фундаментального графического действия не менее уникален, чем, например, отпечаток пальца или рисунок радужки человеческого глаза. Именно данное свойство изобразительного искусства, придающее уникальность произведениям каждого художника, позволяет говорить о такой особой функции искусства, как функция индивидуализации. В результате проявления этой функции каждый художник может вполне обоснованно сказать: «кто-то, возможно, в состоянии изобразить нечто лучше, чем это делаю я, но сделать это так, как я, не может никто». Здесь уместно напомнить, что индивидуализирующая функция искусства подспудно существовала всегда, но пребывала на сугубо подчиненных ролях, ныне же продвинулась на одно из ведущих мест.

Таким образом, для оценки функций изобразительного искусства необходимо придерживаться следующих положений.

1. Функции изобразительного искусства представляют собой сложную иерархическую систему, в которой

действует несколько организационных принципов; при этом нередко случается, что один такой принцип противоречит другому.

2. В данной системе, по мере исторического и культурного развития, возникают и разрешаются системные инверсии, при которых некоторая низшая, подчиненная функция сперва начинает претендовать на бóльшую значимость, а потом действительно занимает высшую иерархическую позицию.
3. Функции изобразительного искусства представляют собой открытую систему, которая взаимодействует с общим контекстом культуры; вследствие этого ряд таких функций может делегироваться — и действительно делегируется — за пределы собственной сферы изобразительного искусства, не покидая ее совершенно, но оставаясь в ней на вспомогательных ролях. Такая участь постигла, например, информационную, коммуникативную, миметическую функцию искусства, а также (в значительной мере) и сакральную функцию.
4. Практическим следствием такого процесса стало то, что на ведущие места в данной иерархии выдвинулись прежде подчиненные функции изобразительного искусства, такие как эстетическая (трактуемая прежде всего как передача эстетических эмоций от художника к зрителю) и индивидуализирующая функция, отображающая неповторимые и невоспроизводимые индивидуальные особенности каждого художника.

Список литературы

1. *Фейнберг Е.Л.* Кибернетика, логика, искусство. — М.: Радио и связь, 1981. — 144 с.
2. *Коротов Б.Е.* Социальные функции искусства в истории его развития // Известия вузов. Социология. Экономика. Политика. — 2010. — № 4. — С. 63–65.

3. *Севостьянов Д.А.* Противоречие и инверсия. — Новосибирск: Золотой колос, 2015. — 245 с.

4. *Платон.* Ион // Собр. соч.: в 4 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — С. 372–385.

5. *Сорокин П.А.* Кризис изящных искусств // Человек. Цивилизация. Общество. — М.: Политиздат, 1992. — С. 435–462.

6. *Кошаев В.Б.* Форма // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 69–104.

7. *Мисюров Н.Н.* Функции искусства в эпистеме античной философии: проблема потребления культуры // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2020. — № 1 (26). — С. 18–22.

8. *Беляков А.А., Буровкина Л.А.* Философско-педагогическая рефлексия принципа наглядности // Вестник Таганрогского государственного технического университета. — 2010. — № 1. — С. 212–218.

9. *Аксютин З.А., Маврин С.А.* Социальный заказ на подготовку к социальному воспитанию в условиях модернизации образования // Гуманитарные и социальные науки. — 2011. — № 2. — С. 167–173.

10. *Вальковский А.В.* Актуальное искусство как социокультурный феномен: сущность и социальные функции: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Волгоград, 2014. — 27 с.

11. *Зиннурова Л.И.* Общение и коммуникативная функция искусства в современной культуре // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. — 2011. — № 1. — С. 129–137.

12. *Кузин И.В.* О преобразовании подражательной функции искусства средствами науки // Epistemology & Philosophy of Science. — 2014. — № 2 (40). — С. 138–156.

13. *Гибсон Дж.Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. — М.: Прогресс, 1988. — 404 с.

References

1. *Fejnberg E.L.* Kibernetika, logika, iskusstvo [Cybernetics, logic, art]. Moscow, 1981, 144 p.

2. *Korotov B.E.* Social'nye funkcii iskusstva v istorii ego razvitiya [Social functions of art in the history of its development] // News of universities. Sociology. Economy. Politics, 2010, no. 4, pp. 63–65.

3. *Sevostyanov D.A.* Protivorechie i inversiya [Contradiction and inversion]. Novosibirsk, 2015, 245 p.

4. *Platon.* Ion [Ion] // Collected works in 4 volumes. Vol. 1. Moscow, 1990, pp. 372–385.

5. *Sorokin P.A.* Krizis izyashchnyh iskusstv [The crisis of fine arts] // Man. Civilization. Society. Moscow, 1992, pp. 435–462.

6. *Koshaev V.B.* Forma [Form] // Theory and history of art, 2022, Issue 1/2, pp. 69–104.

7. *Misyurov N.N.* Funkcii iskusstva v episteme antichnoj filosofii: problema potrebleniya kul'tury [The functions of art in the episteme of ancient philosophy: the problem of culture consumption] // Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies, 2020, no. 1 (26), pp. 18–22.

8. *Belyakov A.A., Burovkina L.A.* Filosofsko-pedagogicheskaya refleksiya principa naglyadnosti [Philosophical and pedagogical reflection on the principle of visibility] // Bulletin of Taganrog State Technical University, 2010, no. 1, pp. 212–218.

9. *Aksyutina Z.A., Mavrin S.A.* Social'nyj zakaz na podgotovku k social'nomu vospitaniyu v usloviyah modernizacii obrazovaniya [Social order for preparation for social education in the conditions of modernization of education] // Humanities and Social Sciences, 2011, no. 2, pp. 167–173.

10. *Val'kovskij A.V.* Aktual'noe iskusstvo kak sociokul'turnyj fenomen: sushchnost' i social'nye funkcii [Actual art as a socio-cultural phenomenon: essence and social functions]. Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Volgograd, 2014. 27 p.

11. *Zinnurova L.I.* Obshchenie i kommunikativnaya funkciya iskusstva v sovremennoj kul'ture [Communication and the communicative function of art in modern culture] // Scientific notes of V. I. Vernadsky Tauride National University. Sociology. Pedagogy. Psychology, 2011, no. 1, pp. 129–137.

12. *Kuzin I.V.* O preobrazovanii podrazhatel'noj funkcii iskusstva sredstvami nauki [On the transformation of the imitative function of art

by means of science] // Epistemology & Philosophy of Science, 2014, no. 2 (40), pp. 138–156.

13. *Gibson D. D.* Ekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiyu [Ecological approach to visual perception]. Moscow, 1988. 404 p.

УДК 72.035; 712.03
ББК 79.0; 85.11

УСАДЬБА НАРЫШКИНЫХ В КУНЦЕВЕ. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО И САДОВО-ПАРКОВОГО АНСАМБЛЯ

Н.Б. ДАНИЛЕНКО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: Stranger9799@gmail.com

Статья посвящена истории формирования и развития памятника культурного наследия регионального значения «Усадьба Фили-Кунцево», прилегающей к ней территории регулярного и пейзажных парков и бывших приусадебных владений. В публикации затрагивается тема истории владельцев усадьбы «Фили-Кунцево» начиная с конца XVII в. и заканчивая 1917 г. Также в статье рассматривается советский период существования парка и главного усадебного дома, их современное состояние. В материале приводится описание архитектурного и садово-паркового ансамбля усадьбы Нарышкиных в разные годы. В наши дни здание усадьбы, два приусадебных флигеля и прилегающие к ним верхний и нижний парки с частично сохранившимися дорожками, аллеями и прудами являются частью территории парка культуры и отдыха «Фили». Также в статье описывается история и современное состояние районов города Москвы «Кунцево», «Фили-Давыдково» и «Филевский парк».

Начиная с 1689–1690 гг. описываемая территория бывших сел Кунцево (Знаменское) и Фили (Покровское) принадлежала дворянскому роду Нарышкиных, родственников царя Петра I. С первой половины XVIII в. начал постепенно формироваться облик кунцевской усадьбы и приусадебного парка, чье развитие продолжалось вплоть до начала XX столетия. В 1960 г. описываемые территории вошли в состав города Москвы. В наши дни в центральной части парка сохранился ряд архитектурных памятников, представляющих особое значение для истории Москвы. Представленный в статье материал позволяет подробнее изучить историю подмосковной дворянской усадьбы XVIII в. как примера комплекса культурно-исторических и архитектурных памятников, включая образцы русского классицизма, ампира, Нарышкинского стиля (Нарышкинского барокко) и неовизантийского стиля.

Ключевые слова: Архитектура, скульптура, Усадьба Нарышкиных, Кунцево, Фили, Филевский парк, парк Фили, Нарышкины, Козьма Терентьевич Солдатёнков, усадьба, классицизм, регулярный парк, пейзажный парк.

NARYSHKIN ESTATE IN KUNTSEVO. HISTORY OF THE CREATION OF THE ARCHITECTURAL AND PARK AND GARDEN ENSEMBLE

N.B. DANILENKO

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

The article explores the history of the formation and development of the cultural heritage monument with regional significance known as “Fili-Kuntsevo Estate”, as well as the adjacent formal and landscape garden territories and former homesteads. The publication touches upon the history of the owners of “Fili-Kuntsevo Estate”, of the period from the late 17th century to up to 1917. The article also explores the history of the park and the main estate house in the Soviet period, as well as their modern-day condition. The material provides a description of the architectural and landscape and garden ensemble of the Naryshkin estate through different years. Today, the estate building, two outbuildings and the adjacent upper and lower parks with partially preserved staircases, alleys and ponds, are all part of the territory of Fili Park. The article also describes the history and current state of the Moscow city districts “Kuntsevo”, “Fili-Davydkovo” and “Filyovsky Park”.

Starting from 1689–1690, the territories of the former villages of Kuntsevo (Znamenskoye) and Fili (Pokrovskoye), mentioned in the article, came into possession of the noble family of Naryshkins, relatives of Tsar Peter I. From the first half of the 18th century, the overall appearance of the Kuntsevo estate and the backyard park began to gradually take shape, its development continuing into the beginning of the 20th century. In 1960, the described territories became part of Moscow. Nowadays, a number of architectural monuments of particular historical importance for Moscow have been preserved in the central area of the park. The material presented in the article allows to study in more detail the history of the 18th century estate near Moscow, viewing it as an example of cultural, historical and architectural monuments, including examples of Russian classicism, Empire style, Naryshkin style (Naryshkin baroque) and Neo-Byzantine style.

Key words: Architecture, sculpture, Naryshkin estate, Kuntsevo, Fili, Filyovsky park, Fili Park, Naryshkins, Kozma Terentyevich Soldatyonkov, estate, classicism, French formal garden, English landscape garden.

Лев Кириллович Нарышкин

После смерти царя Алексея Михайловича в 1676 г. на престол вззошел его старший сын Фёдор Алексеевич. Однако его правление было недолгим, он умер в двадцатилетнем возрасте из-за слабого здоровья 7 мая 1682 г. Поскольку Фёдор III не оставил ни наследников, ни каких-либо распоряжений относительно престолонаследия, власть должна была перейти к его братьям. Два младших сына Алексея Михайловича, Иван и Пётр, оказались главными претендентами на трон. Но наследники были детьми от разных браков. Иван был сыном от первой жены Алексея Романова, Марии Ильиничны из рода Милославских, а Пётр сыном от второй жены, Натальи Кирилловны из рода Нарышкиных. Несмотря на то, что Ивану на тот момент было 16 лет, а Петру всего 10, боярская дума приняла решение о передаче власти младшему наследнику, поскольку Иван был болен и слаб здоровьем с самого детства. Милославские не хотели уступать Нарышкиным. Конфликт между двумя боярскими родами привел к тому, что оба наследника оказались на престоле. Причиной для такого положения дел стали события стрелецкого бунта 1682 г.

15 мая 1682 г. Милославские, не желая терять власть, воспользовались недовольством стрельцов, обвинили Нарышкиных в убийстве старшего наследника, Ивана, и распространили слух об этом, что послужило началом стрелецкого бунта. И без того недовольные тогдашним положением дел стрельцы направились в Кремль. Справившись с царской охраной, стрельцы вышли на Соборную площадь перед дворцом, требуя ответа. Наталья Кириллова вышла на крыльцо в сопровождении патриарха Иоакима, нескольких бояр и обоих наследников. Но даже этого оказалось недостаточно для умирения недовольной толпы. Присутствовавший там князь Михаил Долгоруков стал обвинять стрельцов в измене и угрожать им расправой. В результате Долгоруков был сброшен с крыльца на подставленные стрельцами копыя. После этого волнения и расправы над неугодными стрельцами уже невозможно было остановить [1]

Лев Кириллович Нарышкин родился в 1664 г. (см., например, рисунок 1). Когда вспыхнул стрелецкий бунт, ему не было еще и двадцати лет. Он, один из младших братьев царицы Натальи Кирилловны, оказался тогда на краю гибели. Его



*Рисунок 1 – Портрет Льва Кирилловича Нарышкина.
Неизвестный художник. Конец XVII в.*

отец Кирилл Полуектович Нарышкин был насильно пострижен в монахи. Братья Льва Нарышкина — Афанасий Львович и Иван Львович — были жестоко убиты во время бунта. Такая же судьба ожидала и его самого, царице Наталье Кирилловне даже приходилось прятать своего младшего брата на женской

половине дворца. Однако Льву Кирилловичу удалось спастись. По преданию, в дни этих тяжких невзгод, когда ему постоянно грозила опасность, молясь у образа Спаса Нерукотворного, Лев Кириллович дал обет: если он выживет, то построит церковь в честь своего спасения [2, с. 35–37]. И это обещание было исполнено. Ведь впоследствии икона Спаса Нерукотворного, один из главных образов христианской веры и один из наиболее ярких символов человечности и божественности Христа, займет центральное место в обетном храме, который будет возведен Львом Кирилловичем Нарышкиным. [3]

После постепенного укрепления власти Петра Нарышкины оказались одним из первых боярских родов России. 11 июля 1689 г. село Филя и прилегающие к нему земли были пожалованы Петром I своему дяде, Льву Кирилловичу Нарышкину. Ранее эти земли принадлежали Милославским. Уже в следующем 1690 г. Лев Нарышкин присоединяет к Филям земли Кунцева. Лев Кириллович получает во владение огромную территорию, включающую Филя и Кунцево, а также деревни Мазилово, Ипское и Гусарово. Первую усадьбу и парк Лев Нарышкин устроил именно в Филях. Там же, в селе Филя, он выстроил свой обетный храм. Храм Покрова Пресвятой Богородицы в Филях в «Нарышкинском стиле» (часто используется устаревший термин «Нарышкинское барокко») был возведен на месте одноименной деревянной церкви, известной еще с первой трети XVII в. Строительство нового каменного храма финансировалось в том числе и самим Петром I, он пожаловал на постройку новой церкви 400 червонцев. Престол нижнего храма был освящен в честь праздника Покрова Пресвятой Богородицы, а престол верхнего (летнего) храма был освящен в честь иконы «Спас Нерукотворный», той самой, у которой молился Лев Кириллович во время событий стрелецкого бунта. Строительство велось с 1690 по 1694 г. [2, с. 37–52]. Храм Покрова в Филях стал самым узнаваемым символом «Нарышкинского стиля» и одним из красивейших храмов Москвы (см., например, рисунок 2). Он сохранился до нашего времени, однако за свою долгую историю неоднократно

но реставрировался и перестраивался. И в наши дни его продолжают восстанавливать, стремясь сохранить этот важнейший памятник русского зодчества XVII в. На момент декабря 2023 г. в храме продолжают реставрационные работы.



Рисунок 2 — Вид на храм Покрова Пресвятой Богородицы в Филях. Фотография начала XX в.

Усадьба Нарышкиных в XVIII — середине XIX в.

После смерти Льва Кирилловича развитие и благоустройство территорий в Кунцеве и Филях было приостановлено на несколько лет. Земли были разделены между сыновьями Льва Нарышкина Евграфом, Иваном и Александром. В 1732 г. вотчина перешла в полное владение Александра Львовича. Александр Нарышкин принял решение обустроить территорию в Кунцеве на высоком берегу Москвы-реки. Он разбивает там сад и вы-

страивает большой деревянный барский дом. Основные черты прогулочных дорожек, аллей и оранжерей будущего регулярно Кунцевского парка начали формироваться уже тогда [4, с. 14]

В 1744 г. Александр Львович возводит в кунцевском имении храм иконы Божией Матери «Знамение». В результате этого Кунцево приобретает статус села, до этого оно значилось как сельцо, т. е. деревня при помещичьей усадьбе [4, с. 13]. На дореволюционных картах сёла Кунцево и Фили иногда обозначались двойным названием по храмам, построенным там. Фили обозначалось как Покровское в честь храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филиях, а Кунцево как Знаменское, по названию храма иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцеве. До наших дней оригинальное здание Знаменского храма не сохранилось. В период с 1910 по 1913 г. на месте старого храма будет построено новое здание в неовизантийском стиле, существующее и сегодня. Несмотря на это, в современном здании сохранилась одна историческая стена старого храма, после перестройки 1910–1913 гг. она стала частью западной стены новой церкви. В эту стену инкрустирована чугунная доска, содержащая следующий текст: «Ц[е]рк[о]вь сия Б[о]жия Знамения Прес[вя]тыя Б[огоро]д[и]цы зачата строением 1744 году июля 3 дня, которая созиждася тщанием и изждевлением действительнаго тайного советника и обоих российских орденов ковалера и сенатора Александр Львовича Нарышкина а совершена того ж 1744 году декабря 30 дня» [5, с. 1]. Между главным домом усадьбы и храмом была проложена аллея, ставшая центральным элементом верхнего парка, разделяя его на две равные части по центральной оси усадьбы (рисунок 3). Эта аллея сохранилась до наших дней (с некоторыми изменениями) и сейчас носит название «улица Ворошиловский Парк».

Александр Львович Нарышкин владел усадьбой и землями в Кунцеве и Филиях до 1746 г. После смерти Александра Львовича имение было разделено между его сыновьями Александром и Львом. Александру Александровичу Нарышкину, как старшему сыну, досталось имение в Фили-Покровском. Льву

Александровичу перешло Кунцево-Знаменское. Несмотря на то, что к середине XVIII столетия дворянский род Нарышкиных уже не обладал столь большим влиянием, которое было у них при Петре, стоит отметить, что оба новых владельца Нарышкинской вотчины пользовались особым доверием Екатерины II и к моменту ее восхождения на престол входили в близкое окружение императрицы [4, с. 14].



Рисунок 3 — Вид от усадьбы на прежнее здание церкви иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцеве.

Фотография конца 60-х — начала 70-х гг. XIX в.

7 июля 1763 г. Екатерина посещает владения Нарышкиных в Филиях и Кунцеве. К ее приезду специально благоустраивают Покровскую дорогу, нынешнюю Большую Филёвскую улицу.

Изначально эта дорога представляла собой трехкилометровую аллею, идущую от усадьбы в Кунцево к храму Покрова Пресвятой Богородицы в Филях. Отсюда и было получено название «Покровская дорога». Эта аллея связывала между собой два усадебных имения Нарышкиных. Дорожная линия практически не изменилась за прошедшие 260 лет, однако была продлена с западной стороны нынешней улицей Полосухина. Во время своего визита императрица посетила имение Александра Александровича, церковь в Филях и усадьбу его младшего брата Льва Александровича в Кунцеве. Оставшись довольной радушным приемом и прекрасной подмосковной природой, позднее, в 1769 г., Екатерина дарит Льву Александровичу мраморную колонну, увенчанную металлическим вензелем с ее монограммой в качестве символа своей благосклонности. Изначально колонна была установлена в Левендале на Петергофской дороге, личном имении Льва Александровича Нарышкина. Позднее императрица еще раз посетила усадьбу в Кунцеве, но уже в 1775 г.

В 1841 г. колонна была доставлена в Кунцевское имение Нарышкиных и установлена перед усадьбой со стороны парадного двора, в начале аллеи между главным домом и Знаменским храмом (рисунок 4). На северной и южной сторонах постамента были помещены мраморные таблички с текстом. На южной табличке сообщалось: *«Столб первой Сибирской Мраморный, привезенный в С. Петербург в 1769 г. Поставлен в селе Кунцево в 1841 г.»*, а на северной *«Пожаловано Ея Императорским Величеством Екатериною Второю в 1769 г. 2-ну Обер Шталмейстеру Льву Александровичу Нарышкину»* [6, с. 221]. Вокруг этого монумента была разбита клумба и высажен декоративный кустарник. Колонна стала одной из главных достопримечательностей подмосковного имения Нарышкиных. Позднее ее часто фотографировали и даже печатали на дореволюционных почтовых открытках. Колонна простояла на этом месте более 130 лет.

В 1812 г. усадьба и храм в Кунцеве оказались на пути французских войск, так как их маршрут на Москву проходил по близлежащей Можайской дороге. Храм иконы Божией Матери

«Знамение» был разграблен и не действовал более полугода, его заново освятили и возложили на его престол новый антиминс 10 апреля 1813 г. [7, с. 8–9]. Главный усадебный дом также пострадал в этот год, здание сгорело и было вновь отстроено только к 1817 г.



Рисунок 4 — Вид на колонну от главного дома усадьбы.
Фотография конца 60-х — начала 70-х гг. XIX в.

В 1818 г. в усадьбе останавливался прусский король Фридрих Вильгельм III, ехавший в Москву по Можайской дороге. Прусский монарх прибыл в Москву в знак благодарности за спасение своего отечества и по случаю рождения своего внука, будущего царя Александра II. В честь этого события в приуса-

дебном парке был установлен каменный обелиск, еще сохранявшийся здесь в начале XX в. [6, с. 214–217].

Усадьба Нарышкиных в Кунцеве не осталась без внимания литераторов XIX столетия. Особое место в художественной литературе позапрошлого века сыграло Кунцевское городище, расположившееся в полутора километрах к западу от усадьбы и являющееся памятником дьяковской культуры, относящейся к раннему железному веку. Оно сохранилось до наших дней на территории современного парка Фили и, так же как и в давние времена, до сих пор привлекает внимание археологов и прочих любителей древностей. В 1838 г. в свет выходит роман Михаила Ильича Воскресенского «Проклятое место». Действия романа разворачиваются на «проклятом городище», а основой сюжета послужили кунцевские легенды о храме, ушедшем под землю на этом нехорошем месте. Описание таинственного и загадочного холма неподалеку от имения Нарышкиных в XIX в. сильно будоражило умы любопытных москвичей. После публикации романа в Кунцево стали приезжать любители мистики и легенд, для того чтобы собственноручно увидеть это древнее поселение. В своем романе Воскресенский описывает не только городище, но и приусадебный парк, пустой, с «неправильным садом». Автор уделяет особенное внимание первозданной природной красоте этих земель, ведь парк и усадьба были устроены в очень необычном и живописном месте. Берег реки в этом районе порос вековыми деревьями, он испещрен древними ручьями и глубокими оврагами. Линия верхнего парка проходит по краю обрыва, спускающегося к широкому изгибу Москвы-реки. Воскресенский подробно описывает живописный холм городища, поросший громадными деревьями, расположившийся у дикого берега Москвы-реки [8]. Такое яркое описание кунцевской природы не могло не привлечь еще больше отдыхающих в эти края, особенно в летнее время года.

В 1861 г. усадьбу Нарышкиных в Кунцеве посетил Император Александр II со своей супругой Марией Александровной. За процессом чаепития с крыльца усадьбы Нарышкиных, распо-

лагавшимся над гротом, наблюдал юный Пётр Иванович Щукин (1853–1912), в будущем известный московский коллекционер, чья семья снимала дачу в Кунцеве. В начале XX в. в усадьбе еще сохранялся круглый каменный стол, за которым императорская чета пила чай [9, с. 17–18]. Стол располагался на своем историческом месте перед гротом главного дома, выходившим на Москву-реку, рядом с лестницей в нижний парк, его можно увидеть на фотографии 1903 г. (рисунок 5).



Рисунок 5 — Каменный стол перед гротом. Фотография 1903 г.

К середине XIX столетия сформировался облик усадьбы и парка, частично сохранившийся до наших дней. В центральной части кунцевского имения расположился главный двухэтажный деревянный дом с бельведером и широким крыльцом. Дом в стиле зрелого классицизма был выстроен на высоком берегу Москвы-реки. Под усадьбой со стороны берега размещался грот с колоннадой, на передней площадке по бокам от грота располагались статуи на высоких постаментах. Слева — статуя Юпитера. Справа — статуя Юноны. Перед гротом — лестница

в нижний парк. Деревянное здание опоясывало широкое крыльцо, украшенное кованой балюстрадой. На фасадах — композитные пилястры, также здание украшал узорный ленточный фриз. Деревянную башенку бельведера венчал высокий шпиль. Из бельведера открывался прекрасный вид на парк и сад с оранжереями, близлежащие деревни и села, а также на Москву-реку и полевые просторы на ее противоположном берегу. Также из бельведера усадьбы можно было увидеть стены Московского Кремля и храм Христа Спасителя.



Рисунок 6 — Усадьба Нарышкиных. Фотография 1858 г.

На парадном дворе с южной стороны от усадьбы была установлена Екатерининская колонна с вензелем (рисунок 6). От колонны начиналась центральная парковая аллея до Знаменского храма, разделяющая верхний приусадебный парк по центру. К ней примыкала Покровская дорога. Аллея продолжалась с южной стороны от храма и вела к Мазилковскому пруду, в рай-

оне нынешней станции метро «Пионерская». Пруд существует и сегодня. Сейчас часть этой аллеи сохранилась, она проходит параллельно зданию школы № 2101 (бывшая 98-я школа) и упирается в Малую Филёвскую улицу.

В 20-е гг. XIX в. архитектурный ансамбль усадьбы дополнили два симметричных одноэтажных флигеля в стиле ампир, выстроенных из кирпича, с западной и восточной сторон парадного двора. Верхний парк был разделен на регулярную и пейзажные части, с обширной системой дорожек, предлагающих широкий выбор прогулочных маршрутов. В восточной части верхнего парка располагались оранжереи и прогулочные дорожки. В западной части верхнего парка в 1830-х гг. был вырыт самый крупный парковый пруд при усадьбе, сохранившийся до нашего времени. Водоем имеет овальную форму с плоским южным берегом [4, с. 23]. У пруда есть несколько названий: Нарышкинский, Солдатёнковский и Тургеневский. Северо-западнее пруда, за пределами западного пейзажного парка, располагалась дача Нарышкиных, также на высоком берегу реки, с несколькими дорожками, проложенными по склону оврага, ведущими в нижний парк. Эта дача находилась на расстоянии чуть больше полукилометра от главного усадебного дома. Сейчас в парке частично сохранилась полукруглая площадка на краю обрыва, которая раньше находилась позади этой дачи.

Нижний парк располагался на берегу Москвы-реки под обрывом. В него вели несколько лестниц и дорожек с верхней территории парка. Лестница перед усадьбой сейчас частично разрушена, хотя ей продолжают пользоваться и в наши дни. Новая железная лестница в северо-западной части верхнего приусадебного пейзажного парка, примерно в ста метрах к северу от Нарышкинского пруда, устроена на месте исторической, существовавшей еще с XIX в. Ранее у подножия этого спуска в нижний парк располагалась часовня, построенная над водным источником, получившая название «святой колодец». Ее можно увидеть на фотографиях конца XIX — начала XX в. Сейчас она утрачена. Близ современной лестницы заканчивается земляной

спуск с западной стороны от усадьбы, которым посетители парка пользуются и сегодня. Этот спуск был проложен здесь как минимум с начала XIX столетия, он отмечен на карте 1838 г. Вдоль линии обрыва у самого подножия земляной горы высокого берега Москвы-реки ранее тянулись несколько небольших прудов, устроенных здесь еще в XVIII в. Эти пруды представляли собой облагороженные естественные водоемы, которые питали здешние ручьи. Несколько прудов объединялись общей протокой и были выстроены в одну линию на манер каскадных. Кое-где через них были перекинuty деревянные мостики. Некоторые из них сохраняются и сейчас в сильно заболоченном или пересохшем виде. Также существовали и отдельные пруды, не объединенные общей протокой. С северной стороны перед усадьбой в нижнем парке располагался партер, открывающий вид на Москву-реку. В эту часть парка спускалась ранее упомянутая основная лестница перед главным домом. В центре партера была установлена скульптурная группа «Похищение Прозерпины Плутоном» работы Паоло Трискорни. Скульптура располагалась на высоком постаменте в окружении дорожек и клумб, являясь центральной частью композиции. Со стороны реки партер завершался кирпичной стеной, из-под которой вытекал родниковый источник в сторону реки. В настоящий момент площадка сохранилась, но сильно заросла кустарником и молодыми деревьями. В середине XIX в. Нарышкины постепенно начали продавать свое имение в Кунцеве и Филях по частям. В 1865 г. центральная часть владения в Кунцеве, включающая усадьбу и прилегающий к ней парк, была продана знаменитому книгоиздателю, текстильному фабриканту и меценату Козьме Терентьевичу Солдатёнку [8]

Дача Солдатёновых 1865–1917

Когда Козьма Терентьевич Солдатёнков приобрел усадьбу в 1865 г., главный дом выглядел совсем по-другому. На фотографиях, сделанных в первой половине 70-х гг. XIX в., усадьба уже подписана как «поместье К.Т. Солдатёнова». На фотографиях того времени видны богато украшенные фасады и север-

ное крыльцо, обрамленное кованой балюстрадой с множеством декоративных элементов. Двери столовой на первом этаже выходили на северную сторону, откуда открывался вид на нижний парк, набережную и Москву-реку. На крыльце была установлена статуя Флоры в окружении множества цветочных горшков. Но уже в 1874 г. Солдатёнков перестраивает главный дом в более сдержанном стиле, в соответствии с архитектурными предпочтениями, господствовавшими в России второй половины XIX столетия [4, с. 16]. На фасадах появляются более строгие и сдержанные тосканские пилястры, перестраивается крыша и бельведер. Именно в таком виде усадьба и запомнится москвичам. Такой ее будут изображать на дореволюционных открытках, такой мы видим ее на большинстве старых фотографий конца XIX — начала XX столетия (рисунки 7, 8). Даже после пожара 1974 г., ровно через 100 лет после того, как этот дом был перестроен при Козьме Терентьевиче, усадьбу снова восстановят, полагаясь на образец, созданный при Солдатёнкове, но уже не в дереве, а в кирпиче. Современные восстановительные работы, начавшиеся в 2014 г. и продолжающиеся на момент написания этой статьи, тоже проводятся как попытка возвращения усадебного облика, созданного в 70-х гг. XIX в. Однако форма бельведера, арочных окон на крыше, цвет самой крыши и множество других архитектурных и декоративных элементов были сильно изменены и мало напоминают облик прежнего исторического памятника.

Еще в 1861 г. при Знаменском храме в Кунцеве, тогда еще не перестроенном, открылось церковное училище для местных крестьянских детей. Церковь рядом с усадьбой Нарышкиных стала главным местным образовательным центром. Когда хозяином Усадьбы стал Козьма Терентьевич, он позаботился о детях местных жителей. В 1871 г. на средства Солдатёнова здесь была отстроена школа. Как тогда говорили, «начальное народное училище». Здесь могли обучаться дети обоих полов. Мальчики и девочки из Кунцева и Мазилова учились здесь чтению, письму, грамматике и арифметике. Местный приходской священник преподавал юным кунцовчанам Закон Божий и церковную грамо-

ту. Кроме того, в кунцевской школе преподавали пение, при ней был организован детский церковный хор [5, с. 2]. Старое здание школы, построенное на деньги Солдатёнка, стояло неподалёку от храма на месте нынешнего дома № 57 по Большой Филёвской улице. Школа просуществовала несколько десятилетий. Благотворительная деятельность Козьмы Солдатёнка помогла множеству кунцевских ребятишек получить начальное образование. В наши дни сохраняется преемственность этой традиции: при Знаменском храме открыта воскресная школа.



Рисунок 7 — Кунцево. Дача Солдатёнка.
Бывшая усадьба Нарышкиных. Почтовая открытка 1904 г.

Во второй половине XIX в. Кунцево становится излюбленным дачным местом среди москвичей. Предприимчивые жители деревни Мазилово быстро поняли, что на дачниках можно неплохо заработать. В скором времени деревня сильно разрослась, дворы и огороды Мазилова и других близлежащих деревень стали застраивать летними домиками, которые москвичи могли снимать

по довольно низкой цене. Здесь же располагались и более дорогие дачи, для обеспеченных съемщиков. На территории Солдатёнка находилось около 15 таких дачных домов [4, с. 15–16]. Одними из соседей Козьмы Терентьевича были его близкие друзья и единоверцы Рахмановы. Дача меценатов-старообрядцев находилась недалеко от главного усадебного дома в районе Покровской дороги (нынешняя улица Большая Филёвская).



Рисунок 8 — Козьма Терентьевич Солдатёнков
на крыльце усадьбы, выходящем на Москву-реку.
Фотография 1897 г.

Когда в 1874 г. в этих краях была открыта железнодорожная станция Кунцево, поток приезжих москвичей было уже не остановить. Впоследствии на месте этой станции в 1899–1900 гг. будет возведено здание знаменитого Кунцевского вокзала [11]. Вокзал был построен в неоготическом стиле по проекту Ивана Ивановича Струкова, автора Белорусского вокзала и многих других железнодорожных станций на Московско-Брестском направлении. Здание Кунцевского вокзала сохранилось до на-

ших дней, однако нуждается в реставрации. На момент декабря 2023 г. оно находится в аварийном состоянии.

Появление железнодорожного сообщения в Кунцево привело к увеличению количества дачных поселков в этом районе. Рядом со станцией был построен поселок, получивший название «Старое Кунцево», позднее рядом с ним возникнет «Новое Кунцево», частично попавший на территорию парка [4, с. 16]. Те из москвичей, кому посчастливилось посетить Кунцево до того, как оно стало популярным местом для загородного отдыха и до появления здесь железной дороги, с досадой говорили о том, что тихой и размеренной жизни в этих краях пришел конец. Теперь в летнее время здесь было не протолкнуться, повсюду шумные компании московских дачников. Достаточно ярким описанием усадебного парка при Козьме Солдатёнкове может послужить иллюстрация из ежедневной газеты «Московский листок», номер за 10 июня 1891 г. (по старому стилю), «гуляние в Троицын день в селе Кунцево» (рисунок 9). На обложке деревенские девушки и юноши водят хоровод вокруг Екатерининской колонны перед усадьбой. Вокруг них собралась публика побогаче, как видно, из Москвы. Подобный заголовок газеты свидетельствует о большой популярности усадьбы в Кунцево среди широких слоев населения, ведь это было одно из первых газетных изданий в Российской империи, рассчитанных на массовую читательскую аудиторию. Немалую роль в устройении праздников и украшении территории парка при даче Солдатёнкова сыграл его друг, известный художник и мозаичист Василий Егорович Раев (в мемуарах Петра Ивановича Щукина он ошибочно записан как «Иван Егорович Раев»). Усилиями Василия Егоровича в парке появились новые беседки и пьедесталы с вазонами в греческом стиле [9, с. 18]. В 1871 г. Василий Егорович Раев был похоронен на небольшом кладбище при храме иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцево [6, с. 220]. Во второй половине XIX столетия парк был открыт для посещения, и на праздники здесь всегда было полно народу. Козьма Солдатёнков всегда раздавал подарки местным крестьянам, приходившим в его парк на веселые гуляния [9, с. 18].



Рисунок 9 — Обложка газеты «Московский листок» за 10 июня 1891 г. (№ 160). «Гуляние в Троицын день в селе Кунцево»

Козьмы Терентьевича не стало 1 июня 1901 г., он умер в своем имении в Кунцево на 83-м году жизни. На его похороны съехалось большое количество скорбящих, большинство из них относились к представителям старообрядческого сословия Москвы. Гроб с телом Солдатёнкова несли на руках от главного усадебного дома до самого Рогожского кладбища. После кончины Козьмы Терентьевича усадьба и парк перешли его племяннику Василию Ивановичу Солдатёнкову [12]

При Василии Ивановиче вновь возникает идея перестройки кунцевского храма, которую вынашивал еще его дядя. В летние дни к Кунцеву приезжало так много отдыхающих, что здание Знаменского храма не могло вместить их всех, особенно на большие церковные праздники. Проект нового здания церкви был составлен архитектором Сергеем Устиновичем Соловьёвым. Однако ни Василий Солдатёнков, ни Сергей Соловьёв не дожили до завершения этого проекта. Василий Иванович умер 18 февраля 1910 г. Реализация строительства нового здания храма легла на плечи вдовы Василия Солдатёнкова, Надежды Григорьевны. К строительству приступили в 1910 г., в скором времени после смерти прежнего хозяина. Новое здание в неовизантийском стиле было завершено в 1913 г. (рисунок 10). В фамильном склепе Солдатёновых, устроенном в храмовом подклете, был похоронен сам Василий Иванович Солдатёнков [5, с. 3–7].



Рисунок 10 — День освящения нового здания храма иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцево. Из архива храма иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцево. Фотография 1913 г.

В начале 10-х гг. XX в. усадьба и парк постепенно стали приходить в запустение. Согласно уже упомянутым выше воспоминаниям П.И. Щукина, после Смерти Козьмы Терентьевича и Василия Ивановича Солдатёновых за имением практически перестали следить. В верхнем парке не расчищались дорожки, а нижний парк так сильно зарос, что стал напоминать лесную чащобу. В главном доме на тот момент были заколочены окна и двери [9, с. 148–149]. Несмотря на всеобщее запустение, усадьба и прилегающие территории парка и сада оставались во владении Солдатёновых вплоть до 1917 г.

Усадьба и парк в XX в.

После революции на территории Филёвского парка начали размещать объекты военной инфраструктуры РККА. В первой половине XX в. здесь появились воинские части и подразделения ПВО, расположившиеся вдоль улицы Воровского (нынешней Большой Филёвской). В 1923 г. на территории бывшей усадьбы Нарышкиных были размещены «Высшая школа военной маскировки» и кооператив «Военный строитель», частично расположившиеся в зданиях дореволюционных дач, построенных еще при Солдатёновых. Тогда же на участке с восточной стороны от главного усадебного дома был возведен небольшой барачный комплекс. Деревянные дома на месте прежних восточных регулярного и пейзажного парков сохранялись до конца 60-х гг. прошлого века. А в 1925 г. на территории к востоку от усадьбы, на месте нынешнего спортивного комплекса «*Russtar Arena*» и спортивного комплекса «Конструктор», был расположен «отдельный воздухоплавательный испытательный дивизион в Кунцево», с площадки которого в 1934 г. был запущен стратостат Осоавиахим-1, поднявшийся на рекордную высоту 22 000 метров над уровнем моря. База воздухоплавания сохранялась на этом месте вплоть до 1942 г. [4, с. 17].

В 30–40-е гг. к западному фасаду западного флигеля при усадьбе Нарышкиных была сделана крупная кирпичная пристройка, сохранявшаяся вплоть до его сноса в начале июня

2022 г. [4, с. 17]. Эта пристройка нарушала изначальную симметрию флигелей, так как к восточному зданию не было сделано аналогичной пристройки, и оно оставалось в прежних объемах. Также были внесены изменения в облик самих исторических зданий. Высокие окна обоих флигелей были сильно занижены вставками поздней советской кирпичной кладки, часть окон была заложена полностью, дверь на восточном фасаде западного флигеля была также заложена новой кладкой, к западному фасаду восточного флигеля было пристроено деревянное крыльцо.

В послевоенные годы главный усадебный дом был разделен на отдельные комнаты (квартиры). К этому времени деревянное здание уже утратило бельведер. Это можно увидеть на фотографиях конца 50-х гг. прошлого века. Местные жители запомнили усадьбу именно как желтый дом с плоской крышей. Старожилы предполагают, что утрата башенки бельведера была связана с аварийным состоянием старого дома. Деревянное здание могло просто не выдержать дополнительной нагрузки на крышу, при этом на момент второй половины XX в. в бельведере уже не было необходимости. Жители квартир в бывшей усадьбе вспоминают, что к концу 60-х гг. дом уже полностью обветшал. В здании сильно скрипели лестницы и половицы, плохо работал водопровод, не была проведена канализация, а туалет располагался на улице. В те года редко упоминались фамилии прежних владельцев имения, Нарышкиных и Солдатёновых, жители чаще называли усадьбу дворцом или желтым домом на набережной.

В 50–60-е гг. на территории западного пейзажного парка были высажены разные породы деревьев и кустарников, исторически никогда не произраставших в этих краях. Так, в парке появились конский каштан обыкновенный, орех серый, орех маньчжурский, акация белая и многие другие растения, частично сохранившиеся до наших дней. Таким образом, в это время на месте западного приусадебного парка появился дендропарк, центральным элементом которого стал Нарышкинский пруд. Вокруг пруда были высажены ивы, сохранившиеся и сегодня.

На западном берегу пруда был устроен «Тургеневский сквер», с крестообразной системой дорожек и большой круглой клумбой в центре [4, с. 25–26]. В наши дни сквер практически полностью утрачен, однако еще сохраняется центральная клумба и дорожка, проходящая от берега Нарышкинского пруда с востока на запад. Вторая дорожка, проходящая с севера на юг и пересекавшая первую, утрачена. Местные жители уже почти не помнят название «Тургеневский сквер», однако вокруг клумбы всё еще расположена небольшая зона отдыха с лавочками и видом на пруд. О существовании на этом месте дендропарка сейчас напоминает обилие редких для данной местности пород деревьев и множество одичавших кустарников, которые, по всей видимости, раньше подстригались.

В 1960 г. Кунцево вошло в состав Москвы, до этого времени городская граница проходила через восточную часть современного Филёвского парка. В 1964 г. на основе парковой территории был создан национальный культурно-исторический природно-ландшафтный парк. А уже в 1978 г. парку был присвоен статус памятника садово-паркового искусства.

В 1974 г. главный усадебный дом был утрачен в результате пожара [4, с. 18]. Деревянное здание было разобрано и восстановлено в кирпиче. Усадьба была выстроена к концу 1970-х гг., однако отделочные работы продолжались и в 1980-х. На крыше вновь был отстроен деревянный бельведер с высоким шпилем. Новое кирпичное здание сохранилось до наших дней. После пожара и начала восстановления главного дома было принято решение о реставрации Екатерининской колонны перед усадьбой. Колонна была демонтирована, но восстановительные работы так и не были проведены. Стоит отметить, что в советские годы за парком продолжали следить, расчищали дорожки, сохраняли клумбы, подстригали деревья и проводили чистку Нарышкинского пруда. До начала 90-х гг. прошлого века сохранялся нижний парковый партер перед усадьбой. В центре площадки всё также стояла статуя Плутона, похищающего Прозерпину (рисунок 11). Местоположение этого памятника было отмечено уже



*Рисунок 11 — Скульптурная группа
«Похищение Прозерпины Плутоном»
на фотографии Александра Гринберга. 1900–1910 гг.*

на картах конца 30-х гг. XIX в. Однако состояние скульптурной группы с каждым годом становилось всё хуже и хуже. Она серьезно пострадала и была сильно попорчена еще до революции. На фотографиях 70-х гг. XX в. видно, что Прозерпина утратила правую руку и обе стопы, Плутон лишился правой ноги, а Цербер, сидящий у его ног, потерял все три головы. В плачевном состоянии оставались и статуи Юпитера и Юноны у входа в усадебный грот, скульптуры утратили руки, а позднее и головы. Впоследствии все три скульптуры были перевезены в музей «Дом Бурганова». На фото из музея видно, что в последние годы Прозерпина утратила голову и левую руку. Учитывая плачевное

состояние скульптур, об их возвращении в парк не может идти и речи, однако возможна установка их копий на прежние места с восполнением утраченных элементов.

В 90-х гг. прошлого века парк сильно зарос и стал напоминать неухоженный лесной массив. Именно в это время постепенно начали пропадать черты прежней приусадебной территории, за которой продолжали следить в советское время. Были утрачены исторические дорожки нижнего парка, западный пейзажный парк начал наполняться малоценными породами деревьев, за посадками советского времени и дендропарком перестали ухаживать. К сожалению, в начале XXI в. тенденция сохранилась, и территория продолжила зарастать.

Современное состояние парка и сохранившиеся памятники

В 1998 г. парк Фили получил статус особо охраняемой природной территории. За последние 20 лет парк сильно преобразился, были организованы многочисленные зоны отдыха, благоустроена набережная Москвы-реки, появилось много новых прогулочных дорожек, часть из которых представляют собой осовремененные дороги дореволюционного и советского времени. Современный парк утратил большую часть видовых точек и луговых пространств. Кое-где еще сохраняются черты дореволюционных садов и парков, встречаются посадки возрастом от 150 лет. Сегодня территорию Филёвского парка условно разделяют на Ворошиловский парк (восточная часть), Солдатёновский парк (центральная часть, прилегающая к главному дому усадьбы Нарышкиных) и Суворовский парк (западная часть).

В Ворошиловском парке расположена главная парковая аллея, проходящая от улицы Барклай до лестничного спуска к Москве-реке. Местные жители еще с советских времен прозвали это место «зеленая дорожка». Аллея представляет собой сохранившийся участок дореволюционной дороги, ведущей к «мызе Нарышкиных», отмеченной на картах первой половины XIX в. Ранее линия этого пути начиналась от храма Покрова

Пресвятой Богородицы в Филях (Филёвского имения Нарышкиных), в советский период аллея была разделена нынешней улицей Баркляя. Таким образом, сегодня сохраняется только парковая часть дороги, начинающаяся от главных ворот. Однако черты прежней дорожной линии можно разглядеть и с противоположной (городской) стороны. Логическое продолжение линии аллеи хорошо заметно с западной стороны от улицы Баркляя, там начинается маленькая улочка, не имеющая названия, идущая мимо здания дворца культуры имени С.П. Горбунова. Изначально эта каретная дорога заканчивалась у подъездного парадного двора перед «мызой Нарышкиных», располагавшейся на высоком берегу Москвы-реки. Эта площадка сохраняется и сегодня, на ней обустроены торговые точки, зона отдыха со скамейками и цветочные клумбы. У лестничного спуска к берегу реки построено кафе «Панда», названное так из-за «Панда Парка Фили», расположенного к северу от кафе.

К юго-западу от главной аллеи, на расстоянии примерно 550 метров, располагается межевой вал, отмеченный на картах первой половины XIX в., устроенный между филёвскими и кунцевскими владениями Нарышкиных. Вал начинается от парковой дорожки в районе пересечения Большой Филёвской и Минской улиц и заканчивается у лестничного спуска к реке, где расположен современный парковый памятник «Дерево любви». Параллельно этой меже, с северо-восточной стороны, устроена прогулочная дорожка. Вал ошибочно принимают за бывшую линию границы между городом Москвой и Московской областью, проходившей по территории парка до 1960 г. В действительности сохранившийся вал никогда не служил городской границей. Настоящая граница города Москвы проходила по другой межевой линии, расположенной примерно в 500 метрах к западу от первой, что хорошо видно на карте Москвы и области 1952 г. Эта межевая линия была отмечена на картах 1838, 1856, 1897 и 1916 гг., сейчас на ее месте расположена асфальтовая дорожка между домами 28 корпус 1 и 28 корпус 2 по улице Большой Филёвской. Автор статьи предпо-

лагает, что эта межа могла также служить западной границей старинной липовой рощи, высаженной на этом месте и отмеченной на картах XIX в. Старовозрастные липы, относящиеся к дореволюционным посадкам, сохраняются на этой территории и сегодня.

В Солдатёнковском парке с восточной стороны от главного усадебного дома располагается группа заброшенных деревянных строений, обнесенных забором. Большая часть этих домов построена еще в 1936 г. Ранее на этой территории располагался детский оздоровительный лагерь «Березка». Лагерь частично занимает бывшие территории восточных регулярного и пейзажного парков. В юго-западной части этой обнесенной забором площадки раньше находилась стела Фридриха Вильгельма III, точное месторасположение которой было установлено автором статьи в июле 2023 г. До этого оно было неизвестно. Сейчас территория бывшего лагеря недоступна для посещения.

На момент декабря 2023 г. в главном доме усадьбы Нарышкиных продолжаются восстановительные работы, начавшиеся после пожара, произошедшего в августе 2014 г. Весной 2023 г. западный и восточный флигели перед усадьбой были полностью разобраны. На их месте были возведены их современные копии. При постройке использовался исторический кирпич оригинальных зданий, которым выложили новые фасады. Под домами устроены современные подвальные помещения из бетонных блоков. К западному фасаду западного флигеля сделана двухэтажная пристройка, на месте прежней одноэтажной, возведенной в советское время.

Перед усадьбой сохранился оригинальный постамент и база Екатерининской колонны, на которые в конце 90-х гг. прошлого века был установлен каменный вазон, на манер тех, что украшали главный дом еще в позапрошлом веке. При сборе постамента были допущены ошибки, в результате его части установлены не так, как было задумано изначально: карниз постамента перевернут, а база колонны и плинт смещены в

сторону. Кроме того, постамент и база были покрашены белой краской, что не позволяло увидеть элементы, выполненные из серого и белого мрамора, отверстия под крепежи мраморных табличек с северной и южной стороны основания были замазаны цементным раствором. Весной 2018 г. автором статьи были обнаружены два мраморных элемента, представляющие собой детали навершия колонны в форме карниза. Позднее, в январе 2020 г., была произведена видеофиксация находки, после чего оба элемента были направлены в парковое хранилище, где они продолжают оставаться в настоящее время (декабрь 2023 г.). В августе 2023 г. автором статьи проведена очистка постамента и базы колонны от грязи с раскрытием ее отдельных участков от шелушащейся краски для демонстрации фактуры и цвета оригинального материала (рисунки 12, 13). В ноябре 2023 г. постамент был убран, а на месте клумбы начали проводиться земельные работы для укрепления фундамента и повторной установки вазона и оставшихся элементов колонны на прежнее место. После начала работ строители подняли несколько крупных каменных плит, закопанных под постаментом. Местные рабочие приняли их за советские бетонные блоки и собирались их выбросить. Автором статьи был произведен осмотр этих плит, в результате чего было определено, что плиты представляют собой оригинальные мраморные элементы Екатерининской колонны, считавшиеся утраченными около 40 лет. Вероятнее всего, их поместили под постамент еще в конце 70-х — начале 80-х годов прошлого века, когда решался вопрос о возможной реставрации колонны. Первая мраморная плита была расколота на две части и представляет собой цоколь постамента. Судя по характеру загрязнения на линии слома, плита была разбита на две части еще до того, как ее поместили в землю. Вторая плита большего размера, вероятно, представляет собой основание, на котором изначально был установлен постамент. Усилиями автора статьи и благодаря администрации парка Фили обе находки были убраны с территории стройки перед усадьбой и отправлены в парковое хранилище.



*Рисунок 12 — Современный вид постамента колонны до ее демонтажа в ноябре 2023 г.
Фотография автора. Сентябрь 2023 г.*



*Рисунок 13 — Очищенный фрагмент.
Фотография автора. Сентябрь 2023 г.*

Бывший партер, располагающийся в нижнем парке перед усадьбой, за последние 30 лет сильно зарос молодыми деревьями и кустарниками. По обеим сторонам площадки сохранились линии посадки чубушника, бывшая живая изгородь, которую подстригали в советское время. В весеннее и осеннее время года еще можно разглядеть черты ровных дорожек. Особенно заметна центральная клумба партера, на которой раньше была установлена скульптурная группа «Похищение Прозерпины Плутоном». На этой территории в большом количестве встречается исторический материал. Особенно часто попадает кирпич второй половины XIX в. с клеймом «БАИ». Это клеймо принадлежит кирпичному заводу купцов Байдаковых, который располагался рядом с селом Троице-Голенищево на месте впадения Сетуни в Москву-реку, примерно в пяти километрах от нынешнего Филёвского парка. Судя по количеству кирпичей и тому, что они встречаются на всей территории Солдатёнковского парка, завод Байдаковых являлся одним из основных поставщиков строительного материала для усадьбы Нарышкиных во второй половине XIX в. В северной части партера сохранилась линия кладки бывшей стены источника, также выложенной из кирпичей с этим клеймом.

Западнее усадьбы располагается современная лестница, ведущая в нижний парк, устроенная на месте исторического лестничного спуска XIX в. На нижней площадке перед лестницей, с западной стороны, ранее находилась уже упомянутая каменная часовня, обозначенная как «святой колодец» в исторической литературе и на дореволюционных фотографиях и открытках (рисунок 14). Внутри нее располагался источник (возможно, колодец) с родниковой водой. На фронте часовни была изображена икона Святой Троицы (Бог-Отец, Бог-Сын и Святой Дух в виде голубя). С правой наружной стороны от двери располагалась икона архангела Михаила. С левой стороны была помещена еще одна икона, однако качество имеющегося фотографического материала затрудняет ее идентификацию. Возможно, это было изображение святого князя Владимира Киевского. Трудно определить время уничтожения этого памятника. Судя по воспоминаниям П.И. Шу-

кина, в 1912 г. часовенка еще сохранялась. Внутри располагалось несколько икон и горели две лампадки [9, с. 148–149]. Можно предположить, что ее разобрали в 20–30-х гг. прошлого века. На месте часовни и сейчас протекает небольшой ручеек, скорее всего, принявший форму фундамента постройки, так как в центре ручья образовался островок прямоугольной формы. В апреле 2023 г. автором статьи в ходе исследования вышеописанной территории были обнаружены крупноформатные тесаные каменные блоки и кладка кирпичной стены, предположительно оставшиеся от основания часовни. В кладке был найден фрагмент старого большего кирпича, также с клеймом «БАИ». Размеры фрагмента позволяют датировать его второй половиной XIX в.

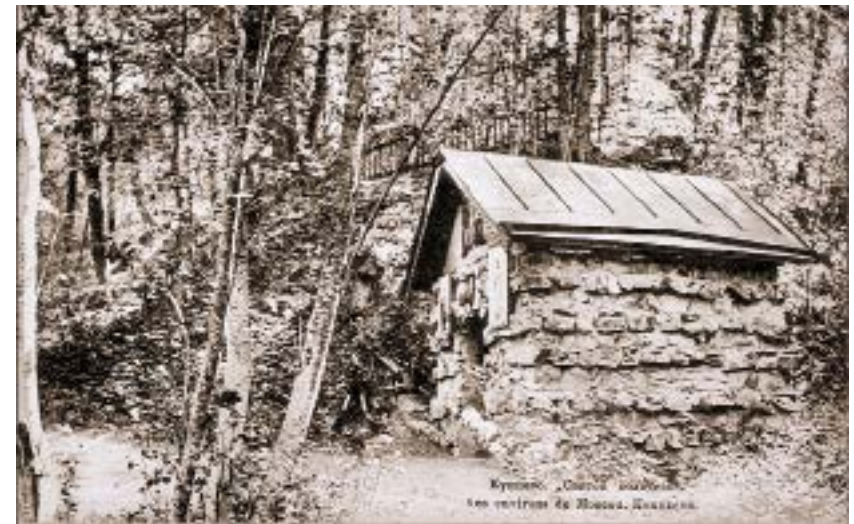


Рисунок 14 — Часовня на дореволюционной открытке.
1900–1917 гг.

К западу от современной лестницы расположено несколько естественных выступов рельефа на крутом склоне, по которым в XIX в. были организованы дорожки-спуски в нижний парк. Одна из этих дорожек спускалась прямо к предполагаемой

площадке «святого колодца» (часовни) и хорошо просматривается и в наши дни.



Рисунок 15 — Карта 1838 г. с пометками автора.

1. — Нарышкинский пруд для удобства ориентира;
2. — Спуск к святому колодезю; 3. — Дача Нарышкиных;
4. — Полукруглая площадка и клумба позади дачи Нарышкиных, запечатленные на рисунке 16;
5. — Дорожка к реке, проложенная по склону;
6. — Фрагмент булыжной дороги;
7. — Верхняя (северная) секция пруда, сохранившаяся до наших дней; 8. — Нижняя (южная) секция пруда, утрачена

Ближе к Суворовскому парку, примерно в шестистах метрах к западу от главного усадебного дома, располагалась ранее упомянутая дача Нарышкиных, отмеченная на карте 1838 г. (рисунок 15). Дом был выстроен перед полукруглым выступом на склоне. Сейчас на этом участке сохраняется полукруглая площадка на краю обрыва, которая в XIX в. представляла

собой клумбу позади построек, относящихся к этой даче (см., например, рисунок 16). В июле 2023 г. автором статьи в ходе исследования предполагаемой клумбы была обнаружена дореволюционная пуговица с двуглавым орлом, произведенная на пуговичной фабрике «Братья Бух». По краю обрыва площадку огораживает земляная дорожка, в которой автором статьи были обнаружены следы булыжной дороги, относящиеся минимум ко второй половине XIX в. Большие тесаные булыжники вкопаны в землю ребром. Западнее от этого выступа на склоне, на этой же земляной тропинке открывается еще несколько заметных участков булыжной дороги. От дачи Нарышкиных по склону было сделано несколько спусков в нижний парк по направлению к Москве-реке. Выступы рельефа, по которым ранее были проложены эти тропинки, хорошо просматриваются и сегодня, однако их уже давно не используют для спуска в нижний парк.



Рисунок 16 — Полукруглая площадка позади бывшей дачи Нарышкиных.
Фотография автора. Сентябрь 2023 г.

Также на карте 1838 г. отмечен двухсекционный пруд прямоугольной формы, находившийся в нескольких метрах к югу

от этой дачи. Форма, размер и расположение водоема позволяют сделать предположение о том, что пруд использовался для хозяйственных нужд и полива сада, так как на карте отмечены обширные посадки деревьев вокруг дачи Нарышкиных. Сейчас на этом месте располагается водоем меньшего размера, предположительно представляющий собой сохранившуюся верхнюю (северную) секцию бывшего пруда. У его юго-западного берега заметен большой земляной выступ, скорее всего, бывшая граница между верхней и нижней секциями исторического водоема. После этой границы прослеживаются очертания южного ложа пруда, на данный момент почти высохшего, но сохраняющего высокую влажность почвы. Рядом с прудом располагается яблоневый сад с яблонями разных сортов, которым местные жители пользуются и по сей день. Возраст деревьев, установленный дендрологической экспертизой, в среднем составляет от 50 до 100 лет [4, с. 26]. Близость дачи Нарышкиных и поливного пруда, разнообразие сортов яблок, возраст самих деревьев и характер кронирования некоторых особо старых яблонь, позволяет сделать предположение о том, что нынешний яблоневый сад является преемником и продолжателем традиций дореволюционных фруктовых посадок, впервые появившихся на этом месте еще в XIX в.

Несмотря на утрату ряда исторических памятников в XX и XXI вв., в парке Фили всё еще сохраняются черты дворянской усадьбы, чей садово-парковый ансамбль окончательно сформировался во второй половине XIX столетия. Эта обширная территория представляет огромный исторический и археологический интерес. Сохранившиеся элементы пейзажной и регулярной планировки, старовозрастные растения и частично дошедшие до наших дней памятники архитектуры и садово-паркового искусства, позволяют сохранять надежду на дальнейшее восстановление усадьбы Нарышкиных в Кунцево и возвращение ее исторического облика.

Список литературы

1. Димов В.А. Мое Кунцево. Царское Село Москвы. Кунцевские чтения. Русский ампи́р. — М.: Изд-во Московского университета, 2003. — С. 75–78.
2. Михайлов Б.Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях XVII–XX века. — М.: ОГИ, 2002. — С. 35–52.
3. Фадеева Л.С. История возникновения нерукотворного образа Иисуса Христа // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 1/2. — С. 152–153.
4. Веденин Ю.А., Смирнова И.М., Агальцов А.Г. Акт государственной историко-культурной экспертизы научно-проектной документации — концепция сохранения (реставрация и приспособления к современному использованию) объекта культурного наследия регионального значения «Усадьба Фили-Кунцево» и территории объекта культурного наследия федерального значения «Загородная усадьба, XVIII в.», находящегося в ведении ГАУК г. Москвы ПКЮ «Фили». [Машинопись, заверенная цифровыми подписями экспертов]. — М., 2019. — С. 13–18, 23, 25–26.
5. Храм в честь иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцево. — М.: Лепта-Книга, 2014. — С. 1–8.
6. Забелин И.Е. Кунцево и древний Сетунский стан: исторические воспоминания. — М.: Изд. К. Солдатенкова, 1873. — С. 214–217, 220–221.
7. Православные храмы. Путешествия по святым местам: еженедельное издание. № 235. Храм иконы Божией Матери «Знамение» в Кунцево. — 2017. — С. 8–9.
8. Воскресенский М.И. Проклятое место. Роман в 4-х частях. — М.: В тип. Волкова и комп., 1858. — С. 3–6.
9. Щукин П.И. Воспоминания. Меценатство в Российской империи. — М.: [print-on-demand], 2019. — С. 17–18, 148–149.
10. Мой район: Москва, Фили-Давыдково // Приложение к журналу «Дилетант» № 122. — М.: ООО «Образование — 21 век», 2022. — С. 22.

11. Мой район: Москва, Кунцево // Приложение к журналу «Дилетант» № 089. — М.: ООО «Образование — 21 век», 2021. — С. 39.

12. Данченко М.В. Наследие Кунцева. — М.: ООО «Колор-кит», 2012. — С. 54.

References

1. Dimov V.A. Moyo Kuncovo. Czarskoe Selo Moskvj'. Kuncovski chteniya. Russkij ampir [Tsarskoye Selo of Moscow. Kuntsevo readings. Russian Empire style]. Moscow, 2003, pp. 75–78.

2. Mixajlov B.B. Xram v Filyax. Istoriya priroda i xrama Pokrova Presvyatoj Bogorodicy v Filyax XVII–XX veka [The temple in Fili. The history of the parish and the Church of the Intercession of the Blessed Virgin Mary in Fili of the XVII–XX century]. Moscow, 2002, pp. 35–52.

3. Fadeeva L.S. Istoriya vzniknoveniya nerukotvornogo obraza Iisusa Xrista [The history of the creation of the miraculous image of Jesus Christ]. Theory and history of art. 2022. Issue 1/2. pp. 152–153.

4. Vedenin Yu.A., Smirnova I.M., Agal'czov A.G. Akt gosudarstvennoj istoriko-kul'turnoj e'kspertizy' nauchno-proektnoj dokumentacii – koncepciya soxraneniya (restavraciya i prispособleniya k sovremennomu ispol'zovaniyu) ob'ekta kul'turnogo naslediya regional'nogo znacheniya «Usad'ba Fili-Kuncovo» i territorii ob'ekta kul'turnogo naslediya federal'nogo znacheniya «Zagorodnaya usad'ba, XVIII v.», naxodyashhegosya v vedenii GAUK g. Moskvj' PKiO «Fili». [The act of the state historical and cultural expertise of scientific and design documentation]. Moscow, 2019.

5. Xram v chest' ikony' Bozhiej Materi «Znamenie» v Kuncove [The church in honor of the icon of the Mother of God “The Sign” in Kuntsevo]. Moscow, 2014, pp. 1–8.

6. Zabelin I.E. Kuncovo i drevnij Setunskij stan: istoricheskie vospominaniya [Kuntsovo and the ancient Setun camp: historical memories]. Moscow, 1873, pp. 214–217, 220–221.

7. Pravoslavny'e xramy'. Puteshestviya po svyaty'm mestam: ezhenedel'noe izdanie. № 235. Xram ikony' Bozhiej Materi «Znamenie» v Kuncove [Orthodox churches]. 2017, pp. 8–9.

8. Voskresenskij M.I. Proklyatoe mesto. Roman v 4-x chastyax [A cursed place]. Moscow, 1858, pp. 3–6.

9. Shhukin P.I. Vospominaniya. Mecenatstvo v Rossijskoj imperii [Memories]. Moscow, 2019, pp. 17–18, 148–149.

10. Moj rajon: Moskva, Fili-Davy'dkovo. Appendix to the magazine “Dilettante”, n. 089, Moscow, 2022, p. 22.

11. Moj rajon: Moskva, Kuncovo Appendix to the magazine “Dilettante”, n. 122, Moscow, 2022, p. 39.

12. Danchenko M.V. Nasledie Kuncova [Kuntsev's Legacy]. Moscow, 2012, p. 54.

УДК 75.05
ББК 85.103(3)

НАЦИОНАЛЬНЫЕ И НАДНАЦИОНАЛЬНЫЕ НАЧАЛА В ЖИВОПИСИ МИНАСА АВЕТИСЯНА

И. А. СТЕКЛОВА

Г. А. ХАЧАТУРЯН

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

Объектом исследования в рамках настоящей статьи являются произведения станковой и монументальной живописи Минаса Аветисяна. В качестве предмета исследования рассматриваются закономерности художественного конструирования сюжетов, тем, образов этой живописи в конкретных пространственных, линейно-ритмических и светотональных особенностях. Цель — определить формально-содержательную сущность авторского стиля Аветисяна в обстоятельствах становления и воздействия на современников, которое продолжается до сих пор. В становлении стиля подчеркивается влияние традиций средневековых фресок и манускриптов и персональных новаций Мартirosa Сарьяна, в которых сублимировано увлечение французским фовизмом. Именно в диалоге с этими традициями и с этими новациями прослеживается эволюция художника, а также метаморфозы выражения патриотической, религиозной, философской тематики в армянской живописи XX в.

Сравнение живописных образов разного времени осуществляется в методологии семантического и формально-композиционного анализа. В результате сравнения делается вывод о том, что стиль Минаса Аветисяна характеризует моделировка упрощенных, экспрессивно стилизованных форм в резких светотональных контрастах, насыщенных эпическим драматизмом; и это демонстрация, во-первых, устойчивых приоритетов национального миропонимания; во-вторых, наднационального гуманистического миропонимания. Показывается, что исключительная эстетическая чуткость и незаурядный масштаб личности позволили Аветисяну органически совместить первое и второе, стать своего рода проводником-просветителем для множества пытливых, страждущих истины зрителей, способствовать тому, что разнообразное искусство Армении узнается практически сразу же по всему свету, воспринимается как целостный иконографический и символично-ассоциативный феномен.

Ключевые слова: Минас Аветисян, Мартiros Сарьян, фовизм, экспрессионизм, национальные художественные традиции, наднациональное мировосприятие, армянская фреска, армянская станковая живопись, армянский пейзаж, армянский портрет, армянская жанровая сцена, ассоциативно-символическая образность, монументальность образа.

NATIONAL AND SUPRANATIONAL ORIGINS IN MINAS AVETISYAN'S PAINTING

I. A. STEKLOVA

G. A. KHACHATURIAN

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

The research object within the framework of this article is the works of easel and monumental painting by Minas Avetisyan. The subject of the research is the artistic construction regularities of plots, themes, images of this painting in specific spatial, linear-rhythmic and light-tonal peculiarities. The aim is to determine the formal and substantive essence of Avetisyan's style in the circumstances of its formation and impact on his contemporaries, which continues to this day. In the formation of the style, the influence of the medieval frescoes and manuscripts traditions and Martiros Saryan's personal innovations, in which the fascination with French Fauvism was sublimated, is emphasised. It follows the traditions and the innovations that the artist's evolution is traced, as well as the expression metamorphosis of patriotic, religious and philosophical themes in Armenian painting in the 20th century.

The comparison of the images on differently dated paintings is carried out in the methodology of semantic and formal-compositional analysis. As a comparison result, it is concluded that Minas Avetisyan's style is characterised by the modelling of simplified, expressively stylised forms in sharp light-tonal contrasts, saturated with epic drama <...>. First and foremost, it demonstrates national world-understanding stable priorities; secondly, of the supranational humanistic world-understanding. It is shown that Avetisyan's exceptional aesthetic sensitivity and outstanding scale of personality allowed him to organically combine the former and the latter, to become a kind of guide-educator for a multitude of inquisitive, truth-seeking viewers, to contribute to the fact that the various arts of Armenia are recognised almost immediately all over the world, and are perceived as an integral iconographic and symbolic-associative phenomenon.

Key words: Minas Avetisyan, Martiros Saryan, fauvism, expressionism, national artistic traditions, supranational worldview, Armenian fresco, Armenian easel painting, Armenian landscape, Armenian portrait, Armenian genre scene, associative-symbolic imagery, monumentality of the image.

1. К постановке проблемы

Минас Аветисян — выдающийся художник XX в., прославивший Армению, показавший миру ее величие в диапазо-

не полярных тематических настроек, от трагических до оптимистических. Примечательно, что и для того, и для другого он опирался, во-первых, на безошибочно узнаваемые по средневековым фрескам приемы сакральной стилизации натуры; во-вторых, на предельно напряженные, сверхнасыщенные светотональные отношения, напоминающие о жизнеутверждающей палитре Мартироса Сергеевича Сарьяна и о горячем дыхании его многострадальной родины. Можно утверждать, что именно Аветисяну довелось стать оглашенным наследником Сарьяна и синтезировать с его благословения наиболее известные широкой публике символично-ассоциативные сигнальные системы Армении — природно-климатическую и культурно-историческую — и, далее, создать чрезвычайно емкую энциклопедию ее живописно-пластических образов, благодаря которой почти тысячелетнее развитие разобщенного и разноголосого армянского искусства воспринимается как целостный красочный континуум.

Итак, Минас Аветисян — большой национальный художник. Однако не только. Вышеназванным статусом его место в искусстве отнюдь не исчерпывается. Актуальность настоящей статьи обусловлена мощной гуманистической заряженностью творчества Аветисяна, доказуемостью считывания всемирного в региональной самобытности, модернистского в преемственности древним традициям, универсального в уникальном авторском почерке, народного в высоком профессионализме, эмоционального в рационально организованном и т. д. Именно такое всеобъемлющее, полифоническое творчество служит многократно увеличивающей оптикой для понимания общечеловеческих болей и радостей, заставляет сопереживать и содействовать, задумываться о непреходяще важных вопросах бытия, волнующих людей везде и всегда.

2. Степень научной разработанности проблемы

Вопреки неоспоримым позициям означенной актуальности, приходится констатировать, что живопись Минаса Аветися-

на недостаточно исследована. Наиболее полно она рассмотрена в кандидатской диссертации И.А. Курценов, на фоне анализа эволюции ведущих армянских художников второй половины XX в., сосредоточенных на максимально ярком выражении национальной темы, будь то пейзаж, бытовая сцена, портрет [1]. Некоторые формально-содержательные приращения Минаса к данной теме действительно можно оценить через сравнение с ближайшими предшественниками и современниками, включая представителей «сурового стиля». Однако другие оригинальные находки тяготеют к сравнению в открытом формате, свободном от стесняющих привязок к хронологическим, этническим и пр. границам, но с соблюдением дисциплины рассуждения в классических искусствоведческих категориях. Первыми на полотнах 1960–1970 гг. эти находки обнаружили и прокомментировали Г. С. Игитян [2] и Ш.Г. Хачатурян [3]. На полотнах 1970–1987 гг. — А.А. Каменский, который зафиксировал переход от преобладающей лирической, интимно-исповедальной интонации автора к эпической. Подразумевалось, что этот переход требовал легитимации, неопровержимости обоснований для расширения локальной проблематики до мировоззренческого масштаба, начиная с привлечения и обновления проверенных «коренных традиций национального наследия» [4].

Минас Аветисян стал не просто ревностным хранителем армянских традиций монументальной и миниатюрной живописи. Сформированный данными традициями и как мастер, и как личность, он добровольно взял на себя ответственность за их переосмысление, функцию рабочего звена, стянувшего их распадающуюся цепь сразу в нескольких местах «усиливающейся безликости» [5]. Без понимания художественной специфики, динамики подхваченных традиций приблизиться к фигуре Аветисяна невозможно. Благо, в науке они хорошо представлены, поскольку делу их изучения посвятили жизнь несколько поколений блестящих ученых. В частности, благодаря подвижничеству Л.А. Дурново, С.М. Тер-Нерсисян, Н.Г. Котанджяна скрупулезный искусствоведческий разбор и широкий общественный резонанс получили

самые ранние из армянских фресок, датируемые V–VII вв., — фрагментарно сохранившиеся росписи в интерьерах церквей Сурб Погос-Петрос, Ереруйк, Лмбатаванк, Аручаванк и т. д. Еще более подробно исследованы и освещены в специальной и популярной литературе великолепные фрески XIII в., которые появились в монастырях Ахтала и Кобайр, а также в церквях на Кипре, в Крыму, Новой Джульфе, Львове, Тбилиси.

Собственно, лучшие образцы фресковой живописи XIII в. можно оценить и воочию. Например, на стене соборной церкви Арзу-Хатун Арцруни в карабахском монастыре Дадиванк, основанном в I в., доступна для обозрения сцена торжественного рукоположения св. Николая, принимающего Евангелие от Христа и омофор от Богоматери, склонившей чарующе-тонкое лицо с восточными чертами. Анализ использованных здесь формальных средств позволяет убедиться в реальной эффективности повышения внутренней мощи, монументальности образов христианских святых за счет компактности их силуэтов и упрощения физиономических характеристик, гипертрофированных до состояния чеканного знака, а также посредством общей уравновешенности масс в композиции, распределения изощренных линейных ритмов, экономности палитры и т. д.

В XVII–XVIII вв. история армянской живописи обретает имена. В частности, известно, что три сюжетных фрагмента из сохранившегося декоративного убранства Эчмиадзинского собора были созданы Нагашем Овнатаняном. Помимо Эчмиадзина, собраны некоторые данные об обстоятельствах росписей в Старой Джульфе, Астапате, Агулисе, Варагаванке, Мугни, Мегри и др., а также об истоках дифференциации национальных жанровых традиций. Так, о самой ранней стадии становления армянского портрета свидетельствуют изображения Акопджана и Воскана Велиджанянов, принадлежащие кисти мастера Минаса.

Судьба распорядилась так, что на протяжении XIX в. армянские художники получали базовые профессиональные навыки преимущественно в Тифлисе, Санкт-Петербурге, Москве и европейских столицах, где культивировались консервативные

академические методы рисунка и живописи и зарождались разрушительные для них модернистские веяния. Осваивая и то и другое, они решались на претворение исторических, мифологических, библейских повествований, жанрово-бытовых сцен, природных и архитектурных пейзажей, портретов, натюрмортов. Со всем перечисленным в романтически-реалистическом ключе прекрасно справлялись Арутюн Шамшинян и Геворг Башинджагян; в духе салонного ориентализма — Вардгес Суренянц; в русле критического реализма — Егише Тадевосян, Фанос Терлемезян, Степанос Агаджанян, Акоп Акопян и т. д. Наконец, на рубеже XIX–XX вв. в Москве началась творческая биография признанного патриарха современной армянской живописи Мартироса Сергеевича Сарьяна.

Связь между искусством Мартироса Сарьяна, которое маркируется сегодня как фовизм, экспрессионизм, синтетизм, символизм, декоративизм и т. д., и искусством Минаса Аветисяна, в аналогичных стилевых дефинициях, является центральной проблемой обширного корпуса серьезных исследований. А.Г. Нерсисян, В.И. Раздольская, Н.С. Степанян и др. локализуют в данной связи побочные, но самодостаточные аспекты. В контексте настоящего рассуждения первостепенный интерес представляет один из них — положение Н.С. Степанян о том, что творчество Аветисяна оказывается традиционным и современным разом, выступая «принципиально новым прочтением сарьяновской концепции целостного мира» [6, с. 16].

Траектория эстафеты от Сарьяна к Аветисяну в русле названной концепции может выстраиваться по-разному, в зависимости от предпочтения версии ее происхождения. И это понятно. С равновесными аргументами происхождение концепции относят к годам обучения Сарьяна у В.А. Серова и К.А. Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; к путешествиям на Восток; к атмосфере объединения «Голубая роза»; к участию в выставках «Московского товарищества художников», «Золотого руна», «Мира искусства»; к двухлетнему парижскому периоду.

В Париже Сарьян переболел и импрессионизмом, и постимпрессионизмом, хотя и не растратил пиетета перед основоположниками: «Поразителен Гоген своей новой религией, открывшей сокровенный духовный мир дикарей европейцу. Бесподобен Сезанн, тверд, убедителен в своей плотной и сверкающей живописи. Очень интересен Ван Гог, искатель беспокойный и больной» [7, с. 72]. Тогда же он убедился в силе упоительных цветосочетаний Анри Матисса, преданность которым пронес через всю жизнь. Оказалось, что таковые могут выполнять не только декоративную, но и конструктивную работу, оживлять субстанции и формы мира не снаружи, а изнутри. С учетом изложенного причислять Сарьяна к фовизму, да и к любому течению французского авангарда, разогнавшего маховик глобального модернизма, вряд ли корректно. Как заметил А. М. Эфрос, он «не просился в парижане, не хлопотал о славе. Он жил здесь для себя и учился. На мольбертах в его мастерской, у стен стояли этюды, какие делают неопиты Парижа. Творческая тактика была ясна. Он опять пробивался к лучшему в себе» [8, с. 127].

Допустимо предположить, что М.С. Сарьян претендовал на что-то более фундаментальное и долговечное, нежели полемически заряженный, а значит, зависимый фовизм. Возможно, на реализм, если понимать под данным определением не безликое иллюзионистское копирование видимой реальности, а страстное человеческое стремление к максимально адекватному выражению ее всеобъемлющей сущности. Во всяком случае, к такому предположению настойчиво подталкивают разные истолкования концепции целостного мира Сарьяна. По А.Г. Нерсисян, например, она заключается в обобщении идеального «я» художника с «предметной, пространственной, временной средой его обитания» [9, с. 19]. А по В.В. Воскресенской, — в «сопряжении природы и человека через <...> отражение окружающих реалий во всем их многообразии — в географическом, сюжетно-тематическом, образно-живописном» [10, с. 23].

Лучшей точкой обзора, позволяющей убедиться в целостности мира при личной сопричастности ему, стал для Мартиро-

са Сергеевича Ереван. Не случайно большинство исследований его творчества посвящено произведениям ереванского периода. Именно в них в полной мере проявился редчайший колористический дар, в частности, умение «ясней и лаконичней передать <...> палящий зной солнечного света и связанную с этим контрастность цвета» [11, с. 102].

После переезда в Армению художник «всем сердцем, всем своим существом породнился со своим народом», обрел «чувство родины» [11, с. 200]. Это чувство он выразил в картинах, начиная с распределения, сочетания, столкновения ярких, чистых красок. При всей свободе, дерзости мышления, краски равномерно, дисциплинированно, с одной и той же плотностью покрывали доминирующие сегменты холстов, не допуская колебаний живописной фактуры. Артистическое управление стабильностью и движением красок, экспрессивным потенциалом полярных светотональных отношений он передал Минасу Аветисяну. Причем буквально из рук в руки: «Художники пишут рассвет. Рассвет — это настроенное, это свет и тьма, слитые воедино. И лишь очень немногие отваживаются писать солнце. При солнце все резко, солнце ломает привычные формы, смешивает линии — уловить и передать все это в красках очень трудно. Минас не боится яркости, он сделал свой шаг в мир солнца» [7, с. 188].

3. Национальный код армянской живописи в творчестве Минаса Аветисяна

Минасу Аветисяну посчастливилось поучиться в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и окончить Ереванский художественно-театральный институт. Не будет преувеличением сказать, что в становлении его авторского стиля участвовали и запад, и восток. По сути, на этом этапе биографии повторилась ситуация его великого земляка — дилемма раздвоенных ориентиров. Только теперь, чтобы подпасть под влияние Матисса и Пикассо, но не потерять собственной национальной идентичности, было достаточно Эрмитажа.

Оба художника прошли через искушение конформизмом и левачеством, избавились от массы профессиональных и человеческих предрассудков, извели вкус свободы. Непреодолимые, казалось бы, для воспитанников академической системы эстетические барьеры, жанровые ограничения, технические трудности пали. Аветисян, как и Сарьян, с равным увлечением обращался к пейзажу, портрету, натюрморту, бытовому жанру, философской аллегории, с непринужденностью соединял всё это и переходил к фрескам и театральным декорациям. При этом он неустанно исследовал возможности техник и технологий: осваивал разные материалы и манеры письма (темперу, акварель, масло и пр.) и рисунка (карандаш, перо, сангина, уголь и т. д.).

Минас Аветисян создал около тысячи работ в разных техниках и жанрах и погиб в 47 лет. Треть его холстов, рисунков, набросков, эскизов для театра сгорела при пожаре, случившемся в ереванской мастерской в 1972 г. Не пострадали одни лишь спектакли. Среди них — «Болеро» Равеля, «В Мире кукол» Россини, «Золушка» Прокофьева, «Негритянский Квартал» Гершвина, «Три пальмы» и «Алмаст» Спендиарова. Высшим достижением живописца в пространстве сцены считается балет «Гаянэ» Арама Хачатуряна, преображенный, по признанию композитора, не только бурным темпераментом, но и интеллектом, «мощным символизмом» Аветисяна [12, с. 12].

Фрески

Спитакское землетрясение 1988 г. разрушило часть монументального наследия Аветисяна. С тем, что осталось, можно познакомиться в резиденции правительства Армении, в ереванском аэропорту «Звартноц», в Гюмри (бывшем Ленинакане), в доме-музее художника в Джаджуре.

Фреска «Рождество Тороса Рослина», украшавшая стену столовой Электротехнического завода в Гюмри, сильно пострадала во время землетрясения. После длительного восстановления ее удалось демонтировать и перевезти в Джаджур. Сюжет

появление на свет чудесного младенца, будущего классика армянской миниатюры XIII в. — уже вдохновлял Минаса. Однако созданная им прекрасная картина не принесла искомого удовлетворения, в то время как фреска могла бы с этим справиться. Формат фрески по умолчанию усиливал значимость сюжета, оперируя тем, что можно называть приемами сакральной стилизации натуры. Здесь это, прежде всего, лаконичная пластика равновеликих прямостоящих женских фигур, очерченных плавным контуром и ритмически распределенных между двумя условными горизонтальными краями центрального фронтального плана, который удерживает в равновесии всю панорамную композицию, а вместе с ней и ортогональную структуру незыблемо-статичного мира.

Второе, но не менее важное — цвет, его символическое осмысление и предъявление. Если яркость у Сарьяна есть порождение солнечного света, то у Аветисяна это, скорее, отраженный свет, струящееся тепло, жара. Художник рассказывал: «В годы войны мы с ребятами усаживались по вечерам на каменные ограды, которыми обносят у нас деревенские подворья, и дожидались возвращающихся с поля родителей. От жаркого солнца камни раскалялись. В Ленинграде я как сон вспоминал этот их жар. Потому-то и наш дом, и камни, и деревню, и горы представлял себе раскаленными, пылающими» [13, с. 13]. Фреску распирает жара. Всё, что на ней изображено, превращается в источники и ретрансляторы излучения.

Можно говорить о светоносном и жарком полифоническом колорите, построенном на взаимопроникновении крупных пятен ярких тонов с нерастворимой взвесью не менее ярких смежных и дополнительных примесей. Единая, хотя и отчетливо разграниченная переливатая субстанция обобщает разнородные формы: небо, гору, на склоне которой раскинулась старинная крепость с церковью, дом, землю, молчаливых статуарных женщин в платках и платьях до пят. Здесь, в разной пластике и в разных материалах, формы живут и сами по себе, и друг в друге. Как пояснял Аветисян: «Я пишу свет, а не материал. Свет у меня

это цвет... Я на жизнь смотрю издали, поэтому мелочи не видны в моей живописи» [13, с. 16].

Аветисян видит жизнь в единстве и многообразии пластики и цвета. Поэтому цвет у него не ровный, как у Сарьяна, а рефлексирующий, бликующий, полнозвучный. Часто он замешан на основе красных полутонов и подтонов — оттенков страдания, страсти, ликования, напоминающих о спадах и подъемах Армении, изведенных народом на его многовековом историческом пути.

Станковая живопись

Сцены из сельской жизни

Аветисян родился в горной деревушке Джаджур, название которой переводится как «милая вода». Любовью к земле и землякам переполнено его творчество. Вековечный уклад крестьянского труда, быта, досуга служил неизменным источником вдохновения. Об этом свидетельствуют картины «Раздумье», «Пекут лаваш», «Беседа», «Подруги» и т. д. На них есть то, что называется национальными, этнографическими мотивами, — мирная сельская среда: гористый ландшафт с редкой растительностью; традиционные глинобитные дома без окон, но с отверстием для очага в крышах; жители, занятые будничными делами или общением между собой.

Эту среду Минас знал досконально; бесчисленное множество раз писал ее в интерьерах и экстерьерах (фронтально, с высокого горизонта) с натуры и по памяти, чаще всего — свой отчий дом и мать, застывшую на его пороге, опершись на косяк. Именно так в студенческую пору мать провожала его напряженным взглядом до станции. Вероятно, множество картин на этот неизменно актуальный сюжет порождены не только зрительными впечатлениями, но и осмыслением взгляда и образа матери вообще. Для Аветисяна это, конечно, образ родины. Отсюда светлота и чистота, тонкость и мягкость цветового решения с драматическими акцентами белого, черного, красного.

Получается, что картина с явной этнографической фактурой говорит о том, что присуще всем людям. Неподвижная фигура матери, как ипостась ландшафта, природы, родины, выключена из времени. Тем самым она делалась знаком вечной любви и благодарности, а также неутраченного чувства вины перед самым близким человеком. «Когда я приезжаю в свою деревню, — писал Минас, — и вижу, как у порога глиняных домиков сидят женщины, подперев головы руками, передо мной раскрывается весь мир. Я забываю обо всех течениях, направлениях и измах в искусстве. Я думаю о жизни» [13, с. 18].

Пейзажи

Картина «Дома, деревья, горы» — самодостаточный безлюдный пейзаж — очередное воспоминание о Джаджуре. Впрочем, сам дом в философии художника является субъектом природы настолько, насколько являются им деревья и горы. В свою очередь, слегка изогнутые деревья напоминают целомудренно задрапированные женские фигуры. Они покачиваются, склоняются друг к другу, как бы осеняя, оберегая землю предков, тихо разговаривают между собой, поют и молятся. В общем-то, Минас очеловечивает все природные и рукотворные формы, как это делается в сказках и народных песнях.

Цветовое решение пейзажа имеет непривычную холодноватую структуру на сочетании дополнительных тонов: малиново-лиловых и охристых, сизых и коричневых. Некогда раскаленная атмосфера медленно остывает здесь до состояния предгрозовой свежести. Длинные и короткие мазки с равной экспрессией моделируют формы и интервалы между ними, образуя трепетную, но плотную фактуру. Возможно, о подобной пастозно-красочной поверхности грезил художник, когда, по воспоминаниям Шаэна Геворковича Хачатуряна, рассматривал хачкар возле Церкви Сурб Степанос в гарнийских горах и, поглаживая его рукой, говорил самому себе: «Вот такой должна быть живопись — бархатистой, драгоценной!» [5].

Портреты

Не менее притягательным, к тому же внесезонным жанром был для художника портрет. Проблема объективности по отношению к моделям решалась прямолинейно. Моделями становились хорошо знакомые люди, и только так получались интересные портреты. Самыми интересными в этом смысле становились автопортреты. Пожалуй, наиболее знаменитым из них был меланхолический автопортрет 1960 г. Колорит автопортрета построен на максимальном светотональном контрасте — на отношениях, конфликте, полемике темно-синих, ярко-красных, золотисто-охристых тонов. За плечом мужчины со средневековыми чертами лица, с громадными иконописными глазами расстилается кроваво-красная земля с деревьями без крон, напоминающими оголенные нервы, и извергается синий вулкан. Понятно, что процесс извержения, занимающего и венчающего всю левую половину картины, никогда не закончится.

Подперев голову рукой, художник смотрит на зрителя. Во взгляде — пытливость, тревога, трагизм. Собственно, трагизм в той или иной мере присутствует у Аветисяна всегда. Он имманентен, экзистенциален и, более того, осознан. Здесь трагизм сконцентрирован. Если доверять воспоминаниям окружающих, он жидется на всестороннем осмыслении катастрофических сценариев армянской истории, а также на моделировании вариантов преемственности прошлого и будущего как для себя, так и для всего человечества.

Автопортрет большого художника предстает самопрезентацией бескорыстного поколения советских шестидесятников, рефлектирующих создателей «сурового стиля» и истинным камертоном эпохи. По нему промеряют себя в пространстве и времени рядовые, ищущие правды люди. Как заметил прозаик Рафаэл Геворкович Арамян: «Минас Аветисян был большим художником, потому что имел свой голос, свою палитру, свою тему, свое слово. Был большим, потому что за каждым оттенком, каждой линией угадывались и другие цвета, другие линии и новая глубина. ...Был большим потому, что по его картинам

тоскуешь, как тоскуешь по полюбившимся морям или местам, где однажды побывал. Его картины несут в себе не только судьбу художника, но и собственную... свое биение сердца, печаль, потрясение, ожидание» [14].

Натюрморты

Не в последнюю очередь повышенная декоративность картин Аветисяна предопределялась физическими свойствами реалий, к которым он постоянно возвращался. Согласно художнику, немалое количество радости приносит человеку открытие красоты в самых непритязательных вещах, а также обнаружение неожиданных, символически-красноречивых связей между ними. Минас систематически радовал себя компоновкой натюрмортов из таких ошеломительных вещей — использовал грубую кустарную мебель и утварь, скромные букеты и фрукты с ближайшего рынка. Чаще всего он выкладывал на столешницу спелые, сочные гранаты и яблоки и писал их почти сверху, заставляя рассматривать, как драгоценности в витрине.

Допуски декоративного преобразования, радикального перформативного вещей оказывались в прямой зависимости от сознательно выбранной автором эстетической дистанции, от степени решимости на абстрагирование от банальных характеристик натуры. Можно назвать это силой воли к красоте, к субъективному преумножению красоты и перераспределению соответствующей художественно-образной нагрузки между ее композиционными, графическими, колористическими структурами.

Даже в принципиально неидеологических натюрмортах Минас Аветисян стремился передать свои размышления о бытии. С одной стороны, здесь демонстрируется стоицизм, принятие быстротечности как имманентности времени, поглощающего все живое. С другой — ликование от безостановочного воспроизводства красоты практически в каждом материале и форме, клетке действительности.

Философские аллегории

За какой бы жанр, за какой бы сюжет ни брался Минас Аветисян, он обращался к корням. Показать себя распятым на кресте в одиночку, без сильной этической поддержки он, по факту, не смог. Дерзость столь откровенного, шокирующего самоуподобления требовала разрешения и, более того, духоподъемного содействия главных нравственных авторитетов — увы, ушедших родителей. Так, по обе стороны от креста появились портретные фигуры отца и матери, своеобразные памятные знаки, выражающие и скорбь, и солидарность. Изможденные старые люди с натруженными руками смотрят в сторону или, точнее, внутрь себя, смирившись с тем, что жизнь их сына подобна самосожжению, и эта жертва приносится миру осознанно и добровольно.

С одной стороны, чуткая христианская душа Минаса преисполнена любви, добра, благоволения к людям; с другой — охвачена невыносимым, неодолимым пессимизмом. Она печалится и протестует против тотальной жестокости, несправедливости, лжи, апатии, в бессилии достучаться до безразличных сердец. Единственное, что остается Аветисяну, — это распять себя на кресте. Вот почему он придумывает свою Голгофу, прибегая к крайне энергичным средствам, к наслоениям желтого, оранжевого, красного, синего, зеленого, т. е. к помощи основных тонов хроматического спектра. Пронзительные краски, все краски мира, разбитые нервными мазками белил, полыхают в ломаной геометрии нескольких крупных пятен, объединяя в формате картины все вещества и формы действительности: лица, тела, землю, горы, небо.

По выражению И.А. Курценса, эта полифония и есть «цвет образа», хотя на самом деле цвет у Минаса заводит пружину всех составляющих образа. Наверное, стоит говорить о синтезе цвета с композицией образа, с пластикой образа, с ритмикой образа и т. д. как со всем тем, что разделяет с цветом метафорическую, символично-ассоциативную нагрузку, а также ответственность за художественный результат.

Заключение

В диапазоне практически всех жанров монументальной и станковой живописи вырабатывался стиль Минаса Аветисяна — подход к расстановке конкретных смысловых акцентов посредством конкретных композиционных, линейно-ритмических и светотональных приемов. Формально-содержательную сущность стиля можно определить как авторский вариант эпического драматизма, отражающего приоритеты национальной ментальности и наднационального гуманистического миропонимания в синтезе пластики экспрессивно стилизованных форм и предельно насыщенных светотональных контрастов [15].

Аветисян — художник, которому удалось извлечь из-под спуда послушного академизма и эфемерного импрессионизма суть представлений современников о себе и мире, соотнести их с эффективными понятийными моделями Мартироса Сарьяна и актуализировать в великолепных полотнах и фресках. В лице Аветисяна армянское искусство, впитавшее национальные традиции средневековой монументальной и миниатюрной живописи и интернациональные новации модернистской живописи, вышло за пределы сдерживающих, сужающих рамок. Помимо символично-ассоциативной самобытности в сугубо патриотической проблематике, оно нашло свои трагические и оптимистические интонации для обращения к религиозным и философским темам, влилось со своей природно-климатической и культурно-исторической обусловленностью в многоголосье миропонимания XX в.

Список литературы

1. Курценс И.А. Минас Аветисян. Живопись и рисунок. К вопросу о формах ассоциативно-символической образности в армянской живописи 1960–1970 годов: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М.: Рос. ин-т искусствознания Министерства культуры РФ, 1993. 26 с.
2. Игитян Г.С. Минас Аветисян. — М.: Советский художник, 1970. — 120 с.

3. *Хачатрян Ш. Г.* В художественном мире Минаса Аветисяна // Искусство. — 1984. — № 10. — С. 24–28.
4. *Каменский А.А.* Цвет образа. Минас Аветисян // Панорама искусств. Вып. 10. — М.: Советский художник, 1987. — С. 149–166.
5. *Хачатрян Ш.Г.* Аветисян Минас Карапетович // Артпанорама. URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsection&id=1436> (дата обращения: 07.03.2023).
6. *Степанян Н.С.* Искусство Армении. Черты историко-художественного развития. — М.: Советский художник, 1989. — 312 с.
7. *Сарьян М.С.* Письма. Том первый. 1908–1928. — Ереван: Тигран Мец, 2002. — 410 с.
8. *Эфрос А.М.* Мартирос Сарьян // Мастера разных эпох. — М.: Советский художник, 1979. — 336 с.
9. *Нерсисян А.Г.* Человек и природа в армянской живописи 1960–1980 годов. К вопросу об интерпретации творческого наследия Мартироса Сарьяна: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — СПб.: СПбГАИЖСА им. И.Е.Репина, 2004. — 28 с.
10. *Воскресенская В.В.* Космос природы в творчестве П. Кузнецова и М. Сарьяна (эстетико-мировоззренческие аспекты): автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М.: Гос. институт искусствознания, 2010. — 26 с.
11. *Сарьян М.С.* Из моей жизни. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 303 с.
12. *Минас Аветисян.* Выставка графических работ. Буклет / вступит. ст. и сост. Ш.Г. Хачатряна. — Ереван, 1975. — С. 6–14.
13. *Аветисян М.К.* Смысл искусства // Творчество. — 1966. — № 1. — С. 10–18.
14. *Арамян Р.Г.* Живое сердце Минаса // Коммунист. — 1975. — 26 фев.
15. *Стеклова И.А., Ан До.* Концепция синтеза архитектурных традиций Китая и западного модернизма в художественной программе Йо Мин Пея // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. № 3–4. — С. 156–181.

References

1. *Kurcens I.A.* Minas Avetisyan. Zhivopis' i risunok. K voprosu o formax associativno-simvolicheskoy obraznosti v armyanskoy zhivopisi 1960–1970 godov [Painting and Drawing. On the Forms of Associative-Symbolic Imagery in Armenian Painting of 1960-1970s]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Moscow, 1993. 26 p.
2. *Igityan G.S.* Minas Avetisyan [Minas Avetisyan]. Moscow, 1970. 120 p.
3. *Xachatryan Sh.G.* V xudozhestvennom mire Minasa Avetisyana [In the artistic world of Minas Avetisyan]. *Art*. 1984, n. 10, pp. 24–28.
4. *Kamenskij A.A.* Czvet obraza. Minas Avetisyan [The colour of the image. Minas Avetisyan]. *Panorama of Arts*. Issue 10. Moscow, 1987. pp. 149–166.
5. *Xachatryan Sh.G.* Avetisyan Minas Karapetovich [Avetisyan Minas Karapetovich]. *Artpanorama*. URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=subsection&id=1436> (date of application: 07.03.2023).
6. *Stepanyan N.S.* Iskustvo Armenii. Cherty istoriko-xudozhestvennogo razvitiya [Art of Armenia. Features of historical and artistic development]. Moscow, 1989. 312 p.
7. *Sar'yan M.S.* Pis'ma. Tom pervy'j. 1908–1928 [Letters. Volume one. 1908–1928]. Erevan, 2002. 410 p.
8. *E'fros A.M.* Martiros Car'yan [Martiros Saryan]. *Mastera razny'x e'pox* [Masters of different epochs]. Moscow, 1979. 336 p.
9. *Nersisyan A.G.* Chelovek i priroda v armyanskoy zhivopisi 1960–1980 godov. K voprosu ob interpretacii tvorcheskogo naslediya Martirosa Sar'yana [Man and Nature in Armenian Painting of 1960–1980. To the question of interpretation of Martiros Saryan's creative heritage]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Saint-Petersburg, 2004. 28 p.
10. *Voskresenskaya V.V.* Kosmos prirody v tvorchestve P. Kuznetsova i M. Sar'yana (e'stetiko-mirovozzrencheskie aspekty') [Space of nature in the works of P. Kuznetsov and M. Saryan (aesthetic and ideological aspects)]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Moscow, 2010. 26 p.
11. *Sar'yan M.S.* Iz moej zhizni [From my life]. Moscow, 1985. 303 p.

12. Minas Avetisyan. Vy`stavka graficheskix rabot. Buklet [Exhibition of graphic works. Booklet]. Vstupit. st. i sost. Sh.G. Xachatryana. Erevan, 1975. pp. 6–14.

13. Avetisyan M.K. Smy`sl iskusstva [The meaning of art]. *Creativity*, 1966, n. 1, pp. 10–18.

14. Aramyan R.G. Zhivoe serdce Minasa [The Living Heart of Minas]. *The Communist*, 26th February 1975.

15. Steklova I.A., An Do. Konceptiya sinteza arxitekturny`x tradicij Kitaya i zapadnogo modernizma v xudozhestvennoj programme Jo Min Peiya [The concept of synthesis of architectural traditions of China and Western modernism in the artistic programme of Yo Min Pei]. *Theory and History of Art*, 2023, n. 3–4, pp. 156–181.

*Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

УДК 7.036

ББК 85.103(5КИТ)

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДИННАЯ ТЕОРИЯ: ИСКУССТВО, ПРОИЗВОДСТВО И ПОЛИТИКА В 1920-е годы

М.Ю. ЕВСЕВЬЕВ

ПУ АНЬЮАНЬ (КНР)

Санкт-Петербургский государственный университет

(кафедра истории искусства)

199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7–9; Россия

E-mail: anyuanpu@gmail.com

m.evseviev@spbu.ru

В статье выбран продуктивизм — ключевой пункт в процессе столкновения и схождения различных художественных стилей в России 1920-х гг. — и рассмотрено, как художественные стили участвовали в формировании социалистических художественных стилей на разных уровнях. Через производство продуктивизм растворил барьер между искусством и системой, сделав возможным авангардистское и большевистское видение будущего общества в целом, на уровне реальности.

В теоретических рамках тотального искусства производство стало высшим общим знаменателем, воплощающим общее видение и модернизационное воображение страны или даже целого общества в отношении будущего. Такой подход позволяет наблюдать глубокое взаимодействие различных сил и факторов, сохраняя при этом достаточную дистанцию и бдительность по отношению к развивающему и телеологическому взгляду на историю.

Исследование, проведенное в данной статье, показывает, что в социальной перспективе общий ландшафт формирования социалистического искусства не монополизирован политикой, а различные гетерогенные элементы встречаются и сочетаются в рамках более широкой социалистической культуры.

Ключевые слова: *продуктивизм, ВХУТЕМАС, тотальное искусство, авангард, производство, телеологический взгляд на историю, искусство и институция.*

PRODUCTION ART AS A MIDDLE THEORY: ART, PRODUCTION AND POLITIC IN THE 1920S

M.YU. EVSEVIEV
PU ANYUAN

St Petersburg University (Department of History of Art)
199034, 7–9 Universitetskaya Embankment, St Petersburg; Russia

This article focuses on Productivism — a key point in the process of collision and convergence of different artistic styles in 1920s Russia — and examines how artistic styles participated in the formation of socialist artistic styles at different levels. Productivism dissolved the barrier between art and the system focuses on and allowed for avant-garde and Bolshevik visions of the future society as a whole, at the level of reality.

Within the theoretical framework of Total art, production became the highest common denominator, embodying the shared vision and modernizing imagination of a country or even an entire society with regard to the future. This approach allows us to observe the profound interplay of various forces and factors, while maintaining a sufficient distance and vigilance towards a developmental and teleological view of history.

The research conducted in this article shows that from a social perspective, the overall landscape of socialist art formation is not monopolized by politics, and that various heterogeneous elements meet and combine within a broader socialist culture.

Key words: Productivism, VKhUTEMAS, Total Art, Avant-garde, Production, teleological view of history, art and institution.

Введение

Продуктивизм зародился в российском авангарде начала XX в., выступавшем за отказ от чистого искусства ради служения обществу, концепция которого восходит к дискуссиям об эстетике повседневности до Октябрьской революции в России [1]. После развития продуктивизма в 1920-е гг. теория со временем переросла в идею интеграции искусства и труда, что повлияло на формирование последующей реорганизации концепции художественного образования и концепции труда. Предложенная в реформе художественного образования программа подготовки нового типа творцов — художник-инженер — оказала непосредственное влияние на формирование системы преподавания

пионерской русской художественной школы ВХУТЕМАС, заложившей основы современной дисциплины дизайна в России [2], а затем повлиявшей на развитие Баухауза и всего современного дизайна в XX в. [3].

В силу конкретных исторических обстоятельств коннотации продуктивизма с момента его возникновения находились в состоянии эволюции и дифференциации, полностью отступив в 1930-е гг. по мере обострения политической обстановки. В современной логике западного искусствоведческого повествования возникновение и развитие продуктивизма относят к русскому авангарду, изображая его как авангард и как объект советского тоталитарного гнета. Однако такое одностороннее и антагонистическое прочтение с западноцентричной точки зрения не только отрывает его от исторической реальности, но и подразумевает неявное построение идеологической критики [4]. Как утверждал А.И. Мазаев, «Производственничество» осталось где-то в стороне от реального исторического пути искусства [5, с. 40].

Цель статьи — изучить становление и развитие продуктивизма в культурном контексте смены парадигмы в русском искусстве 1920-х гг. и попытаться по-новому осмыслить его роль и место в меняющемся обществе.

Методология исследования заключается в анализе в рамках теории тотального искусства и дополнении ее средней теорией. Понятие «тотальное искусство» возникло на основе теоретической базы социалистического реализма, созданной российско-немецким ученым Борисом Гройсом для изучения советского искусства с целью преодоления идеологической предвзятости и преодоления культурного разрыва между Востоком и Западом. В своей книге *The Total Art of Stalinism* (1992) Б. Гройс раскрыл внутреннюю преемственность авангардно-социалистического реализма с точки зрения равенства эстетических прав искусства и политики, что стало новой парадигмой интерпретации советского искусства [6]. Согласно Роберту К. Мертону, средняя теория — это теория, которая находится

между низкоуровневыми, необходимыми операционными предположениями повседневных исследований и всеохватывающей, систематической единой теорией, которая пытается объяснить все наблюдаемые последовательности в социальном поведении, социальной организации и социальных изменениях [7, с. 39]. Кроме того, средняя теория может быть связана с другими теориями в целом и даже стать частью более крупной теории, что может установить диалоговый мост между макро- и микротеорией и стать эффективным способом обобщения абстракции микротеории.

Таким образом, научная новизна данной работы заключается в следующем. В контексте тотального искусства основная мысль автора состоит в том, что продуктивизм ликвидировал послереволюционный разрыв между искусством и институциями, установил доступ на уровне людей, предметов, технологий, общества и политической среды и стал той «средней теорией», которая сделала возможным авангардное, большевистское видение будущего общества в целом на уровне реальности. В этом смысле продуктивизм как средняя теория помогает осознать, что за поисками пролетарских художественных стилей стоят силы и намерения всех уровней и направлений, прежде всего ситуации и запросы самой группы, которые не могут быть охвачены еще не вполне укрепившейся в то время волей государства и переговоры которой с волей государства постоянно переопределяют смысл и практику искусства в условиях социалистической системы. В то же время затуманенная идентичность личности, общества и ее ограниченность существовали не только как антитеза политике, но и имели свои особенности.

1. История развития продуктивизма

Коннотация продуктивизма находилась в состоянии эволюции и дифференциации с момента своего появления, и с постепенным напряжением политической атмосферы критика и мнения различных сторон постепенно становились резкими и даже расходящимися. Осенью 1921 г. Осип Брик, один из ос-

нователей ВХУТЕМАСа, занял пост председателя правления Института художественной культуры (Инхук) и стал уделять основное внимание теоретическим построениям продуктивизма, пропагандировавшего конструкцию как метод производства предметов, необходимых для жизни. Впоследствии Н.Ф. Чужак, Б.А. Кушнер, Н.М. Тарабукин и другие развернули длительную дискуссию в органе отдела искусств Комитета народного образования «Искусство коммуны», которая постепенно обогатила теоретический смысл продуктивизма. Чужак, утверждая выдвигание марксистами искусства Инхук, опирается на марксизм, чтобы поместить продуктивизм в диалектические рамки, рассматривая продуктивизм как заключительную стадию футуризма и предлагая слияние искусства и производства. В качестве ответа на практическое наследие идеи Чужака о том, что искусство должно быть интегрировано с производством, была введена концепция художника как инженера. Несмотря на споры о соотношении труда и художественного творчества, производства и искусства, идея интеграции искусства и труда в итоге была разработана на этой основе, что повлияло на последующую перестройку концепции художественного образования и труда. Проект подготовки новых творцов — художников-инженеров, предложенный в рамках реформы художественного образования, непосредственно повлиял на формирование системы преподавания и задачи ВХУТЕМАСа. По мнению искусствоведа Хан-Магомедова, «...общая идея приближения искусства к жизни, к труду, к производству рассматривалась как плодотворная и связывалась с задачами формирования нового общества» [8, с. 31]. Производственное искусство ставило своей задачей связать искусство, которое в Советском Союзе все еще оставалось независимым от повседневной жизни, с конструированием внешней реальности общества, а развитие идей этого движения Борисом Арватовым заложило основу для продуктивизма как конструирования жизни, как теории жизнестроительства в 1920-х гг.

2. Революция в материальной форме: культурное строительство пролетариата

Исходя из социальной действительности, Б.И. Арватов обобщил и всесторонне усовершенствовал производственное искусство, сделав его связующим звеном между теоретическим и практическим взаимодействием художественных новаторов и реальной политикой в послереволюционную эпоху. В 1926 г. в своей книге «Искусство и производство» он критически интегрировал взгляды многих предшествующих школ производственного искусства (например, «жизнестроительство» Н.Ф. Чужака, «искусство художников-инженеров» Б.А. Кушнера и т. д.).

Арватов выдвигает обновленную концепцию производственного искусства, которое в целом по-прежнему сосредоточено на внутренней дисциплине искусства и остается на уровне материальной культуры. Однако теперь оно имеет задачу не только организовать и построить повседневную жизнь, но и расширить ее до уровня пролетарского культурного строительства. Это было дальнейшим развитием предложения Н. Тарабукина, высказанного им в 1923 г. в книге «От мольберта к машине», о том, что производственное искусство должно «соединить искусство с трудом, труд — с продукцией, а произведенные предметы — с повседневной жизнью» [9]. Уже в 1925 г. в статье «Быт и культура вещи» Арватов утверждал, что материальная культура — это универсальная система вещей, охватывающая производство и потребление материальных ценностей. В отличие от традиционных марксистов, которые часто обращаются к идеологии для преобразования пролетарской культуры, игнорируя великие силы, стоящие за материальной культурой, Арватов считал, что «культурный тип человека создается всей его материальной средой, точно так же, как культурный стиль общества создается всей его материальной конструкцией» [10]. Исходя из этого, он хотел с помощью этой концепции соединить сознание вещей и людей, т. е. изменить привычное сознание через использование вещей в повседневной жизни и устранить разрыв между вещами и людьми, характерный для буржуазного общества. Ре-

зультатом стало бы формирование монистической пролетарской материальной культуры, характеризующейся «монизмом вещей» [11]. В представлении Арватова строительство пролетарской культуры начинается с производственного искусства — «создание вещей» путем соединения искусства и промышленности, реорганизации и создания новых форм жизни и материальности под флагом идеологии промышленного коллективизма, таким образом соединяя искусство, личность, производство, политическую реальность и даже пролетариат, а конечной целью станет построение новой пролетарской культурной системы. В этом процессе порождения нового социального бытия перед искусством как создателем форм ставится одна из самых сложных задач, «для решения которой необходимо... централизовать научное и художественное творчество, организацию повседневной жизни и технологические энергии, движущие общество, то есть — производство» [12].

Но как такое производство может быть обеспечено на уровне реальности? В этом вопросе почти все теоретики продуктивизма того времени, будь то О.М. Брик, который подчеркивал «конструкт как метод», Н.Ф. Чужак, который призывал к слиянию искусства и производства, или Б.И. Арватов, который видел это как реорганизацию жизни, были согласны с тем, что конечной стадией продуктивизма является выход на фабрику, а конструктивизм есть конечное практическое средство продуктивизма.

3. Конструктивизм: переход от теории к практике

В 1921 г., пока теоретики продуктивизма вели жаркие споры, группа композиторов Инхука также начала экспериментировать с практическими аспектами продуктивизма. А.М. Родченко и В.Ф. Степанова 13 декабря 1920 г. создали объединение «Первая рабочая группа конструктивистов» (ПРГК) [13]. Кроме них членами организации стали К.К. Медунецкий, К.В. Иогансон, В.А. и Г.А. Стенберги, А.М. Ган и др. В учебную подгруппу объединения входили 17 студентов ВХУТЕМАСа (А.И. Ахтыр-

ко, Г.Л. Миллер, Г.Д. и О.Д. Чичаговы, В.А. Шестаков и др.). В январе 1921 г. ситуация внутри Инхука изменилась, после того как всесторонний анализ В.В. Кандинским элементов искусства был расценен молодыми художниками во главе с Родченко как индивидуалистические, мистические и субъективные тенденции. 27 января уход Кандинского и его сторонников установил господство конструктивистов в Инхуке, и Родченко сразу же возглавил новый президиум Инхука. 4 февраля Степанова, А.В. Бабичев, О.М. Брик и Н.Я. Брюсова вошли в новый президиум института во главе с Родченко, приняв при этом программу деятельности и планы Рабочей группы по целевому анализу, поставившей своей главной задачей экспериментальное научно-идеологическое изучение целостности и взаимосвязи художественных произведений. Исходя из научного коммунизма и основываясь на историческом материализме, конструктивисты стремились установить органическую связь между промышленной технологией, материальными свойствами и политическими ценностями. Они рассматривали производственное искусство как цель художественной деятельности, утверждая, что конструктивизм является ее единственной формой выражения [14]. «Объективный метод» анализа, который ранее отстаивали Родченко и его единомышленники, в конечном счете был направлен на создание идеального реального, идеала творчества, который впоследствии был разработан Бриком, Арватовым и др. По Арватову, именно признание императива утилитарности знаменует переход от конструктивизма предреволюционного к конструктивизму социалистическому, где целесообразность является основополагающим принципом [15, с. 109]. Именно продуктивизм был попыткой заимствовать идею конструктивистской художественной практики, захватить воображение художника и поместить его в теоретический анализ, который требовал от него производства новых форм искусства для удовлетворения потребностей революции и, таким образом, создания нового социального порядка. Если для Наума Габо и Антуана Певзнера, авторов «Реалистического манифеста» 1920 г., конструктивизм

был прежде всего формальным эстетическим исследованием, то для Первой рабочей группы конструктивистов Инхука концепция конструктивизма совпадает с продуктивизмом.

Осенью 1921 г. в работе Инхука произошел существенный перелом: этап «от изображения к конструкции» был признан завершенным и начался новый — «от конструкции к производству». При этом одобрение государством недавно основанного ВХУТЕМАСа во многом было связано с тем, что производственное искусство было поддержано Инхуком. Передача Инхука от Народного комитета просвещения Высшему экономическому совету в ноябре 1921 г. была воспринята как одобрение производственной работы Инхука и положила начало переходу к этапу полноценного продуктивизма. На заседании Инхука 24 ноября двадцать пять мастеров левого движения отказались от чистых форм искусства, признали устарелость станковизма и перешли на производственную платформу, заявив, что такой переход не только необходим, но и неизбежен. Они утверждали, что «новое искусство должно стать особым видом производства — производством предметов потребления, поэтому оно трактовалось “как искусство непосредственно на массового потребителя”» [16, с. 58]. Среди 25 мастеров — Л.С. Попова, В.Ф. Степанова, А.М. Родченко, К.В. Иогансон и другие, а также девять членов Общества молодых художников (ОБМОХУ), многие из которых также являлись преподавателями недавно созданного ВХУТЕМАСа. Несогласные с новым направлением работы Б.Д. Королёв, И.В. Клюн, А.Д. Древин, Д.П. Штеренберг и Н.А. Удальцова из Инхука ушли. С другой стороны, как утверждал Арватов, теоретическая программа продуктивизма предусматривает превращение всего искусства в «строительство материальной культуры общества, тесно связанной с инженерным делом», а это значит, что необходимо подготовить новый тип художника, способного выполнять эту задачу. Таким образом, возникла необходимость в «программе реформы художественного образования, которая превратила бы существующие школы живописи и декоративного искусства в политехникумы, из

которых готовились бы инженеры-конструкторы, обладающие полным набором технических знаний, научным подходом к организации труда и производства, отношением к форме» [17, с. 90]. В это время новый вуз — Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) естественным образом стали идеальным местом для выполнения этих задач.

4. ВХУТЕМАС как испытательный полигон

Если Инхук был лабораторией теории продуктивизма, то ВХУТЕМАС был полигоном продуктивизма. 19 декабря 1920 г. в ленинском постановлении Народного комитета об учреждении ВХУТЕМАС указывалось, что ВХУТЕМАС есть специальное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования [18]. Иными словами, выпускники ВХУТЕМАСа должны быть одновременно и художниками, и инженерами, чтобы «проектировать практические объекты, используемые в промышленном производстве». В отличие от традиционного художника-декоратора, он не просто формообразователь, а изобретатель, строитель, тот, кто воплощает в жизнь, а не просто концептуализатор. В условиях переплетения и реконструкции многочисленных дискурсов авангардного искусства и идеологии ВХУТЕМАС был наделен функцией институционального строительства и развития производства и в итоге превратился в идеальный прообраз задуманной Лениным социалистической демократической машины.

Будучи третьим ректором ВХУТЕМАСа, новой современной школы, Павел Новицкий утверждал: «факультеты [ВХУТЕМАСа], сохраняя производственную миссию школы в целом по подготовке практических работников, являются в то же время методологическими лабораториями всей академии по проблемам художественной культуры и форм искусства». ВХУТЕМАС был открыт для всех слоев общества, в нем мог получить бесплатное образование любой желающий, независимо

от его образования и личных качеств, и «все курсы должны были обучать политической грамотности и основам коммунистического мировоззрения». Сама школа была коммунной, местом коллективного обучения, труда и жизни. Для советского правительства целью ВХУТЕМАСа было распространение образования в массах для удовлетворения растущих потребностей производства и в конечном счете — для построения новой коллективистской социалистической системы, а перед преподавателями и студентами ставилась задача развития новой художественной культуры, причем художественное образование рассматривалось не только как процесс получения знаний, но и как средство обновления, попытка жить в соответствии с вновь созданной культурой искусства. Преподаватели и студенты рассматривали художественное образование не только как процесс получения знаний, но и как средство обновления, как способ реализации нового общественного строя и построения «коммунистического будущего»; радикальная интеллигенция видела в нем возможность участия в строительстве революции и распространения авангардных теорий и философий. Очевидно, что революция заставила руководителей и студентов художественных учебных заведений осознать, что художник — это не украшатель жизни и не человек, который делает жизнь веселой, а серьезный формирователь общественной идеологии и ответственный организатор. Если, по словам Гройса, «Ленин был энергетическим трансформатором социалистической демократической машины», в этом же смысле ВХУТЕМАС, как экспериментальный прототип идеала социалистической коммуны, можно рассматривать как «энергетический катализатор» реального государственного аппарата: он пытается широко собрать энергию пролетариата через бесплатное образование, интегрировать ее в функционирование нового порядка и катализировать трансформацию социального видения, которое одновременно является концептуальным и практическим тотальным искусством.

Заключение: Продуктивизм как средняя теория

Если «противодействие всем старым традициям» в предыдущий революционный период составляло основу сотрудничества авангарда и большевиков, то продуктивизм, рассматриваемый как «прямой ответ на возникновение новой экономической политики», был ключом к дальнейшему сотрудничеству между двумя странами после революции. После смерти Ленина в 1924 г. внутривластная борьба в Советском Союзе постепенно обострилась, и тенденция индустриализации, на которой Ленин настаивал при жизни, оказалась под угрозой замедления или стагнации. Наряду с социальной критикой авангардного формализма, именно в этот переломный период продуктивизм Арватова как «средняя теория», соединяющая тотальное искусство как реальную политику и конструктивизм как «архетипические средства», стал известен как «средняя теория» Советского Союза. Именно в этот переломный период продуктивизм послужил средней теорией, соединившей тотальное искусство как реальную политику и конструктивизм как архетипическое средство, что позволило реализовать идеал тотального искусства, на котором сошлись большевики и авангард в первые годы и который стал возможен в реальности. Иными словами, продуктивизм как средняя теория создает пути на разных уровнях. По горизонтали он соединяет такие сообщества, как авангард (искусство), ВХУТЕМАС (производство) и большевики (политика); по вертикали — рамки тотального искусства (гранд-нарративы) о будущем развитии нации и такие подходы, как конструктивизм (микронарративы) о конкретных художественных практиках.

Хотя это в значительной степени привело к тому, что авангард принял лидерство реальной политики и в итоге подчинился ее задачам, цель построения тотального искусства, параллельного реальной политике, через производство искусства была результатом давней готовности авангарда работать с существующей ситуацией, как это делали Кандинский и Малевич [19]. Эта коммунистическая борьба, по словам Блика, была также делом всех художников, которые осознавали дальнейшее развитие ис-

кусства и культуры. И действительно, по мере углубления революционного процесса язык авангарда становился все более коммунистическим, все больше художников-авангардистов обращались к большевикам как к единственной силе, способной достичь общей цели. ВХУТЕМАС, как предмет производственной практики, естественным образом вписывался в рамки советского тотального искусства. Именно всестороннее обобщение и модернизация продуктивизма Арватовым на основе социальной реальности сделали его ключевым связующим звеном между авангардным искусством и реальной политикой в послереволюционную эпоху как в теоретическом, так и в практическом плане.

Через теорию продуктивизма и производственные практики ВХУТЕМАСа авангард ликвидировал разрыв между искусством и системой, сделав возможным на практическом уровне общее послереволюционное видение авангардом и большевиками будущего общества. Стоит отметить, что производственничество как теория столкнулось в 1920-е гг. со многими трудностями при переходе к практике, такими как наличие практических ограничений, зависимость от элитарного статуса художника, вызов роли инженера, что напрямую привело к тому, что ВХУТЕМАС, руководствуясь своими теориями, в конечном итоге метался между отстраненностью и взаимодействием с обществом, и в итоге был заменен социалистическим реализмом. Однако утверждение Гройса о том, что каждый может быть художником, — это прямая отсылка к авангардным корням современного социального дизайна [20, с. 93]. В теоретических рамках тотального искусства «производство» становится высшим общим знаменателем, воплощающим общее видение будущего и современности, представляемое нацией или даже целым обществом. По мнению автора, источник этого стремления четко заложен в логике дихотомии «авангард — социалистический реализм»: и те и другие пытаются сконструировать смысловое ядро в процессе противоречия, ищут возможность новой эпохи в результате противоречия, и именно в конструировании и повторении противоречия раскрывается потенциал искусства по пре-

образованию общества, и именно в этом причина установления новой эпохи искусства. Потенциал искусства к преобразованию общества также раскрывается в построении и повторении противоречий, что и сделал русский авангард столетие назад в краткой, но интенсивной попытке ответить на грядущее в то время общество завтрашнего дня.

В статье выбран продуктивизм — ключевой пункт в процессе столкновения и схождения различных художественных стилей в России 1920-х гг., рассмотрено, как художественные стили участвовали в формировании социалистических художественных стилей на разных уровнях. Такой подход позволяет наблюдать глубокое взаимодействие различных сил и факторов, сохраняя при этом достаточную дистанцию и бдительность по отношению к развивающему и телеологическому взгляду на историю. Как следствие, понимание новаторского искусства 1920-х гг. предполагает переосмысление и переоткрытие социалистической культуры. Являясь неотъемлемой частью мирового искусства XX в., эта социальная группа встретила с разнообразными ресурсами, знаниями и технологиями и объединила их в собственное ядро. Полное осознание элитарности, популярности и гетерогенности, воплощенных в социалистических художественных стилях этого периода, не только поможет нам заново понять социалистическую художественную культуру в новой советской России, но и побудит задуматься над доминирующими западными нарративами о социалистических художественных стилях, сложившимися с 1950-х гг., — нарративами, которые зачастую носят оттенок идеологического уклона мышления времен холодной войны. Исследование, проведенное в данной статье, показывает, что в социальной перспективе общий ландшафт формирования социалистического искусства не монополизирован политикой, а различные гетерогенные элементы встречаются и сочетаются в рамках более широкой социалистической культуры. Кроме того, конкретная практика применения теории продуктивизма как продолжения ключевых пунктов (например, в ВХУТЕМАС), а также реалии, с которыми сталкива-

ется эта практика, по-прежнему заслуживают дальнейшего изучения.

Список литературы

1. *Barooshian V.D. Vkhutemas and Constructivism // The Soviet and Post-Soviet Review. 1976. Vol. 3. Is. 1. Pp. 197–207.*
2. *Пу А. Сто лет Вхутемаса: Фрагментарная картина раннего модернизма // Исследование искусства и дизайна. — 2020. — № 6. — С. 68–72. 浦安原. 呼捷玛斯一百年: 早期现代主义图景残缺的一角. 艺术设计研究. 2020(06). 68–72. (In Chinese).*
3. *Пу А., Чжан Л. Парадокс ВХУТЕМАСа: национальная идентичность и реконструкция функции конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. — 2021. — № 4. — С. 70–78. 浦安原, 张磊. 呼捷玛斯悖论: 构成主义的国家身份和功能再造. 艺术设计研究. 2021(04). 70–78. (In Chinese).*
4. *Roberts John. Productivism and its Contradictions // Third Text. — 2009. — Vol. 23. — Is. 5. — Pp. 527–536.*
5. *Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. — М., 1975.*
6. *He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. — 2019. — Vol. 152. — Is. 1. — Pp. 38–51.*
7. *Merton R.K. On Theoretical Sociology. Five Essays, Old and New. — New York: Free Press, 1967.*
8. *Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920–1930: Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль: в 2 кн. — М.: Лада, 1995; 2000.*
9. *Энциклопедия русского авангарда. [Онлайн-энциклопедия]. — URL: <https://rusavangard.ru> (дата обращения: 10.09.2022).*
10. *Арватов Б. Быт и культура вещи: к постановке вопроса // Альманах пролеткульта: Культура и быт. Организация быта. Искусство и производство. Критика и библиография. Пролеткульты на местах. — М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. — С. 75–82.*
11. *Kiaer C. Boris Arvatov's Socialist Objects // October. — 1997. — Vol. 81. — Pp. 105–118.*

12. *Арватов Б.* Искусство и организация быта // Печать и революция. — 1926. — № 4. — С. 83–89.

13. *Ганцева Н.Н., Лаврентьев А.Н., Мусина Р.Р., Зива В.Ф.* Геометрический крой и социальные факторы в проектировании функциональной прозодежды 1920-х годов как ранний этап практики конструктивизма (к 100-летию концепции «производственного костюма») // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2022. — № 3–2. — С. 17–33.

14. *Институт художественной культуры // Русское искусство.* — 1923. — № 2–3. — С. 85–88.

15. *Заламбани М.* Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н.Б. Кардановой. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003.

16. *Арватов Б.* Об агит- и проз-искусстве. — М.: Федерация, 1930.

17. *Арватов Б.И.* Искусство и производство: сборник статей. — М.: Пролеткульт, 1926.

18. *Новицкий П.* Новый тип художественно-технического вуза о природе ВХУТЕИНА // Вхутеин: Высший государственный художественно-технический институт в Москве. — М.: Академич. тип. Высшего государственного художественно-технического института, 1929.

19. *Лободанов А.П.* Отношение художника к «живописным явлениям» и восприятию им художественного творчества // Теория и история искусства: Выпуски 3/4. — М.: Издательство «БОС», 2023. — С. 8–17.

20. *Groys B.* In the flow. — Verso Books, 2016.

References

1. *Barooshian V.D.* (1976). Vkhutemas and Constructivism. *The Soviet and Post-Soviet Review*, 3(1), pp 197–207.

2. *Pu Anyuan.* (2020). A Hundred Years of VKHUTEMAS: A Fragmented Picture of Early Modernism. *Art& Design Research*, 6, 68–72. doi: CNKI:SUN:SHIZ.0.2020-06-011 (In Chinese) 浦安原. 呼捷玛

斯一百年: 早期现代主义图景残缺的一角. *艺术设计研究*. 2020(06). 68–72.

3. *Pu Anyuan & Zhang, Lei.* (2021). The Paradox of VKHUTEMAS: The National Identity and Reconstruction of Function of Constructivism. *Art& Design Research*, 4, 70–78. doi: CNKI:SUN:SHIZ.0.2021-04-010 (In Chinese). 浦安原, 张磊. 呼捷玛悖论: 构成主义的国家身份和功能再造. *艺术设计研究*. 2021(04). 70–78. (In Chinese).

4. *Roberts J.* (2009). Productivism and its Contradictions. *Third Text*, 23(5), 527–536.

5. *Mazaev A.I.* (1975) *Koncepcija proizvodstvennogo iskusstva 20-h godov.*

6. *He Y.* (2019). Boris Groys and the total art of Stalinism. *Thesis Eleven*, 152(1), 38–51.

7. *Merton R.K.* (1967). *On Theoretical Sociology. Five Essays, Old and New.* New York: Free Press.

8. *Khan-Magomedov S.O.* (1995, 2000). *VKhUTEMAS: Higher State Art and Technical Workshops, 1920–1930: Architecture. Wood. Metal. Ceramics. Graphics. Painting. Sculpture. Textile: In 2 books.* Moscow.

9. *Encyclopedia of Russian avant-garde.* Encyclopaedia of the Russian avant-garde. [Online encyclopaedia]. URL: <https://rusavangard.ru> (date of application: 10.09.2022).

10. *Arvatov B.* (1925) *Genesis and the culture of things: to the statement of the question // Almanac of Proletkult: Culture and Genesis. Organisation of everyday life. Art and production. Criticism and bibliography. Proletkult in the Field.* Moscow: All-Russian Proletkult, 1925. pp. 75–82.

11. *Kiaer C.* (1997). Boris Arvatov's Socialist Objects. *October*, 81, 105–118.

12. *Arvatov B.* (1926). *Art and the organization of everyday life. Print and Revolution*, 4, 83–89.

13. *Gantseva N.N., Lavrentiev A.N., Musina R.R., Ziva V.F.* (2022) Geometric cut and social factors in the design of functional clothing 1920s as an early stage of the practice of constructivism (to the 100th anniversary of the concept of “industrial costume”). *Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of S. G. Stroganov Russian State University of Arts and Crafts.* 3–2, 17–33.

УДК 7.036.1

ББК 85.147

ЗЛОВЕЩИЕ ВЕЩИ ВЕКА. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В ЖИВОПИСИ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

А.Ю. КОРОЛЕВА

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

119034, Москва, Пречистенка, 21

korolevaanastasia@rambler.ru

В статье рассматриваются вопросы отношения художников новой вещественности к предметному миру. Читателю предлагается попытка осмысления семиотических свойств и роли вещи в живописи Веймарской республики, созданных художниками, принадлежность которых к направлению новой вещественности уже само по себе говорит об отношении к изображению вещи и трактовке предметного мира. В статье последовательно рассмотрены портреты и натюрморты О. Дикса, Г. Гросса, Г. Шольца, М. Бекманна, К. Шада, А. Канольда и других. То есть картины, в которых неодушевленный объект видимого мира используется в качестве средства реалистического изображения действительности, атрибута или символического элемента, а также в качестве цитаты, раскрывающей смысл изображения через обращение к традиционным образам искусства старых мастеров. В ходе рассмотрения художественного материала автор выделяет несколько основных принципов отношения к вещи в живописи на протяжении истории ее существования и их трансформацию в картинах межвоенной эпохи. В заключение автор отмечает, что после революционного переворота в отношении к изображению видимого мира, совершенного искусством авангарда, новая вещественность, возвращая вещи ее материальную вещную сущность, все же видит в этом процессе свои новые смыслы, лишь подчеркивающие метафизический характер взаимоотношений человека с действительностью.

Ключевые слова: новая вещественность, искусство Веймарской республики, искусство Германии XX века, предметный мир, натюрморт.

14. Institute of Artistic Culture (1923). *Russian Art*, 2–3, 85–88.
15. *Zalambani M.* (2003). *Art in Production. Avant-garde and Revolution in Soviet Russia in the 20s* / Per. from Italian. N. B. Kardanova. Moscow.
16. *Arvatov B.* (1930). *About agit-i prose-art*. Moscow.
17. *Arvatov B.* (1926). *Art and Production: a collection of articles*. Moscow.
18. *Novitsky P.* (1929) *A new type of art-technical institute on the nature of VKHUTEIN*. Vkhutein: Higher State Art-Technical Institute in Moscow. Moscow.
19. *Lobodanov A.P.* Otnoshenie xudozhnika k «zhivopisny`m yavleniyam» i vospriyatiyu im xudozhestvennogo tvorchestva // *Teoriya i istoriya iskusstva: Vy`puski 3/4*. — М.: Izdatel'stvo «BOS», 2023. — С. 8–17.
20. *Groys B.* (2018). *In the flow*. Verso Books.

*Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

OMNIOUS THINGS OF THE CENTURY. THE WORLD OF THINGS IN THE ART OF NEW OBJECTIVITY

A.Y. KOROLEVA

Research Institute of Theory and History of Fine Arts
Prechistenka str., 21, Russian Federation, Moscow, 119034

The article deals with new objectivity and the item world as viewed by artists. The reader is shown semiotic properties and role of things in the painting of the Weimar Republic created by the artists, whose belonging to new objectivity does speak for itself about the attitude towards the image of things and the interpretation of the physic world. The article consistently examines portraits and stilllives by O. Dix, G. Gross, G. Scholz, M. Beckmann, K. Schad, A. Kanold and others. That is, paintings in which an inanimate object of the visible world is used as a means of realistic depiction of reality, an attribute or symbolic element, and also as a quotation that reveals the meaning of the image through an appeal to traditional images of the art of old masters. In the course of examining these painting the author identifies several basic principles of the attitude towards things throughout the history of its existence and their transformation in the works of the interwar era. In conclusion the author notes that after the revolutionary changes in depicting the visible world, perfected by avant-garde art, the new objectivity, returning things to their material essence, and regards this process to be its own new meanings, only emphasizing the metaphysical nature of a human's relationship with reality.

Key words: *New Objectivity, art of the Weimar Republic, German art of the 20th century, item world, stilllife.*

Функции объектов предметного мира, хоть и инако трактуемые разными эпохами, все же оставались неизменными на протяжении столетий существования изобразительного искусства. Уже в древности изображаемая художником вещь чаще всего была нужна ему как атрибут, помогающий зрителю постичь содержание произведения искусства, Средние века добавили ей символическое значение, эпоха Возрождения, используя ее как способ воссоздания реальности, оценила и возможность демонстрации самого ее облика, семнадцатый век — эпоха рождения натюрморта — окончательно придал ей самоценную значимость. Столетиями устоявшуюся практику отношения к реальности на рубеже XIX–XX столетий нарушило искусство авангарда. Со-

вершив революцию, авангардисты изменили представление о назначении и нормах изображения предметов. Вещественный образ полностью утратил свое изначальное значение, что хорошо видно в кубистских натюрмортах П. Пикассо, сверхреальных образах Р. Магритта и С. Дали и, конечно же, переворачивающих представление о традиционном понимании вещи и искусства объектах М. Дюшана и М. Оппенгеймер. В сравнении с ними очевидна консервативность подхода к трактовке образа вещи художниками новой вещественности [4], течения, определившего главные художественные ориентиры искусства эпохи Веймарской республики (1918–1933), обращаясь к предметности, они словно бы восстанавливают их первоначальную ценность.

Так, например, в знаменитом портрете писателя Макса Германа-Нейсе кисти Г. Гросса (1925, Кунстхалле, Мангейм) [8] художник словно бы использует кресло с целью визуализации трехмерности пространства. Благодаря специфическому ракурсу и точному перспективному построению, мы словно бы физически ощущаем объем и собственное место в комнате. Его облик не менее портретен — художник чрезвычайно убедительно фиксирует архитектуру его конструктивистского каркаса и максимально точно воспроизводит рисунок и фактуру гобеленовой обивки. Очевидно, не в последнюю очередь его образ важен и в создании эмоционального соответствия между героем, человеком в высшей степени незаурядным, и внешним миром, частью которого является и предметная среда. Пространство этого пестрого яркого кресла столь же органично принимает в себя тело больного карликовостью писателя, как и большой мир театра, кино и литературы, одним из важнейших деятелей которого в 1910–1920-х гг. он стал, его творчество.

Еще более наглядной взаимосвязь модели и предметного окружения предстает в портрете знаменитого лора, лечащего врача всех божественных певцов и актеров, Вильгельма Майер-Германа (О. Дикс, 1926, Музей современного искусства, Нью-Йорк) [11]. Вещевое наполнение портрета выступает здесь и в роли организатора пространственной среды, и одновременно

играет важное семантическое значение. И если некоторые из них, такие как оториноларингологический рефлектор на лбу портретируемого, напрямую указывают на его профессиональную принадлежность, то предметы заднего плана, скорее, раскрывают более тонкие грани его личности — дорогостоящая осветительная установка показывает человека состоятельного, не чуждого прогрессу, а часы напоминают о впечатляющих гонорах главного Эскулапа берлинского бомонда, «время — деньги». Как и многие другие художники 1920-х, эпохи обострения национального сознания германцев, художник полемизирует со своими великими предшественниками, мастерами Северного возрождения [1]. Портрет доктора — своеобразный ответ ищущей себя нации гуманистическому портрету кисти немецких художников XVI столетия. Так же как и в портрете Георга Гисце (Г. Гольбейн-мл., 1532, Картинная галерея, Берлин), портретируемый окружен предметами, позволяющими считать круг интересов, род деятельности и статус портретируемого. Почти прямой цитатой из портрета четы Арнольфини (Я. ван Эйк, 1434, Национальная галерея, Лондон) или изображения Св. Элигия (К. Массейс, 1449, собрание Лемана, Нью-Йорк) видится зеркальное отражение комнаты в округлом выступающем пузе колокола лампы.

Однако в сравнении с произведениями старых мастеров здесь все словно гипертрофировано. В глаза бросается редкое для искусства портрета композиционное положение героя строго анфас, прямо смотрящим на зрителя, словно бы застывшим в абсолютно симметричной позе. Расположенные по сторонам от него часы, электрическая розетка с вилкой и спускающимся от нее проводом и каркас лампы в купе с упорядоченным рисунком кафельной плитки на стене выявляют четкую структуру живописного произведения, нарочито демонстрирующего, казалось бы, царящий в мире видимый порядок. Но не тут-то было, заглянем в отражение, чтобы увидеть пространство комнаты, расположенной перед доктором. Перед нами в прямом смысле слова кривое зеркало. «Подобно тому, как эхо отсылает обрат-

но несколько искаженный, “обрезанный” или “обрубленный” звук, искажает его первоначальный смысл, отражение предлагает взгляду иную траекторию или иной путь, оно открывает для взгляда невидимые прежде углы, а если оно вроде бы и “гарантирует” симметрию, то симметрия эта такова, что объект и его отражение невозможно “наложить” друг на друга так, чтоб они полностью совпали, ибо в зеркале правая рука становится левой и наоборот. В процессе удвоения между объектом и отражением проскальзывает несхожесть и, быть может, даже некая двойственность, родственная двуличию и обману. [...] Изображая, имитируя, “симулируя” сходство, зеркало маскирует и скрывает иную истину, которая не может проявиться иначе, как тайком, украдкой, обманным путем, в различии и вызывающей подозрение “доходчивости”, которая является не чем иным, как свойством, возникающим при расположении зеркал под определенным наклоном или наискось по отношению к смотрящему. “Подозрительное, двусмысленное сходств” или тревожная странность... Зеркало – это зеркало несхожести или инакости» [3, с. 336–337] Так и в «зеркале» Майер-Германа весь мир видится искаженным. Стены, пол и потолок комнаты будто пляшут, вместе с круглящими формами рефлектора, часов, лампы и розетки они, словно передразнивая, насмеются над круглыми формами лица, живота, рук, да и вообще всей фигуры — застывшего в будто иконном изображении повелителем этого микромира. Этот отраженный мир также полон «кругляшек», и он схож с миром реальности, однако в нем все лишено покоя, статики и гармонии, это мир, который сошел с ума, и неизвестно, чего от него ждать. А аккумулятированный над головой героя, он заставляет видеть в нем отражение его мыслей, которые невозможно считать на его абсолютно спокойном, безэмоциональном, словно бы непроницаемом лице. Гипертрофия порядка оборачивается хаосом. Мир словно бы гримасничает за спиной героя. То, что, казалось бы, должно выражать устойчивость мироздания, оборачивается выражением ощущения неверности и уязвимости человеческого бытия.

Эта тревожная нестабильность мира, где все перевернулось с ног на голову, находит свое выражение и в несовпадении традиционных смыслов изображаемых предметов и контекста. В знаменитом автопортрете К. Шад изображает себя в прозрачной рубашке рядом с лежащей нагой моделью довольно вульгарного вида (1927, частное собрание), но и здесь не все так просто. На лице модели мы видим шрам, своего рода метку итальянских проституток (в 1920-е несколько лет художник провел в Италии и хорошо знал местные обычаи). Из-за ее плеча высовывается раскачивающаяся на упругом стебле неприлично раскрывшаяся белая лилия, столетиями служившая в изобразительном искусстве символом чистоты и непорочности Девы Марии. Эта предельно сексуализированная картина показывает мир человека лишенным эмоций, мыслей, психологизма. В нем нет места ничему, кроме инстинкта.

Однако не только символическое значение присуще предметному миру новой вещественности, зачастую те же образы имеют и комментирующее значение, т. е. выступают как приметы времени. В «Натюрморте с вдовьей вуалью» Отто Дикса (1925, Фонд Отто Дикса, Вадуц) простой деревянный стол покрыт смятой холщовой скатертью, на нем стоит прозрачный стеклянный кувшин с черными ирисами и подставка для шляп «в объятиях» скелета грудной клетки, накрытого вдовьей вуалью. На стене висит женская маска, гипсовый слепок с лица сестры художника, сделанный еще в 1912 г. [5, 6]. Здесь снова в белом цвете ткани, прозрачности стекла и воды можно усмотреть мариалогическую символику чистоты и непорочности, а в темном цвете ирисов — намек на страдания и нелегкую судьбу Богоматери, то в форме смятой драпировки, хорошо известной по изображению складок на одежде проституток на картинах мастера, и самих цветов читаются сексуальные намеки. В такой иносказательной форме художник повествует зрителю о нелегкой вдовьей судьбе. Действительно, широко известно, что в послевоенные годы для большинства военных вдов проституция стала фактически единственным способом прокормить себя и детей,

вдовья одежда уже в начале войны стала неотъемлемой частью германской жизни, а вдовья вуаль со временем стала символом древнейшей профессии [2, 9].

Натюрморт — жанр, изображающий предметный мир, освобождающий его от присутствия человека, делает бытие вещей самодостаточным. И если упомянутая картина О. Дикса и других веристов, представителей левого крыла вещественников, тяготеют к голландской трактовке натюрморта, когда предметы проговариваются о том, кому они принадлежат и словно бы хранят следы прикосновений, то в живописи правых мы наблюдаем поразительную отстраненность изображаемых объектов. Трезвый и безэмоциональный взгляд на реальность здесь реализуется в выборе предметов, их расположении и характере воспроизведения. Вера в вещь и автономность предметного мира проявляется в натуралистической реализации впечатлений от видимого мира и иллюзорности пространства, словно навязывающего зрительный порядок организации среды. Натюрморты А. Канольда, К. Фура, И. Бабия, Г. Шольца присуща предельная объективность в изображении, особое внимание художники уделяют их форме, очерченной, как правило, очень точной, почти графически определяющей силуэт линией, иллюзионистической передаче фактуры, предметному выбору цвета и правдиво трактованному объему [7]. Картины такого рода словно используют предмет для организации пространства и выявляют его структуру, акцентируя внимание зрителя на соотношении горизонталей и вертикалей, округлых и прямоугольных форм (Х. Хёх, «Стаканы», 1927, Новая галерея, Кассель; А. Канольд, «Натюрморт IX», 1924, частное собрание; Г. Плотцбергер, «Туалетный столик», 1926, частное собрание И. Бабий, «Натюрморт с счетами», ок. 1924, Кунстхалле, Мангейм). И вряд ли есть другая область, где общие определения живописи новой вещественности могут быть определены так ясно и предельно точно, как в натюрмортах такого типа. Этот академический подход к трактовке формы и строгую объективацию видимого мира можно лишь ошибочно трактовать как

консервативную реакцию на авангард первых двух десятилетий XX в., эта живопись лишь на первый взгляд кажется ориентированной на традиционные ценности.

Так же как и рассказывающая персонифицированную историю картина Дикса, эти полотна полны знаков, как правило, это актуальные приметы времени — тропические растения (кактусы, сиккуленды, каучуковое дерево и др.), неперенные атрибуты буржуазного интерьера, пришедшие на смену пышным флоральным композициям в вазах (Г. Шольц «Натюрморт с кактусами», 1925, Пфальцгалерея, Кайзерлаутерн; А. Эрбслё «Натюрморт с камелией», 1924, частное собрание; А. Канольд, «Натюрморт IX», 1924, частное собрание; А. Канольд, «Натюрморт V», 1922, частное собрание), остроумные технические новинки, такие как граммофоны без крупного колокола (Р. Дишингер, «Граммфон», 1930, Музей нового искусства, Фрайбург). Некоторые предметы хранят личную информацию о художниках: это могут быть предметы из их мастерской (М. Бекманн, «Натюрморт с рыбами и бумажной вертушкой в мексиканской вазе, 1923, Университетский музей, Миннеаполис) или «осколки» более интимных историй (В. Шнарренбергер «Детская», 1924–1935, частное собрание — картина является фрагментом обрезаемого и переписанного по личным причинам художником полотна «Два мальчика»). Но, чтобы понять изображаемое, нет необходимости расшифровывать индивидуальную иконологическую и иконографическую составляющую образа, нужно просто перенести интерпретируемое послание в свой собственный мир.

Единственным остатком традиционности в натюрмортах вещественников — преднамеренно или нет — является иногда явно, а иногда подспудно проступаемая тематика *vanitas* — бренности земного существования. Это могут быть относительно легко считываемые, лежащие на поверхности символы: скелет (О. Дикс, «Натюрморт с вдовьей вуалью», 1925, Фонд Отто Дикса, Вадуц), обгоревшие спички (Ф. Ленк, «Натюрморт с желтым пакетом», 1927, Кунстхалле, Мангейм), битая посуда и яичная скорлупа (Ф. Ленк, «Натюрморт с чашкой, картошкой

и луком», 1927, ч.с.). А могут быть и прочитываемы на более сложном уровне. Так, каучуковое дерево в натюрморте К. Фура (ок. 1925, Кунстхалле, Мангейм), помещенное художником в центр изображения, безусловно, представлено в торжестве своей материальной сущности, тем очевиднее его физические качества — витальная плотность словно лакированных, строго очерченных листьев, рефлектирующих своей глянцевой поверхностью теплый искусственный свет и холодные лучи зимнего солнца, проникающего в комнату из-за окна. Этот холодный мир уснувшей природы противопоставляется миру комнатному, их разделяет рама окна, корреспондирующая с пустой рамой в левом углу. Эта тема рамы, обрамления заставляет размышлять о ракурсе, собственно взаимоотношении зрителя и изображаемого. И тут словно открывается запретная дверь, возникает иллюзия абсолютного зазеркалья. Этот предельно вещественный мир становится миром, где нет места человеку. В нем существуют свои законы, в нем царит строгий порядок, он ясен и предельно не похож на тот мир, в котором живет человек «золотых двадцатых». Эта повышенная осязательность словно бы подчеркивает ненужность человека в этом будто зачарованном мире, где нет движения, нет чувств, нет жизни [10]. Кукла успешно заменяет в этом мире человека (Р. Вакер, «Кукла и бутылка с фиксативом», 1929, ч.с.). В этом контексте становится понятной и безжизненность портретных образов художников новой вещественности, их застылость и метафизическая сущность иллюзорных объектов, словно бы застрявших между мирами. Мир умоглядный и мир реальный, как в портрете Майер-Германа, совершенно не похожи друг на друга. Мир космоса, мир порядка — это иллюзия, неосуществимая мечта, в то время как мир реальный сошел с ума и пляшет как одержимый, разрушая столетиями устоявшиеся стереотипы и законы.

Список литературы

1. Королева А. Ю. На перекрестке авангарда: «Потсдамская площадь» Э.Л. Кирхнера // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 1(16). С. 196–211. ISSN 2518-7767 Online. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015>
2. Королева А. Ю. Рецепция классики в живописи новой вещественности // Теория и история искусства. Вып.1-2, 2023. Под ред. А. П. Лободанова. – М.: Изд-во «Бос», 2023. С. 214-229. ISSN 2411-0795. https://artsmsu.ru/zhurnal_vypusk_2023_1-2.pdf
3. Мильшиор-Бонне С. История зеркала. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 453.
4. Becker S. Neue Sachlichkeit. B.1-2. Köln: Böhlau Verlag, 2000. — 905 S.
5. Buderer H.-J. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre. — München; New York: Prestel Verlag, 1994. — 248 S.
6. Carcher E. Otto Dix. — Köln: Taschen, 2002. - 216 S.
7. Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrg. I. Pfeiffer.— Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. — 300 S.
8. Otto Dix and the New Objectivity / Kunstmuseum Stuttgart und Akademie der Bildende Kunst Stuttgart. — Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. — 256 S.
9. Roh F. Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
10. Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. — Hannover: Künstler, 1969. — 331 S.

References:

1. Koroleva A. Yu. Na perekrestke avangarda: «Potsdamskaya ploshhad'» E.L. Kirxnera // Iskusstvo Evrazii [E'lektronny'j zhurnal]. 2020. № 1(16). S. 196–211. ISSN 2518-7767 Online.<https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015>
2. Koroleva A. Yu. Recepciya klassiki v zhivopisi novoj veshhestvennosti // Teoriya i istoriya iskusstva. Vy`p.1-2, 2023. Pod red. A.P. Lo-

- bodanova. — М.: Izd-vo «Bos», 2023. S. 214-229. ISSN 2411-0795. https://artsmsu.ru/zhurnal_vypusk_2023_1-2.pdf
3. Mil'shior-Bonne S. Istoriya zerkala. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. S. 453.
4. Becker S. Neue Sachlichkeit. B.1-2. Köln: Böhlau Verlag, 2000. — 905 S.
5. Buderer H.-J. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figervative Malerei der zwanziger Jahre. — München; New York: Prestel Verlag, 1994. — 248 S.
6. Carcher E. Otto Dix. — Köln: Taschen, 2002. — 216 S.
7. Glanz und Elend in der Weimarer Republik / Hrg. I. Pfeiffer.— Frankfurt: Hirmer Verlag GmbH, 2017. — 300 S.
8. Otto Dix and the New Objectivity / Kunstmuseum Stuttgart und Akademie der Bildende Kunst Stuttgart. — Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. — 256 S.
9. Roh F. Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
10. Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. — Hannover: Künstler, 1969. — 331 S.

Музыкальное искусство

УДК 781.6
ББК 87.8В6

ТРАКТОВКА КОНЦЕПТА МОРЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ

М.Л. ЗАЙЦЕВА,
В.С. ИСАЕВА

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, Россия
e-mail: foxvasilina@yandex.ru
e-mail: marinaz1305@mail.ru

В статье рассматривается концепт моря как составная часть культурного ядра, определяющего особенности художественных образов сочинений одного из ведущих представителей московской композиторской школы рубежа XX–XXI вв. Ираиды Рафаэлевны Юсуповой. Обусловлена взаимосвязь между вербально выраженными константными основаниями культуры и различными формами их реализации в камерно-инструментальных сочинениях И. Юсуповой (кантатах «И моря уже нет, или Новое путешествие звука» на стихи А. Введенского, 1998; «Stella Maris» для хора, органа, фортепиано, струнной группы, 2016; «Stella Maris. Молитва моряков» для голоса и ансамбля, 2017). Научно обосновано, что в кантате «И моря уже нет, или Новое путешествие звука» концепт моря обретает новые смысловые оттенки благодаря акцентированию в сочинении темы времени (введение звука работающего метронома, озвучивание цифрового кода). На основе анализа кантат «Stella Maris» и «Stella Maris. Молитва моряков» сделан вывод об усилении аксиологической значимости темы моря в музыкальных текстах сочинений при помощи концептуального сближения природных и сакральных образов (морской звезды и Девы Марии). Определены композиторские приемы, способствующие созданию пространственных ощущений (прием «эха»), передаче динамики морских пейзажей (звукоизобразительные волнообразные непрерывные раскачивания и спады в партии фортепиано и т.д.). Сделан вы-

вод о том, что круг образов, связанных с морской тематикой, следует отнести к глобальному концепту «Человек-природа», который является одним из ведущих в творчестве Юсуповой. Он объединяет многочисленные смысловые и образные варианты («Природа Земная – Небесная», «Мир Земной – Вселенная»), а также имеет вариативное развитие в дихотомических образах («Птица в клетке – Птица на свободе», «Море спокойное – Морской шторм» и т.д.).

Ключевые слова: Ираида Юсупова, московская композиторская школа, концептуальное искусство, концепт моря, кантата «Звезда морей».

THE THEME OF THE SEA IN THE INTERPRETATION OF IRAIDA YUSUPOVA

M.L. ZAITSEVA,
V.S. ISAEVA

Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
115035, g. Moskva, ul. Sadovnicheskaya, d. 33, str. 1, Rossiya

The article considers the sea theme as an integral part of the cultural core that defines the features of artistic images by Iraida R. Yusupova, one of the leading representatives of the Moscow school of composition at the turn of the 20th–21st centuries. The relationship between the verbally expressed constant foundations of culture and various forms of their realization in the chamber-instrumental works by I. Yusupova (cantatas “And there is no sea anymore, or a new journey of sound” based on the poems of A. Vvedensky, 1998; “Stella Maris” for choir, organ, piano, string group, 2016; “Stella Maris. Prayer of the Sailors” for voice and ensemble, 2017). It is proven that in the cantata “There is no sea anymore, or a new journey of sound”, the concept of the sea acquires new semantic shades due to the accentuation of the theme of time in the composition (the introduction of the sound of a working metronome, the voicing of a digital code). Based on the analysis of the cantatas “Stella Maris” and “Stella Maris. Prayer of the Sailors” it is concluded that the axiological significance of the sea theme in the musical texts of the compositions is enhanced by the conceptual convergence of natural and sacred images (the starfish and the Virgin Mary). The author defines compositional techniques that contribute to the creation of spatial sensations (the “echo” technique), the transmission of the dynamics of seascapes (sound-like undulating continuous swings and declines in the piano part, etc.). It is concluded that the range of images associated with marine themes should be attributed to the global concept of “Man-Nature”, which is one of the leaders in Yusupova’s work. It combines numerous semantic and figurative variants (“Earthly Nature – Heavenly”, “Earthly World – Universe”), and also has a variable development in dichotomous images (“Bird in a cage – Bird at liberty”, “Calm Sea – Sea storm”).

Key words: *Iraida Yusupova, Moscow School of Composition, conceptual art, concept of the sea, cantata "Star of the Seas".*

Каждая эпоха развивает или создает новые идеи, формирует для человека определенные «концепты культуры» (термин Д.С. Лихачева [1, с. 283]) или «константы культуры» (Ю.С. Степанов [2, с. 62]), определяющие художественное мышление автора и интерпретатора его произведений. **Концепты образуют смысловое ядро, определяющее национальное культурное самосознание человека** [3, с. 33]. Раскрытие семантического поля концептов музыкальных сочинений отличается от постижения семантики вербальных конструкций литературных произведений. Концепт, с точки зрения лингвистов, «вербализуется, обозначается словом, иначе его существование невозможно» [4, с. 29]. В музыке концепты — это «звукообразы», говорящие «языком музыкально-конструктивных принципов» [5, с. 70].

Цель статьи — выявление художественной сущности концепта моря и его смысловых коннотаций в мегациклах Ираиды Юсуповой.

Многогранность современного композитора, режиссера и медиахудожника Ираиды Юсуповой сродни масштабам личности человека эпохи Возрождения. Ираида Юсупова, будучи представителем московской композиторской школы, выпускницей МГК им. Чайковского (класс Н.Н. Сидельникова), практически сразу отошла в своем творчестве от академических традиций и в одном из своих многочисленных интервью недвусмысленно заявляла: «Я — типичный концептуалист» [6, с. 14]. Концептуальная направленность ее композиторского мышления, на наш взгляд, проявляется в первую очередь в особом сакрально-интуитивном характере творчества и вместе с тем в рационализме, позволяющем выстраивать в единое гармоничное целое составные части синтетических произведений.

Одним из часто повторяющихся и имеющих определенную логику развития концептов в творчестве И. Юсуповой является море. Обращение к этому образу не случайно: именно

впечатления детства и юных лет, полученные от наблюдений за морской стихией, сформировали в дальнейшем излюбленный круг художественных образов композитора. И. Юсупова выросла в Крыму, часто гостила в Сочи, где жила тетя ее мамы. Черное море было первым из памятных морских эпизодов детства. Потом, уже в зрелые годы, добавились многие другие моря, но самым любимым для композитора стало Балтийское море.

Образ моря всегда привлекал внимание философов, художников, поэтов, музыкантов. В философском исследовании «Красота как преображающая сила» В. Соловьев отмечал возвышенный характер морских пейзажей, их способность вызывать яркие экспрессивные эмоции: «В таком явлении органической природы, как бурное море, звук входит как один из элементов эстетического впечатления. В бушующем море уже самый вид волн являет характер действия помимо их шума» [7, с. 71]. С опорой на яркие реалии жизненного опыта образ моря стал основой наиболее ярких художественных образов многих художников-маринистов, композиторов (в частности, детские впечатления выросшего на побережье Черного моря И. К. Айвазовского, опыт морского офицера, мастера живописно-картинного симфонизма Н. А. Римского-Корсакова).

Образ водной стихии неоднократно воплощается в сочинениях раннего периода творчества И. Юсуповой. Благодаря введению программных заголовков, композитор задает определенную направленность в интерпретации образно-эмоционального содержания авторских произведений: «Отплытие (марина)» для различных составов (квартета саксофонов (1992), квартета саксофонов, фонограммы и женского голоса (1996), кантата «И моря уже нет, или новое путешествие звука» на стихи А. Введенского (1998), «Опера-марина» (1995)).

Поэтической основой кантаты «И моря уже нет, или Новое путешествие звука» служит стихотворение «Кончина моря» (1930) и фрагменты «Серой тетради» поэта ОБЕРИУта Александра Введенского. С помощью звукоизобразительных фактурных и сонорных эффектов (волнообразные непрерывные раскачива-

ния и спады в партии фортепиано, широкие интонационные ходы в партии сопрано, имитация криков чаек) композитор воссоздает величественный образ моря с его динамикой и мощностью. Концепт моря обретает онтологическую глубину благодаря акцентированию в сочинении темы времени (введение звука работающего метронома, озвучивание цифрового кода). Жесткая равномерность пульсации метронома, абстрактная последовательность набора цифр выступают символами неумолимого хода времени с непознаваемыми, а только лишь интуитивно контурно различаемыми смыслами.

Морской пейзаж воспринимается композитором идиллически и, как правило, контрастирует с агрессивной человеку городской средой. Пасторальность морского пейзажа, выраженная средствами диатонической гармонии, особенно ярко проявляет себя на фоне дисгармоничного урбанистического хаоса, акустически представленного наложением атональных кластерных созвучий, как в ранних сочинениях композитора «Опера-Марина» (1995): произведения «Рождение Венеры» (1995 и 1998), «Отплытие» (1992 и 1996), кантата «И моря больше нет...» (1998). По мнению филолога Е.М. Гордеевой, пастораль продолжает существовать и в нашем историческом периоде как «мировоззрение — “пасторальность” — особая точка зрения на мир» [8, с. 16]. Пасторальность, как взгляд автора на Вселенную, подразумевает наличие демиурга-создателя и Вселенную, подобную некоему внеземному идеалу. Сферой пасторальности в творчестве Юсуповой часто являются образы моря и птицы. В одном из фильмов медиа-опер, в котором Ираида Юсупова выступила в качестве сорежиссера и композитора, — «Птицы» (2011) пасторальность являлась частью сюжета. В основе драматургии лежала оппозиция «природа — цивилизация», «человек — биоробот», «птицы в клетке и даже в банке — птицы на свободе».

Концепт моря расширяет свое образно-эмоциональное содержание в рамках мегацикла «Stella Maris» (с ит. — «Звезда Морей»). Данный цикл сформировался стихийно, на протяжении многолетней композиторской деятельности. В цикл входят

две кантаты («Stella Maris» для хора, органа, фортепиано, струнной группы (2016); «Stella Maris. Молитва моряков» для голоса и ансамбля (2017)), «Английские каноны» для голоса, блок-флейты и фортепиано на стихи П.Б. Шелли и А. Саймонса (1994), диптих для голоса и рояля «I miei elementi / Мои стихии» на стихи Г. Чиприани. Мегациклы можно отнести к одной из форм музыкального искусства инновационного характера [9, с. 5]. Подобное масштабирование тем свидетельствует об их важности в композиторском творчестве, в процессе самораскрытия внутреннего мира автора. Излюбленные образы и темы, воплощаясь в различных жанрово-стилевых контекстах, обретают шлейфы смысловых коннотаций, позволяют выявить константное и динамическое в их трактовке.

Премьера кантаты «Stella Maris» для хора, органа, фортепиано, струнной группы состоялась в 2016 г. в рамках международного фестиваля современной музыки «Московская осень». Сочинение было написано на стихи австралийского поэта, художника, доктора философии и теологии Дэвида Вонсбро (David Wansbrough) в переводе Т. Виноградовой и И. Канышевой. Поэт, по словам исследователя Т. Виноградовой, «ведет бесконечные игры с культурными кодами, архетипами и мифологемами» [цит. по: 10, с. 30]. Сочинение состоит из двух частей. Текстовой основой первой части кантаты является стихотворение Д. Вонсбро «Миро». Герой драматической коллизии — тонущий моряк, чье тело «ненужным мешком погружается вглубь картины, словно кто-то тонет во сне». Метафора многозначна, так как сон является аллегорией небытия, смерти. Композитор использует разнообразные приемы звукописи: шепот хора напоминает шипение морской пены, а пиццикато струнных — их брызги, арпеджированные пассажи рояля — волны. Драматургически первая часть построена на описании картины тонущего моряка и его благодатного освобождения, в процессе которого «душа его, плывя на свободе, обретает подругу в звезде». При исполнении этой хоровой фразы в музыкальном тексте кантаты достигается динамическая

кульминация, специфический темброфонический колорит которой обусловлен органичным кластером.

Вторая часть, занимающая несколько большую часть кантаты, является гимном красоте Девы Марии, ее целительному дару: «Who is she, this woman who with a touch can heal and draw the pain?» (Кто она, женщина эта? Кто она, женщина эта, что легким касаньем боль унимает и лечит?). Арпеджированные пассажи рояля и ясные гармонии открывают часть и продолжают живописать морской пейзаж в лучах солнца. *Stella maris* — это «звездные россыпи в плате Богоматери» [10, с. 57]. Таким образом, концепт моря в контексте религиозной символики семантически обогащается, обретает онтологическую глубину. На помощь человеческому духу, гибнущему в пучине житейских вод, приходит Звезда Морей — как культурно-религиозный символ, религиозная основа бытия.

Текстовой основой камерной кантаты «*Stella Maris. Молитва моряков*» (2017) послужила молитва моряков «*Ave maris stella*» в переводе на староанглийский язык («*Hail, o star of the ocean*»). Звезда здесь вновь является своеобразной метафорой Девы Марии, которая оберегает не только моряков в опасном плаванье, но и всех, кто оказался в тяжелой ситуации, терпит лишения вдали от дома, тонет в житейском море. Камерная кантата отличается индивидуализированным составом инструментального ансамбля: помимо фортепиано и блокфлейты, в него входит лютня. Включение солирующей партии этого инструмента эпохи западноевропейского Возрождения в партитуру произведения свидетельствует о стремлении композитора обогатить темброколористические возможности ансамблевого звучания. Тонкой лирикой проникнут диалог вокала и флейты на фоне мажоро-минорных гармонических сочетаний с колоритом «славильного» миксолидийского лада (кантата посвящена 60-летию российского продюсера А. Малобродского). Фразы сопрано и блокфлейты с точностью повторяют друг друга с эффектом «эха»: их динамический контраст формирует пространственные ощущения приближения и удаления музыкального

пространства. Созданию идиллической ландшафтной зарисовки способствуют также приемы звукоподражания: длительные арпеджированные пассажи рояля (Игорь Степанич), перекатывающиеся по всей клавиатуре, напоминают шум прибора. Голос солистки (Алиса Гицба) словно парит над просторами морского музыкального пейзажа. Нисходящий мотив в партии сопрано на словах «*Star of the ocean*» повторен три раза и подобен свету звезды, спускающемуся с небес.

В среднем разделе («*Talking that sweet Ave*») кантаты «*Stella Maris. Молитва моряков*» все исполнители музицируют независимо друг от друга. Подобный прием является авторским и называется «стихийная полифония». Техника и термин были созданы композитором в начале 1990-х гг., но большинство сочинений появилось именно в 2000-е гг.: «Поликордия для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы» (2001), «Прекрасная скрипка в прекрасном амбиенте» (2008), «Прекрасные континуумы в прекрасном амбиенте» (2010). Композиторская техника, основанная на приеме стихийной полифонии, позволяет придавать каждому исполнению сочинения уникальность. При исполнении различные сольные и ансамблевые партии могут повторяться по воле исполнителя, а не композитора. В среднем разделе кантаты прием используется эпизодически. В конце среднего раздела на словах «*Break the sinners fetters*» партия вокала и блокфлейты объединяются в унисон, усиливая молитвенно-монологический склад изложения. Ликующим гимном заканчивается кантата («*Praise to God*») под арпеджированный аккомпанемент рояля и лютни, подобный волнам, и флейтовые трели, напоминающие отблеск звездного луча на воде.

Обобщая вышесказанное, отметим, что образ моря выступает в сочинениях И. Юсуповой как концепт, смысловая единица, звуковой образ, возвышающий слушателя к высшим духовным сущностям. Круг образов, связанных с морской тематикой, следует отнести к глобальному концепту «Человек-природа», который является одним из ведущих в творчестве Юсуповой. Он объединяет многочисленные смысловые и образные вариан-

ты («природа земная — небесная», «мир земной — Вселенная»), а также имеет вариативное развитие в дихотомических образах («птица в клетке — птица на свободе», «море спокойное — морской шторм» и т. д.). Концепт моря в поэтическом религиозном контексте камерно-вокальных сочинений И. Юсуповой раскрывает свою онтологическую глубину, усиливает свою ценностную сущность. Дальнейшее исследование концептосферы современного искусства представляется перспективным, так как позволяет выявить многообразие смысловых коннотаций устоявшихся семиотических образований, определить степень традиционности и инновационности в их авторских интерпретациях.

Список литературы

1. Лихачев Д.С. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. — М.: Academia, 1997. — 317 с.
2. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 824 с.
3. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. — 2023. — № 4. — С. 33–40.
4. Бабушкина А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика: автореф. дис. ... д-ра филологич. наук. — Воронеж, 1998. — 41 с.
5. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм: история, теория, практика. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 367 с.
6. Заднепровская Г. А. Ираида Юсупова: Я типичный концептуалист... // Музыка и время. — 2008. — № 1. — С. 14–17.
7. Соловьев В.В. Красота как преобразующая сила. — М.: РИПОЛ классик, 2018. — 496 с.
8. Гордеева Е.М. Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. филологич. наук. — Пермь, 2016. — 19 с.
9. Дзюбенко Е.И. О гиперцикле Ираиды Юсуповой: произведения, объединенные понятием «прекрасного амбиента»:

выпускная квалификационная работа специалиста. — М.: ПАМ им. Гнесиных, 2017. — 94 с.

10. Вонсбро Д. В пещере снов моих.... — М.: Вест-Консалтинг, 2012. — 86 с.

References

1. Likhachev D.S. Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologiya [Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text. Anthology]. Moscow, 1997. 317 p.
2. Stepanov Yu.S. Konstanty'. Slovar' russkoj kul'tury'. Opyt issledovaniya [Constants. Dictionary of Russian Culture. Research experience]. Moscow, 1997. 824 p.
3. Zaitseva M.L. «Kartinki s vy`stavki» M. Musorgskogo i pesochnaya animaciya A. Kirillova: k probleme xudozhestvennogo sinteza [“Pictures from the exhibition” by M. Mussorgsky and sand animation by A. Kirillov: on the problem of artistic synthesis]. Art history. 2023, no. 4, pp. 33–40.
4. Babushkin A.P. Tipy` konceptov v leksiko-frazeologicheskoy semantike yazy`ka, ix lichnostnaya i nacional`naya specifika [Types of concepts in the lexical and phraseological semantics of the language, their personal and national specifics]. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology. Voronezh, 1998. 41 p.
5. Gulyanitskaya N.S. Muzy`kal`naya kompoziciya: modernizm, postmodernizm: istoriya, teoriya, praktika [Musical composition: modernism, postmodernism: history, theory, practice]. Moscow, 2014. 367 p.
6. Zadneprovskaya G.A. Iraida Yusupova: Ya tipichny`j konceptualist... [Iraida Yusupova: I am a typical conceptualist...]. Music and time. 2008, no. 1, pp. 14–17.
7. Solov`ev V.V. Krasota kak preobrazhayushhaya sila [Beauty as a transformative force]. Moscow, 2018. 496 p.
8. Gordeeva E.M. Pastoral`no-idillicheskaya tradiciya v russkoj proze vtoroj poloviny` XX veka [The pastoral and idyllic tradition in Russian prose of the second half of the 20th century]. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences Perm, 2016. 19 p.

9. *Dzyubenko E.I.* О gipercikle Iraidy` Yusupovoj: proizvedeniya, ob`edinenny`e ponyatie «prekrasnogo ambienta» [About Iraida Yusupova's hypercycle: works united by the concept of a "beautiful ambient"]. The final qualification work of a specialist. Moscow, 2017. 94 p.

10. *Vonsbro D.* V peshere snov moix... [In the cave of my dreams]. Moscow, 2012. 86 p.

*Все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

УДК 78.08

ББК 85.317

НОВОЕ В ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МУЗЫКИ К СПЕКТАКЛЮ ПО ПЬЕСЕ В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП»: Д. ШОСТАКОВИЧ И НЕ ТОЛЬКО...

Ф.Ю. БОГДАНОВ

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

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

E-mail: bogdanov.fiodor2010@yandex.ru

Статья имеет своей целью раскрыть культурный контекст ключевой сцены одной из картин пьесы В.В. Маяковского «Клоп», написанной в 1928 г. В результате исследования текста этой сцены, являющегося сатирической стилизацией одной из строф популярного в то время романса М.И. Ожегова, и соответствующего музыкального фрагмента из музыки, созданной Д.Д. Шостаковичем к спектаклю в 1929 г., впервые было выявлено, что не только поэт воспользовался словами М.И. Ожегова, но и композитор позаимствовал мелодию романса этого крестьянского поэта-песенника.

Ключевые слова: Шостакович, Маяковский, «Клоп», пьеса, спектакль, сатира, пародия, поэт-песенник, М.И. Ожegov, музыка, мелодия, жестокий романс, сцена свадьбы.

ON NEW FINDINGS IN THE HISTORY OF CREATING MUSIC FOR A PLAY "THE BUG" BY MAYAKOVSKY: SHOSTAKOVICH AND THE OTHERS ONES...

F.Y. BOGDANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The article is aimed to reveal the cultural context of a key scene in one of the paintings of Vladimir Mayakovsky's play "The Bug" ("Klop"), written in 1928. As a result of analyze the text of this scene, which is a satirical stylization of one of the stanzas of M.I. Ozhegov's popular romance at that time, and the corresponding musical fragment from the music created by Dmitry Shostakovich for the play, it was revealed that not only the poet used the words of M.I. Ozhegov, but also the composer borrowed the melody of the romance of this peasant songwriter.

Key words: Shostakovich, Mayakovsky, The Bedbug ("Klop"), play, performance, satire, parody, songwriter, M.I. Ozhegov, music, melody, cruel romance, wedding scene.

В последние годы жизни В.В. Маяковского ярко раскрылся его дар драматурга, талантливого автора классических образцов сатиры нового типа — пьес «Клоп» и «Баня», которые были посвящены злободневным тогда темам борьбы с мещанской идеологией, обывательским бытом, с «бюрократическими извращениями государственного аппарата».

Пьеса «Клоп», названная Маяковским «феерической комедией», написана осенью 1928 г. «Клоп» — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином», — написал Маяковский в январе 1929 г. в статье «Что пишут драматурги» [1]. По его признанию, это произведение удалось написать исключительно благодаря плодотворной работе в газете «Комсомольская правда»: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во всё время газетной и публицистической работы» [2, с. 386].

В композиционном отношении пьеса делится на девять картин, события в которых разнесены по времени: в первых четырех они происходят в 1929 г., т. е. в то самое время, когда Маяковский дорабатывал и готовил к публикации свое произведение, действие же следующих пяти картин (и тут поэт довольно смело использовал оригинальный драматургический прием) переносит зрителя «на десять советских пятилеток вперед» и происходит среди людей будущего. Указанное обстоятельство предопределило четкое разделение сценического воплощения пьесы на две части — в соответствии с временным фактором.

Сатира в пьесе Маяковского охватывает не только отдельные образы и сцены, но и целиком всё сочинение, о чем свидетельствуют предельно комические названия картин, которые автор присвоил им в своем проекте афиши к спектаклю [2, с. 65]. Они являются цитатами из текста соответствующих картин (кроме названия седьмой). Вот их некоторые образцы: «Поматросил и бросил», «Водкой питающееся млекопитающее», «Паразитный паразит», «Съезжались из загсу трамваи»...

Последнее из приведенных названий, являющееся литературным стихом, относится к третьей картине, центральной сценой которой является сцена свадьбы главного персонажа пьесы «Клоп» — «бывшего рабочего, бывшего партийца, ныне жениха» Пересыпкина, морально переродившегося в мещанина с «изящной» фамилией Пьер Скрипкин, притом убежденного в том, что этой метаморфозой он возвысил свое происхождение. Вот как выглядит фрагмент ключевой части текста данной сцены [2, с. 28]:

*«Съезжались к загсу трамваи —
там красная свадьба была...
Жених был во всей прозодежде,
из блузы торчал профбилет!».*

Пьеса «Клоп» написана прозой, но приведенная выше фраза имеет явную форму свободного стиха, да и в авторской ремарке помечено, что она является песенной строфой. Благодаря музыкальности звучания этого словесного фрагмента, неразрывной связи текста и музыки многие читатели тогдашней Советской России без большого труда могли узнать по нему популярный романс из народно-песенного репертуара «У церкви стояли кареты», автором которого был известный крестьянский поэт-песенник Матвей Иванович Ожегов, впервые опубликовавший его еще в 1901 г. [3, с. 362]. Это узнавание происходит даже при том, что в данном случае имеет место не прямое заимствование строфы романса, а всего лишь сатирическая ее стилизация. И здесь Маяковский, конечно, часто читавший этот текст в многочисленных лубочных песенниках, не без удовольствия нарочито демонстративно показал имитацию формальных признаков стиля и тематики произведения одного из крестьянских писателей, которых он, мягко говоря, недолюбливал. Это можно увидеть при сопоставлении подражания с приводимым ниже оригиналом [4, с. 20]:

*«У церкви стояли кареты,
Там пышная свадьба была;
Все гости роскошно одеты:
На лицах их радость легла».*

Впрочем, для усиления «антимещанской» направленности пьесы Маяковский не ограничился имитацией только одной строфы «жестокоего романа» М.И. Ожегова: в третьем и четвертом действиях пьесы есть еще два вставных пародийных фрагмента: 1) «Съезжались из загса трамваи...» (эта строка дала название всему третьему действию); 2) «Везла их со свадьбы карета, карета под красным крестом» (из трагикомического финала четвертого действия; здесь у Маяковского игра слов: карета свадебная и карета скорой помощи [5, с. 4]).

Пьесу «Клоп» Маяковский изначально предназначал для постановки в «агитационном» мейерхольдовском театре: он отлично помнил успешную работу с В.Э. Мейерхольдом над «Мистерией-буфф» в 1918 и 1921 гг.



Рисунок 1 — Д. Шостакович, В. Мейерхольд, В. Маяковский и А. Родченко за работой над спектаклем «Клоп»

К тому же Мейерхольд, у которого, по его словам, из-за отсутствия пьес «театр погибает», в мае 1928 г. обращался к Маяковскому с просьбой «получить твою [Маяковского] пьесу в течение лета» [6]. Таким образом, для постановки новой пьесы Мейерхольд назначался режиссером, сам Маяковский отвел себе роль ассистента, помогающего в работе над текстом. Сценическое оформление спектакля поручалось, принимая во внимание фактическое разделение пьесы на две части, художникам с разными творческими манерами — Кукрыниксам — тройке начинающих художников-графиков и будущих знаменитых карикатуристов (для первых четырех картин) и А.М. Родченко (картины с пятой по девятую) — одному из основоположников конструктивизма, декоратору театральных и кинопостановок, соавтору Маяковского по серии рекламных плакатов (среди них знаменитый «Нигде кроме, как в Моссельпроме», ныне воссозданный вблизи Арбатской площади в Москве) (рисунки 2, 3). Мейерхольд намеревался заказать музыку к «Клопу» композитору-новатору Сергею Прокофьеву, но тот был «принужден отказаться», так как, приняв заказ, «не успел бы закончить балет Дягилеву» [7, с. 218]. Тем не менее в своем «Дневнике» Прокофьев, прочитав пьесу, оставил запись о «Клопе»: «В пьесе есть хорошие моменты, но есть остроты просто невыносимые... В пьесе Маяковского какой-то новый, невероятный мир, мне чуждый. Однако на это надо смотреть спокойнее. Ведь и раньше был мир Островского, тоже совсем особый, от которого хотелось на свежий воздух.

Так, верно, и из мира “Клопа” самим же действующим лицам хочется вон, на волю!» [8, с. 335].

Получив отказ от Прокофьева, Мейерхольд обратился к Шостаковичу. Пьеса Маяковского тому не нравилась, но авторитет Мейерхольда был для композитора столь велик, что он не посмел высказать свое мнение. Шостакович так вспоминал о событиях того времени: «В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший “Клопа”, предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу» [9, с. 316].



Рисунок 2 — Художники Кукрыниксы
(Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов)

Готовые музыкальные номера Шостакович показывал Мейерхольду, тот внимательно их прослушивал, а потом делал отдельные замечания (рисунок 1). Когда работа была полностью завершена, Маяковский ознакомился с ней. Шостакович, конечно, не был уверен, понравилась ли поэту его музыка, и тревожно ждал оценки. Маяковский между тем кратко сказал: «В общем, подходит!». Эти слова композитор воспринял как одобрение, так как, по его же словам, «Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал» [10, с. 2]. «...После одной из репетиций, — вспоминал артист Игорь Ильинский, исполнитель главной роли Присыпкина в спектакле, — Мейерхольд подвел меня к молодому человеку в очках, худенькому и тщедушному. “Познакомьтесь: Шостакович. Пойдем послушаем его музыку к «Клопу»”. <...> Затем Дмитрий Дмитриевич сыграл эти небольшие музыкальные куски» [11, с. 13].

Можем предположить, что среди таких «музыкальных кусков» была и сцена свадьбы одного из центральных персонажей

комедии. И тогда при первых же звуках музыки Шостаковича, которая сопровождает монолог Олега Баяна (это бывший Бочкин до смены фамилии), а затем и присоединившийся к солисту хор гостей, любой знакомый с тогдашним песенным фольклором горожанин узнал бы мелодию упоминавшегося выше романа поэта-песенника М.И. Ожегова «У церкви стояли кареты». Не зря же справедливо мнение, что «музыкальная фраза — та же словесная, только воплощенная в звуках» [12, с. 326].



Рисунок 3 — Художник А.М. Родченко

И тут самое время завершить начатую выше цитату из воспоминаний актера Игоря Ильинского: «И Маяковский, и Мейерхольд были в восторге» [11, с. 13]. Ведь мелодия идеально вписалась в структуру музыкальной и стихотворной канвы сцены. Без сомнения, им обоим слова и мелодия этой так называемой новой городской баллады, сохранившей тематику классической литературной лирики, были отлично известны: с начала века песня публично исполнялась на фольклорных концертах, на эстрадных подмостках, ее пели даже шарманщики (об этом вспоминала певица Н.А. Обухова) [13].

А вот 22-летнему Шостаковичу, недавнему выпускнику Ленинградской консерватории, всецело увлеченному искусством фортепианной игры и сочинением музыки, вряд ли до работы над «Клопом» был знаком этот популярный у простого народа «жестокый романс». Между тем заимствование им «чужой» музыки не могло быть случайным совпадением. Шостакович впоследствии рассказывал, что в свое время у него состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу музыки к «Клопу» [9, с. 316]. В одной из бесед поэт сказал, что любит «пожарные оркестры», и поэтому следовало бы написать такую музыку, какую обычно играет оркестр пожарных и которая больше всего подошла бы к содержанию первой части спектакля, завершающейся пожаром, произошедшим по случаю шумной свадьбы. Такое богатое воображение у Маяковского «вначале изрядно огорошило» Шостаковича, но потом он уловил в этой задумке «более сложную мысль». Вполне возможно, что Шостакович вспомнил раннее стихотворение поэта с еще более парадоксальным посылом: «А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?» [2, с. 75].

С целью более четкого отделения первой части спектакля от второй, как это вытекало из композиции пьесы, Шостаковичу по просьбе Маяковского необходимо было сочинить самостоятельный оркестровый номер (интермеццо) для исполнения его перед началом второй части. Отметим, что подобный «прием разделения сюжетного действия интермедиями» занял устойчивые позиции в западноевропейском театре еще с XVI в. [14, с. 57].

И, наконец, было, по нашему предположению, еще одно пожелание Маяковского (в воспоминаниях ни самого Маяковского, ни Мейерхольда, ни Шостаковича, ни других участников создания спектакля никаких комментариев на этот счет не содержится). Маяковский, уведомив композитора, что в тексте третьей картины комедии он осуществил свой сатирический замысел превращения песенной «пышной свадьбы» в «красную свадьбу» и всю строфу с этой фразой полностью спародировал, изложил Шостаковичу идею соединения его текстовой пародии с заимствованной оригинальной мелодией романса «У церкви

стояли кареты» в качестве музыкального сопровождения в собственной обработке композитора.

И вот использование Шостаковичем готовой мелодии по предложению Маяковского состоялось (собственно, на самом деле это было, как сказал, но по другому поводу писатель В.Г. Короленко, — «музыкальное баловство»). Чтобы подтвердить справедливость нашего открытия, приведем параллельно нотные фрагменты романса М.И. Ожегова «У церкви стояли кареты» и музыки Д.Д. Шостаковича к «Сцене свадьбы» в третьей картине спектакля «Клоп» (рисунки 4, 5).

Романс М. Ожегова «У церкви стояли кареты»



Рисунок 4. — Фрагмент нотного текста романса М. Ожегова

Музыка Д. Шостаковича к спектаклю «Клоп»



Рисунок 5. — Фрагмент нотного текста Д. Шостаковича из «Сцены свадьбы»

Надо отдать должное трудоспособности и эффективности работы молодого Шостаковича над музыкой к спектаклю: менее чем за полтора месяца он сумел написать двадцать три номера: марши, фокстроты, галоп, вальсы, хор гостей, хор пожарных, музыка пожарного оркестра, интермеццо, туш...



Рисунок 6 — Афиша премьеры спектакля «Клоп».

Художник А.М. Родченко. 1929.

Размер 108×72,5 см. Бумага, литографская печать.

Из коллекции Музея театрального и музыкального искусства.

Санкт-Петербург

Наконец, 13 февраля 1929 г. в Москве в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда состоялась премьера «феерической комедии» Маяковского «Клоп» с музыкой Шостаковича (рисунок 6). Она прошла успешно и стала значительным художественным событием. «Маяковский был вполне удовлетворен приемом пьесы публикой и не пропускал на первых порах ни одного спектакля. Его вызывали неистово, и он выходил раскланиваться вместе с Мейерхольдом всякий раз, когда бывал на спектаклях» [9, с. 302].

До конца сезона в репертуаре театра имени Вс. Мейерхольда был почти исключительно «Клоп». В ноябре того же года пьеса была поставлена на сцене Ленинградского филиала БДТ. Маяковский сам себе задавал вопрос относительно собственной работы и сам же отвечал на него: «Как мне самому нравится моя пьеса? Она мне будет нравиться, если она не будет нравиться обывателю» [1], т. е. лишний раз подчёркивал антимещанский характер постановки.

Судьба театральной музыки раннего Шостаковича до сих пор является наименее изученной областью его творческого наследия, поскольку сценическая жизнь большинства самих спектаклей с его музыкой по разным причинам оказалась непродолжительной (вообще говоря, исследования о музыке в театре в отечественном музыкознании крайне немногочисленны и дают «лишь самое общее представление о связях и роли музыки в театре XX века» [15, с. 268]). Так, после триумфального для «Клопа» театрального сезона 1929 г. постановка Мейерхольда удержалась на сцене еще три года: театр показывал его на гастролях по городам Поволжья (1930), Донбасса (1931) и Узбекистана (1932). Затем нотные записи этой практически первой настоящей работы Шостаковича для театра надолго осели на полках библиотек и архивов.

Лишь полвека спустя, осенью 1980 г., когда был обнаружен экземпляр партитуры музыки к «Клопу», появилась возможность собрать воедино весь сохранившийся нотный материал к спектаклю и опубликовать его. «Есть основания полагать, — говорится в предисловии к 28-му тому Собрания сочинений

Д. Шостаковича в 42 томах, вышедшему в 1986 г. в издательстве «Музыка», — что к настоящему времени найдена и ныне публикуется вся (или почти вся) музыка, сочиненная Шостаковичем для спектакля «Клоп»» [16]. Она скомпонована в виде специального раздела 28-го тома под названием «Музыка к феерической комедии В.В. Маяковского «Клоп» в постановке театра имени Вс. Мейерхольда. Соч. 19. (1929)». Эта информация все-таки дает надежду на то, что описанное здесь небольшое музыкальное открытие является одним из первых, но не последним исследованием талантливой и необычной музыки Шостаковича к сатирической комедии Маяковского «Клоп».

Список литературы

1. *Маяковский В.В.* Что пишут драматурги // Рабис. — 1929. — № 5. — 29 янв. — URL: <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/articles/o-klope.htm> (дата обращения 21.01.2024).
2. *Маяковский В.В.* Собрание сочинений: в 12 т. — М.: Правда, 1978. — Т. 10. — 432 с.
3. *Богданов Ф.Ю.* ...Оригинальный и, вероятно, единственный в русской литературе писатель-песенник // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 1/2. — С. 360–386.
4. *Ожегов М.И.* Песни в духе народа своего края. Книга третья. — М.: Тип.-лит. Ф.И. Филатова, 1901. — 96 с.
5. The Mayakovsky Centennial, 1893–1993: A Commemoration of the Life, Work, and Times of Vladimir Mayakovsky: Proceedings of a Symposium, May 1, 1993. (1994). United States: Lehman College, the City University of New York. — 196 p. (На англ. яз.).
6. РГАЛИ, ф. 336, оп. 7, ед. хр. 95. Телеграмма Мейерхольда Всеволода Эмильевича Маяковскому Владимиру Владимировичу.
7. Музыкальное наследство. — М.: Музыка, 1968. — Т. 2. — Ч. 2. — 292 с.
8. *Прокофьев С.С.* Дневник. 1907–1933: в 3 т. — Т. 3: 1926–1933. — М.: ИД «Классика-XXI», 2017. — 627 с.
9. Маяковский в воспоминаниях современников / вступит. ст. З.С. Паперного, сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. — М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1963. — 731 с.

10. *Шостакович Д.* Новое о Маяковском // Литературная газета. — 1956. — 9 окт. — С. 2.

11. *Ильинский И. Д.Д.* Шостаковичу — 60! // Советская музыка. — 1966. — № 9. — С. 2.

12. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: ИД «Классика-XXI», 2016. — 816 с.

13. Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. О. Логинова. — М.: Всероссийское театральное общество, 1970. — Ч. 14: Мои воспоминания. Детство. — URL: <https://www.bol-theatre.ru/legends/nadezhda-andreevna-obuhova/387/> (дата обращения: 21.01.2024).

14. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи сценограф (часть третья) // Теория и история искусства. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 53–83.

15. *Бакиш Л.С.* К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 3/4. — С. 265–280.

16. *Шостакович Д.* Собрание сочинений в сорока двух томах. — Т. 28: Театральная музыка. Незавершенные оперы. — М.: Музыка, 1986. — 446 с.

References

1. *Mayakovsky V.* Chto pishut dramaturgi [What do dramatists write]. *Rabis*. 1929. No. 5 (47). URL: <http://mayakovskiy.litinfo.ru/mayakovskiy/articles/o-klope.htm> (date of application: 21.01.2024). (In Russ.)
2. *Mayakovsky V.* Sbranie sochinenij v dvenadcati tomah. [Collected works in 12 volumes]. Vol. 10. Moscow, 1978. 432 p. (In Russ.)
3. *Bogdanov F.Y.* ...Original'nyj i, veroyatno, edinstvennyj v russkoj literature pisatel'-pesennik [...The original and probably the only song writer in Russian literature]. *Theory and History of Art*. 2023. Issue 1/2. Pp. 360–386. (In Russ.).
4. *Ozhegov M.I.* *Pesni v duhe naroda svoego kraya*. Kniga tret'ya [Songs in the way of the people of my region. Book 3]. Moscow, 1901. 96 p. (In Russ.).
5. The Mayakovsky Centennial, 1893–1993: A Commemoration of the Life, Work, and Times of Vladimir Mayakovsky: Proceedings of

a Symposium, May 1, 1993. (1994). United States: Lehman College, the City University of New York. 196 p.

6. Russian State Archive of Literature and Art, f. 336, inv. 7, item 95. Telegram from Meyerhold to Mayakovsky. (In Russ.).

7. Letters from Prokofiev to Meyerhold. *Muzykal'noe nasledstvo* [Collection on the history of musical culture], volume II, part 2. Moscow, 1968. (In Russ.).

8. *Prokofiev S. Dnyevnik. 1907–1933* [Diaries. 1907–1933]. 3 vols. Vol. 3. 1926–1933. Moscow, 2017. 627 p. (In Russ.).

9. Mayakovsky v vospominaniyah sovremennikov [Mayakovsky in the Memoirs of His Contemporaries]. Moscow, 1963. 731 p. (In Russ.).

10. *Shostakovich D.* New about Mayakovsky. *Literary Gazette*. 1956. 9 Oct. P. 2. (In Russ.).

11. *Il'inskij I.D.* Shostakovichu — 60! [Shostakovich is 60!]. *Soviet music publishing house*. 1966. No. 9. P. 2. (In Russ.).

12. *Schweitzer A.* Johann Sebastian Bach. Moscow, 2016. 816 p. (In Russ.).

13. *Nadezhda Andreevna Obuhova. Vospominaniya. Stat'i. Materialy.* [Nadezhda Obukhova. Memories. Articles. Materials]. Ed. O. Loginova. Moscow, 1970. Part 14. *Moi vospominaniya. Detstvo*. URL: <https://www.bol-theatre.ru/legends/nadezhda-andreevna-obuhova/387/> (date of application: 21.01.2024). (In Russ.).

14. *Lobodanov A.P.* Leonardo da Vinci scenograf (chast' tret'ya) [Leonardo da Vinci as a set designer (part three)]. *Theory and History of Art*. 2022. Issue 3/4. Pp. 53–83. (In Russ.).

15. *Bakshi L.S.* K voprosu metodologii analiza sovremennykh muzykal'no-scenicheskikh zhanrov [To the question of methodology of analysis of modern musical stage genres]. *Theory and History of Art*. 2023. Issue 3/4. Pp. 265–280. (In Russ.).

16. *Shostakovich D. Sbranie sochinenij v soroka dvuh tomah. Tom dvadcat' vos'moj. Teatral'naya muzyka. Nezavershennye opery* [The complete works in 42 volumes. Vol. 28. Incidental music to play. Unfinished operas]. Moscow, 1986. 446 p. (In Russ.).

Хореографическое искусство

УДК 572.08 (792.8)

ББК – 85.335

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ОСНОВАХ МЫШЛЕНИЯ И ЯЗЫКА ТЕЛЕСНОСТИ В ТАНЦЕ

Н.А. ДОГОРОВА

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

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

E-mail: dogorovan@rambler.ru

Заявленная в научной статье проблематика представляет собой задачу, которая существует в философии и психологии искусства и является частью общих рассуждений о творческом мышлении в истории культуры. Тем не менее, оставляет за собой очевидный факт ее недостаточной проработанности в сфере хореографического искусства, а также в системе танцевальной деятельности на разных этапах культурно-исторического времени.

Автор полагает, что задача антропологического вектора исследования языка телесности и мышления в танце не похожа на традиционный искусствоведческий анализ. Ее решают совсем иными способами. Автор базируется на методологии культурно-исторического и искусствоведческого анализа общепринятых научных определений и понятий хореографического искусства, но выстраивает новый вектор в обращении с ними.

Автор приходит к выводу о том, что основу понимания предмета хореографии составляет мышление и его связь с языком телесности в танце. В этом отношении антропологические интерпретации — это уже другое значение качества хореографического знания, которое, во-первых, позволяет раскрыть методологический потенциал отечественной школы искусствоведения с позиции современного полифункционального дискурса. Он есть своеобразный поиск баланса между физической, ментальной и чувственной составляющей в языке телесности. Во-вторых, позволяет подвести к выявлению специфики пространственно-времен-

ной организации танца и дать определение этой связи с мышлением как информативного (полисемантического и архитектурного) поля способности.

Ключевые слова: мышление, пластическое мышление, этнопластическое мышление, интегративность и полифункциональность мышления, антропология и семантика искусства, повседневность, культура, язык, телесность, пластика и пластичность, театральность и театрализация, танец, хореография, искусствоведческий дискурс.

ANTHROPOLOGICAL INTERPRETATIONS IN THE BASICS OF THINKING AND THE LANGUAGE OF PHYSICALITY IN DANCE

N.A. DOGOROVA

Lomonosov Moscow State University

(Faculty of Arts)

125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya str., 3/1; Russia

The problem stated in the scientific article is an issue in the philosophy and psychology of art and is part of the general reasoning about creative thinking in the history of culture. Nevertheless, it reserves the obvious fact of its insufficient elaboration in the field of choreographic art, as well as in the system of dance activity at different stages of cultural and historical time.

The author believes that the task of the anthropological vector of the study of the language of physicality and thinking in dance is not similar to the traditional art criticism analysis. It is solved in completely different ways. The article is based on the methodology of cultural-historical and art criticism analysis of generally accepted scientific definitions and concepts of choreographic art, but builds a new vector in dealing with them.

The author comes to the conclusion that the basis for understanding the subject of choreography is thinking and its connection with the language of physicality in dance. In this regard, anthropological interpretations are another meaning of the quality of choreographic knowledge, which, firstly, allows us to reveal the methodological potential of the Russian school of art criticism from the perspective of modern multifunctional discourse. It is a kind of search for a balance between the physical, mental and sensual components in the language of physicality. Secondly, it allows us to bring to the identification of the specifics of the spatio-temporal organization of dance and to define this connection with thinking as an informative (polysemantic and architectonic) field of ability.

Key words: thinking, plastic thinking, ethnoplastic thinking, integrative and multifunctional thinking, anthropology and semantics of art, everyday life, culture, language, physicality, plasticity and plasticity, theatricality and theatricalization, dance, choreography, art history discourse.

Методология мышления в области творческой и образовательной танцевальной деятельности обнаруживает себя в плоскости профессионального уровня задач психологии, педагогики и философии искусства, прикладной теории искусствоведения, педагогики балета, теории и истории хореографического искусства. Но, по существу, этим не ограничивается. Задача эта естественным образом упирается в вопросы мышления культурно-исторического слоя и проявляет себя как явление некоей культурно-эстетической среды. Она верифицируется специфическим характером связей мышления с сознанием и воображением, восприятием и ощущением через призму создания языка физически осознанного тела и обеспечение телесного контактируемого поведения, диктуемого неоднозначностью протекания пространства и времени «образа» танца. И отсюда, очевидно, становится недостижимой в академическом ключе рассуждения. Ибо образ танца — это не только внешние свойства и признаки (манера, стиль или техника) движения, но и чувственный, ментальный, физический, интеллектуальный, наконец, энергетический уровень, способы и посылы существования языковой формы мышления.

Последнее обстоятельство пересекается с семантическим строем изучения реального пространства искусства и возможностью исследования мышления как явления человеческой культуры, способного принадлежать одновременно многозначительному ментальному материалу и художественной картине мира. Антропологические интерпретации позволяют обнаруживать основания мышления как процесс пространствопонимания в танце — способность проследивать и определять ее как механизм практического функционирования в глобальном масштабе эпох.

Современное состояние хореографического искусства показывает, что в определении основ мышления и языка телесности в танце особое значение могут приобретать локальные концептуальные открытия и авторское художественное творчество, продуцирующее в значении личностного роста Творца в искусстве.

В этом пробуждающемся поиске антропологических интерпретаций мы не нашли предшественников, которые обнаружили бы связь между мышлением сознанием и телесностью (в том числе состоянием) в танце и дали этой связи четкое определение — искусство (органически и механически) думать в материале или материалом. Вот это надо отметить. Поэтому, используя исторический опыт и теоретические модели понимания феномена танца в различных сферах деятельности (исполнительская, образовательная или постановочная культуры), в данной статье мы всего лишь укажем на очевидно ускользающие от взгляда ученого опоры мышления в языке телесности. При этом и мышление, и его виды (пластическое и этнопластическое) попытаемся выводить в антропологическое направление искусствоведения.

Научное осмысление в основах понимания мышления в танце, вероятно, правильное всего выстраивать по изолинии историко-теоретического и прикладного взаимодействия. В нашем конкретном случае это означает: без отрыва от реальной жизни — повседневность. Иначе пробраться к ядру мышления будет означать относительно объективную реальность поиска, но не истинность целеполагания. Любое явление в мире постигается истинно, если мы получаем определенную плоскость знания о том, как оно «дышит», пульсирует и развивается в естественной для себя форме жизни и чем оно наполняется в повседневной среде обитания.

Иными словами, антропологический ракурс языка телесности в своем естественном ключе пребывания (биологическое, физическое, чувственное, волевое, ментальное) способен дать гораздо больше неожиданных связей и интерпретаций с мышлением, проявляя всю многогранную и метафорическую сущность природы пространствопонимания в хореографическом искусстве. А, главное, что этот фундамент: «научная картина мира — повседневность — культура — искусство» действительно дает возможность воспользоваться им для объяснения многих процессов протекания мышления в танце.

Перечислим только некоторые значения, указывающие на неравнозначность (в том числе априорно связанных между собой подсознательных и неосознанных) природосообразных форм понимания действительности в танце: пластика и пластичность, пластическое и этнопластическое, язык мышления и пластическое мышление, театральность и театрализация, рефлекс и рефлексия. Где отношение к таким понятиям, как воображение, чувствование, ощущение, познание, запоминание, созерцание и деятельность — не произвольно ожидаемый акт бытовой жизни человека, а суть проявления сложной биосемиотической системы Бытия. И в этом полифункциональном пределе основы мышления сосредоточены не столько в общедоступном слое понятий, изложенном в учебной литературе или словарях (стоит заметить, до сих пор часто подменяемых по смыслу: движение, пляска, пластика, танец, хореография, балет), сколько в самом мышлении как способности думать. Они могут ему принадлежать, функционировать и изменяться в нем, как по существу, так и по тематике. Так откуда берутся эти основы, чтобы их узнавали? Как учиться этой способности, чтобы мыслить архитектурно-телесно и вместе с этим пластически идейно и образно? Наконец, существует ли в хореографическом искусстве осознанно телесное конструирование реальности, и в каких формах оно принадлежит мышлению?

Важным научным доказательством, структурирующим теоретико-прикладную часть вопроса мышления, является исследование танца в аспекте онтологической антропологии Н.В. Осинцевой. Согласно этому подходу автора, пластика человеческого тела может быть представлена тремя видами: 1) мимесисом, т. е. через подражание; 2) скелетно-мускульной связью, которая заложена в физиологической природе человека, но не использована в бытовой жизни полностью и 3) трансцендентностью [1, с. 18], т. е. изменением состояния сознания, при котором воспринимаемая извне информация способна обрабатываться и преподноситься в телесном виде. Мир внутри мира человека пытался исследовать Леонардо да Винчи. И это была гениальная

ступень культурной эволюции, позволяющая не столько подступиться к природе познания человека в рамках одной научной дисциплины, сколько очертить весь путь возможностей, всего накопленного человеческим знанием (рисунок 1). В нем соединялись



Рисунок 1 — «Витрувианский человек», Леонардо да Винчи, 1490

искусство и анатомическая наука, естествознание и авторский рационализм, философия и психология. Но главное состоит в том, что в этом пересечении обнаруживается один из самых величайших даров человека — его способность понимать и проникать в явления окружающего и духовного мира, переосмысливать и перемещать их в пространстве и во времени на основе реальной (видимой) и воображаемой (невидимой) действительности. Детализацию контекста пластичности как явления и самореализации физической личности в культурно-историческом и ху-

дожественном пределах практического мышления продолжают понятия «театральность» [2, с. 143–144, 149, 157, 160] и «театрализация» [там же, с. 147, 160, 162]. Именно здесь, подчеркнем, образуется этнопластический аспект языка телесности, который является одним из центральных опытов и / или способов проживания знания в хореографическом искусстве. А его осмысление, в свою очередь, способно пролить свет на объяснение связи сознания и мышления с телесностью. Однако в самом хореографическом искусстве для объяснения этой многообразующей плоти не существует понятия. И как бы умело ни абстрагировалась от этого факта наука искусствоведение, называя академизм высоким стилем в искусстве хореографии, а балет — единственно развитым музыкально-театральным жанром, в котором переплетаются разные виды искусств, здесь все-таки присутствует относительно узкая позиция суждения с точки зрения естествоведческого исследования мышления и языка телесности в хореографии. Неоднозначность и полемичность этого ракурса проблемы уже давно назрела и ждет своего закономерного освещения и объяснения в искусствоведении.

Ракурс — это качественная специфичность феномена — пространствопонимание в танце и процессуальность системы танцевальной деятельности. Для мышления важно не описание истории танца или формирования (в том числе отдельных элементов) техники классической хореографии, не объяснение социальной культуры танца, а также художественного или эстетического стилей в хореографии традиционно с опорой на анализ балетного произведения (сюжет, сценография, музыка), наконец, анализ готовых законов хореографической драматургии или исполнительского мастерства танцовщиков. Все эти историко-теоретические позиции давно истолкованы в хореографии и, безусловно, входят в мышление при наличии взаимодействия и взаимовлияния разных сфер практик в системе танцевальной деятельности. А то, с чего все эти феномены начинаются, каким образом встраиваются в ментальный образ и структурную модель мира, продолжают и функционируют в научной и

художественной картине мира. Иными словами, какие признаки формируют мышление в хореографическом искусстве и как фиксировать искомое явление в опыте. Проведем доступную параллель. Когда Николай Константинович Рерих продумывал сценографию и эскизы костюмов к балету «Весна священная» (рисунок 2), он не мог с точностью предугадать, каким именно будет, например, основной рисунок шага в сольной теме героини или его развитие в композиции массовых сцен танца. Но великий мастер основательно понимал первоимпульс рождения источника темы, в поле которой должно разворачиваться будущее сюжетное действие и драматургическая (музыкальная, мифопоэтическая, архитектурная) конструкция пластического полотна произведения. Этим первоимпульсом являлся древний священный языческий ритуал.



Рисунок 2 — Н.К. Рерих. Весна священная, 1945.
Эскиз к балет И.Ф. Стравинского «Весна священная»

Обоснованность данного среза антропологической интерпретации начинается с простой формулировки вопроса. Что будет, если у высокого искусства отнять душу — человека (народ) и его культуру? Оно окажется бездыханным. Это очевидно. Искусство танца перестанет быть источником жизни и движения. Как бы оно

ни стремилось вырабатывать выразительные формы языка тела, в предстоящем потоке хореографической композиции не одно движение, даже идеально составленное из механического сцепления тем, не заменит собой художественной плоти, которая рождается из естественного мотива и природы образного строя всех мельчайших элементов движения. Система законов хореографии в отсутствие духовного человеческого сознания становится воплощением непрерывной и самостоятельно движущейся машиной. Поэтому, прибавляя компонент этно к «пластическое», мы не ведем речь об областных или региональных особенностях народного танца. Здесь совершается попытка аргументировать ошибку предшествующей культуры знания искусствоведения XX столетия. Да, именно аргументировать, не критиковать и не спорить. Где антропологический аспект лежал кусками и не давал возможности подойти к основам понимания мышления в танце. Не столько в рамках исторической или культурной задачи изучения (итальянская, французская, датская и русская школы балета не изымаются из отечественного искусствоведения и справедливо исследуются — на протяжении всего XX в. — в определениях и понятиях как национальные хореографические центры), сколько выстраивания ракурса подвижной этнической ментальности и менталитета в хореографии. Эти вопросы только поднимались, но поднимались отчасти. Всего лишь цепляя аспекты проблемной ситуации: сохранение традиций народного танца в хореографической культуре и элементов национального фольклора в балете. Теоретики хореографии о мышлении не говорили. Не говорили и о значении тех коммуникативных и поведенческих основ в языке мышления как способности думать в движении и / или движением, которое изначально вложил единственный творец — народ. А значит, не было и системных культурных логосов в мышлении, в которых пребывает человеческий телесный опыт и которые не так быстро выясняемы в искусствоведении. Собственно, как не было и самого антропологического направления исследований пластического мышления в хореографии. Была история танца с рассуждениями о художественном стиле исполнителей и критика произведений балетного

искусства, проводились исследования анализа балетных форм и авторской драматургии и т. д., но не было разработки синтеза в самой структуре «молекулы» движения. Синтеза, который не только бы устанавливал связи между прямой линией исторического, теоретического и практического развития танца с элементами теории и практики из разных видов искусства, но и изолиний «повседневность — наука — искусство — культура», образуя симметрии пластического и этнопластического мышления в нем.

А.Я. Левинсон (1887–1933) — театральный и художественный критик, историк балета, пожалуй, один из первых и единственный в своем роде редкий ученый, который в искусствоведении начала XX столетия попытался вычлени из истории танцевальной культуры язык искусства танца и показать, как он устроен. Это была настоящая эстетика — теория танца, не оторванная от его корней — духовной, культурной и психологической реальности человека.

В отличие от общего социального контекста и исторических значений хореографии, теория танца в подходах Левинсона давала глубокое проникновение именно в суть методологии предмета: а) практическое мышление — способность думать «в танце» и / или «танцем», б) познание — деятельность «через» обретение знаний (а не просто данные к танцу). И эти значения не смешиваются, а соединяются в языковой форме телесного хореографического движения. Даже если речь в очередной раз идет об академизме и о формировании техники классического танца [3].

Левинсон, возможно, впервые и ярче других исследователей предопределил антропосемантические основы пластического мышления в хореографии, соединяя эстетику (природу стиля телесного движения с законами других видов искусства) с физиологией. Так, к примеру, Марта Грэм (1894–1991) — одна из основоположниц танца модерн в Америке — считала, что человек воспринимает мир через архетипы и мифы, мыслит его образами, а его тело «уже есть сакральная одежда». Она черпала вдохновение для создания пластического языка движения и наполнения его смыслом в живописи, в греческой мифологии, природе, жизни,

традициях и национальном характере коренных народов Америки. Техника танца, созданная М. Грэм, базируется на высокой концентрации (принципах «сжатия» и «удлинения» движения), дыхании и энергии тела, воплощающих чувство через эмоцию и идею.

Это действительно был прорыв, в котором отразилась практическая деятельность исполнителей, хореографов и балетмейстеров в теоретическом мышлении не только балетного академизма, но и танца модерн. И здесь важно подчеркнуть не столько возможную или очевидную взаимосвязь «прошлого» опыта, время от времени повторяющегося в концептуальных практиках современных хореографов и танцовщиков, сколько само возникновение и переkreщивание важных обстоятельств в научно-практическом устройстве мирового мышления пластических искусств. В первой четверти XX столетия начинают формироваться антропологический фундамент и законы полисемантической модели танцевальной действительности. И, как выясняется, ее структура имеет свою собственную (а не из «вне» взятую или искусственно вырашенную) экологию мышления. Этот взгляд, с одной стороны, предусматривал сужение предмета хореографии до уровня архитектуры телесного движения (а не композиции или всего танца). С другой стороны, основывался на расширении границ воображения в пространствопонимании языка телесности: идея, смысл, образ, время, динамика со свойствами интегративности, энергия, сила, плотность, акустический звуковой и оптический объем, архитектура.

В сущности, открытие Левинсона означало, что пространствопонимание в хореографическом искусстве может и должно быть очевидным и ощутимым. Как и каким образом? Через мышление — способность человека думать и быть в искусстве, наконец, познание — делать это искусство в динамике знания (пространство, время, дух, идея движения). Пространствопонимание танца по Грэм сводится к раскрытию сути человека. Личная философия автора соединяется с геометризмом линий, который вызван естественными импульсами, продиктован и сопровождается свободными стимулами и реакциями движения в теле

человека. Хореограф мыслит танец вглубь и вширь: танец есть инструмент жизни, а само тело — язык души.

Тело же, по словам Грэм, хранит память о самых важных человеческих состояниях. Однако в отличие от экспериментов, направленных исключительно на исследование техники танца — «перемещения тела в пространстве» — в ее концепции основополагающим и структурирующим центром выступает движение, которое должно обнаруживаться, а не изобретаться. Движение, которое должно стать средством самовыражения и постижения человеческой души. Репрезентативные процессы физического языка в танце Левинсон пытался обосновать, считая, что в его развитии лежат определенные этапы, и каждому этапу соответствует своя форма и особый смысл истолкования временем.

Эстетические возможности человеческого тела в художественной концепции танца М. Грэм можно сформулировать в нескольких тезисах: 1) «начало», которого нет, есть только продолжение; 2) характер, время, пространство и уязвимость; 3) проявленность — есть уникальность; 4) индивидуальность — это священное условие и форма жизни для автора и художника танца; 5) танцовщик — не хореографическая «копия».

Первый выделенный автором временной отрезок — это «символическая ипостась как некая тайнопись духа». Второй — «пластическое любование формами» [3, с. 11]. Следовательно, познание в хореографии может быть физически и телесно проявленным, так как оно вполне сообразуемо и определенно с законами природы, а также наполнено (особенности творческой самореализации и профессиональной адаптации) по отношению к создаваемому языку телесности. Упорядочиваясь, познание может стать используемой силой мышления художника. В танце этой силой, например, выступает дисциплина тела, в живописи — «рука» и опции глаз художника и т. д. Но мышление в танце — это все же не форма «пластического любования» и даже не приближенные к современной психологии искусства понятия «воплощение» или «познание». Мышление в танце — это сложное междисциплинарное и сенсорно-синергетическое явление, производящее формы. Поз-

тому с точки зрения установления связи мышления и языка телесности в танце оно обладает пластической формой. Но получаемое во множественном опыте (умозрительного (подсознательные и неосознанные процессы) и модельного видения мира), оно охватывает разные стороны активности человеческой жизни и неразрывно связано с практической жизнью человека.

Законы искусства могут логически точно указывать художнику на правила и нормы, но сам образ и / или субстанцию движения мысли в материале и в пространстве невозможно предугадать только через этику и грамматику. К подобному роду материальности в искусстве «дух — телесность — воля — движение — образ» можно только прийти, но не прибегать единожды как к исходно готовому продукту знания. И в этой бесконечной веренице вопросов и рассуждений становится окончательно ясно, что мышление в танце хоть и обладает пластической формой передачи мысли, «выясняет» бытие в искусстве через ту же реальность осознаваемой плоти (физической, ментальной и духовной) действительности. Есть ли эта действительность в жизни на самом деле или ее нет, а значит, реальность существует только в нашем воображении или в подсознании? И эта истинность может оказаться абсолютно вне-историчной и вне-культурной.

Однако в России научные подходы Левинсона в свое время не получили должного понимания и оценки. Более того, задачи исследования пластического мышления в хореографическом искусстве еще долгое время отодвигались на задний план, тем самым нарушая возможную преемственность в образовании нового и прогрессивного взгляда на развитие цельной (едино и целостно понимаемой) теории танца в России, наконец, антропологического направления школы в искусствоведении.

Между тем хореография — это концептуальная и полисемантическая область знания в искусстве, имеющая свою иерархизацию, этапность и метафорику. Это не замкнутая внутри себя и на самой себе художественно-образовательная или эстетическая единица. Хореография — это многофункциональная система, включающая всю телесную, умственную и духовную природу

человека. Исходя из этого, можно утверждать, что хореограф — это не только квалифицированный специалист по биомеханике танцевального движения или технике танца, а также профессионал по их сочинению и постановке. Иначе бы он всего лишь обслуживал и / или воспитывал тело.

Хореограф еще и создает, и строит возможность исследовать этот путь: физиологически, интеллектуально, концептуально, чувственно, духовно, трансцендентально, архитектурно, ментально. Даже если язык его мышления — всего лишь гипотеза.

Вопрос: как Творец собирается «делать» и познавать движение? Вот здесь мы и встаем вплотную с задачами на пересечении: «между» антропологическим опытом повседневности и системой координат выразительности в искусстве (-ах). Оказывается, компонент этно не растворяется в мышлении и типах физического тела (в академическом искусстве он тоже пульсирует и продолжается как важный фактор и доказательство национального происхождения балетной культуры — «школа»). К примеру, авторский исполнительский стиль британского хореографа и танцовщика Акрама Хана (29.07.1974) представляет собой синтез европейской театральной техники хореографии и классического индийского танца катха. Работы хореографа — это исследование стилистических связи между танцевальными жанрами разных народных культур и традиций; это неожиданное соединение национального фольклора и нахождение своеобразных связей эпоса, мифа и метафоры в этнических религиях, наконец, поэтики сюжета с современным прочтением устройства мира.

«Этно» преломляется и интерпретируется, стилизуется, трансформируется и интегрирует на уровне идеи, образа, смысла и мыслеформы Творца (педагога, исполнителя, автора хореографии или постановщика художественного хореографического произведения).

Однако, вступая во взаимодействие с законами семантической системы танцевального языка (например, академического театрального танца), этнопластическое не нарушает и не разрушает внутренней спаянности своих элементов. Русский

исполнитель остается русским человеком по генетическому и биологическому факту происхождения, грузин — грузином, немец — немцем, итальянский балетмейстер — итальянцем и т. д., независимо от уровня профессионального продолжения Художника. Человек не просто это помнит, он это знает «здесь» и «сейчас»: на духовном, ментальном, физическом, чувственном, мыслительном уровнях. Другой этический контекст проблематики связан с тем, что универсальные законы академизма создают универсальные алгоритмы всеобщности мышления и «над» национальности в нахождении формы языка телесности. И тогда тело исполнителя действительно может достигать качества способности парить или висеть в воздухе, а условно-обобщенная единица языка — существовать в изобразительно-выразительной форме академического движения априори: независимо от культурной принадлежности и национального происхождения человека. Но как академизм сможет объяснить другой факт, что человеческое тело «берется» и / или погружается в танец целиком. И в жизни, и в искусстве Автор — Художник — Творец — это один и тот же человек.

Здесь мы видим, что чисто искусствоведческие законы свидетельствуют об уровне их исчерпывающих возможностей. Именно естествоведческая позиция способна вдохнуть новую жизнь в антропологические основы понимания мышления и языка телесности в танце. Человеческое тело может продолжать хранить о себе информацию в виде ментальной, образной или чувственной, антропологической интерпретации не только в психологической памяти, но и в семантической зависимости. И тогда для того, чтобы объяснить механизм мышления, только физиологических параметров его связи с языком телесности оказывается недостаточно. Когда в смысловые передачи образа или идеи создания движения вступают интонационные (не только чувственные, но и духовные) аспекты, то образуются разные геометризмы, уровни и оттенки «размеров» движения. Это и есть органический путь развития мышления, охватывающий всевозможные (а не только алгоритмические) стороны его связи с языком телесности

как способности. Поэтому даже в рамках одного академического стиля могут существовать неодинаковые физические величины, объемы, вес и формы, линии движения.

Можно предположить, что в повседневности пластическое и этнопластическое — это не два, а одно начало в мышлении формы. Пластическое и этнопластическое изначально изоморфны, т. е. подобны друг другу. У них одна духовная природа — душа и тело человека (не важно, речь идет о тексте произведения искусства или аутентичном пластическо-этнографическом мотиве) и одна физическая реальность — телесное языковое пространство. В то же время, каждый вид мышления в хореографическом искусстве сохраняет свою область художественной и ментальной действительности.

Следовательно, изоморфность пластического и этнопластического мышления с позиции антропологического и семантического анализа оказывается интересной еще и некоторой своей «универсальностью». Изоморфность — по отношению к одним формам и факторам — повседневность и естественная среда жизни человека, а также естественно устанавливаемые связи языка, тела и движения с мышлением. И неизоморфность (дополнительные функции и переменные свойства тех же аналитических и физических пространств) — по отношению к другим — искусство. Например, естественная амплитуда и манера шага человека и относительность создания шага (поступи) в сценическом пространстве, наконец, перевоплощения в образ в целом.

Подобно тому, как изоморфны по своей сущности строение картины мира и структура художественного произведения, в срезе мышления «пластическое» и «этнопластическое», «театральность» и «театрализация» воспринимаются не просто как языковая данность — культурная самостоятельная среда. И здесь было бы уместно упомянуть о таком типе осознанной телесной проявленности, как общее мышление. Но речь не идет о социальном приспособлении человека. Речь идет именно о динамике формообразующего принципа, обеспечивающего антропосемантическую целостность и порядок всех элементов хореографиче-

ского искусства. А значит, на определенном этапе культурной истории человека язык может разбивать действительность на элементы и создавать их специфические структуры, тем самым устанавливая пространство уже своей собственной и объективной действительности — пластический образ движения. Что это за принцип? Принцип пластически деятельной (а значит, по-своему интеллектуальной) активности, преобразующий мировосприятие и миропонимание человека в многомерную образность устройства языка тела — способность думать «движением», создавать движение в относительно определенном достижении качества формы мысли или уровня хореографического высказывания.

Вот эта форма генетического сдвига — от антропологического (он же, естественно, физический и эстетико-биологический центр) движения к художественному языку — существует и в академизме, но наполняется собственными законами меры и координации, наконец, устойчивыми признаками драматургической выразительности и одухотворенности. В неакадемических направлениях и стилях хореографического искусства эстетико-биологический уровень движения большей частью зависит не от системы танца, а от системы мироустройства, логического или эмоционального образа жизни человека, в которую он попадает и в которой он художественно обогащается и трансформируется. Это невероятно само по себе, но даже в приобретении нового значения качества культуры движения — «сценическое условие», могут содержаться ментальные слои. Здесь транслируется важная мысль: есть естественный язык движений, и есть телесность языка, приобретаемая согласно сценическим законам, условиям и нормам искусства. Но и «там» и «здесь» — человек живой организм истории и культуры. Поэтому ментальные слои никуда не исчезают, они переходят в искусство. Они могут хранить о себе информацию и быть узнаваемы по способам происхождения энергии. Так называемые зародышевые архитектурные формы языка телесности и композиция пространственной среды объектов, скрывающиеся в толще многовеко-

вой истории человечества. Балет «Весна священная» — яркое этому подтверждение. Ритуальный язык тела не имитируется танцовщиками, а психологически точно воссоздает атмосферу жизни и быта пластических картин, воскрешая этим символизм и мистификацию тем, лиризм и эмоциональную стихийность славянского язычества.

Но это, предположительно, уже более совершенный круг задач антропологической интерпретации языка телесности и мышления в искусстве, при котором балет во всей его преходящей западноевропейской танцевальной традиции мог бы рассматриваться как один из антропологических видов и субдискурсов этнической формы танца. А это, как мы видим, уже совсем иная парадигма и тело науки искусствоведения. Парадигма, способная представить искомое явление — мышление и его связь с языком телесно серьезного мира, но их по непонятным причинам, носит каждый из нас у себя в душе.

Вероятно, обнаженные тела танцовщиков в «Симфонии псалмов» становятся самой уязвимой частью хореографии Килиана? Конечно, нет. Что же общего между религиозной темой композитора 1930 г. (временем написания музыкального произведения) И.Ф. Стравинского и событиями жизни артистов труппы Иржи Килиана? Ничего на первый взгляд. Однако хореограф в буквальном и переносном смысле расплавляет время на паузы, а паузы на часы со стрелками. Где-то утрированно сбивая театрально-танцевальные жанры с мощью индивидуальных исполнительских стилей, при этом не отказываясь от построения точно выверенной симфонической партитуры хореографии. Художественная идея автора обобщенно трансформирует религиозную тему в глубинный молитвенный подтекст: артист — это высокое духовное призвание, заложенное в поистине трудном (физическом, умственном и моральном) служении.

Но где у Килиана «этно», а где «пластическое»? Где «бытовое», а где академический характер? Где «антропологическое», а где «условно-обобщенное» в средствах языка пластики? В чем именно проявляется гротеск Килиана, а в чем конкретно

выражается его деконструкция? Везде и во всем. Во-первых, потому что хореограф работает с внутренней структурой движения (и почти на молекулярном уровне). Во-вторых, работает на грани смешения стилей, архитектурных форм и с их морфологическими признаками. В-третьих, в своей авторской эстетике Килиан почти всегда остается преданным одному принципу. Он относится к телу исполнителя как к исчезающему виду искусства, в котором сосредоточены чувственный свет и интеллектуально точное попадание в язык движения сродни оптическому. А это уже не динамическое значение архитектурной формы, а интегративная активность. То есть смещаются акценты: не «что», а «как». Хореограф не ставит идейно или смыслово движение «под» музыку и «на» музыку. Поэтическая конструкция движения уже содержится в ней. Но Килиан еще и исследует и доказывает природу происхождения явлений физического мира в телесной способности. А это, заметим, вопрос не одного поколения людей и не только в искусстве. Вот почему во время просмотра произведений Килиана так особенно остро формируется ощущение бесконечности и прерывности, метафизичности и психофизической действенности восприятия. Философское полотно времени и пространства, преодолеваемое в генетическом сдвиге телесной хореографической информации, несмотря на отношение к нему как к чему-то допустимому, постижимому и познаваемому, однажды и/или внезапно начинает растворяться (утрачиваться) для нас и окружающей действительности.

Сложность состоит в том, что на всех выделенных уровнях мышления («пластическое» и «этнопластическое», «театральность», «театрализация» и «театр») только человеческое сознание имеет дело с изображающей реальностью посредством разума. Вместе с этим фундаментальность исследования пластического мышления в искусстве танца выходит за рамки классических механизмов изучения роли мышления как познавательной деятельности человека (в частности, только на уровне вербального или невербального типов). Данная тематика неминуемо затрагивает область визуально-пространственного, фоноло-

гического и гипертрофированного мировосприятия. Кроме этого, актуальность проблематики может потребовать необходимости учета специфики трансформаций сознания, языка, логики культурного стиля поведения и деятельности определенного этноса в относительно разные временные промежутки эпох [2, с. 144–146, 161, 163].

В данном случае мы наблюдаем ситуацию, когда «театральность» является следствием и основной причиной к пониманию «театрализации» и «театра» как процесса в его культурно-исторической и континуальной динамике (включенность элементов действительности в создании непрерывности пластическо-образительной формы языка «речи», в том числе с использованием передачи смысла этих элементов в языке интонационными аспектами). Она становится одним из главных акторов социокультурной интеграции человеческого поведения (на границах нормы, игры и иллюзии), обладающего своеобразным стилем и состоянием (имеется в виду в широком смысле значения — культура). А семиотический подход [9] позволяет глубже взглянуть на данную проблему, идентифицируя игровое поведение как высшую степень в конструировании художественной выразительности иллюзии.

Антропологические особенности театральности во многом углубляют практические смыслы «повседневности», так как наряду с разнородными свойствами человеческой деятельности, не стремящейся к практической выгоде, они раскрывают физические и анатомические, внутренние (духовные) и внешние (эмоциональные), а также интеллектуальные стороны бытия человека. Такое понимание рождения творческого акта сопоставимо с образом исходной структуры искусства, в которой смыслы и образы являются следствием определенных знаний (ловкость и умелость) человека-творца. Соответственно, хоть речь и заходит о синтетичности творческого начала (образ, подражание, мастерство) материального мира, антропологические особенности театральности дают различимое представление именно на художественные, а не только культурные («повседневность») практики, проводя эле-

ментарное разделение внутри исполнительской деятельности на виды. Одно из них — создание двигательной пластики тела.

И вот здесь следует остановиться на значении понятий рефлекс и рефлексии в обнаружении танцевальной поверхности движения. Не столько на их различии (они давно доказаны), сколько на их периферийности. А именно — на более или менее развитом уровне их адаптации человеком, характеризуемой в некой протяженности и реакциях сознания. Пределы первого уровня танцевальной поверхности движения обозначены: а) естественная среда со-бытия (повседневность), б) рождаемая механической рефлексией действ (культура). Однако для «нового» (условно второго) уровня — художественная действительность языка тела, этот контекст может ничего не нести о танцевальной поверхности движения. Почему? Потому что, когда мы говорим о мышлении в повседневности или о мышлении в культурном значении со-бытия, то мы говорим о некоем сегменте движения, у которого есть «начало» и есть «конец» действия. Но нет непрерывного его развития в пространственно-временной одновременности и выразительности координат с включением структур различной природы, т. е. постоянного перехода этих состояний и начал. Поэтому такая антропосемантическая интерпретация в телесном опыте — у движения «нет конца», а есть переход состояний на физическом, чувственном и мыслительном уровне — это и есть то, что может быть названо механической рефлексией действ (в полезном смысле взаимодействия — характер, воля, поведение, склонности, позы, мотивы и контуры языка телесности), а не рефлексом. Но этот «переход» (так называемую перспективу оспособления в искусстве танца) еще нужно домыслить пластически интонационно и ритмически, и если возникнет необходимость, даже акупунктурно. А пока мы находимся в зоне периферийности теологического акта и его значений рефлекс — рефлексия, но не создания танце-лексии. Не все движения, взятые из жизни, могут быть или стать лексическим материалом для танца, даже если постараться гениально перестроить механику двигательного ресурса. Поэтому «мы» и застреваем в режиме периферийности и периферийных телесных

состояний (рефлекс и рефлексия), но не создания или воплощения конкретно пластического стиля танцевальной лексикографии.

Антропологические особенности театральности — это особенности пластического творчества, которые на всем этапе формирования истории этнопластики у всех народов можно определить двумя объективными обстоятельствами: первое — исконно визуальным качеством происхождения зрелищности, второе — эволюцией элементов (память, восприятие, воображение, темпоритм, отношение, оценка, действие и взаимодействие), образующих основу практического смысла пластического мышления.

Первое обстоятельство исторически было заложено в представленческой природе архаических действий человека, а также в антропологическом требовании соблюдения и реализации естественных (биологических) основ пластического мышления как простейшего вида познавательной деятельности человека. Этот этногенетический код дает о себе знать на различных логических уровнях исторического, географического, этнографического и культурного развития общества, как форма практической повседневной деятельности человека, заключая теоретическую возможность произрастания явлений подобного рода.

Второе объективное обстоятельство продиктовано такими антропологическими особенностями театральности, которые выкристаллизовались в пределах эволюции биолого-физической среды как эстетические (осознанные) действия человека.

Научное осмысление процессов театральности и театрализации любой этнокультуры, лежащее в антропологической плоскости вопроса «культурное / художественное», не должно развиваться в произвольный предмет понятия мышления или как «данность» в хореографическом искусстве. Результатом измерения «атрибутов» образной деятельности человека в культуре должно стать изучение различных областей наук (история, этнография, мифология, филология, лингвистика, психология культуры, искусствоведение) в их точной хронологической последовательности и стилистической определенности законов в

разных видах искусства. Результат исследования театрально-сти с позиций художественных практик — образы и смыслы.

Антропологический подход и антропологические интерпретации дают возможность преобразования первого и второго способов изучения театральности в науке искусствоведение. Они вскрывают саму возможность перевода показателей исторического опыта человеческой жизни и культуры в искусство. Например, языка телесной организации из пространственно-визуальной среды этноса к материальности «биоса» — языковым и осознанным типам тела. В сценическом творчестве — к этнопонятиям театральной исполнительской культуры — не только «техника» и «артистическая этика», но и исполнительский (изначально безактерский) стиль.

С этой целью термины «знак», «символ» и «миф» следует понимать как значения творческого порядка, а последнее, возводя в степень художественного видения и миропонимания языка культуры, активизировать по линии исторических (главным образом, хореологического феномена связи) и антропологических процессов языка телесности в искусстве. В частности, в объемы комплексных значений пространствопонимания танца и семантики эволюции антропоэстетического «экрана» пластики этночеловека. Где компонент «этно», кроме территориального и областного характера, содержит в себе антропологические, эстетико-биологические, физиологические и интеллектуальные стороны мышления и выступает чрезвычайно важной способностью человека понимать и преобразовывать действительность.

Автор предлагает рассматривать создание двигательной танцевальной активности в поле пластического мышления через измерительные показатели, разработанные Д. Гилфордом и В. Циммерманом по шкале оценивания интеллекта, памяти, внимания, темперамента и мышления, предпринятые для изучения творческой деятельности. Среди измеряемых факторов выделим только некоторые: 1) общая активность, 2) уравновешенность, 3) объективность, 4) дружелюбие, 5) склонность к размышлениям, 6) доминирование, 7) общительность, 8) эмоциональная устой-

чивость, 9) рефлексивность, 10) отношение к людям, 11) мужественность [10, с. 453–457; 3, с. 89]. Обозначим два полюса активности, характерные для танцевальной способности: полезные факторы — много энергии, подвижность, быстрый темп деятельности, энтузиазм в действиях. Отрицательные — вялость, частые перерывы в деятельности, малая подвижность. Полярные измерительные конструкции продуктивно проводить при составлении этнопластического «экрана» танцевальной способности, а также при решении задач ментальной модели языка телесности в целом. Особое значение стоит придавать не только генетическому показателю и вопросам его обусловленности окружающей природной средой (ведь то, что является танцевальным для одного народа, может быть прямо противоположным для другого или не являться танцевальностью вовсе), но и тому, что происходит с этими психометрическими феноменами в глубинах человеческого созерцания.

Этот фокус познания антропологической интерпретации, во-первых, позволяет актуализировать терминологический пассаж «этно-» как особую самостоятельную форму и уникальные способы художественного мышления в границах определенных субститутов чувственного и визуального восприятия вне хронологического контекста материальности. Во-вторых, обозначить временную стадийность мышления в области пластических и поэтических феноменов «безактерского» театра, взаимодействие синтетических видов и жанров этноисполнительства, в основе которых зачастую отсутствует четкая система проработанности алгоритмических действий, программы технических средств, механизма знания в значении определенной технологии.

Таким образом, можно сделать вывод: опора на исторические понятия и методы исследования задает объективную систему отсчета — культурно-историческая форма танца и иерархическая структурность этого вида творчества — но не позволяет объяснить детерминанты и раскрыть механизм (-ы) мышления. Телесное движение, пляску, танец и балет можно рассматривать в очень обобщенной и вместе с этим ограниченной форме «операций», где единственным способом существования мышления

выступает понятие деятельности. Ввиду отсутствия четких оснований в определении понятия «пластическое мышление», но при этом объединение различных по содержанию его функций и признаков (сознание, воображение, ощущение, восприятие, память, познание, анализ и др.), вносит в понимание языка тела и телесности языка неопределенность и незавершенность. Что не только недопустимо для выстраивания основ мышления в танце, но и противоречит целостному упорядочиванию и поэментному (специфическому) их анализу.

Пластика, пластичность, театральность и театрализация, рефлекс и рефлексия в теории искусства танца — это только некоторые своеобразные основы естественного языка тела и телесности, существующие в природе человеческого сознания, в процессах его чувствования и созерцания. Они же есть средства и условия конструирования конкретной «поверхности» движения, воспроизводящие сам путь исследования: поиск и нахождение телесной сегментации свойств и признаков в изображении движения как явления жизни (т. е. до того как сложатся и обнаружатся его формальные танцевально-ритмические признаки). Конечно, поэзия движения — это не готовый артефакт культуры. Пластичность поведения проявляется в непрерывном постоянстве определенной видовой среды телесных действий человека. Следует отметить, что такая возможность сосредоточения на познавательной сфере двигательных телесных процессов заложена в самой природе (тайне) человеческой души и психики. Умение быть «над» чувствами, временем и пространством, которые еще не были известны сердцу, глазу, уху, слуху.

Существует мнение ученого Дж. Броновски о том, что пластичность поведения у человека закладывается еще во внутриутробном состоянии. Возможно, что уже свидетельства Леонардо да Винчи, оставленные им в изображениях человека в зародышевой фазе, — это не только анатомо-биологическое познание, но и путь точного доказательства естественного закона о существовании изначальной формы природы человеческого тела (рисунк 3).

Вместе с этим посредством пластики и пластичности, физической и художественной рефлексии, театральности и театрализации продуцируется целостность пространственно-визуального образа человека, связь идей человека с миром. Реализуются интеллектуальные стороны пластического типа мышления как процесса — полезного (информативного) поля этой способности в различных сферах протекания художественных практик танца. Ключевое значение для полифункционального дискурса искусствоведения имеет антропологическое и семантическое исследование пластического мышления человека. Это определенная (танцевальная) и непосредственная (образная) среды, где вопросы восприятия, архитектурной репрезентации и проявленности языка тела (повседневность, произведение хореографического искусства, перформанс) требуют обязательного интегративного подхода.



Рисунок 3 — Фрагмент страницы из анатомических дневников Леонардо да Винчи. Изображение плода в утробе матери (ок. 1490–1512)

дении закладывает фундаментальный факт, обеспечивающий построение пластического и этнопластического мышления в хореографии как системы пластического кода, а в историко-культурном срезе (классические и неклассические эпохи) — систему пластических кодов мышления. Это позволяет по-новому переосмыслить человека в танце. Биомеханика академического искусства раскрывала в большинстве случаев мышление через физиологическое описание терминов, оставляя истинные причины связи мышления с сознанием и телесностью неизвестными. Поэтому, как бы несоизмеримо и неожиданно наравне с фундаментальной историей академического искусства это ни звучало, именно акцентность этно-(пластического) оказывается ближе к антропологическому моделированию мышления и семантическим феноменам пространствовопимания в танце. Почему? Ответ лежит всё в той же плоскости значений.

Развертываемые без плана и цели упорядочивания в повседневности первичные элементы жизненной среды впоследствии как нельзя лучше становятся осознанной (второй) природой и специфическими мотивами (подходами и интерпретациями) телесного отображения действительности в искусстве творчества. Даже если в хореографии ментальная механика уже ничем не напоминает по качеству первичные свойства языковых элементов (антропобиологические, физические, поведенческие, коммуникативные и социокультурные), мышление всегда будет опираться на свои исходные сенсорные реакции, чувственный и ассоциативный опыт проживания события, наконец, умственные продукты наблюдений и деятельности. И только после этого «общее» мышление способно отрываться и переходить на смысловые телесные образы информации, которые могут быть заключены в единицы, кодирующие ее, — хореографические знаки и элементы движения, смысловые интонации и драматургические композиционные структуры телесности. И за всем этим, безусловно, стоит системный человек: не ритуальный, не социальный, не академический, не посткультурный, а человек единый.

Важность перехода от «чисто» исторического анализа к антропологическому и семантическому поиску в искусствове-

Список литературы

1. *Осинцева Н.В.* Танец в аспекте онтологической антропологии. — URL: www.tmnlib.ru/jirbis/files/upload/abstract/09.00.01/1452
2. *Догорова Н.А.* Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации: дис. ... д-ра искусствовед.: в 2 т. — Т. 1. — М., 2023. — 391 с.
3. *Кондаков И.М.* Психология. Иллюстрированный словарь. — СПб.: Прайм — Еврознак, 2003. — 512 с.
4. *Утехин И.* Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н.Н. Евреинова // Реальность и субъект. — 1998. — Т. 2. — № 1. — С. 80–90.
5. *Калмановский Е.* Природа театра и идея театральности. — URL: ptj.spb.ru/archive/1/in-empyrean-1/priroda-teatra-i-ideya-teatralnosti/
6. *Ращупкина Д.В.* Театрализация реальности как основа драматизации сюжета (Жан Жене). Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой / Д.В. Ращупкина. — М.: РГТУ, 2005. — URL: ec-dejavu.ru/g-2/Genet.html
7. *Ганзбург Г.И.* Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. — 2012. — № 5. — URL: sias.ru/upload/iblock/258/ganzbyrg.pdf.
8. *Горшкова Е.В.* Понятия «выразительность движения» и «язык тела». — URL: gori-svet.Ucoz.ru/publ/2-1-0-1#
9. *Лободанов А.П.* Взаимопроникновение и взаимодействие философских, семиотических и психологических составляющих в изобразительном искусстве XX века // Теория и история искусства. — 2019. — Вып. 1/2. — С. 10–26.
10. *Гилфорд Д.Д.* Психология мышления: сборник переводов с нем. и англ. / под ред. и вступит. ст. канд. пед. наук А.М. Матюшкина. — М.: Прогресс, 1965. — 532 с.

References

1. *Osintseva N. V.* Tanec v aspekte ontologicheskoy antropologii [Saltatio in aspectu anthropologiae ontologicae]. URL: www.tmnlib.ru/

absum / adsum / essum / itum / ipse / ipsa / iussum / lusum / missum / risum / sum / visum

2. *Dogorova N.A.* Plasticheskoe i etnplasticheskoe myshlenie v horeograficheskom iskusstve: stanovlenie i transformacii [Plastic and ethnoplasic thinking in choreographic art: formation and transformation]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2023.

3. *Kondakov I. M.* Psihologiya. Illyustrirovannyj slovar' [Psychology. Illustrated Dictionary]. St. Petersburg, 2003, 512 p. (In Russ.).

4. *Utekhin I.* Teatral'nost' kak instinkt: semiotika povedeniya v trudah N.N. Evreinova [Theatricality as an instinct: the semiotics of behavior in the works of N.N. Evreinov]. *Realitatis et subiecti*. 1998. Vol. 2, n. 1, pp. 80–90 (In Russ.).

5. *Kalmanovsky E.* Priroda teatra i ideya teatral'nosti [The nature of theater and the idea of theatricality]. URL: ptj.spb.ru/archive/1/in-empyrean-1/priroda-teatra-i-ideya-teatralnosti

6. *Raschupkina D.V.* eatralizaciya real'nosti kak osnova dramatizacii syuzheta (Zhan Zhene) [Dramatization of reality as the basis for dramatization of the plot (Jean Genet)]. Kontrapunkt: Kniga statej pamyati G.A. Beloj. Moscow, 2005. URL: ec-dejavu.ru/g-2/Genet.html

7. *Hansburg G.I.* Teatralizaciya i dramatizaciya kamernyh zhanrov v vokal'noj muzyke R. Shumana [Theatricalization and dramatization of chamber genres in R. Schumann's vocal music]. *Ars Musicae: theoria et historia*. 2012, n. 5. URL: sias.ru/upload/iblock/258/ganzbyrg.pdf.

8. *Gorshkova E.V.* Ponyatiya «vyrazitel'nost' dvizheniya» i «yazyk tela». [The concepts of “expressiveness of movement” and “body language”]. URL: gori-svet.Ucoz.ru/publ/2-1-0-1#

9. *Lobodanov A.P.* Vzaimoproniknovenie i vzaimodejstvie filosofskih, semioticheskikh i psihologicheskikh sostavlyayushchih v izobrazitel'nom iskusstve XX veka [The concepts of “expressiveness of movement” and “body language”. The interpenetration and interaction of philosophical, semiotic and psychological components in the visual arts of the twentieth century]. *Theory and history of art*. 2019. Issue 1/2, pp. 10–26.

10. *Guilford D.D.* Psihologiya myshleniya: sbornik perevodov s nem. i angl. [Psychology of thinking]. Moscow, 1965 (In Russ.).

УДК 792.8
ББК – 85.335

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ХОРЕОГРАФИИ

(на примере балета Н. Дуато «Бесконечный сад»)

Е.С. ПРИЕЗЖЕВА

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

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

E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Статья рассматривает одноактный балет Н. Дуато «Бесконечный сад», поставленный в 2010 г. в Национальном театре танца Испании в честь 150-летия со дня рождения А.П. Чехова, в контексте воплощения образной связи с первоисточником вне фабульного аспекта и выражения характеризующих русскую культуру констант. Выявляется идейная концепция балета, анализируются музыкальное и сценографическое решения, особенности построения хореографических структур и средства выразительности в условиях влияния постмодернистской эстетики и в соотношении с индивидуальным стилем хореографа. Отмечается, что Н. Дуато идентифицирует русскую культуру через деконструкцию художественного мира А.П. Чехова, объединяя смысловые, звуковые и визуальные аллюзии, косвенно затрагивая экзистенциальные вопросы и проблему творчества. Прямая связь с классиком реализуется Н. Дуато в музыкальном оформлении спектакля в связи с обращением к его записным книжкам и дневникам, в хореографическом решении — при использовании пластических метафор, связанных со звучащим текстом, более конкретных аллюзий к образам чеховских пьес в ансамблях и в ряде буквальных аудио- и визуальных приемов. В выводах обозначено, что Н. Дуато выходит за пределы чеховского универсума, подчеркивая образность русского языка через символизацию текста постановочными приемами. В заключение автор статьи отмечает, что вопрос актуальности символических констант русскости, выделенных Дуато как на уровне персонажей и вербального текста, так и в идейном понимании спектакля, остается спорным, и приводит несколько аргументов в поддержку своей позиции.

Ключевые слова: хореографическая интерпретация, семиотика хореографии, Начо Дуато, А.П. Чехов, деконструкция, постмодернизм, синтетический художественный текст, русскость, идентичность, музыкально-хореографическая драматургия.

DECONSTRUCTION OF THE ARTISTIC WORLD OF RUSSIAN LITERATURE IN CHOREOGRAPHY (on the example of the work «Jardin Infinito» by N. Duato)

E.S. PRIEZZHEVA

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

The article analyzes «Jardin Infinito», a one-act ballet by Nacho Duato, staged in 2010 at the Compania Nacional de danza in honor of Chekhov's 150th anniversary, in the context of the figurative connection with the primary source beyond the plot and expression of Russian culture features. The concept of the ballet is outlined the musical and set design foundations, the features of choreographic structures, and the artistic methods are analyzed under the influence of postmodern aesthetics and in relation to the choreographer's personal style. It is noted that Duato identifies Russian culture through the deconstruction of the artistic world of Chekhov, combining semantic, sound and visual allusions, regarding existential issues and the problem of creativity. Direct connection with Chekhov is realized in the musical design through the reference to his notebooks and diaries, using plastic metaphors associated with the sounding text, and more specific allusions to the images of Chekhov's plays, and with number of audio and visual techniques. It is also specified that Duato goes beyond the limits of the Chekhov universe, emphasizing the imagery of the Russian language through the symbolization of the text by staging techniques. In conclusion, the author notes that the problem of the relevance of the Russianness, highlighted by Duato both in the characters and verbal text, and in the ideological understanding of the play, remains controversial, and gives several arguments in support of his opinion.

Key words: choreographic interpretation, semiotics of choreography, Nacho Duato, A.P. Chekhov, deconstruction, postmodernism, synthetic art text, Russianness, identity, musical and choreographic drama.

Наследие А.П. Чехова находит отражение в современном хореографическом искусстве в XXI в. в условиях влияния постмодернистской эстетики.

В 2004 г. в рамках Вечера молодых хореографов в Большом театре молдавский хореограф Радун Поклитару представил одноактный спектакль «Палата № 6» на музыку А. Пярта (худ. А. Злобин, А. Ипатьева; «Киев модерн балет», 2008). В 2008 г. на основе ранее сочиненной работы («Last Touch», муз. Д. Хаубрих, NDT-I, 2003) хореограф чешского

происхождения Иржи Килиан создает постановку «Последнее прикосновение первое» («*Last Touch First*», муз. Д. Хаубрих, худ. В. Ноббе, Й. Виссер, *NDT-III*) для Нидерландского танцевального фестиваля. Спектакль, пластически отражающий мир чеховских героев, показывают в рамках специальной программы «Золотой маски» (Москва, 2009).

В 2010 г. в честь 150-летия со дня рождения драматурга испанский хореограф Начо Дуато ставит одноактный балет «Бесконечный сад» («*Jardin Infinito*», Национальный театр танца Испании) в сотрудничестве с Международным Театральным фестивалем им. А.П. Чехова. Постановка не получает широкого распространения, вызывает противоречивые отзывы русских и испанских критиков [1, с. 105–106], однако представляет интерес с исследовательской точки зрения, поскольку вбирает в себя множество аллюзий к художественному миру русского классика.

Исследование хореографической интерпретации, воссоздающей в художественном тексте вне фабульного аспекта универсум русского драматурга, проводится с позиции ее структурной организации и воплощения комплексом постановочных средств образной связи с фигурой автора. Идеиная концепция «Бесконечного сада» также актуализирует анализ художественных приемов, влияющих на проявление в хореографических структурах «русской национально-культурной идентичности» [2, с. 140]. Спектакль Н. Дуато исследуется с философских и теоретико-культурных позиций в диссертации О.В. Рыжанковой [3], посвященной рассмотрению сущности современного театра танца как формы искусства; обзревается в рецензиях Н. Витвицкой [4], Л. Гучмазовой [5], Н. Звенигородской [6], Т. Кузнецовой [7], П. Яценкова [8]. Руководствуясь принципами культурологического и семиотического подходов, автор прибегает к формально-стилистическому и компаративному методам исследования, а также к методу семантического анализа спектакля, основанному на принципах, разработанных теоретиками и историками хореографического театра.

Испанский танцовщик и хореограф Начо Дуато (1957) проходит обучение в лондонской школе М. Рамбер, изучает современный танец в школе «Мудра» М. Бежара в Брюсселе и в театре танца Э. Эйли в Нью-Йорке, около года работает в труппе «Кульберг-балет» [9, с. 89–92]. В 1981 г. хореограф И. Килиан приглашает Дуато в Нидерландский театр танца (NDT). В 1988 г. Дуато становится постоянным хореографом NDT и с тех пор сотрудничает с крупными балетными труппами на регулярной основе: 20 лет возглавляет Национальный театр танца в Испании (1990–2010), руководит Балетом Берлина (2014–2018) и труппой Михайловского театра (2011–2014; 2019 — настоящее время).

Хореографический стиль Дуато формируется под влиянием Килиана, заимствует композиционную симметрию, кантиленность и восприятие пластических форм как музыкальных парафразов («*Duende*» (муз. К. Дебюсси, *NDT*, 1991); «*Remanso*» (муз. Э. Гранадоса, 1997). Индивидуальность хореографа раскрывается в бессюжетных постановках на основе каталонской народной музыки («*Огражденный сад*» («*Jardi Tancat*», 1983) и «Потерянное сердце» («*Cor perdut*», 1989) на муз. М. дель Мар Бонет, *NDT-II*; и др.).

Абстрактные постановки Дуато глубоко эмоционализированы: хореограф стремится отразить личные переживания, вызванные образами, идеями или музыкальными сочинениями. Кандидат культурологии О.В. Рыжанкова точно характеризует феномен творчества Дуато, говоря о том, что его спектакли «исследуют, моделируют и инсценируют движение души в чистом, идеальном виде» [3, с. 60]. Подобно своему учителю Килиану, Дуато призывает именно чувствовать созданный им танцевальный текст, моделирующий пластикой чистые формы смысла. Примерами тому служат вдохновленный христианской тематикой бессюжетный балет «*Nunc Dimittis*» (муз. А. Пярта, Михайловский театр, 2011) и рассматриваемая в статье постановка «Бесконечный сад».

Н. Дуато задумывает «Бесконечный сад» посвящением А.П. Чехову и предпринимает попытку идентифицировать

русскую культуру через деконструкцию художественного мира автора. В интервью Т. Кузнецовой в 2009 г. Дуато рассказывает: «Это будет балет о духе Чехова, о его отношении к миру, о его отношении к человеку. Он не основан на конкретной пьесе или рассказе. Меня больше интересуют записные книжки Чехова. Кажется, что он говорит в них о повседневной жизни, но на самом деле все гораздо глубже» [10, с. 386].

Основу музыкальной партитуры «Бесконечного сада» составляют расположенные в произвольном порядке фрагменты записных книжек А.П. Чехова и дневников, отдельные словосочетания, в том числе названия произведений (*например: «Контрабас и флейта. Конь и трепетная лань. Скверная история. Скука жизни» и т.д.*), озвученные автором научно-популярных программ и телеведущим Л.Н. Николаевым, которые Дуато расценивает высказываниями Чехова о реальности, о персональном универсуме. Звучание чеховского слова создает в спектакле новый контекст, подчеркивая не только ценность творчества русского классика, но и величие русского языка.

Альтернативное сопровождение спектакля Дуато дополняет электронной музыкой Педро Алькальде и Серхио Кабальеро со специфическими звуками (*шумами, потрескиваниями, колокольным звоном, «звуками леса, степи, шагов медведя, тающего снега, <...> летающих птиц; <...> ударами топора по стволам деревьев, отсылающими <...> к “Вишневному саду”*» [11] и др.). Помимо этого, Дуато использует четыре гимна для камерного ансамбля (1974–1979) А.Г. Шнитке в исполнении виолончели, арфы и ударных, «считая их созвучными чеховскому миру» [12], и «Грустную песенку» П.И. Чайковского из цикла «12 пьес средней трудности для фортепиано», ор. 40 № 2 «как дань композитору, которым так восхищался Чехов» [12].

Декорация «Бесконечного сада», разработанная архитектором и сценографом Джафаром Чалаби, регулярно работающим с Начо Дуато, минималистична и функциональна. Она

представляет собой движущуюся объемную конструкцию из серых пластин, которая то опускается на сцену, то фиксируется на определенной высоте или поднимается к колосникам, каждый раз предлагая новые модули и ассоциации. Согласно задумке постановщика, очертания декорации должны «переносить <зрителя> в самые разные сценические пространства» [12], напоминать очертания московских зданий, степной пейзаж, кабинет писателя или «один из тех переулков, где происходит действие его рассказов» [12].

«Черный кабинет» сцены и выстроенный свет заставляют критиков считать декорацию «скупой, скорее экспрессионистской» [6], однако работающей на идейный образ спектакля. В рецензиях можно встретить следующие характеристики: «точно гигантский покрытый городской копотью и изорванный ветром бумажный змей» [6]; «периодически складывающийся то в птицу, то в книгу, то в коробки домов, то высокие ворота, за которыми гибнет жизнь» [4].

В диссертации О.В. Рыжанковой приведено несколько аргументов, доказывающих, что идейная концепция «Бесконечного сада» Н. Дуато является постмодернистской по сути [3, с. 57–65]. Перечислим некоторые из них в контексте рассматриваемой в статье темы.

Дуато деконструирует не отдельно взятое произведение, а универсум классика с опорой на различные источники: рассказы и пьесы, дневники и письма писателя, музейные коллекции, памятные места. Образ главного героя спектакля олицетворяет одновременно и фигуру Чехова, и «текст»: буквально, сопровождая звучащие фрагменты записных книжек Чехова, и метафорически, предлагая интерпретировать хореографическими средствами наследие вообще. Критик М. Крылова пишет: «Он сделал отчасти “структуралистский” балет, осмысляющий текст как жизнь, а жизнь — как текст, при этом счастливо обойдя холодность структурализма» [12].

В финале «Бесконечного сада» можно рассмотреть намек на констатацию идеи «смерти автора», выдвинутой фран-

цузским философом, критиком и теоретиком Р. Бартом: завершив монолог в ограниченном декорационными панелями пространстве, главный герой «растворяется» в темноте сцены. Идею бесконечной жизни текста в сознании интерпретаторов поддерживает название спектакля. Помимо этого, согласно трактовке Дуато, «бесконечный сад» — с одной стороны, мир писателя, в котором «язык создает бесконечные комбинации» [12], с другой — человеческая душа, которой «Чехов посвятил всю свою жизнь, созерцая, описывая и возделывая ее с тщательностью заботливого садовника» [6].

Музыкально-хореографическую композицию 65-минутного спектакля Дуато составляют монологи главного героя и ансамблевые сцены, в образах которых угадываются чеховские персонажи. Между хореографическими фрагментами нет однозначных связей и явных переходов — только личные ассоциации зрителей способны соединить их воедино. Таким образом, композиционно спектакль Дуато стремится к нелинейности, отсылая исследователей к вопросу гипертекстуальности хореографического текста. О.В. Рыжанкова высказывает мнение, что главный герой «Бесконечного сада» олицетворяет «некоторый метанарратив спектакля» [1, с. 105], поскольку сцены с его участием являются «связующими звеньями» между отдельными эпизодами.

Опыт Н. Дуато в постановке «Бесконечный сад» интересен использованием звучащей речи в качестве музыкального рисунка хореографии. Выразительное чтение фрагментов текста Л.Н. Николаева с логическими паузами, выделением ударных слов и выраженной аллитерацией задает ритм и темп исполнения движений, подсказывает характер. Т. Кузнецова описывает этот прием следующим образом: «Переходы от вальяжной успокоительности протяженных гласных в <...> пассаже типа “свааадьбааа с генерааалом” к хлещущей резкости односложных выплесков “боль”, “бык”, “ночь” находят точное отражение в хореографической партитуре <...> балета» [7].

Несмотря на отказ Дуато от буквального вовлечения текста в хореографию, логика использования вырванных из контекста словосочетаний прослеживается: спектакль начинается с перечисления названий пьес и повестей А.П. Чехова; переходит к коротким афоризмам классика, даже цитирует конспективные записи сюжетов; и заканчивается бессвязным набором слов. Это позволяет выделить не только метрическую связь хореографического текста со звуковым сопровождением, но и образную, развивающую деконструкцию художественного мира А.П. Чехова.

Осмысливая танец в повествовательном ракурсе без обращения к какому-либо сюжету, Дуато отражает средствами хореографии образность языка и скомпилированного «текста». 14 артистов, одинаково одетых в темно-серые костюмы (худ. Каррал Асосиадос), появляются на сцене в различных конфигурациях: в трио и квартетах, сольно и в ансамбле. Танцевальный текст большинства эпизодов с их участием узнаваем: предельно выверен музыкально, абстрактен по сути и основан на свойственной Дуато хореографической лексике. Постановщик остается верен авторскому стилю, включая в композицию танцевальные тексты, которые моделируют движение в чистом виде и хореографически отражают суть музыки (например, в мужском квартете на музыку IV Гимна для камерного ансамбля А.Г. Шнитке). Критик Н. Витвицкая отмечает: «Их мускулистые тела складываются в причудливые фигуры, плавно перетекают друг в друга, повторяют акробатические трюки» [4].

В некоторых номерах хореограф прибегает к использованию явных пластических метафор, связанных со звучащим текстом. Например, этюд для 8 артистов, который сопровождают несколько фрагментов «Записных книжек» А.П. Чехова¹, завер-

¹ «Любить непременно чистых — это эгоизм; искать в женщине того, чего во мне нет, — это не любовь, а обожание, потому что любить надо равных себе» [13, с. 41]; «Соломон сделал большую ошибку, что попросил мудрости» [13, с. 8].

шается высказыванием: «*Идите и идите по лестнице, которая называется цивилизацией, прогрессом, культурой — идите, искренно рекомендую, но куда идти? право, не знаю*» [13, с. 34]. В это время в танце преобладают диагональные рисунки и зигзагообразные движения друг за другом, постепенно собирающие артистов в группу.

В других эпизодах Дуато использует более конкретные аллюзии, деконструируя чеховский мир и дополняя образную символику спектакля хореографическими средствами.

Характерные «птичьи» *port de bras*, эмоциональность и динамика, выражающие сопротивление героини танцовщикам трио, сопровождаемого потрескиваниями и звоном колокола, отсылают зрителей к образу Нины Заречной. Н. Витвицкая описывает сцену так: «Бьется в руках у людей в сером хрупкая душа-балерина, на минуту только вырывается из цепкого кольца, да и умирает на руках у того, с кем ее разлучили» [4].

В трио на музыку I Гимна для камерного ансамбля А.Г. Шнитке девушки в длинных черных юбках склоняют головы на плечи друг друга, то берутся за руки, то расходятся в стороны, сохраняя треугольный рисунок танца. В акцентных позах артисток преобладают ломанные линии и завернутые вперед плечи. Сочетание хореографических приемов в женском трио отчетливо выражает тоску и надломленность, напоминая о судьбе сестер Прозоровых.

Еще один пример связан с пластическим отражением образа сада и повторяется в спектакле дважды: в первой ансамблевой сцене при перечислении названий и в финале на речитатив: «Сук. Бык. Вол. Гонг. Бой. Врач. Огонь. Стень». Все занятые в спектакле артисты выстраиваются в линию с равными интервалами, пускают «волны» руками, по очереди сменяют одни и те же позы, являя собой многофигурную пластическую композицию.

Постоянным на протяжении действия персонажем, наделенным индивидуальным характером, остается герой в белом костюме, исписанном русскими словами, задуманный

Дуато воплощением жизни как чеховского текста. На основании раскрывающих его образ монологов Дуато выстраивает эмоциональный сюжет «Бесконечного сада»: чувства пребывающего в тоске героя постепенно обнажают его одиночество и перерастают в сопротивление разобщенному окружающему миру. Т. Кузнецова называет созданное впечатление «мучительной невозможностью гармонии с созданными Текстом фантомами-танцовщиками» [7]. От многократных возвращений героя на сцену в продолжение развития его внутреннего конфликта и складывается впечатление, что именно он как текст соединяет все элементы музыкально-хореографической композиции воедино.

Эмоциональное развитие и даже некоторую деградацию образа можно проследить на примере звуковых сопровождений вариаций героя, задающих их семантическое значение.

Первый большой монолог героя поставлен на конспективную запись сюжета рассказа «Случай из практики» (1898)² и служит ярким примером соответствия ритма и темпа исполнения звучащему слову. С каждой последующей вариацией продолжительность отрывка будет сокращаться, в его состав начнут входить сразу несколько чеховских афоризмов, не связанных друг с другом. Кульминацией станет монолог героя под нависшей над ним декорационной плитой на многократно повторяющуюся фразу: «*Сия книга принадлежит А.П. Чехову*» [13, с. 7]; дополненную посторонними звуками. Финальной вариацией послужит танец героя в ограниченном плитой пространстве на речитатив: «*Ух. Ох. Бег. Страх. Снег. Дождь,*

² «Фабрика, 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса труда, масса страданий — и всё это для ничтожества, владеющего фабрикой. Глупая мать, гувернантка, дочь... Дочь заболела, звали из Москвы профессора, но он не поехал, послал ординатора. Ординатор ночью слушает стук сторожей и думает. Приходят на ум свайные постройки. <Неужели всю свою жизнь я должен работать, как и эти фабричные, только для этих ничтожеств, сытых, толстых, праздных, глупых?> — <Кто идет?> — Точно тюрьма» [13, с. 54].

дождь, дождь. Скука. Тоска. Огонь. Костер. Свет. Луна. Все?». С последним словом вопрос повиснет в воздухе — путь героя придет к логическому завершению с открытым финалом.

Линию болезненных переживаний лишь раз прервет лучом надежды дуэт танца героя с девушкой в белом платье на музыку «Грустной песенки» П.И. Чайковского из цикла «12 пьес средней трудности для фортепиано», ор. 40 № 2, введенный в середине спектакля, очевидно, для отражения чеховских представлений о всегда конечной любви. Эпиграфом к эпизоду послужат слова из дневников А.П. Чехова: «*О, если бы такая жизнь, чтобы становилось все моложе и красивее*».

Стоит отметить, что опыт использования сочинений П.И. Чайковского в европейской хореографической рецепции драматургии А.П. Чехова достаточно распространен. Например, при создании хореографической интерпретации пьесы «Три сестры» британский хореограф К. Макмиллан использует в партитуре балета «Зимние грезы» (Королевский балет, 1991) романсы и фортепианные пьесы композитора из циклов 1870–1880 гг. [14, с. 311–313]. Проводимую между музыкой Чайковского и художественным миром Чехова параллель объясняет «родство эмоционально-интонационного склада их творчества» [15, с. 26] и, как пишет профессор А.П. Лободанов в статье, рассматривающей тему в аспекте социологии музыки и психологии ее восприятия, «общность эстетических критериев творчества, главным из которых был принцип правдивости и чистоты лирической интонации» [15, с. 26].

Таким образом, объединяя в авторской концепции смысловые, звуковые и визуальные аллюзии к художественному миру А.П. Чехова, Н. Дуато создает посвящение русскому классическому, говорит о величии слова в культуре, косвенно затрагивает экзистенциальные вопросы и проблему творчества.

Прямая связь с классиком реализуется на уровне обращения к его записным книжкам и дневникам при музыкальном

оформлении спектакля. Тембр голоса Л.Н. Николаева, озвучивающего тексты, удачно передает «чеховскую интонацию — печальную, усталую, глухую» [12]. Связь воплощается в хореографии при использовании аллюзий к образам чеховских пьес и повестей в ансамблевых танцах. Встречаются и буквальные приемы: например, проекция портрета А.П. Чехова на декорацию в конце спектакля.

Обобщая в контексте авторского нарратива уникальные особенности культуры, Дуато выходит за пределы «чеховского текста»: использует музыкальные сочинения А.Г. Шнитке и П.И. Чайковского; подчеркивает образность русского языка через символизацию текста звуковыми, визуальными и постановочными приемами.

Через тематику звучащих фрагментов и эмоциональную контрастность сцен, посвященных духовным поискам героев спектакля, а также колористическое решение (унифицированные костюмы кордебалета темно-серых тонов; массивные серые пластины декораций), Дуато пробует передать особое состояние духа, свойственное ментальным основам русскости. В характере нарратива, связанном с отрицательно окрашенными эмоциями, печалью и тоской, некоторые критики усматривают настроения Ф.М. Достоевского. Н. Звенигородская пишет: «Стремясь передать чеховское “ясное видение хрупкости и сложности человеческих отношений”, Начо Дуато сделал это мрачно, вязко, безнадежно. Скорее по Достоевскому» [6].

В разрезе рассматриваемой темы важно учитывать, что «Бесконечный сад» Н. Дуато претендует на элитарность, требуя не только обширной культурной эрудиции, понимания драматургии А.П. Чехова и эпохи классика, но и знания специфики хореографического почерка Дуато, а также умения считывать хореографические образы на интуитивном уровне в значительно большей мере, чем в работах других хореографов.

Дуато выделяет в спектакле символические константы русскости, способствующие сохранению социальной памяти и

характеризующие ментальность — как на уровне персонажей и вербального текста, так и в идейном понимании спектакля. Однако, по мнению автора, вопрос их актуальности остается спорным. Во-первых, постановщик не предлагает перевода звучащих в спектакле фраз иностранному зрителю, что значительно снижает уровень идейной наполненности концепции. Во-вторых, использование словосочетаний и фрагментов чеховских текстов в качестве интонационно-музыкального рисунка зачастую безотносительно к зрительным образам, в которые они обличены в музыкально-хореографическом действии, нарушает художественную целостность спектакля, особенно в глазах русского зрителя. В-третьих, обобщенному зрительскому восприятию не способствует прямолинейный характер цитирования (*например, иногда бессвязный набор слов, вырванных из контекста, или дополняющий партитуру щебет птиц*), что обнаруживает культурную дистанцию и актуализирует вопрос значимости постановок подобного рода.

«Бесконечный сад» — постановка о дуатовском восприятии А.П. Чехова и России. Хореограф ведет работу над этим спектаклем, «чтобы <...> создать свое собственное видение и иметь свой собственный, личный взгляд» [12]. Видение Дуато как постановщика характеризуют глубина и эмоциональность содержания аскетичной формы. Это оправдывает абстрактность наррации и нелинейность ее структуры, не всегда очевидную связь зрительных образов со звуковым сопровождением. Моделируя танцевальный текст пластическими формами абстрактного характера, вместе с тем прибегая к аллюзиям и цитированию, Дуато провоцирует развитие художественной интуиции и эмоционального интеллекта зрителя, оставляет пространство для бесконечной интерпретации предложенных им смыслов, что, в свою очередь, отвечает постмодернистской направленности спектакля и поддерживает ключевые идеи гуманитарного знания XXI в.

Список литературы

1. Рыжанкова О.В. «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета // Культурная жизнь Юга России. — 2015. — № 3 (58). — С. 104–107.
2. Корольков А.А. Русскость культуры, русскость философии // Вестник РХГА. — 2010. — № 3. — С. 136–141.
3. Рыжанкова О.В. Культурологический анализ театра танца постмодерна в XX веке: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Рыжанкова Ольга Владимировна. — Краснодар, 2021. — 165 с.
4. Витвицкая Н. «Бесконечный сад»: в плену у слов // Ваш досуг. — 21.07.2010. — URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65481/> (дата обращения: 11.11.2023).
5. Гучмазова Л. Балетные спектакли Начо Дуато: тело как песня // Ваш досуг. — 19.07.2010. — URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65261> (дата обращения: 11.11.2023).
6. Звенигородская Н. Начо Дуато использовал Чехова // Независимая газета. — 21.07.2010. — URL: http://www.ng.ru/culture/2010-07-21/100_duato.html (дата обращения: 11.11.2023).
7. Кузнецова Т.А. Русским словом. Начо Дуато завершил Чеховский фестиваль // Коммерсант. — 27.07.2010. — URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1475932> (дата обращения: 11.11.2023).
8. Яценков П. В Москве высадили бесконечный сад. Гастроли испанского театра ознакомились скандалом // МК.ru: сайт. — 18.07.2010. — URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/517201-v-moskve-vyisadili-beskonechnyy-sad.html> (дата обращения: 11.11.2023).
9. Козлова К.А. Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2012. — № 27 (1). — С. 89–96.
10. Кузнецова Т.А. Танцевать свою жизнь / Т.А. Кузнецова. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2019. — 560 с.
11. Федоренко Е. Начо Дуато: «Танец больше похож на поэзию, чем на прозу или роман» // Belcanto.ru: сайт. — 30.07.2009. — URL: <https://www.belcanto.ru/09073012.html> (дата обращения: 11.11.2023).

12. Бесконечный сад, Национальный театр танца (Мадрид, Испания) и Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова // Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. — URL: <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/beskonechnyy-sad/> (дата обращения: 11.11.2023).

13. Чехов А.П. Записная книжка I // Собрание сочинений и писем: в 18 т. / Антон Павлович Чехов. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 17. — С. 7–105.

14. Приезжева Е.С. Русская литература в творчестве европейских хореографов (на примере балета К. Макмиллана «Зимние грезы») // Теория и история искусства. — 2023. — Вып. 3/4. — С. 300–332.

15. Лободанов А.П. Субъективный музыкальный опыт как категория социологии музыки: музыкальный мир Чехова // Теория и история искусства. — 2015. — Вып. 3/4. — С. 6–35.

Referenses

1. Ry`zhankova O.V. «Beskonechny`j sad»: vstrecha literatury i baleta [Jardin Infinito: the meeting of literature and ballet]. *Kul'turnaya zhizn` Yuga Rossii*. 2015. Vol. 3 (58). PP. 104–107.

2. Korol`kov A.A. Russkost` kul`tury`, russkost` filosofii [The Russianness of culture, the Russianness of philosophy]. *Vestnik RXGA*. 2010. Vol. 3. PP. 136–141.

3. Ry`zhankova O.V. Kul`turologicheskij analiz teatra tancza postmoderna v XX veke [Cultural analysis of Postmodern dance theater in the XX century]. A Dissertation submitted to the Cultural Studies Program of the requirements for the degree of PhD in Culturology. Krasnodar, 2021. 165 p.

4. Vitvickaya N. «Beskonechny`j sad»: v plenu u slov [«Jardin Infinito»: in thrall to words]. *Vash dosug*. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65481/> (date of application: 11.11.2023).

5. Guchmazova L. Baletny`e spektakli Nacho Duato: telo kak pesnya [Ballet performances by Nacho Duato: the body as a

song]. *Vash dosug*. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65261> (date of application: 11.11.2023).

6. Zvenigorodskaya N. Nacho Duato ispol`zoval Chexova [Nacho Duato used Chekhov]. *Nezavisimaya gazeta*. URL: http://www.ng.ru/culture/2010-07-21/100_duato.html (date of application: 11.11.2023).

7. Kuznecova T.A. Russkim slovom. Nacho Duato zavershil Chexovskij festival` [In the Russian word. Nacho Duato has completed the Chekhov Festival]. *Kommersant*. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1475932> (date of application: 11.11.2023).

8. Yashhenkov P. V Moskve vy`sadili beskonechny`j sad. Gastrol'i ispanского teatra oznamenovalis` skandalom [An endless garden has been planted in Moscow. The tour of the Spanish theater was marked by a scandal]. *MK.ru*. URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/517201-v-moskve-vyisadili-beskonechnyy-sad.html> (date of application: 11.11.2023).

9. Kozlova K.A. Peterburgskij ispanecz Nacho Duato [St. Petersburg Spaniard Nacho Duato]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*. 2012. Vol. 27 (1). PP. 89–96.

10. Kuznecova T.A. Tancevat` svoyu zhizn` [Dance your life]. Moscow, 2019. 560 p.

11. Fedorenko E. Nacho Duato: «Tanecz bol'she poxozh na poe`ziyu, chem na prozu ili roman» [Nacho Duato: «Dance is more like poetry than prose or a novel»]. *Belcanto.ru*. URL: <https://www.belcanto.ru/09073012.html> (date of application: 11.11.2023).

12. Beskonechny`j sad, Nacional`ny`j teatr tancza (Madrid, Ispaniya) i Mezhdunarodny`j teatral`ny`j festival` im. A.P. Chexova [Jardin Infinito, the National Dance Theater (Madrid, Spain) and the Chekhov International Theater Festival]. *Mezhdunarodny`j teatral`ny`j festival` im. A.P. Chexova*. URL: <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/beskonechnyy-sad/> (date of application: 11.11.2023).

13. Chexov A.P. Zapisnaya knizhka I // Sbranie sochinenij i pisem: v 18 t. [Complete Works]. Moscow, 1974–1982. Vol. 17. PP. 7–105.

14. Priezzheva E.S. Russkaya literatura v tvorchestve evropejskix xoreografov (na primere baleta K. Makmillana «Zimnie

grezy`») [Russian literature in the creative work by European choreographers on the example of the ballet “Winter Dreams” by K. Mac-Millan]. *Theory and History of Art*. 2023. Issue 3/4. PP. 300–332.

15. Lobodanov A.P. Sub`ektivny`j muzy`kal`ny`j opy`t kak kategoriya sociologii muzy`ki: muzy`kal`ny`j mir Chexova [Subjective Musical Experience as a Category of the Sociology of Music: Chekhov’s Musical World]. *Theory and History of Art*. 2015. Issue 3/4. PP. 6–35.

Театральное искусство

УДК 7.01
ББК 85.33

ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Ч. КАДАМАНЬЯНИ

Пизанский университет, Пиза, Италия
Cinzia.cadamagnani@unipi.it

А.А. ГРАШИНА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
artgrashina@mail.ru

Иммерсивный театр — жанр, который в последние годы завоевывает все большее внимание как творческих коллективов, так и публики. Эта инновационная форма театра бросает вызов традиционным представлениям о спектакле, предлагая зрителям уникальные, яркие впечатления.

Опираясь на исторические и современные примеры, в данной статье рассматриваются различные социальные, культурные и исторические аспекты и события, сформировавшие иммерсивный театр в современном виде. Исследуются также основные положения, выдвинутые идеологами направления. В статье дается представление об эволюции иммерсивного театра и определяются ключевые факторы, которые способствовали его успеху как динамичной и инновационной формы современного театра.

В данной работе рассматриваются тенденции иммерсивного театра, в том числе интеграция новых технологий, междисциплинарное сотрудничество и создание спектаклей, затрагивающих насущные социальные и политические проблемы.

Цель этой статьи — проанализировать иммерсивный театр в контексте художественной культуры, изучить его историю, проследить этапы развития и определить перспективы.

Ключевые слова: иммерсивность, интерактивность, погружение, перформанс, междисциплинарность, мультимедийность, технологии, инсталляция, нелинейность, инновация, пространство, нарратив.

IMMERSIVE THEATRE: PRINCIPLES, HISTORY, PERSPECTIVES

A.A. GRASHINA

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

CH. KADAMANYANI

University of Pisa, Pisa, Italy

Immersive theatre is a genre that in recent years has been gaining more and more attention from both creative teams and the public. This innovative form of theatre challenges traditional views on performance, offering viewers a unique, vivid experience.

Based on historical and modern examples, in this article we consider various social, cultural and historical aspects and events that have shaped immersive theatre in its modern form. We also study the main provisions put forward by the ideologists of the direction to give an idea of the evolution of immersive theatre and identify the key factors that contributed to its success as a dynamic and innovative form of modern theatre.

The article also examines the trends of immersive theatre, including the integration of new technologies, interdisciplinary cooperation and the creation of performances affecting pressing social and political issues.

The purpose of this article is to analyze immersive theatre in the context of artistic culture, study its history, trace the stages of development and determine prospects.

Key words: immersiveness, interactivity, immersion, performance, interdisciplinarity, multimedia, technology, installation, nonlinearity, innovation, space, narrative.

Immersive theatre, then, is a genre of theatrical work in which certain audience configurations might be expected, but in which immersive experience itself can only be allowed for, not guaranteed.

Rose Biggin. Immersive

Theatre and Audience Experience [1]

Театр — одно из древнейших искусств в мире. Среди прочих причин его длительного и устойчивого существования вполне оправданным было бы назвать способность театра своевременно реагировать на изменения в обществе, накапливать технические изобретения и адаптироваться. В этой работе рассматривается принципиально новое явление, которое зародилось внутри театрального искусства.

В последние годы театральный мир значительно изменился. Можно сказать, главное отличие современных театральных форм от традиционных заключается в особой сосредоточенности на роли зрителя. Исходя из этого, можно определить одну из важнейших характеристик современного театра как возможность погружения, или «иммерсивность» (от англ. «immersion»). Данная характеристика, в той или иной мере нарушающая нормативность, сложившуюся в традиционном театре, свойственна всем спектаклям, входящим в круг наших интересов.

В связи с этим есть основания утверждать, что одним из наиболее заметных течений в современном театральном искусстве стал иммерсивный театр. Погружение — неотъемлемый атрибут любого театрального представления, относимого к иммерсивному театру, который в последнее время приобрел огромную популярность в культурной сфере. За последние несколько десятилетий, особенно в связи со стремительным развитием технологий, концепция иммерсивного театра эволюционировала. Она приближает зрителя к повествованию, предлагая ему пе-

режить уникальный опыт. Это означает, что зритель больше не отделен от актеров — он становится частью действия.

В связи с тем, что иммерсивная театральная форма весьма активно развивается, анализ ее феномена, изучение преимуществ, недостатков и привлекательности для аудитории в качестве нового инструмента повествования становятся все более актуальными для современного искусствознания.

Целью данной статьи является обоснование актуальности анализа и многоаспектного изучения феномена иммерсивного театра, трансформирующегося в настоящее время во все более значимую область современного театрального искусства.

Определены следующие задачи статьи:

1. дать общую характеристику иммерсивного театра как новой формы театрального искусства;
2. выделить основные цели и особенности иммерсивного театра как нового инструмента повествования, оценить потенциал для расширения зрительской аудитории;
3. оценить перспективы развития иммерсивного театра.

Словосочетание «immersive theatre» можно перевести как «театр погружения» или дословно — как «иммерсивный театр». В русскоязычной практике оба термина пока не укоренились, однако второй вариант используется более активно, поэтому в данной работе используется именно он.

Иммерсивное театральное представление стирает границы между аудиторией и исполнителями благодаря интерактивному, многомерному подходу, перенося их в мир, в котором задействованы все органы чувств. В отличие от традиционного театра, где зрители пассивно сидят в зале, пока артисты выступают на сцене, иммерсивный театр предлагает зрителям стать участниками повествования, а в ряде случаев — разделить физическое пространство с исполнителями. Публика занимает центральное место в этой театральной форме, ее поощряют к активному участию в представлении, предоставляя возможность испытать множество разнородных ощущений. Иммерсивный театральный опыт призван создать иллюзию реальности и осуществить определенную

трансформацию зрителей, погружая их в многослойную увлекательную историю. Этот вид театра уникален своей направленностью на создание эмпирического интерактивного произведения искусства, упраздняющего условности традиционного театра.

Одна из определяющих особенностей иммерсивного театра — использование пространства. В отличие от традиционного театра, в котором существует четкое разделение между сценой с исполнителями и публикой, в иммерсивном театре действие происходит в нетрадиционном пространстве — например, на складе, в заброшенном здании или даже в лесу. Это создает более интригующий, разнообразный опыт, поскольку зрители могут свободно исследовать пространство и взаимодействовать с исполнителями.

Еще одна ключевая особенность иммерсивного театра — мультисенсорные элементы. В дополнение к традиционным театральным элементам, таким как диалоги, пластика, музыка, освещение, иммерсивный театр часто подключает непривычные эффекты, такие, например, как запахи, для усиления эффекта погружения. Подобный подход к представлению задействует все органы чувств, помогает зрителям ощутить более сильные эмоции.

В своей статье «Что такое иммерсивный театр?» Стивен М. Эккерт говорит об иммерсивном театре и меняющихся желаниях его зрителей: «Иммерсивный театр — это форма представления, подчеркивающая важность пространства и дизайна; управляющая материальной, чувственной средой; фокусирующая внимание на личном, индивидуальном опыте аудитории» [2]. Эккерт подчеркивает, что эта «форма подрывает большую часть устоявшихся отношений традиционного театра», а ее успех можно рассматривать как отражение актуальных потребностей публики. По мнению автора, «сегодняшняя аудитория ищет экспансивных, интуитивных стимулов; в обществе, где не хватает уединения, зрители находят заманчивой перспективу интимного, личного опыта» [2].

В иммерсивном театре зрителям часто предлагается исследовать нетрадиционное, специфичное пространство. Испол-

нителю перемещаются среди зрителей, вовлекая их в действие истории и заставляя их чувствовать себя неотъемлемой составляющей спектакля. Иммерсивные театральные представления могут варьироваться от четко структурированных повествований до полностью импровизированных переживаний.

Уровень интерактивности в иммерсивном театре может сильно различаться. Некоторые постановки требуют активного участия, в то время как в других допускается более пассивная позиция зрителя. Могут возникать моменты, когда зрителям предлагается двигаться, прикасаться к объектам или даже взаимодействовать различными способами с исполнителями. Уровень погружения в иммерсивный процесс варьируется за счет использования различных методов, включая специализированное освещение, звуковой ландшафт и сложные декорации, которые оживляют вымышленный мир. Подобный театральный опыт обеспечивает когнитивное и физическое участие зрителей, создавая им повествовательную дугу, адаптированную к их взаимодействию в пространстве, позволяя зрителю стать основной частью драмы, а в некоторых случаях — активно влиять на исход повествования.

В своей статье «Совершение ошибок в иммерсивном театре: роль зрителя и ошибочная иммерсивность» Адам Альстон говорит о том, что «иммерсивный театральный дискурс, как правило, больше фокусируется на взаимоотношениях зрителей с театральной средой, которая их полностью окружает, и на эмоциональных и воплощенных реакциях зрителей на театр» [3].

Скрывающийся за иммерсивным театральным дизайном технический слой всегда прорабатывается с максимальной тщательностью, чтобы создать целостное и привлекательное пространство для зрителей — пространство, в котором используются творческие технологии, проекции и тактильные элементы. Это позволяет зрителям исследовать театральный пейзаж, получая глубокое и полностью реализованное впечатление, уникальное и устойчивое.

Дэвид Ширинг в своем исследовании «Погружение аудитории и опыт сценографии» пишет о том, что «за последнее десятилетие зрители все чаще оказывались в непосредственной близости от исполнителей и сценографических материалов. Разница между перформансом и инсталляцией заключается в акценте на драматургии и повествовании, которые могут предложить дополнительный опыт погружения через текст перформанса» [4].

Иммерсивный театр отличен тем, что он разрушает четвертую стену между актерами и зрителем. Этот интригующий стиль существует уже не одно десятилетие и имеет достаточно богатую историю.

Первые постановки, которые по ряду признаков можно отнести к иммерсивным, были осуществлены еще в эпоху Возрождения, однако дальнейшего развития эта тенденция не получила, будучи прервана на несколько веков [5]. Истоки современного иммерсивного театра возникли на рубеже XIX и XX вв. Одной из первых важных сформулированных концепций, которые легли в основу будущего театрального движения, стала работа «Обоснование и манифест футуризма» 1909 г., написанная итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти. Он выдвинул требование театра, который задействовал бы все чувства и разрушил традиционное разделение между актерами и публикой. Позже эта идея была развита французскими театральными деятелями, такими как Антонен Арто и Жан Жене, которые стремились создать более интуитивный и захватывающий театральный опыт.

В свою очередь, Антонен Арто стал одним из предтеч нового театрального течения благодаря концепции «Театра жестокости». Арто считал, что театр должен задействовать все органы чувств и что зрители должны быть полностью погружены в представление. Позднее эта идея получила дальнейшее развитие в творчестве таких художников, как Ежи Гротовский и Питер Брук, которые стремились разрушить традиционные барьеры между исполнителями и зрителями, меньше полагаясь на диалог

и в большей степени — на телесность, жесты и пространственные отношения.

Ежи Гротовский пошел еще дальше — его «бедный театр» стремился не просто создать для публики более интуитивное впечатление, но избавиться от атрибутов традиционного театра. По мнению польского режиссера, одного из основоположников экспериментального театра, актеры должны создавать атмосферу пьесы лишь благодаря своему мастерству, без помощи костюмов и декораций. Главная идея «бедного театра» состоит в том, что театр не должен фокусироваться на деталях. Акцент должен быть на основе театра, т. е. на актерах и их мастерстве. Актеру незачем прятаться, он может контактировать со зрителем и создавать представление вместе с ним. Гротовский сравнивает подобные отношения с отношениями между влюбленными.

Одним из основоположников иммерсивного театра в 1920-е гг. стал режиссер Эрвин Пискатор. Он заявил, что театр способен выходить за пределы замкнутого существования в четырех стенах, попытавшись трансформировать театр в площадку для неограниченного социально-политического дискурса, по сути, современный форум. Развивая концепцию «Total Theatre», режиссер стремился создать новый вид театра, который позволил бы зрителям воспринимать события более прямым и интуитивным образом, используя мультимедийные технологии и интерактивную постановку, чтобы стереть границы между реальностью и вымыслом. Эта форма театра включала использование мультимедийных элементов, таких как кинопроекции, звуковые эффекты и музыка, чтобы создать для публики полностью захватывающий мультисенсорный опыт. Позднее идеи Пискатора продолжил и развил в своей театральной теории эпического театра немецкий драматург Бертольт Брехт.

Предпосылкой к созданию иммерсивного театра в России можно считать работы режиссера Всеволода Мейерхольда, впервые применившего технику биомеханики. В 1920-е гг. Мейерхольд разработал особую методику, сделав упор на телесность, движение и трансформацию тела исполнителя. Методика вклю-

чала использование физических движений и жестов для передачи эмоциональных состояний. Перенос действия в зрительный зал, фойе, непосредственный контакт актера со зрителем, эксперименты с приемом «подсадки» — режиссерский подход к театральному действию, который позволял создать обостренное чувство реальности. В период «Театрального октября» в спектакле «Железный поток» исполнители ролей революционеров перемещались в зрительный зал, целовали и обнимали зрителей. Практика В.Э. Мейерхольда по взаимодействию актеров со зрителями стала новым приемом массового театра.

Если говорить о театральных коллективах, одним из пионеров движения иммерсивного театра считается «Живой театр» («The Living Theatre») — старейший экспериментальный театр в США, появившийся в 1947 г. Выступления труппы были заряжены политическим посылом и часто стремились погрузить публику в действие, стирая грань между исполнителями и зрителями. Они использовали новые технологии и методы для создания непривычных впечатлений.

Период скачкообразного развития иммерсивного театра пришелся на 1960-е и 1970-е гг., когда он стал отдельным жанром. Это было время экспериментального и авангардного театра, когда артисты пытались выйти за границы традиционных форм исполнения. В Великобритании такие группы, как «Living Theatre» и «People Show», были в авангарде этого движения.

В 1990-е гг. иммерсивный театр начал приобретать более определенную форму, поскольку художники начали экспериментировать с интерактивными технологиями, перформансами в конкретных местах, формами участия публики. Одной из выдающихся работ иммерсивного театра того периода стал спектакль «Фауст» британской труппы «Punchdrunk», показанный в заброшенном школьном здании. Форма действия позволяла зрителям свободно исследовать пространство представления, следуя любым персонажам или сюжетным линиям, которые они выбрали.

В этот период появилось множество актеров и коллективов, которые раздвинули границы иммерсивного театра. Такие

группы, как «Shunt» и «Rimini Protokoll», исследовали потенциал перформансов для конкретных площадок, создавая у публики иммерсивные впечатления в неожиданных и нетрадиционных пространствах. Другие же, например «Blast Theory» и «Ontroerend Goed», экспериментировали с интерактивными технологиями, используя мобильные телефоны, видео и социальные сети.

Сам термин «иммерсивный театр» получил известность в 2000-е гг., когда возникла новая волна иммерсивных и эмпирических представлений. В начале XXI в. появилась новая форма, характеризующаяся сильно стилизованным, визуально привлекательным и эмоционально богатым опытом. Она находилась под влиянием других визуальных форм искусства, включая инсталляцию, видеоарт и перформанс. Среди ярких примеров — работы французского коллектива художников «Compagnie Carabosse» (сложные огненные инсталляции, вызывающие у зрителей яркие переживания) и работы американцев из «Third Rail Projects», создающих иммерсивные перформансы, основанные на психологии страха и сюрреализме.

Сегодня иммерсивный театр продолжает развиваться, опираясь на новые технологии, междисциплинарность и разнообразные культурные влияния, что предоставляет художникам новые возможности для создания еще более глубоких представлений. Он превратился в общемировое явление с постоянно увеличивающимся количеством новых коллективов и международными фестивалями. Пройдя путь от самых ранних экспериментов XX в. до современных стилизованных спектаклей со сложными инсталляциями, виртуальной и дополненной реальностью, иммерсивный театр стал сегодня актуальной, захватывающей формой современного театра. Учитывая постоянный характер развития этого жанра, от *site-specific* (где место не только определяет происходящее, но и само становится непосредственным участником) до *human-specific* (постановка зависит от того, кто ее посетит) можно предположить, что он обещает еще сильнее изменить в будущем наши представления о театре и роли публики(зрителя) в нем.

В своей статье «Обещание впечатлений: иммерсивный театр в экономике впечатлений» Адам Альстон рассуждает о том, что «иммерсивный театр — это стиль театра, ориентированный на получение опыта, где опыт обеспечивает как стимул к участию, так и суть участия, вокруг которой... вращается эстетика участия» [6].

Одним из основных преимуществ иммерсивного театра является полноценный сенсорный опыт, получаемый аудиторией, создающий запоминающиеся эмоциональные связи. Подобные связи между аудиторией и исполнителями обеспечивают глубокий уровень понимания, позволяя зрителям более осмысленно ассоциировать себя с повествованием и персонажами.

В иммерсивном театре меняется роль актера, которому предоставляется уникальная возможность взаимодействия со зрителем, апробирование новых театральных приемов, экспериментирование с жанрами, стилями и темами — с акцентом на импровизацию, а не на традиционные сценарии. Подобный междисциплинарный подход к новому виду театра создает более широкие перспективы для исследования и развития нарративного искусства.

Таким образом, можно сделать вывод, что важность иммерсивного театра для современного мира, где общество ценит индивидуальный и уникальный опыт, неоспорима.

Иммерсивный театр не только развлекает зрителя, вызывая у него эмоции и закрепляя их в виде ярких воспоминаний, он также предоставляет зрителю материал для творчества, художественных экспериментов. Постепенно он становится авангардом современных театральных постановок.

Эффективность работы любого российского театра, как и прежде, измеряется количественными показателями, доходами от внебюджетных источников и от продажи билетов, количеством выпущенных спектаклей, заполняемостью зала, сокращением издержек. Положительного результата можно достичь только за счет повышения конкурентоспособности, и иммерсивный театр оказался коммерчески жизнеспособным. Это не

просто новая форма развлечения, но аттракцион, который получает общественное признание и, как следствие, доход. Иммерсивный театр избегает как традиционной драматургической формулы, так и традиционного формата сцены, что привлекает разнообразную аудиторию и помогает театрам создавать новые спектакли или возрождать старые. Иммерсивный формат представлений расширяет зрительскую аудиторию за счет привлечения молодых и новых зрителей, следовательно, увеличивается выручка от продажи билетов, что, соответственно, приводит к увеличению доходов театра.

Интерактивность и динамичность воздействия на чувства аудитории повышают ценность метода погружения в театральную индустрию. Основное преимущество иммерсивного театра заключается в том, что зрители являются неотъемлемой частью сюжетной головоломки, а не просто наблюдателями действия. Театр не только вызывает сильные эмоциональные реакции у публики, но и отслеживает ее реакцию.

Иммерсивный театр подразделяется на несколько типов. Театр конкретного места (энвайронмент) создает среду, предназначенную для погружения зрителей в другой мир или другой период времени. Энвайронмент подразумевает действие в определенном месте, например, в заброшенном здании, парке и т. д. Окружающая среда является неотъемлемой частью спектакля, и зрителям предлагается исследовать ее и взаимодействовать с ней. Спектакль может включать особые инсталляции, звуковые ландшафты или визуальные эффекты, усиливающие эффект присутствия. Этот тип иммерсивного театра в значительной степени зависит от дизайна декораций и использования звука, света и других сенсорных элементов для создания атмосферы, задействующей все органы чувств.

Интерактивный иммерсивный театр позволяет зрителям активно участвовать в постановке, стирая грань между ними и актерами, позволяя взять на себя роль в разворачивающемся действии. Исполнители могут реагировать в режиме реального времени на действия публики, вовлекать аудиторию в разговор,

просить их выполнить задания или даже включать их в сюжетную линию, делая каждое выступление уникальным и интригующим. Действия зрителей, ставших частью спектакля, могут повлиять на исход повествуемой истории.

Прогулочный иммерсивный театр (променад), также известный как представление на прогулке, включает в себя перемещение публики по пространству представления, в то время как актеры разыгрывают различные сценарии в разных местах. В этом типе иммерсивного театра зрители могут свободно перемещаться, проходя через серию сцен или инсталляций. Спектакль может проходить в нескольких местах, и зрителям предлагается двигаться и изучать пространство в собственном темпе.

Иммерсивный театр виртуальной реальности использует передовые технологии для переноса зрителей в полностью подготовленный виртуальный мир. Зрители надевают специальную гарнитуру и переносятся в фантастическую действительность, где могут взаимодействовать с исполнителями и окружающей средой. Такие сенсорные эффекты, как имитация движения, тактильная обратная связь и другие создают эффект полного погружения. Эта технология позволяет зрителям видеть сцены и обстановку, которые невозможно создать в физическом пространстве.

Одна из важнейших черт иммерсивного театра — повествование, зачастую имеющее сложную и нелинейную структуру с несколькими сюжетными линиями или перспективами. Зрителям предлагается собрать воедино историю по мере того, как они перемещаются по пространству представления, участвуя в насыщенном и динамичном нарративе.

Еще одна важная характеристика — персонализация. Иммерсивный театр может быть в высшей степени персонализированным, а опыт зрителей адаптирован к их индивидуальным интересам и предпочтениям. Использование интерактивных технологий, таких как VR и AR¹, способствует индивидуали-

¹ VR — виртуальная реальность (virtual reality), AR — дополненная реальность (augmented reality), технология добавления цифровых объектов к реальным.

зации восприятия. Зрители могут выбирать свой собственный путь через пространство представления, взаимодействовать с исполнителями, исходя из своих предпочтений.

Не следует забывать и о специфике места. Иммерсивный театр чаще всего зависит от обстановки: действие должно происходить в определенной среде. Часто спектакли создаются именно с учетом пространства, режиссеры используют архитектуру и прочие особенности места для усиления эффекта погружения.

Иммерсивный театр характеризуется гибкостью, высокой степенью адаптации, что наделяет его полезной способностью меняться и развиваться с течением времени. Спектакль можно настроить в соответствии с потребностями публики, а исполнители реагируют на действия публики в режиме реального времени, что придает представлению более динамичный и увлекательный характер.

Еще одна важная характеристика — эмоциональное вовлечение. Иммерсивный театр призван создавать эмоциональную связь со зрителем. Для создания мощного эмоционального посыла, который нашел бы отклик у аудитории, в нем часто используются самые разнообразные сценарии, приемы и технологии.

Как было отмечено ранее, для данного типа театра крайне важна составляющая совместной работы. Иммерсивный театр обычно представляет собой совместный процесс, объединяющий актеров и публику, что создает богатую и разнообразную творческую среду, которая поощряет эксперименты и инновации. Часто сценарий предполагает сотрудничество, объединяющее артистов разных жанров — для создания наиболее полной палитры зрительских эмоций и откликов.

Нелинейная структура представления остается одной из важнейших особенностей любого спектакля, основанного на погружении, несмотря на то, что именно из-за нее иммерсивный театр чаще всего подвергается критике. Зритель может не только выбрать свой собственный маршрут через пространство спектакля, взаимодействуя с его различными элементами, но и

участвовать в индивидуальном порядке и темпе, получая максимально персонализированный эмоциональный опыт.

Еще одна важная характеристика — близость. Публика часто находится в непосредственной близости от исполнителей, что позволяет установить более личную эмоциональную связь. Это позволяет ощутить непосредственность и подлинность действия, превращая представление в максимально реальное и актуальное в восприятии зрителей.

Не менее важна для иммерсивного театра мультисенсорность. Практически все перформансы задействуют несколько органов чувств, включая зрение, слух, осязание и обоняние, более эффективно освобождая эмоции и инстинкты. Эмоции и инстинкты аудитории поглощаются более захватывающим и чувствительным опытом.

Одна из главных составляющих иммерсивного театра — аудитория. Зрители получают свободу действий, имеют возможность делать выбор и влиять на ход представления. Это создает ощущение расширенных возможностей, собственной значимости и востребованности.

И, наконец, последняя из описываемых нами в данной работе, но не последняя по важности характеристика — эмпиричность. Иммерсивный театр сам по себе — эмпирическая театральная форма, в которой зрителям предлагается участвовать в представлении посредством интуитивного изучения среды.

В статье «Актеры с агентством: иммерсивный научный театр и научная идентичность» авторы замечают, что «чем глубже погружение в сюжетную линию, тем больше вовлеченность аудитории. По мере того как уровень взаимодействия и личной инициативы в рамках постановки повышался, у аудитории формировалась или укреплялась научная (исследовательская) идентичность» [7].

Еще одно преимущество иммерсивного театра — его свежий, инновационный подход к созданию диалога со зрителем. Такой подход предлагает новый взгляд на театральное искусство, делая его более доступным для широкой аудитории. Им-

мерсивный театр также допускает экспериментальный подход к представлению, поскольку он не связан условностями традиционного театра.

Следующее достоинство иммерсивного театра — универсальность пространства. Спектакли проходят в самых разных местах — от классических театральных зданий до промышленных корпусов, и даже улицы. Эта универсальность позволяет, с одной стороны, охватить наиболее разнообразную аудиторию, с другой — создать уникальный опыт, адаптированный к конкретному месту.

Несмотря на то, что иммерсивный театр предлагает зрителям уникальные, соответствующие духу времени возможности, существует ряд проблем, связанных с этим направлением, требующих решения.

Основная сложность, возникающая при постановке иммерсивных спектаклей, — связанные с ними юридические вопросы. Поскольку театр данного направления непосредственно вовлекает зрителей в постановку, важно обеспечить знание аудитории своих прав и обязанностей. Существуют также проблемы, связанные с владением интеллектуальной собственностью и с использованием материалов, защищенных авторским правом.

Есть у иммерсивного театра и проблемы технического характера. Для обеспечения полного погружения требуются передовые технологии и оборудование. Это освещение высшего уровня, современное звуковое обеспечение, специальные эффекты, которые должны быть тщательно скоординированы, дабы создать поступательность действия и его захватывающий характер. Использование новых технологий также подразумевает задачи по техническому обслуживанию оборудования и квалифицированному его использованию на протяжении всего подготовительного и творческого процесса.

Актуальными являются финансовые вопросы, поскольку необходимы значительные вложения в покупку (аренду) дорогого оборудования и наем опытных специалистов по его эксплуатации. Стоимость создания иммерсивной театральной постановки может оказаться весьма высокой, и подобные инвестиции

могут быть трудно окупаемы только за счет продажи билетов. Всё это требует тщательного планирования и выработки грамотных стратегий финансирования для обеспечения экономической жизнеспособности иммерсивного производства.

Не последней по степени важности проблемой в иммерсивном театре является безопасность зрителей, исполнителей и персонала, поскольку зачастую представления организуются в местах, не предназначенных для проведения массовых мероприятий. Информирование зрителей о мерах безопасности должно стать обязательной процедурой перед проведением любого иммерсивного представления.

Говоря об истории возникновения и развития иммерсивного театра, нельзя не упомянуть ряд наиболее важных для становления жанра работ. Современные первопроходцы жанра — британцы. Театральные труппы «Punchdrunk» (англ. Punch — «Петрушка» (кукла), drunk — «пьяный»), «Belt-up» (дословно: команда «Пристегнитесь»), «Shunt» (технический термин) и «Dreamthinkspeak» («Мечтай, думай, говори»).

Один из ярких примеров успешной постановки — спектакль коллектива «Punchdrunk» «Sleep No More» («Больше не спи»), который демонстрировался в разных странах. Действие происходит в огромном многоуровневом пространстве, подразумевающим отель эпохи 1930-х гг. История событий, происходящих в вымышленном отеле «McKittrick», навеяна шекспировским «Макбетом». Зрители носят маски и могут свободно перемещаться по нескольким этажам «отеля», в номерах которого они становятся свидетелями разыгрываемых сцен из «Макбета». В постановке задействовано более ста исполнителей, распределенных по всему пространству, по которому они перемещаются, взаимодействуя со зрителями, которым предлагается следовать за теми персонажами, которых они сами выберут. В сценарии нет диалогов, поэтому зрителям нужно собирать воедино историю посредством наблюдения различных сцен, а также серии импрессионистических фрагментарных изображений.

Использование масок в «Sleep No More» усиливает ощущение анонимности и позволяет зрителям чувствовать себя более комфортно при взаимодействии с актерами. Нелинейная и намеренно дезориентирующая структура шоу, отсутствие четкого повествования могли вызвать трудности у некоторых зрителей, но это в то же время позволяло более широко интерпретировать историю.

«Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812» («Наташа, Пьер и Великая Комета 1812 года») — мюзикл, который шел на Бродвее в 2016 г. Действие спектакля происходит в специально спроектированном театре, который погружает зрителей в атмосферу России XIX в. Сцена окружена столами и стульями в стиле кабаре, и актеры время от времени присаживаются за столы, за которыми сидят зрители, и непосредственно общаются с ними. Музыкальное оформление представления сочетает в себе элементы поп-музыки, рока и классики, а сюжет, как видно из названия спектакля, основан на отрывке из романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Аудитории порой было весьма сложно следить за развитием событий, однако иммерсивные элементы помогали удерживать внимание зрителей.

Еще один пример иммерсивного шоу — постановка «Third Rail Projects» «Then She Fell» («Тогда она упала»). Действие происходит в бывшем медицинском учреждении в Бруклине (Нью-Йорк). Авторы шоу вдохновлялись жизнью и творчеством Льюиса Кэрролла. Они отправляли зрителей в путешествие по палатам и коридорам больницы, превращавшейся в «страну чудес».

Использование настоящей больницы в качестве декораций добавляет жуткой, тревожной, фантасмагорической атмосферы, которая как нельзя лучше подходит для спектакля по произведениям Кэрролла.

Из других нашумевших постановок можно отметить «The Dead, 1904», в основу которой легла знаменитая повесть Джеймса Джойса «Мертвые», и «Trainspotting Live» («На игле в прямом эфире»), по роману Ирвина Уэлша и фильму Дэнни Бойла — печальное повествование о жизни эдинбургских наркоманов в мрачном, испещренном граффити пространстве.

Российские коллективы также неоднократно обращались к жанру иммерсивного театра. Среди наиболее заметных спектаклей можно перечислить работы «Инженерного театра АХЕ», в том числе «ПротоФауст» — спектакль-инсталляцию в интерьерах Шереметевского дворца; спектакль «Заблудшие», демонстрирующийся в особняке в Дашковом переулке, который погружает участников в драматические события пьесы Генрика Ибсена «Привидения»: действие происходит в пространстве, обставленном в духе европейского жилья конца XIX в. В этот перечень можно добавить постановку «Черный русский» — по роману А.С. Пушкина «Дубровский», местом демонстрации представления был московский Дом Спиридонова. Знаменитый иммерсивный спектакль МХАТ «Синяя птица» по пьесе Мориса Метерлинка разыгрывался в интерьерах дома-музея К.С. Станиславского. А одной из первых ярких попыток воспроизвести современный западный опыт иммерсивного действия в России стал спектакль «Норманск» по повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди». Поставленный в Центре имени Мейерхольда в 2014 г., «Норманск» задействовал все семь этажей Центра и, в силу высоких затрат, был показан всего тринадцать раз.

Феномен иммерсивного театра привлек значительное внимание в современном мире, и все больше художественных коллективов использует этот стиль исполнения.

В контексте российской культуры интерес к иммерсивному театру также растет. Это можно объяснить как богатыми традициями театрализованного представления в стране, так и желанием людей получить новый, необычный культурный опыт.

История иммерсивного театра в России часто переплетается с культурным наследием страны, и многие постановщики черпают вдохновение из традиционных народных сказок, легенд и исторических событий. В результате возникают уникальные представления, сочетающие в себе современное и традиционное, привлекающие как местную публику, так и иностранную.

В современном мире иммерсивный театр воспринимается как глоток свежего воздуха и возможность новых способов

живого исполнения. С появлением технологий виртуальной и дополненной реальности иммерсивный театр смог предложить публике уникальную возможность исследования и развития новых форм совместного искусства, способных увлечь зрителя невозможными в традиционном театре способами.

Возвращаясь к российской культуре, следует отметить, что сейчас восприятие и влияние иммерсивного театра в нашей стране неоднозначны. С одной стороны, новое театральное направление было благосклонно принято как форма экспериментального и инновационного перформанса. Некоторые иммерсивные театральные постановки в России получили признание критиков и привлекли как российскую, так и международную аудиторию. Иммерсивный театр завоевал популярность среди молодого поколения театральных деятелей и части публики, оценившей его необычные качества.

С другой стороны, в России наблюдается некоторое сопротивление данной форме театрального искусства. Театр — это глубоко укоренившаяся традиция русской культуры, и некоторые традиционалисты считают, что иммерсивный театр подрывает фундаментальные качества, которые делают театр формой искусства.

Однако, даже несмотря на эти расхождения во взглядах, влияние иммерсивного театра на русскую культуру неоспоримо. Он предлагает зрителям новые способы перформанса, обладая при этом потенциалом для создания захватывающих, глубоких, долговременных впечатлений.

Несмотря на то, что отношение к иммерсивному театру в России всё еще не до конца определено, его появление уже способствовало формированию нового способа подачи и восприятия театрального действия. Для того чтобы очертить круг задач и возможностей новой театральной формы, разработать универсальную теоретическую и понятийную базу иммерсивного театра, необходимо более активно исследовать данное направление, сотрудничать с театральными деятелями, работающими в коллективах, развивающих иммерсивные формы, дабы сделать

возможным использование преимуществ действия посредством погружения в полную меру.

Российские театральные постановки подобного типа отличаются от постановок в других странах — в первую очередь тем, что включают в себя российские культурный и исторический коды. Эти художественные работы представляют собой прекрасную платформу для ознакомления зрителей с русской историей, фольклором и традициями через драматургию, рассказ, музыку и танец.

Один из примечательных аспектов иммерсивного театра в России — акцент на чувственности зрителей, пробуждение эмоций посредством тактильных, обонятельных и вкусовых ощущений. Такой подход еще глубже интегрирует зрителя в действие, развертывающееся вокруг него.

В отечественных иммерсивных театральных постановках широко распространено использование современных технологий. Многие коллективы используют их как инструмент для создания общей атмосферы спектакля. Кроме того, российские иммерсивные театральные постановки известны своими нестандартными локациями — от заброшенных заводских зданий до известных исторических мест, что придает представлениям уникальный характер.

Всё это говорит о том, что у российского иммерсивного театра есть все возможности занять достойное место в мировой культуре.

Наиболее значительным вкладом интерактивного (в том числе иммерсивного) театра в театральное искусство стало разрушение четвертой стены. Этот традиционный барьер между исполнителями и зрителями был неизменной чертой театра с тех пор, как древние греки разработали концепцию сцены и театрального пространства. Иммерсивный театр позволяет создавать перформансы, которые стирают это разделение и побуждают зрителя стать частью спектакля. Это, в свою очередь, способствует новому типу отношений между актером и зрителем, создавая симбиотическую, интерактивную динамику, которая была невозможна раньше.

Погружение всегда было важным аспектом театра, а иммерсивный театр вывел этот аспект на новый уровень, помещая зрителя в мультисенсорную среду, которая поощряет использование всех органов чувств. Это, в свою очередь, привело к проявлению еще более интенсивного чувственного переживания, которое углубило эмоциональную и психологическую вовлеченность зрителя в спектакль. Создав эмпирические повествования, которые позволяют зрителю сформировать более глубокую и более тесную связь с сюжетной линией, иммерсивный театр предложил новый способ нарратива.

К ключевым характеристикам иммерсивного театра можно отнести его междисциплинарность. Эта театральная форма опирается на элементы различных видов искусства, включая самые современные — видеоарт, искусство инсталляции и звуковой дизайн. Такая интеграция оказала значительное влияние на современную театральную сцену, открыв новые возможности для художественного самовыражения и сотрудничества между художниками.

Перспективным видится будущее развитие иммерсивного театра — с широкими возможностями для экспериментов и инноваций. Именно поэтому важно учитывать потенциальные векторы развития этого направления.

Одним из наиболее важных аспектов будущего развития иммерсивного театра представляется интеграция новых технологий и цифровых медиа: изменение физического пространства зала, использование проекций и LED технологий, многоканального звука, перевод на любые языки, субтитрование для слабослышащих зрителей, трансформация сцены, использование многоканальной роботизированной системы съемки и трансляции спектаклей. Интеграция может включать в себя как использование виртуальной и дополненной реальности для создания полностью иммерсивных и интерактивных сред, так и интеграцию носимых технологий для отслеживания и мониторинга движений и реакций зрителей. А внедрение передовых технологий звука и освещения может улучшить сенсорный опыт и усилить эмоциональную вовлеченность аудитории.

Исследование новых форм пространства и перформанса — также одно из направлений будущего развития иммерсивного театра. Это использование общественных мест, разнообразных нетрадиционных площадок и инсталляций, а также создание представлений «смешанной реальности», сочетающих физические и цифровые элементы, которые используют датчики движения и отслеживания для создания уникальных впечатлений. Всё это также может стать потенциальным направлением для исследований.

В междисциплинарном характере иммерсивного театра изначально заложены широкие возможности для сотрудничества между художниками, представляющими разные области искусства. Дальнейшая интеграция видов современного искусства, музыки, танца, литературы и кино приведет к созданию междисциплинарных представлений нового уровня.

Еще одна захватывающая перспектива заключена в потенциале иммерсивного театра в сфере решения насущных социальных и политических проблем. Иммерсивный театр уже продемонстрировал свою способность к созданию интимных и эффективных представлений, провоцирующих на обдумывание и обсуждение различных этических и социальных проблем. Развитие театральной формы в этом направлении может включать создание спектаклей, исследующих темы экологии, социальной справедливости, нормы социального поведения, различные предрассудки. Неоценим потенциал иммерсивного театра для особой зрительской аудитории, людей с ограниченными возможностями. Театр предлагает новые возможности для взаимодействия с внешним миром. Главным преимуществом «театра погружения» является возможность участия всем, независимо от возраста, «бэкграунда», финансового положения, возраста или физических возможностей. Зритель с нарушением зрения получает впечатления за счет других сенсорных методов: запаха, звука, тактильных ощущений.

Учитывая последние тенденции в театральной индустрии, можно сделать вывод, что иммерсивный театр готов стать одним из важнейших событий в исполнительском искусстве. Его быстрое развитие и довольно высокий уровень востребованности,

несомненно, связаны с уникальным преобразующим опытом, который он предлагает своей аудитории. Можно ожидать, что рост популярности иммерсивного театра продолжится, увеличивая темпы и объемы создания новых иммерсивных постановок по всему миру. Несмотря на то, что сегодня иммерсивный театр по-прежнему остается относительно нишевым жанром, экспонентный рост интереса к нему предполагает, что у него есть потенциал стать стартом для новых театральных движений.

Характер воздействия иммерсивного театра на зрителей проистекает из его динамичного и интерактивного характера, когда оба участника — актер и зритель — становятся частью самого шоу.

В своей работе «Иммерсивный театр и зрительский опыт» Роуз Биггин делает вывод, что «отношения между иммерсивным опытом и иммерсивным театром открывают широкую область для дальнейшего изучения их различных форм, политики, целей, аудитории и эстетики» [1].

В ближайшие годы иммерсивный театр продолжит развиваться и расширяться благодаря новым творческим приемам и инновационным технологиям. Опыт исполнения будет во все большей степени включать в себя глубокое погружение зрителя в интерактивные миры, которые окончательно выйдут за пределы сцены. Будущее иммерсивного театра — многообещающая перспектива с бесконечными возможностями для инноваций и экспериментов. Важно продолжать документировать и анализировать эволюцию этого жанра и пытаться прогнозировать возможные направления его развития. От интеграции новых технологий до новых форм пространства, от междисциплинарного сотрудничества до социальной и политической функций — таковы обширные сферы исследования иммерсивного театра.

Список литературы

1. *Biggin R.* Immersive Theatre and Audience Experience. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
2. *Eckert S.M.* What is Immersive Theater? // *Contemporary Performance*. — 2017.

3. *Alston A.* Making mistakes in immersive theatre: Spectatorship and errant immersion // *Journal of Contemporary Drama in English*. — 2016. — Т. 4. — № 1. — С. 61–73.

4. *Shearing D.R.* Audience immersion and the experience of scenography. — University of Leeds, 2015.

5. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи сценограф (часть третья) // *Теория и история искусства*. — 2022. — Вып. 3/4. — С. 66.

6. *Alston A.* The promise of experience: Immersive theatre in the experience economy // *Reframing immersive theatre: The politics and pragmatics of participatory performance*. — 2016. — С. 243–264.

7. *Griffiths W. et al.* Actors with agency: immersive science theatre and science identity // *Science & Theatre: Communicating Science and Technology with Performing Arts*. — Emerald Publishing Limited, 2022. — С. 103–112.

References

1. *Biggin R.* Immersive Theatre and Audience Experience. Basingstoke. Palgrave Macmillan, 2017.
2. *Eckert S.M.* What is Immersive Theater? *Contemporary Performance*. 2017.
3. *Alston A.* Making mistakes in immersive theatre: Spectatorship and errant immersion. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016. Vol. 4, n. 1, pp. 61–73.
4. *Shearing D.R.* Audience immersion and the experience of scenography (University of Leeds), 2015.
5. *Lobodanov A.P.* Leonardo da Vinci scenograf (chast' tret'ya) [Leonardo da Vinci the Set designer (part three)]. *Theory and history of art*. 2022. Issue 3/4. p. 66.
6. *Alston A.* The promise of experience: Immersive theatre in the experience economy. *Reframing immersive theatre: The politics and pragmatics of participatory performance*. 2016, pp. 243–264.
7. *Griffiths W. et al.* Actors with agency: immersive science theatre and science identity. *Science & Theatre: Communicating Science and Technology with Performing Arts*. Emerald Publishing Limited, 2022, pp. 103–112.

Лободанов Александр Павлович

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

Денисова Галина Валерьевна

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

Кошаев Владимир Борисович

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

Заднепровская Галина Викторовна

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

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 Лиюй (КНР), приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Владышевская Татьяна Феодосьевна

доктор искусствоведения

Гардзонио Стефано

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

Гergieva Лариса Абисаловна

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

Даниленко Борис Олегович

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

Догорова Надежда Александровна

доктор искусствоведения, 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

Стеклова Ирина Алексеевна

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

Швидковский Дмитрий Олегович

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

Lobodanov Alexander Pavlovich

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

Denisova Galina Valerievna

Doctor of Culturology, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)

Koshaev Vladimir B.

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)

Galina V. Zadneprovskaya

Doctor of Sciences in Art History, associate professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University (executive secretary)

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

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

Dogorova Nadezhda A.

Doctor of Arts, Professor of 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

Steklova Irina A.

Doctor of Sciences in Art History, professor, Department of Arts, Lomonosov Moscow State University

Shvidkovsky Dmitry Olegovich

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Богданов Федор Юрьевич**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Богомоллова Юлия Юрьевна**, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Воронина Наталья Ивановна**, доктор философских наук, профессор, директор Центра М.М. Бахтина, профессор кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарева
- Грашина Анастасия Андреевна**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Даниленко Николай Борисович**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Денисова Галина Валерьевна**, доктор культурологии, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Догорова Надежда Александровна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
- Евсеев Михаил Юрьевич**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета
- Зайцева Марина Леонидовна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
- Исаева Василина Сергеевна**, аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
- Кадамьяни Чинция**, PhD, доцент русского языка и литературы департамента филологии, литературы и языкознания Пизанского государственного университета (г. Пиза, Италия)
- Королева Анастасия Юрьевна**, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, доцент кафедры Всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества

- Ильи Глазунова; старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
- Мамедов Агамали Кулам-Оглы**, доктор социологических наук, заведующий кафедрой социологии коммуникативных систем социологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
- Муза Дмитрий Евгеньевич**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой мировой и отечественной культуры филологического факультета ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»
- Приезжева Елизавета Сергеевна**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Пу Аньюань**, аспирант кафедры истории искусства Санкт-Петербургского государственного университета
- Сапунова Ольга Валерьевна**, старший преподаватель кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Севостьянов Дмитрий Анатольевич**, доктор философских наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета
- Сиротина Ирина Львовна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры дизайна и рекламы института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарева
- Смекалов Игорь Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Стеклова Ирина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Стефаненко Екатерина Александровна**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Трещалин Михаил Юрьевич**, доктор технических наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
- Хачатурян Гоар Арменисовна**, магистр факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Критерии отбора рукописей в журнал «Теория и история искусства»:

- рукописи, содержащие ранее не опубликованные результаты исследований в области актуальных проблем теории и истории различных видов искусства;
- исследования, обладающие научной новизной, оригинальностью идеи, положенной в основу предлагаемого решения;
- исследования, содержащие обоснованные выводы;
- исследования, содержащие перспективы использования его результатов в академической деятельности и учебно-педагогической практике;
- рукописи, выполненные в соответствии со стилистическими нормами русского (или иностранного) литературно-письменного языка и искусствоведческой терминологией; рукописи, не содержащие некорректных заимствований;
- рукописи, выполненные с применением современных методов анализа и обработки информации;
- рукописи, критико-библиографический аппарат которых (наряду с классическими работами) содержит ссылки к новым и новейшим исследованиям в области теории и истории искусства;
- рукописи статей, оформленных согласно требованиям ВАК РФ;
- рукописи, прошедшие внутренне рецензирование с положительным отзывом;
- рукописи статей, автор(ы) которых дали согласие на их публикацию.

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и 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.

Размер шрифта:
основном текст — 12 пунктов,
сноски — 10 пунктов.
Междустрочный интервал: полусторонний.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

2. Текст статьи предоставляется в виде единого файла.

Структура рукописи должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, **строчными буквами**, шрифт полужирный, кегль 12, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру с большой буквы **строчными буквами** (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы **строчными буквами**, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;
- через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 12, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см, автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту только угловые («»), кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);
- через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (назва-

ние References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка**.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц.

Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Транслитерированный список литературы (References) включает все ссылки из «русского» списка в порядке оригинала (структура списка сохраняется — она равна той, что в списке литературы для русской печатной версии), но все русские буквы транслитерируются.

Транслитерированный список литературы (выполненный в «романском» алфавите в соответствии с требованиями ГОСТ 7.0.34-2014 к упрощенной транслитерации) строго обязателен. При этом одни элементы кириллического описания источника транслитерируются на латиницу, другие переводятся на английский язык. Транслитерация с кириллицы на латиницу осуществляется только в формате системы BSI (British Standard Institute, UK) и только автоматизированным способом с помощью интернет-ресурсов, например <http://ru.translit.ru/?account=bsi>.

Иностранные имена собственные из переведенных на русский язык публикаций (фамилии авторов и др.) даются в транслитерированном списке на английском языке строго в оригинальном варианте: прямой транслитерации с русского на английский они не подлежат [примеры: Херманн М.Дж. — Hermann M.G.; Уинтер Д.Дж. — Winter D.J.].

Внимание! В тексте все гиперссылки (англ. hyperlink) должны быть неактивными (отключены).

5. Оформление ссылок.

Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г. А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: 1См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1])). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

Внимание! В сносках все гиперссылки (англ. hyperlink) должны быть неактивными (отключены).

ИЛЛЮСТРАЦИИ, РИСУНКИ, СХЕМЫ, ГРАФИКИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть ОБЯЗАТЕЛЬНО присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. *Пример:*

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подписуночной подписи:

Рисунок 2 — Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел
(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

12. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

13. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией периодически принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.

*доктор филологических наук,
Почетный академик Российской академии художеств,
академик Болонской академии наук, профессор*

Заместитель главного редактора
Денисова Галина Валерьевна
*доктор культурологии, профессор факультета искусств МГУ
имени М.В. Ломоносова*

Заместитель главного редактора
Кошаев Владимир Борисович
*доктор искусствоведения, проф. (ВАК РФ), профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Ответственный секретарь
Заднепровская Галина Викторовна
*доктор искусствоведения, доцент факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
*профессор факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

Редактор
Сапунова О.В.
*старший преподаватель факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

2024 • Вып. 1/2

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт журнала: <https://www.scientificmovie.ru>
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издатель научного журнала «Теория и история искусства»
фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби»
E-mail: domyakobi@yandex.ru
Исполнительный директор (редактор) О.С. Бурлука

Издательство «БОС»
Сайт издательства: <https://bos-press.ru/>
E-mail: ooobos@list.ru
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 29.03.2024. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 200 экз.