Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ
2016

И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4
2018

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

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

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 3/4 2018
Issue 3/4 2018

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2018. — 164 с.

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

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

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

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

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2018. — 164 p.

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

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

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

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2018
© Издательство «БОС», 2018

ISSN 2411-0795

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Научный журнал

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 3/4

Издательство «БОС»
2018

Редакционная коллегия

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

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

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

А.П. Лободанов
Отношение художника к «живописным явлениям»
и восприятию им художественного творчества
(*из лекций по психологии искусства*) 8

Н.Н. Никитина
Платон. «Ион» об искусстве как знании
и Божественном вдохновении 18

В.Б. Кошаев
О трактовке понятия традиционная художественная культура 30

W. C. Brumfield
Retrospective Stylization in 20th-century
Russian Architecture: Origins and Parallels 43

О.А. Зиновьева, *А.В. Птицын*
Образ умного города —
визуальность и реальность 88

Н.В. Кошаев
Историография темы пермской бронзы
и методы искусствоведения в ее изучении 96

С.К. Чураков
Периптер: термин и формообразование 108

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Т.Ф. Владышевская
Семиотика музыкальной письменности
Древней Руси 120

К.Р. Корсукова
Декорационно-постановочные тенденции
в оперных императорских театрах
на рубеже XIX—XX веков 148

Editorial team

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

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

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

A.P. Lobodanov
The artist's attitude to the "picturesque phenomena"
and the perception of their artistic creativity
(*from the lectures on the psychology of art*) 8

N.N. Nikitina
Platon. “Jon” about art as knowledge and divine inspiration 18

V.B. Koshaev
About the interpretation of the concept traditional art culture..... 30

W. C. Brumfield
Retrospective Stylization in 20th-century Russian Architecture:
Origins and Parallels 43

O.A. Zinovieva, A. V. Ptitsyn
Images of smart cities — visuality and reality..... 88

N.V. Koshaev
Historiography of Perm Bronze
and Applied Methods of its Art Studying 96

S.K. Churakov
Peripter word and forme 108

MUSICAL AND THEATRICAL ART

T.F. Vladyshevskaya
Semiotics of the musical writing of Ancient Rus..... 120

K.R. Korsukova
Stage decoration on the stage of the Russian Imperial theatres
at the turn 19–20th-centuries 148

Теория и история искусства

УДК 7.01
ББК 85.4

ОТНОШЕНИЕ ХУДОЖНИКА К «ЖИВОПИСНЫМ ЯВЛЕНИЯМ» И ВОСПРИЯТИЮ ИМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

(*из лекций по психологии искусства*)

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

Статья посвящена анализу психологии отношений художника к восприятию им художественного творчества. Анализируются размышления Казимира Малевича о психологии восприятия «нового искусства». Проводится сопоставление психологии восприятия художественного творчества в фигуративной и в беспредметной живописи — кубизме, супрематизме и футуризме. Делается вывод о том, что отражение и выражение референтной соотнесенности знака изображения заменяется в теории и практике супрематизма психологической категорией ощущения.

Ключевые слова: *психология искусства, семиотика искусства, художественное творчество, психология восприятия художественного образа, фигуративная живопись, беспредметная живопись, «новое искусство», искусство ощущений, принципы формообразования в «новом искусстве», кубизм, супрематизм, футуризм, референт знаков изображения, фигуры знаков изображения, Поль Сезанн, Казимир Малевич.*

THE ARTIST'S ATTITUDE TO THE "PICTURESQUE PHENOMENA" AND THE PERCEPTION OF THEIR ARTISTIC CREATIVITY

(*from the lectures on the psychology of art***)**

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

The article is devoted to the analysis of the psychology of the relationship of the artist to his perception of artistic creativity. Kazimir Malevich's reflections on the psychology of perception of the "new art" are analyzed. A comparison is made of the psychology of perception of artistic creativity in figurative and non-objective painting - cubism, suprematism and futurism. The conclusion is made that the reflection and expression of the reference correlation of the image mark is replaced in the theory and practice of suprematism with the psychological category of sensation.

Key words: psychology of art, semiotics of art, artistic creativity, psychology of perception of an artistic image, figurative painting, non-objective painting, "new art", the art of sensations, principles of shaping in "new art", cubism, suprematism, futurism, reference signs of images, figures characters of the image, Paul Cezanne, Kazimir Malevich.

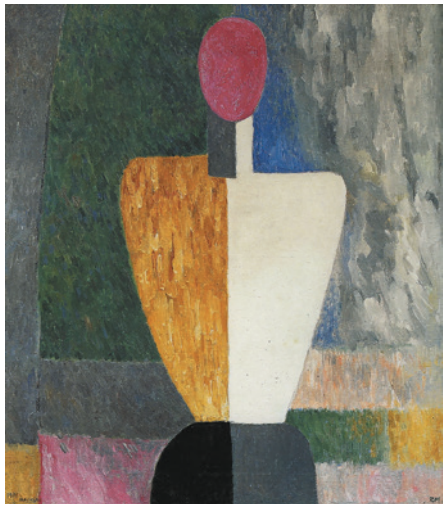
В рассмотрении вопросов отношения художника к восприятию им явлений художественного творчества существенно обратиться к опыту самих представителей цеха художников, в частности к размышлениям К. Малевича (1879—1935) о феномене *нового искусства* — искусства, «выражающего ощущения через беспредметные элементы форм»[1].

Художник полагает, что признаки нового искусства, в частности искусства изобразительного, «выражаются в разных отношениях и восприятиях художника к живописным явлениям», обосновывая свою мысль указанием на то, что в произведениях нового искусства утрачивается фигуративность (изобразительность, иллюзорность) — художественно-образное изображение человека, неживой природы и явлений жизни: изображение предметов, отражение быта, изображения, служившие, по мысли автора, «иллюстрациями идеологий», и выдвигается «…новая задача — выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования». Автор характеризует произведения изобразительного искусства, предшествовавшему новому искусству, как выражавшие «то или другое неизменное ощущение, всегда связанное с одной и той же формой иллюзорного порядка», заявляя, что новый художник «выражает не иллюзию, а новую реальную действительность»[2].

Возникновение этой новой реальности, новой «своей действительности» как «единственной своей самоцели» художник поясняет отступлением живописного искусства от изобразительности, от иллюзорности, «а это будет означать, — указывает Малевич, — что между произведением и натурой будут и формовые, и цветовые расхождения, следовательно, натура не является законом для нового художника, наоборот, законы натуры он растворяет в своей системе, создавая свою действительность»[3].

[1] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение [1928] // *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 269.
[2] Там же. С. 269—270.
[3] Там же. С. 279.

Жак Луи Давид.
Мадам Тальен



К. Малевич. Торс. 1929.
Холст, масло, 72 x 65 см. ГРМ

Рассматривая формирующие элементы, посредством которых художник «выражает или формирует то или иное ощущение» новой реальной действительности, главнейшими из которых являются форма и цвет, художник приходит к выводу, что «изменение формы и цвета происходит в художественном творчестве не на основе оптических восприятий, но в силу изменения психической стороны, т. е. творческих представлений»[4]. «Воспроизведение живописного ощущения мы не можем разделить на форму и цвет и рассуждать о соответствии цвета и формы, ибо речь идет об ощущениях живописных. При таком разделении, — настаивает автор, — произведение теряет силу живописного ощущения, т. е. просто исчезает. Религиозные люди прежде всего воспринимают лики, но не живопись, а художник воспринимает живопись»[5].

Художник различает в результатах восприятия формы и цвета их оптические изменения (результат их восприятия физически здоровым глазом) и «другие, т. е. художественные произведения и их изменения», которые относит к «душевным или психическим изменениям, в силу чего восприятия явлений мира преломляются в эстетический или мистический вид. <…> Оптическое восприятие есть рассмотрение явлений, а интуитивное есть ощущение их. Поэтому, если для первого

[4] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение [1928] // *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 271.
[5] Там же. С. 280.

важна форма “как таковая” и цвет “как таковой”, для второго ни форма, ни цвет не играют никакой роли, ибо на первый план становится художником ощущение явлений, а не изображение как зрительное восприятие оптического порядка». Резюмируя, автор поясняет, что «…художник, чтобы выразить всё мироощущение, не вырабатывает цвет и форму, а формирует ощущение, ибо ощущение определяет цвет и форму, так что приходится говорить о соответствии цвета ощущению»[6].

Поль Сезанн. Автопортрет. 1875.
Холст, масло, 64 x 53 см.
Частная коллекция

Поль Сезанн. Автопортрет. 1882.
Холст, масло, 65 x 50 см. Цюрих.
Картинная галерея

Обращаясь к творчеству Сезанна («в истории живописи в лице Сезанна мы имеем апогей ее развития»), Малевич указывает, что «произведение живописное показывает нам только признаки предмета, которые сильно деформированы. Неопытной частью критики эта деформация рассматривается как недостаток, явившийся от неумения рисовать и писать[7]. При этом всей критикой упускается главная точка зрения, а именно то ощущение, которое явилось причиной того или другого отношения к предмету». Автор называет Сезанна «великолепным мастером, выражающим живописные элементы, формирующим их через свое ощущение» и характеризует сезаннизм как «одно из больших до-

[6] Там же. С. 274—275.
[7] Здесь и дальше разрядка К. Малевича.

стижений в истории живописи именно по своему чистому выражению живописного мироощущения. <…> Итак, действительность служила Сезанну формой для выражения его живописных ощущений, в то же время не являясь формой ощущения». Сезаннизм, — подчеркивает художник, — рассматривает «предметы как условия (но не формы) выражения живописного ощущения». Малевич делает вывод, что «…все те формы, сюжет, предмет, натюрморты, которые мы считаем формами, не являются формами выражения, как в музыке форма музыкального инструмента не является формой музыки, как и формы букв не является формами самого поэтического произведения.

Дальше за сезаннизмом выступает по линии живописного выражения полная деформация предмета, т. е. формы, в которой все элементы живописи переформировываются согласно углублению живописного ощущения. Следовательно, то, что мы принимали за форму, исчезло совсем. Что же осталось для восприятия? Для Сезанна остался бы живописный элемент, для Матисса — цветовой, цветописный»[8].

А. Матисс. Музыка. Холст, масло. ГЭ

[8] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение [1928] // *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 276—279.

В периоды, предшествовавшие появлению нового искусства, «…в живописном произведении всегда воспринимали форму предмета и его цвет как за истину, за единственное содержание искусства, по которому можно было определить качество, мастерство и т. д. Но никогда почти не воспринимали произведение как выражение живописного ощущения сущности предмета»[9].

Так, оценивая «кубистическое течение» в изобразительном искусстве, автор подчеркивает, что для стадии развитого кубизма характерно ощущение контрастов живописного тона и цвета, «когда сами ощущения начинают быть элементами контраста». Художник цепко ухватывает семиотическую сущность нового искусства, кубизма и супрематизма в частности — минимизацию фигур знаков изображения, функционирование фигур как целостных знаков[10], в результате чего ведущей, конструктивной, знакообразующей фигурой становится контраст: «Это настолько сильно выражено, что о форме, цвете и фактуре как таковых речь отпадает. Они остаются отношениями контрастов и, следовательно, существуют как контрастные элементы. Не существует в этом случае ни желтого, ни белого, ни синего, — все цвета рассматриваются или воспринимаются как контрасты. Здесь нет уже того, что мы можем назвать цветом, живописью, ибо такое определение было бы неверно, ибо на первом плане здесь было ощущение контраста»[11].

Футуризм же автор характеризует как ощущение движения, динамики: «Формы предметов, моторов, аэропланов, бегущих лошадей и идущих людей не являются формами выражения, а наоборот, они растворяются в ощущении движения или динамики футуристом на отдельные элементы, отношение которых выражает степень ощущаемого движения. Поэтому нет ничего удивительного, что от мчащегося мотора остался только один его элемент — часть колеса, часть лица моториста, а всё остальное исчезло совсем. <…> Произведение футуристическое нельзя рассматривать, а можно ощущать только выраженное в нем движение. Ни цвет, ни форма тут не играют роли для восприятия». Обобщая, Малевич констатирует, что «такое отношение ко всему новому искусству будет по существу»[12].

То же отношение, но в более усложненной передаче ощущений, автор отмечает и в супрематизме, который, по определению художника, «…не является результатом одного какого-либо ощущения, а представляет собой целый ряд выраженных ощущений в своей системе. Наибольшее место в супрематическом искусстве занимает динамиче-

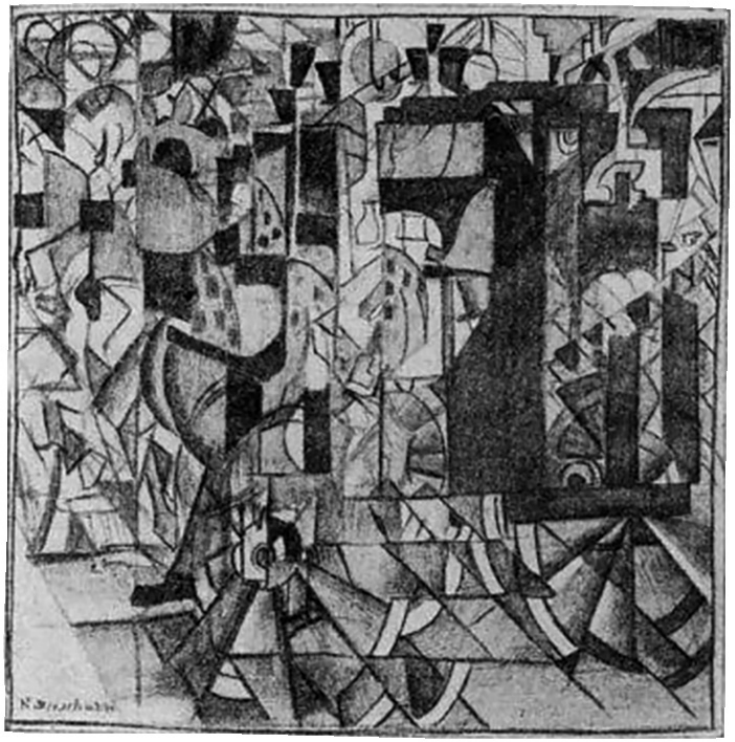
[9] Там же. С. 279.

[10] См. подробнее: *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. С. 128—131.

[11] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение. С. 280.

[12] Там же. С. 280—281. Выделено мной. — *А.Л.*

ское ощущение, потом идут супрематический контраст, статический, пространственный, архитектонный и другие.



К. Малевич. Экипаж в движении. 1914

Рассматривая динамическое ощущение, мы видим, что в данном ощущении цвет как таковой не имеет никакого значения. Плоскость или линия могут быть выражены черным или белым. И это только потому, что чем-то нужно показать ее динамическое напряжение. В другом случае — супрематическом контрасте — больше всего имеет значение форма как элемент контрастный, т. е. величины супрематических элементов во взаимных отношениях. <…> Цветовые пятна являются как цветовые контрасты. Так что в этом случае цвет и то, что мы называем формой, не являются обязательными. Поэтому супрематизм мы должны не рассматривать, а только ощущать выраженные в нем ощущения динамики, статики и т. д.»[13].

[13] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение. С. 282.

К. Малевич. Черный квадрат. 1915

К. Малевич. Красный квадрат. 1915

К. Малевич. Супрематизм 8. 1916. Холст, масло, 80 x 71 см.

Таким образом, в рассуждениях художника ясно прослеживается расширение представлений о референтной соотнесенности знаков изображения в «искусстве ощущений»: «До сих пор казалось, что жизнь как совокупность разных явлений природы и человеческих вещей и самых отношений людей друг к другу является единственной формой для выражения или изображения их в художественном воспроизведении на холсте в виде произведений, и в этом заключается искусство. Таковая точка зрения насмерть может уничтожить искусство ощущений»[14]. «Выражение этих ощущений может быть действительным выражением сущности явлений беспредметных функций мира (например, движение воды, движение ветра, туч). Эта сущность явления ощущается нами, но никогда не будет понята сознанием художника. Слитность мира с художником совершается не в форме, но в ощущении»[15].

Как это происходит в процессе творчества художника, какие стадии Малевич выделяет в этом процессе. Первая стадия «возникает в осведомленности сознания». Вторая стадия — «это момент, когда процесс переходит в стадию представления, когда психический статив напряжения начинает выделять образ, и этот момент является чрезвычайно ответственным, ибо в нем художнику предстоит разрешить вопрос, в каком из центров своего организма оформить вырисовывающийся образ. От этого решения и будет зависеть структура, фактура, живопись, форма образа, от этого вопроса будет зависеть приложение к образу тех или других наук»[16]. «Я ощущаю мир как неизменность во всех его изменениях цвета и формы. От ощущения мира у художника возникает образ; когда ощущение переходит в область представлений, в психическое действие, т. е. видимость, начинается первая ступень формирования ощущения, желание из ощущения сделать реальное, видимое, осязаемое. Но формы этого образа меняются. Это же изменение не значит, что ощущение меняется, в нем остается та таинственность, которую человек хочет преодолеть. Паровоз, мотор, аэроплан, броненосец, снаряд, винтовка, пушка — образы динамических ощущений передают сознанию представление, которое приспособляется к тем или иным нуждам человека. Их формы разные, но ощущение одно.

Цвет и форма не оформляют ничего, а только стремятся выразить тайную силу ощущений. Люди, будучи во власти этих ощущений, устанавливают или изменяют свое поведение»[17]. В аспекте психологии творчества рассуждения автора о «новом искусстве» обнаружива-

[14] *Малевич К.* Форма, цвет и ощущение. С. 281.
[15] Там же. С. 282.
[16] Там же. С. 272—273.
[17] Там же. С. 282—283.

ют претензии влиять на поведение реципиента, как бы управлять его поведением через передачу ощущений средствами изображения.

Подводя итог своим размышлениям, художник резюмирует рассмотренные им положения. Во-первых, он выделяет основную, неизменную в истории изобразительного искусства доминантную черту психологии восприятия художественно-изобразительного образа — восприятие живописного ощущения, образная реальность — не отражение мира, а его видение[18], образ восприятия есть форма видения: «Живописные ощущения Рембрандта, Греко, Сезанна остаются равными по ощущению, но по своей форме совершенно разные. Ибо то, что мы называем формой, у всех трех художников будет не формой, а теми или другими условиями, в которых выражали они неизменное живописное ощущение»[19]. «…Во всех предметных выражениях живописи живопись формы не имеет, ибо воспроизведенная форма — не форма, а выражение живописного ощущения»[20]. То, что Лебедев называет «формой видения». «Постижение мира недоступно художнику, — доступно только ощущение его»[21].

С этим Малевич связывает понимание сущности живописного искусства, которая «есть связь художника с миром через его ощущения»[22]. Таким образом, отражение и выражение референтной соотнесенности знака заменяется в теории и практике супрематизма психологической категорией ощущения.

[18] *Лободанов А.П., Веракса А.Н., Лебедев С.Л.* Построение образа восприятия: Из лекций по психологии искусства // Теория и история искусства. 2014. №. 3/4. М.: Изд-во Моск. ун-та. С. 6—61.
[19] Там же. С. 281.
[20] Там же. С. 283.
[21] Там же. С. 283.
[22] Там же. С. 283.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ПЛАТОН. «ИОН» ОБ ИСКУССТВЕ КАК ЗНАНИИ И БОЖЕСТВЕННОМ ВДОХНОВЕНИИ

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

Тема настоящей статьи может быть рассмотрена как конкретизация темы более широкой и фундаментальной для теоретического рассмотрения искусства, не только не утратившей до сегодняшнего дня своей актуальности, напротив, время от времени становящейся все более актуальной. Мы имеем в виду тему автономии искусства как проблему его бытия в качестве самостоятельной сферы человеческой деятельности и познания, имеющей особую природу и подчиняющейся своим собственным законам.

Статья посвящена философии Платона. Автор рассматривает проблему научной и философской интерпретации искусства. В центре интересов автора произведение искусства и процесс художественного творчества в понимании Платона.

Ключевые слова: *философия искусства, теория искусства, видимость реальности, цель искусства, творческий процесс, виды творчества.*

PLATON. “JON” ABOUT ART AS KNOWLEDGE AND DIVINE INSPIRATION

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

The topic of this article can be viewed as concretization of the topic of a broader and more fundamental for the theoretical consideration of art, which not only has not lost its relevance until today, but, on the contrary, from time to time becomes more and more relevant. We have in mind the theme of the autonomy of art as a problem of its being as an independent sphere of human activity and knowledge, which has a special nature and obeys its own laws.

The article is devoted to the philosophy of Platon. The author considers the problem of scientific and philosophical interpretation of art. In the center of interest of the author is a work of art and the process of artistic creativity in the understanding of Platon.

Key words: *philosophy of fine art, theory of fine art, visibility, the purpose of art.*

Тема настоящей статьи может быть рассмотрена как конкретизация темы более широкой и фундаментальной для теоретического рассмотрения искусства, не только не утратившей до сегодняшнего

дня своей актуальности, напротив, время от времени становящейся все более актуальной. Мы имеем в виду тему автономии искусства как проблему его бытия в качестве самостоятельной сферы человеческой деятельности и познания, имеющей особую природу и подчиняющейся своим собственным законам.

Первым специфику этой уникальной сферы, которую сегодня мы называем «искусством», вкладывая в это слово особый смысл, *увидел* великий Платон, чья гениальность была удивительной способностью видеть то, чего другие не видят, рассматривая происходящее лишь как нечто привычное, давно известное, не вызывающее эмоций и удивления, неожиданно сложных вопросов и размышлений.

Платон первым очертил границы этой сферы бытия разумного человека, определив, тем самым, её место в системе человеческих дел. Её особую природу он увидел и прочувствовал в той *нерасторжимой целостности сторон деятельности,* которая кардинально отличает труд мастера в искусстве от любого другого труда. К специфике этой деятельности можно отнести то, что она, во-первых, требует от мастера наличия особых *способностей души* — воображения, способности к изображению и способности к размышлению. Во-вторых, изначально предполагает *специфику творческого процесса,* в котором доминирует свободное творческое воображение, результатом которого является *продукт особой природы и назначения* — произведение искусства — изображение воображаемого, создающегося не столько для достижения определенных утилитарных целей, сколько для удовлетворения духовных потребностей. Деятельность художника, в-третьих, нередко ставит перед собой уникальную задачу создать *иллюзию реальности*, а именно художественное произведение, которое, будучи воплощением авторской фантазии, выдает себя за *действительность*, таким образом обеспечивая возникшему художественному феномену способность необычайно сильного *эмоционального воздействия* на зрителя.

В центре этих размышлений Платона об искусстве, как видим мы в «Ионе», творчество художника, вопрос о том, в чем стоит движущая сила художественного творчества и где её первоисточник.

В «Ионе» Платон с полной определенностью говорит о том, что таким источником вдохновения является *состояние души* творца художественного произведения, особое соотношение его душевных способностей. Движущей силой художественного творчества — одержимость вдохновленного Богом мастера — художника. «Вдохновенным и исступленным» делает его сам Бог, который *лишает поэта рассудка*, делая его, таким образом, своим слугой и пророком. Только в таком состоянии, лишившись присущей всякому человеку способности рассуждать,

способен творить художник. Тому есть серьезная причина. Она, считает Платон, состоит в том, что мы, внимая поэтам, должны понимать, что не поэты «лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам Бог и через них подает нам свой голос» (534 c)[1].

Искусство, таким образом, считает Платон, есть прямой путь человечества к Богу, путь, на котором его сопровождает вдохновленный Богом художник. И ведут его по этому пути не рассуждения, а неподдающееся человеческой логике иррациональное вдохновение.

«Поэт — пишет Платон, — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка (νοῦς) а пока есть у него этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению (534 c).

> Ради того Бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными слугами и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что ни они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам Бог и через них подает свой голос» (534 d).

«Ион», изумительный по красоте и поражающий богатством воображения, воспевает великого Гомера и ведомого музами рапсода. Словно завораживающий божественный музыкой, он разворачивает перед нами восхитительную картину художественного творчества и, естественно, не может не убедить нас в правоте Платона.

С первого взгляда диалог отличает ясность смысла и простота концепции. Его центральная тема — тема художника, слуги и пророка Бога, — часто рассматривается как главная, и едва ли не единственная тема платоновских размышлений, связанных с искусством. Представление же о художнике как человеке, говорящем от лица Бога, представляется как основополагающее убеждение мыслителя, философствующего об искусстве. Однако, чем внимательнее мы вчитываемся в этот удивительный диалог, тем больше обнаруживаем сложность его текста и скрывающегося в нем смысла.

Так, из того же текста Платона мы узнаем и о том, что есть и иные творцы, которых Бог не лишает рассудка. К ним он относит тех, которые творят благодаря «выучке» и «знанию» («τέχνη», «ἐπισήμη»), опирающимся на рассудок. Существование их он связывает с тем, что «и поэтическое искусство есть искусство цельное» («τὸλογ»)[2]. Так

[1] Здесь и далее мы используем принятую в научной литературе пагинацию.
[2] *Лосев А.Ф.* Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. С. 330—334.

появляется в «Ионе» представление о «цельном искусстве», или, что то же самое, «едином искусстве». Но что такое это цельное искусство? Иначе говоря, что представляет собой искусство как нечто цельное (532 c), связанное с творчеством по *выучке* и *знанию*. Под *выучкой* мы здесь будем понимать то, что древние греки понимали как «ремесло», «искусство», «выучка», «сноровка», «опытность», «мастерство» и обозначали словом «технэ». Как видим Платон вкладывал в термин тэхнэ, тот же смысл, что позднее его великий продолжатель Аристотель, подчеркивавший, что технэ не просто ремесленная деятельность, имеющая результатом некий предмет, но успешная деятельность, осуществляющаяся согласно истинному разуму, т. е. практике и знанию.

Так какие же виды творчества видел Платон? Только ли творчество по наитию? Чтобы составить себе более целостное и конкретное представление о том, что понимал Платон под «художественном творчеством», и как представлял он себе творческий процесс во всем многообразии его форм, существовавших уже в его времена, нам следует вновь обратиться к началу диалога, это поможет нам ответить на целый ряд сложных, поставленных и рассмотренных Платоном вопросов.

Не случайно именно «Ион», не смотря на свою внешнюю простоту и кажущую ясность, стал прологом бесконечного множества рожденных последующей философией и теорией искусства концепций природы искусства, каких бы имен этим концепциям не давали и каким бы смыслом, классифицируя, не наполняли. Поэтому, очертив круг вопросов, относящихся к указанным проблемам, фундаментальным для понимания природы искусства, мы незамедлительно сталкиваемся с их узнаваемостью, несмотря на исторически изменившуюся форму их конкретно-исторической постановки.

Несколько раньше мы опередили события диалога Сократа и Иона, вышли за границы первого его фрагмента и заговорили о том, что основополагающим положением учения Платона об искусстве является утверждение о том, что подлинный поэт, как и рапсод, — человек боговдохновенный, ставший пророком самого Бога. Однако далее, чтобы составить себе целостное представления о воззрениях Платона на проблемы художественного творчества, нам следует вновь обратиться к началу диалога, к его первому фрагменту, где речь идет о задачах рапсода — истолкователя поэта.

Здесь же берет начало разговор участников диалога о тех, кто творит на основе выучки и знания.

Знаменитый диалог начинается встречей Сократа с известным рапсодом Ионом Эфесским[3], возвращающимся из Эпидавра с празд-

[3] Ион родом из Эфеса — одного из городов Малой Азии, где по одному из преданий родился Гомер.

ника Асклепия[4], где, получив первую награду в состязании рапсодов, он одержал блестящую победу.

Поздравляя Иона с победой, Сократ вспоминает о том, как сам некогда завидовал искусству рапсодов, и не только потому, что оно требует, чтобы «рапсод выглядел всегда красиво и был в нарядном уборе» (530 b), с этим он согласен. Но истинная причина зависти Сократа к рапсодам, заключалась в том, что, овладев их искусством, можно было набраться у них мудрости великих поэтов, поскольку обучение творчеству рапсодов требует занятий с многими отличными поэтами.

> «И прежде всего, — считает Платон, — Гомером, самым лучшим и божественнейшим из поэтов, и постигать его замысел, а не только заучивать стихи. Как вам не позавидовать! Ведь нельзя стать хорошим рапсодом, не *вникая* (курсив — *Н.Н.*) в то, что говорит поэт, рапсод должен быть для слушателей *истолкователем замысла* (курсив — *Н.Н.*) поэта, а справиться с этим тому, кто не знает, *что говорит* (курсив — *Н.Н.*) поэт, невозможно. Да, тут есть чему позавидовать!» (530 c).
>
> «Для меня это и было самым трудным в моем искусстве», — соглашается Ион, — но далее выражает уверенность, что ныне он объясняет Гомера лучше всех… и никто другой из ныне живущих и живших раньше «не был в состоянии высказать о Гомере так много прекрасных мыслей, как я» (530 d).

Итак, считает Сократ, задача рапсода в том, чтобы *вникнуть* в замысел поэта, «стать для слушателей *истолкователей замысла поэта,* а справиться с этим тому, кто не знает, что говорит поэт невозможно» (530 c).

Ион предлагает Сократу выслушать его «прекрасные» мысли о Гомере. Сократ выражает искреннее желание выслушать их, но неожиданно задает Иону вопрос, который станет ключевым для дальнейшего конкретного рассмотрения Платоном вопроса о различных типах творчества.

> «Я непременно выберу время, чтобы послушать тебя, — говорит Сократ, — А сейчас скажи мне вот что: только ли в Гомере ты силен или также и в Гесиоде и Архилохе?».
>
> «Нет, нет только в Гомере; мне кажется, и этого достаточно», — отвечает Ион.

Этот небольшой диалог, рождающийся между Ионом и Сократом, содержит каверзный для Иона, но в то же время чрезвычайно

[4] Асклепий — Бог врачевания, сын Аполлона, в его святилище в Эпидавре на Пелопоннесе проводились состязания расподического пения и других мусических искусств.

интересный и важный для теории вопрос, рассмотрение которого значительно уточняет и расширяет наши первоначальные, приведенные выше, представления Платона о художественном творчестве.

В споре, который начинается с отрицательного ответа Иона на вопрос, поставленный Сократом, Сократ, изначально стоит на той точке зрения, что, если Ион разбирается в Гомере, он должен быть силен и в том, что касается других поэтов. Именно это он имеет в виду, размышляя о том, что «и поэтическое искусство есть нечто целое». Ведь если поэтическое искусство есть нечто целое, то это значит, что существуют законы, которые лежат в основе создания *всех поэтических произведений*. Зная эти законы, можно дать оценку любому из них. Действительно, рапсоды толкуют поэтов для всех слушателей и о многом говорят одно и то же. Но если, обращается он к Иону, ты силен в том, что касается Гомера, ты не может не дать, зная законы своего творчества, правильную оценку другим. Ведь поэты и рапсоды говорят об одном и том же.

> «Разве Гомер говорит не о том же, о чем все остальные поэты? Разве он не рассказывает большей частью о войне и общении между собой людей, хороших и плохих, простых и умудренных? О Богах — как они общаются друг с другом и с людьми? О том, что творится на небе и Аиде, и о происхождении Богов и героев? Не об этом ли сложил свои творения Гомер?» (531 c).

С тем, что все поэты говорят об одном и том же, Ион соглашается. Однако, не изменяя своему пристрастию к Гомеру, вновь утверждает, что, хотя все поэты практически говорят об одном и том же, все они говорят *хуже*, чем Гомер, который говорит гораздо *лучше*. Возникает вопрос: что имеет в виду Ион, когда применительно к творчеству поэтов он говорит об оценках «хуже» или «лучше»?

Найти ответ на этот вопрос можно лишь имея в виду следующие рассуждения Платона.

Да, все поэты и рапсоды говорят об одном и том же. Но в одном случае об этом *«одном и том же»* они говорят *«одинаково»*, в другом случае об этом же *«одном и том же» — «не одинаково»,* иначе говоря, в этом втором случае они имеют иное мнение. «Лучше» и «хуже» в качестве оценки этого иного мнения возможно лишь в ситуации, когда «об одном и том же говорят неодинаково».

Так, например Гомер и Гесиод неодинаково говорят о прорицании, но для того, чтобы правильно оценить их мнения необходим ква-лифицированный оценщик — специалист своего дела, в данном случае это не поэт и не рапсод, а профессиональный прорицатель. Дающих правильную оценку Платон называет *говорящими хорошо* (правильно), не-

правильную оценку — *говорящими плохо* (неправильно). Причем, если один и тот же человек способен дать оценку и тому, кто говорит плохо и тому, кто говорит хорошо, то именно он может дать правильную, то есть объективную, оценку высказанному мнению.

Итак, задача рапсода истолковать замысел поэта, но для этого надо прекрасно знать, о *чем* пишет поэт. Все поэты и рапсоды говорят одно и то же, однако, в случае расхождения мнений, Платон считает необходимым обратиться к знатоку, обладающему выучкой и знанием.

Свою точку зрения Платон демонстрирует сначала на примерах утилитарных искусств. А затем и искусств, связанных с художественным творчеством.

В качестве искусств утилитарных Платон приводит в пример искусство прорицателя, искусство арифметики, искусство врача, искусство возницы, искусство кормчего, искусство строителя, искусство рыболова, искусство волопаса и даже искусство военачальника.

Так, если речь идет о числе, рассуждает Платон, то отличить говорящих хорошо (правильно) от говорящих плохо (неправильно), может только тот, кто владеет искусством арифметики — *математик*. В случае обсуждения вопроса о том какая пища здоровее — таким оценщиком может быть только *врач.* Сказанное относится ко всем вышеупомянутым утилитарным искусствам и соответствующим мастерам — вознице, кормчему, строителю и так далее. Это же относится не только к утилитарным искусствам. Оно применимо и к таким искусствам, которые мы можем назвать цельными, то есть опирающимися на определенные закономерности, лежащие в основе производимого ими продукта, иначе говоря на деятельность человеческого рассудка, которые реализуются как на практическом уровне («τέχνη» выучка), так и на теоретическом уровне («ἐπιστήμη» наука, теория). К таким искусствам относятся и искусство поэзии, и рапсодическое искусство, ведь и то и другое являются поэтическими искусствами, говорит Платон, и есть нечто цельное. Сказанное, иначе говоря, относится и к искусствам, производящим продукт духовный, к творчеству художественному, — к поэтическому и к рапсодическому искусству, актерскому искусству, искусству живописи и ваяния, искусству игры на флейте и кифаре и т. д.

Как видим, Платон не противопоставляет утилитарные искусства и художественное творчество. Напротив. Их объединяет у Платона принцип цельности, под которым мы понимаем наличие в каждом искусстве своих собственных *принципов формообразования*, реализующихся как на уровне практической деятельности, так и на уровне уже существующей теории. Стало быть, во всех искусствах, не только утилитарных, работают мастера, способные в соответствие с выработанными на практике и усвоенными ими из существующей теории

правилами деятельности, грамотно направлять работу мастера в конкретной сфере творчества.

Итак, Платон не сводит художественное творчество исключительно к творчеству поэта и рапсода, лишенного рассудка и говорящего исключительно от лица Бога, хотя, может быть, и отдает ему первенство среди форм художественного творчества. Основываясь на представлении существования принципа цельности как основы любого искусства, Платон утверждает, как мы видели, что существует еще одна сфера творчества, в которой центральной фигурой является не вдохновенный Богом мастер, поэт или рапсод. Существует и другая форма творчества, принципиально отличающаяся от первой. И если в первом случае поэт творит лишь в силу того, что Бог специально отнимает у него рассудок — способность человеческого рационального размышления, то во втором случае, напротив, основой творчества является присущий человеку *рассудок*, который работает, как в сфере практики, так и в сфере теории. Этот вид творчества, следуя Платону, можно назвать творчеством «знатоков», т. е. тех, кто в своей деятельности опирается на «выучку» и «знание», т. е. на человеческие способности к размышлению (рассудок).

Вот почему Платон утверждает, что, если человек разбирается в искусстве, то есть знаком с законами определенного искусства, например, искусства живописи, а искусство живописи, как и все искусства, существует как целое, то, он может правильно оценить (неважно, оценить как «хорошее» или как «плохое»), всякое относящееся к этому виду искусства произведение. Платон всячески показывает это, когда Ион упорно противопоставляет свое отношение к Гомеру отношению к другим поэтам, которые оставляют его равнодушным к их произведениям. Оценивая произведения живописи и ваяния и прочие художественные произведения, мы опираемся не на наши эмоции и индивидуальные склонности, а на существующие законы этих видов искусства, соответственно на наш рассудок, и на этом основании различаем хороших и плохих художников, актеров и так далее. И если мы можем правильно оценить произведение какого-либо художника, то мы можем оценить и произведение другого (532—533 c).

Ион соглашается с Сократом в том, что существуют объективные критерии оценки произведений искусства и не возражает ему, но, вновь обращаясь к Гомеру, повторяет: «Я только уверен, что о Гомере я говорю лучше всех и при этом бываю находчив; и все другие подтверждают, что о Гомере я хорошо говорю, а об остальных нет. Вот и сообрази, в чем тут дело» (533 c).

«Соображаю, — отвечает ему Сократ» (533 d) и далее излагает вышеизложенную версию творчества, «альтернативную» той, которая опирается на человеческий рассудок. Теперь перед нами во всей своей

целостности и красоте разворачивается картина творчества мастера, вдохновленного самим Богом, творчества поэта *одержимого* и *исступленного*.

В начале этой своей речи Сократ, наконец, отвечает на вопрос Иона о том, почему только Гомер заставляет его сердце биться сильнее и именно Гомера способен он истолковать лучше всех.

> «Твоя способность хорошо говорить о Гомере, — говорит Сократ Иону, — это не искусство, а божественная сила, которая тобою движет, как сила того камня, что Эврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклейским. Камень этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им силу делать в свою очередь то же самое, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от камня.
>
> Так и муза — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические[5] поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают, так бывает и с душою мелических поэтов, как они сами о том свидетельствуют. Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению» (534 c).

Каждый из поэтов, говорит Сократ, может творить только то, на что его подвигла муза. Один поэт творит дифирамбы, другой — эпические поэмы, третий — ямбы. И каждый из них будет успешен только в чем-то одном, в том, в чем руководит им его муза, во всем остальном он слаб. Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе.

[5] Здесь и далее, чтобы познакомиться со значение терминов, встречающихся в тексте диалога Платона, мы рекомендуем читателю обратиться к Критическим замечаниям к диалогу «Ион» *А.Ф. Лосева*. См. *Платон.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 769—772.

Если бы дело обстояло так, он столь же успешно мог бы преуспеть и в другом и также хорошо рассуждать и обо всех других искусствах и преуспеть в них. Но источник его творчества не его знание, которое содержит его собственный рассудок, а божественное вдохновение. Для того Бог и отнимает у поэтов и рапсодов рассудок, чтобы сделать их своими слугами и пророками, и мы знали, что это не они, лишенные рассудка, говорят «столь драгоценные слова», а говорит сам Бог и через них слышим мы его голос.

Платон приводит в пример Тинниха из Халкиды, который за всю жизнь не создал ничего достойного кроме одного пеана, который все поют. Прекраснейшее из всех песнопений, говорит об нем Платон. Но, по словам самого Тинниха, то была просто «находка Музы»» (534 e). Но, если бы в основе творчества Тинниха лежали «выучка и знание», достигнутые его собственным разумение, т. е. рассудком, он мог бы создать и много другого прекрасного. Но это не так.

В этом случае, говорит Сократ,

> «Бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат Богам, поэты же — не что иное, как толкователи воли Богов, одержимые каждый тем Богом, который им владеет. Чтобы доказать это, Бог нарочно пропел прекраснейшую песнь устами слабейшего из поэтов» (535 a).

Последние сказанные Сократом слова воодушевляют Иона. Мысль о том, что творения поэтов принадлежат на самом деле не людям, а самим Богам, поэты же «вещают все это, следуя божественному наитию» (535 a), укрепляет Иона в осознании собственной высокой значимости как рапсода. Так, собеседники приходят к выводу, что поэты есть толкователи воли Богов, рапсоды же — толкователи поэтов, следовательно, и те, и другие, и поэты и рапсоды есть «толкователи толкователей».

Подведем некоторые итоги, касающееся сказанного выше о том, что в творчестве Платона берет начало идея искусства как автономной и самодостаточной сферы осуществления творчества человека, имеющей особую природу и функционирующей по собственным законам. Так, если, читая «Иона», мы становимся исключительно на ту точку зрения, что в основе учения Платона об искусстве лежит представление о божественной природе художественного творчества, то именно это определит и объяснит нам особый характер творчества рапсода, его *поведения* как истолкователя Гомера, душа которого, по его словам, во время выступления ощущает себя присутствующей при происходящих у Гомера событий, ей «в исступлении кажется, будто она находится там, где вершатся события» (535 c). Под влиянием которых, говорит Ион, «у меня глаза полны слез и… волосы становятся дыбом от страха

и сильно бьется сердце» (535 c). До такого же результата рапсод доводит зрителей, заставляя их плакать и смеяться, хотя они находятся среди тысяч дружественно расположенных к ним людей, и никто их не грабит и не убивает. Они ведут себя так, как если бы они были реальными участниками происходящего на сцене действия. Таким образом зритель переносится в иную — художественную реальность, в художественное время и пространство. Так складывается цепочка: Бог, муза, поэт, зритель — автономная реальность, существующая исключительно в сознании участников художественного действия. И не удивительно, что ты, говорит Сократ Иону, пробуждаешься и душа твоя пляшет, лишь когда зазвучит песнь Гомера — твоего поэта, других поэтов ты не знаешь, «ведь то, что ты говоришь о Гомере не от искусства и знания, а от божественного определения и одержимости» (536 c-d).

Следует обратить внимание на интереснейшее завершение этой части диалога. Ион, осознавший свое высокое предназначение как пророка и истолкователя самого Бога, тем не менее, высказывает желание изложить Сократу свое мнение о Гомере, выступив в этом случае как знаток. «Я удивился бы, — говорит он, — если бы тебе удалось убедить меня, что я восхваляю Гомера в состоянии одержимости и неистовства» (536 d). Однако Платон препятствует немедленному осуществлению родившегося у Иона желания и ставит перед замечательным рапсодом проблему, которую тому необходимо будет решить предварительно.

Свою речь, связанную с этой проблемой, Сократ посвящает содержанию знания, которым обладают те мастера, которые творят благодаря «выучке» и «знанию». Платон обращается к вопросу о том, может ли рапсод или даже сам Гомер исчерпывающе знать тот предмет, о котором пишет. Таким предметом так правило, показывает Платон, являются ремёсла, в точности описания которых ремесленники чаще всего превосходят поэтов и рапсодов. В пример Сократ приводит искусства возничего, кормчего, рыболова, строителя и т. д.

Кроме того, отмечает Сократ, одно искусство есть знание одних вещей, другое — знание вещей других. Совместить знание, содержащееся различными искусствами весьма сложно. Так, даже если поэт блестяще описывает как возничий управляет колесницей, это еще не означает, что он профессиональный возничий, и наоборот, самый прекрасный возничий ещё не рапсод. Знания возничего и рапсода — разные знания. Нельзя быть одновременно военачальником и рапсодом. Сказать, что такое возможно, значит обмануть своих слушателей. Любой ремесленник, утверждает Платон, знает свое дело лучше нежели даже великий поэт или рапсод. Ион отступает перед логикой Сократа и осознавая свою несостоятельность в роли мастера-знатока, соглашается с тем, что он божественный, а не искусный хвалитель Гомера.

Прочитав текст «Иона», мы убеждаемся, что Платон вовсе не противопоставляет творчество по божественному наитию — творчеству по выучке и знанию, творчеству «знатоков». С нашей точки зрения, уже в «Ионе» они органически связаны и взаимодополняют друг друга.

Вполне естественно, что приоритет в творчестве Платон отдает одержимому и исступленному художнику, пророку и слуге Бога. Эта позиция мыслителя отвечала насущным потребностям его времени в истине и духовности. Цель творчества Платон видел в постижении истины недоступной нашим глазам и рассудку. Достижение этой цели с времени Платона стала не только целью философии, но и *философии искусства,* которая уже с времен классики отвергала объективно-структурный подход к прекрасному и пытаясь выйти за пределы конкретных чувственных вещей, искала прекрасное и истину не в них, а в порождающем их духовном начале. Платон заявил об этом уже в «Гиппии Большем», противопоставив само прекрасное прекрасным вещам.

«Ради чего существует искусство?» Ответ на этот вопрос неизменен: «Достижение человечеством духовности, объединяющей его с тем единым началом, к которому оно принадлежит, и единственный путь для человека к достижению духовного бессмертия — творчество». Но может ли искусство осуществить эту задачу, требующую воплощения духовного в чувственной форме?

Ответ на этот вопрос дал Платон, заговорив в «Ионе» о двух типах творчества и существовании искусства как некоего целого, представляющего собой систему строгих законов, лежащих в основе художественного творчества. Великий мыслитель заложил таким образом основы *теории искусства*, без которой совершенно немыслима наша богатая мыслью современность, и глубочайшие истоки которой ведут к мастерам, творившим на основе «выучки» и «знания», опираясь на собственный разум.

Список литературы

1. Платон. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Мысль, 1990. Т. 1.

2. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969.

3. Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия. М., 2010.

References

1. Platon. Sobranie sochinenij v chety`rex tomax [Collected works in four volumes]. M., «My`sl`». 1990. T.1.

2. Losev A.F. Istoriya antichnoj e`stetiki. Sofisty`. Sokrat. Platon [The history of ancient aesthetics. Sophists. Socrates. Plato]. M., «Iskusstvo», 1969.

3. Trubochkin D.V. Antichnaya literatura i dramaturgiya [Antique literature and drama]. M., 2010.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

О ТРАКТОВКЕ ПОНЯТИЯ ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

В.Б. КОШАЕВ
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
E-mail: koshaev@gmail.com

Рассматривается проблема коннотации понятий «традиционная художественная культура» и «традиция художественной культуры» в логическом дискурсе существующих значений и оснований их уточнения. Проблема глоссария художественной культуры обусловлена изменениями в общественном сознании за тридцать последних лет и усложнением системы взглядов на природу, общество, духовное начало человека и в общем виде пониманием зависимости трех форм общественного сознания — религиозной, научной, художественной, институционально разделенных, но служащих единой цели — устроения мира на основах жизнесохранения. Актуальность содержания сферы искусства определена потребностями более строгих систематических обстоятельств исследования художественного процесса, а именно — исторической связи его с актуальными духовными и первоначально сакральными (онтологическими) функциями изображения и его типологической, феноменологической, морфологической интерпретацией в разные эпохи.

Ключевые слова: *традиция, понятие, художественная культура, основы глоссария искусства, онтология, этика, традиция, образ, восприятие.*

ABOUT THE INTERPRETATION OF THE CONCEPT TRADITIONAL ART CULTURE

V.B. KOSHAEV
Moscow State Lomonosov University

The problem of connotation of the notions "traditional art culture" and "tradition of art culture" in the logical discourse of the existing meanings and grounds for their clarification is considered. The problem of the glossary of artistic culture is due to changes in the public consciousness over the past thirty years and the increasing complexity of the system of views on nature, society, the spiritual beginning of man and, in general, understanding the dependence of the three forms of social consciousness — religious, scientific, artistic, institutionally separated, but serving a single purpose — dispensations of the world on the basis of life preservation. The relevance of the content of the sphere of art is determined by the needs of more rigorous systematic circumstances of the study of the artistic process, namely, its historical connection with the actual spiritual and originally sacred (ontological) functions of the image and its typological, phenomenological, morphological interpretation at different times.

Key words: *tradition, concept, artistic culture, basics of the glossary of art, ontology, ethics, tradition, image, perception.*

Вводное

Проблема глоссария художественной культуры обусловлена изменениями в общественном сознании за 30 последних лет и усложнением системы взглядов на природу, общество, духовное начало человека и в общем виде — пониманием зависимости трех форм общественного сознания: религиозной, научной, художественной, институционально разделенных, но служащих единой цели — устроения мира на основах жизнесохранения. Актуальность содержания сферы искусства определена потребностями более строгих систематических обстоятельств исследования художественного процесса, а именно — исторической связи его с актуальными духовными и первоначально сакральными (онтологическими) функциями изображения и его типологической, феноменологической, морфологической интерпретацией в разные эпохи.

Острота темы связана с тем, что исторически интересы и взаимоотношения разных стран, частей нашего мира, из-за несовершенства общественного устройства и решения вопросов одних наций за счет других, не являются объективными и справедливыми в стезе существования человечества. В связи с этим возникает необходимость сопоставления базовых ценностей бытия народов, основанных на идее жизнесохранения, как условия цивилизационного обновления. Художественная культура является одним из наиболее важных критериев, но вновь, как и всегда, на арену смыслов должна выйти философия, и не в абстрактных категориях неких понятий о должном бытии, а в основной цели — праве человека на достойную жизнь. Этот план невозможен без выработки понятий форм и функций искусства в общественном сознании совместными инструментами религии и науки; религии и искусства; искусства и науки как объективных институциональных отраслей духовного воспроизводства, которые должны быть соединены в понятийном отношении, а сами конструкции этих отношений — объяснены с точки зрения природы, цели жизни и сохранения самой жизни.

Интерес к понятиям *традиционная художественная культура* и *традиционная культура* возрастает ввиду того, что нравственные категории традиции из-за сложности социотехнологического регулирования общественных отношений перестают пониматься в ценностной генетике и духовном историческом предопределении. Причина — в утрате во многих случаях этики и сакральной полноты Картины Мира, непонимание судьбы отечества как собственной судьбы. Правила бытовой повседневности и установление пусть важных, но ограниченных в конечной цели духовной жизни человека прагматических технологий жизнеобеспечения вытесняют метафизические смыслы бытия

из сферы духовной интенции в область физических ощущений. Часто это ведет к появлению квазиэкзистенциональных, квазирелигиозных, квазинравственных тенденций «искусства», с неопределяемой эстетической, но главное — этической подоплекой. Сегодня человек не обнаруживает себя частью мироздания и отечества, а сосредоточен на самовыражении, примеряя «наряд», снятый с понятия «сверхчеловек». Место произведения занимают частные гештальты формы. И история еще сурово спросит с людей, исповедающих этот подлог.

То есть сегодня нет более важной задачи, чем выведение потенциала понятия *традиционный* в пространство актуальных современных задач художественного творчества и художественного образования. Но делать это возможно только при расширении ресурсов искусствоведения, и прежде всего — онтологических и типологических инструментов, которые естественно могут быть сформированы только в смежном с философией секторе — философии искусства, но только с использованием категорий художественно-образного содержания в его историческом движении.

Это важно ввиду того, что в результате подмены норм Вселенского ощущения и Поведения в Заповедях опытом квазиэкзистенциального чувства и инструментами психоаналитики происходит существенное упрощение чувственной сферы человека. И в условиях унифицирующих тенденций современной культуры, в особенности ее информационного предъявления, индустрии потребления, традиция должна оставаться связующим звеном исторической ментальности / памяти и способствовать сохранению этики отношений, а также общенациональной и этнической идентичности. Для этого нужен в том числе художественно-эстетический ликбез, не только школьный и взрослый, но прежде семейный, и инструменты искусства не могут здесь быть заменены никакими другими.

Задача настоящей статьи обращена к частному вопросу — характеристике понятия *традиционная художественная культура (ТХК)*. Эта категория меж тем является во многих смыслах ключевой, так как от ее трактовки зависят многие понятия и оценки в самом искусстве. Обычно суждение о природе ТХК выводят из определения *традиционная культура*, и в содержание ее положена идея разделения способа общественного производства: *доиндустриальный — индустриальный, аграрный — промышленный*. Этот принцип прижился в словарных статьях, и базируется он на отделении современных технологических процессов от опыта прошлой технической остнастки. При этом тот нонсенс, что и аграрный комплекс сегодня является промышленным, в расчет не берется. И критерий технологии, также и обеспечивающей ее науки, может иллюстрировать только типологическую

ситуацию, но не абсолютные нормы категорий. Всякий же этап (тип) эпохи, любая фаза культуры имеет в основе Праобраз Совершенного Мира, Абсолютную Целостность, которая оценивается не количеством, например, тонн произведенного металла, зерна или сложности технических устройств, а духовной (божественной) целостностью, неразделимостью бытия. Каждое произведение, где это достигнуто, *оформлено* как одна из универсалий Праосновы, осознанной и постигнутой человеком искусства.

То есть система жизнеобеспечения может быть предельно простой или предельно сложной, но цель художественного содержания, и в первую очередь определения религиозного (духовного) начала, это не вопрос технологии, а приближения человека к знаменной цели — априорной гармонии бытия. И в отношении априорности духовной цели искусство всегда останется прежде всего психологической и эстетической функцией религиозного ощущения, апостериорной (основанной на опыте в отличие от априорной) способностью выявления сакрального смысла, независимо от того, декларирует искусство свою тождественность религии или занято поиском пластических эквивалентов духовного бытия. Для оценки последнего существует художественная критика, и ее содержание имеет объективные критерии, прежде всего благодаря теории знакообмена в семиотике, установления новых опор семиотики в философии искусства. Только в этом смысле можно говорить о *форме и содержании* искусства, и, конечно, это уже иной разговор, нежели тот, который велся в искусствоведении на протяжении всего XX в.

Сравнение категорий

Можно отметить, что синонимом понятия традиционная художественная культура выступает категория традиция художественной культуры. Ключевое слово здесь *традиция* (от традиционный — «из рук в руки»). Различия понятий очевидны, хотя благодаря синонимичности возникает ощущение их родства. Первое определение связывают в истории искусства с художественной архаикой, и его соотносят чаще с искусством народным, но и искусством храмовым. Второе — с традицией вообще в ее различных исторических проявлениях. К традиции относят все художественно детерминируемые понятия самых разных эпох: это читаем в палеолите, неолите и времени металла, древних цивилизациях, античности, Средневековье — стилевых феноменах романского и готического периодов искусства, Ренессанса, барокко и рококо, классицизма и неоклассицизма, модерна. Говорят о художественной традиции Серебряного века, символизма, авангардной художественной тради-

ции, сталинском ампире и ар-деко. И очевидно, что общим условием верификации художественной культуры и цели искусства выступают собственно художественные средства и их стилистическая оценка, и условие это — *художественная целостность,* которая есть главная и фундаментальная цель и категория художественного творчества, и отделение *традиционной художественной культуры* от *традиции художественной культуры* имеет не онтологическое, а типологически-терминологическое значение. Первую категорию следует рассматривать в контексте второй, осознавая исторические ограничения терминологии советского времени, когда и родилась терминологическая путаница, ввиду отсутствия в них комплекса сакральных характеристик. Даже священные тексты оценивались как сугубо художественные, а исторические события монотеизма были наименованы мифологией. Также важно помнить, что народное искусство, которое обрело фольклорное содержание с появлением креационизма и манифестационизма, хранит память о сакральной генетике в формах больших мировоззренческих моделей, которые в определенной мере самостоятельны и обусловлены бесписьменным (мифологическим) типом информации, по функции близким тому, что мы имеем в монотеизме (представлении о Космосе как живом Вселенском Существе), но по форме раздробленной на варианты морфем (творения мира) у разных народов.

Представляется поэтому, что распутать эту ситуацию необходимо. Прежде всего, важно учесть, что в основе трактовок категорий лежит несовершенство исходных начал, и сугубо историческими факторами общества усечена сама природа культуры общества, хотя культура — это *система второго уровня понятий* по отношению к истории. Постигать культуру в уровнях истории просто невозможно. Только наоборот. По правилам семиотики *культура* является *функцией культа* и только затем общим эквивалентом всех видов деятельности человека, в том числе истории и ее изучения — она трактуется часто политически, но настоящей осью истории выступает именно культовое, религиозное начало в его различных модификациях, включая атеистические.

Такое положение и должна объяснить философия искусства, призванная рассматривать проблему искусства не из поступательной исторической смены традиции (формаций) и не от несовершенной — к совершенной эстетической форме, а в связи онтологических, феноменологических, морфологических категорий типа художественной культуры, как условия раскрытия жизнеосуществления, которое во всех культурах схоже — это знаменное обнаружение связи, или понимание статуса человека в отношении с надличным, трансцендентным опытом бытия. Тогда *традиции художественной культуры* — это вопрос не развития, а тема смены типа формообразования в искусстве, и искусство всегда инсайт, преодоление сопротивления материала и встречная инспирация человека и надличных духовных энергий. «Толстой не выше Достоевского, Солженицын не ниже Шолохова. Модильяни не уступает Мане в значимости образа, а безвестный античный или египетский керамист Сергею Чехонину в авангардное время или Валерию Малолеткову сегодня… Все величины нивелированы способностью художника, артиста выйти в миры, где нет первенства соревнующихся, но только Бог, идущий навстречу ищущему» [1].

Тогда главный вопрос категории традиции в искусстве должен быть обращен не собственно к эволюции, например, средств искусства, композиции, формально-стилистическим признакам — это вопрос движения внутри одного типологического статуса формы. Все они присутствуют в структуре формы всех времен и всех народов и наций, как формальные параметры художественной структуры: формы, декора, изображения, и в этом отношении они вечны и интерес к ним обусловлен в границах тех или иных стилистик. Важна способность человека к осознанию самих отношений с надличным. Если Генрих Вельфлин выделил, например, пару визуальных характеристик «линейное — живописное», и ее мы находим уже в палеолите, это сохраняет и для современного художника свое значение языка формы и соответствующих пластических программ, то объект выражения — графема сакрального объекта, и сам интерес к фигуративности объекта возникает ввиду его сакральности и отражения ее в мировоззрении.

Соответственно, аспект мировоззрения имеет отношение к философии, и это уже вопрос не только языка формы, но искусства в целом, специфика которого может рассматриваться средствами философии. Но и понятия философии не являются порождающей силой искусства, а только интеллектуальным рефреном образа, и, значит, не философия определяет полноту этического и эстетического содержания художественной формы, а ценность жизнеполагания восприятия. Абсолютной ценностью жизнеполагания во все времена являлся сакральный источник представлений и тип его религиозной формы в ту или иную эпоху (общественную формацию). Во все времена это надличная ипостась жизни — отношения людей, человека и «духов» природы, человека и Бога. Это целеполагание может быть представлено объектом и предметом онтологии, религии и лежащего в основе представлений о бытии человека Символа Веры.

Тогда очевидно, что основой всякого топоса художественной культуры являются устойчивые эстетические законы и правила передачи этики духовного опыта. Смысл этического в наиболее полном содер-

жании отчеканен на скрижалях Моисея и изложен в Нагорной проповеди Иисусом Христом. Передача же традиции этики в формах искусства происходит через научение пластическим законам в правилах инспирирования физических и метафизических ощущений как генетической основы жизнесохранения в обществе и знаменного предопределения социокультурного плана бытия. И осуществимо это только в прямом взаимодействии мастера и ученика.

Этика имеет эстетические эквиваленты и раскрывается в темах искусства пластическими средствами. Таковых существует три. Первые две возникают и наличествуют с древнейших времен — это *декоративно-прикладная* и *изобразительная пластические системы*. Третья, *формально-ассоциативная*, существует как естественная основа и конструкция двух предыдущих в предметно-пространственной среде, но на заре индустриализации она становится самодостаточной в понятиях супрематизма, конструктивизма, абстракционизма и др. Аргументы о приоритетах появления прежде изобразительного или декоративного начала в искусстве остаются гипотетическими. Что касается специфики образов, то их основа проста: это всегда тематическая фиксируемая сакральность религиозных идей времени, вещественно «одоленная» в материале, и именно этот аспект действительно имеет типологический характер.

Специфика понятия «традиционная художественная культура»

1. В справочных определениях традиционная культура и связанная с ней художественная традиция не имеет устойчивого норматива категории и чаще всего соотносится с понятием *культура доиндустриального общества*. Как отмечено выше, это не точно, что очевидно по ряду фактов:

— традиция имеет действительно типологический дискурс, в том числе доиндустриальный и индустриальный, но это предельно общая и даже не классификация, а поверхностный взгляд на то, что современные технологии сложнее прошлых. Более точному определению типологии отвечает структура, построенная не на развитии производительных сил, а на основе системного комплекса и связи природно-производственных, этнорелигиозных, социоорганизационных факторов бытия [2–4]. То есть основанием характеристики культуры выступают не сами этапы развития общества (период собирательства и охоты, аграрный, доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный), а заключенная в них *система базовых ценностей — постулатов этики.*

Смысл базовых постулатов этики — это вопрос жизнесохранения, и он неизменен на всех этапах развития общества, хотя и зависит от уровня развития самих общественных отношений. В историческом движении ценности родовые, затем родоплеменные становятся второстепенными, оставаясь в границах этнической памяти, а главное место отведено понятиям *истины и справедливости*, знаменных для цивилизации норм жизни: этические универсалии центрального (и единственного) Архетипа — Первообраза — Творца, как источника всего живого. Его воплощение в Новое время приобрело атопическое воплощение в ряде духовных универсалий, как особой *светской* модальности центрального Архетипа, который в XX в. имеет еще больше вариантов воплощения.

2. *Система базовых постулатов* выступает условием соционормативных и этико-правовых категорий в связях «человек — человек», «человек — природа», «человек — Сущее», нравственная программа которых долгое время была обусловлена этническими корнями (системой родства), а в полноте представлена в заповедях монотеизма: Скрижалях иудаизма, Нагорной проповеди Иисуса Христа в христианстве, Сурах Корана, что предуготовило моральный кодекс современных цивилизаций. Так, еще Юстиниан в качестве духовной составной сути государственного регулирования определил ценности *medium acvum*. Позднее опыт синтеза, симфонии религиозного и общественного, небесного и земного отразились в средневековых правовых нормах «Стоглава», построенных на заповедях Веры, что сохраняется до настоящего времени во многих правилах поведения человека.

3. Конфликты современного мира аксиологично детерминированы. Они — следствие того, что ценностные отношения *передовых обществ* и *обществ становящихся* не имеют объективно обусловленного духовного равенства, что ведет к чудовищным формам противоречий, а объясняется несправедливым распределением создаваемых человеком богатств. Несовпадение правил духовной этики сосуществования в условиях стремительной демографической экспоненты должно быть скомпенсировано, в том числе средствами традиционной художественной культуры и искусства.

4. Этические нормы жизни, отраженные в художественной традиции, существуют в любой период истории и обнаруживаются в каждой фазе (эпохе) развития человечества от палеолита до современности.

Так, народная художественная традиция сегодня в мифопоэтической форме *народного искусства* выступает носителем древнейших образных норм и сохраняет нравственные темы в отношениях с природой, выступает соционормативным средством регулирования в обрядах перехода (по Арнольду ван Геннепу), а в соприкосновении с те-

мами цивилизаций наполняется образными смыслами современности, и в ряде случаев становится *стеновым материалом* для самых разных направлений профессионального искусства.

5. В полноте смысла этической программы культуры справедливо значение *традиционная* в отношении *художественной культуры монотеизма*, например, искусства дома Божия, возникшего вначале в период 40-летнего странствия Моисея и еврейского народа в пустыне: вся сакральная структура скинии — обряд и предметно-пространственная среда ритуала — явлена в Откровении и продиктована Яхве. С Новозаветного времени конфессиональное искусство обретает более сложную эпическую структуру и содержание, основой чего явилась *интеллектуальная мощь христианского учения* в трудах отцов церкви и *жертвенное стояние христиан в Вере*. С VI в. от авраамического ствола искусства произрастает еще одна монотеистическая ветвь — *художественная традиция ислама*, процветшая красотой кораничесского слова. В разной степени тенденции этической универсализации отношений человека и мира можно увидеть в манифестационизме.

Из сложившихся художественных традиций православия и католичества вырастает вся пластическая программа современного русского и западно-европейского искусства. Таковы монументальная фреска, мозаика, икона — все предтеча современного монументально-декоративного и изобразительного искусства. Рисунок, как и методика его освоения, с эпохи Ренессанса *не устарел* — он является важнейшим основанием поиска эстетики и духовного раскрытия тем вещественности предметов этого мира и красоты вещей, телесной красоты человека как абсолютного совершенства сотворенной плоти — так продолжаются традиции освоения ценностных планов духовного чувства. Это отчетливо читается и много ранее в идеализации физической красоты в античности. В системе обучения этот метод осваивается с 10—13-летнего возраста.

6. *Классическое искусство* берет начало с Ренессанса и характеризуется сменой объекта интенции: перенесением интереса человека на самого себя и на объекты внешнего мира. Если прежде таковыми являлись Творец, Апостолы, Святые, то теперь это преимущественно сам человек, события ближайшей истории, пейзаж, и в общем виде — Картина Мира или то, что выступает как совокупность отношений вне сознания человека. Это актуализирует гносеологические аспекты и специфику философии, интерес которой направлен на объекты природы и истории. Это обстоятельство фактически вытесняет онтологический интерес на периферию науки. Только в искусстве идет поиск пластических средств выражения идей, важных для осознания именно духовного видения Нового времени, пусть и опосредованно.

Это хорошо просматривается в творчестве русских поэтов, писателей, живописцев, мастеров сцены и т. д. В России этот период длится два столетия (XVIII—XIX вв.), за которыми следует короткий всплеск искусства модерна — особой эстетической категории, это отточенное стилизаторское направление, причудливо вобравшее в себя народный эпос, новое религиозное звучание национально-исторических тем, символизм и мистицизм конца XIX — начала XX в. Модерн дал особую пластику, построенную на связи декоративных и реалистических приемов формы. С 1930-х гг. он возродился уже в иной стилистической программе — ар-деко. Промежуток заполнили традиции авангарда.

7. *Авангард как художественная традиция* и как инструмент выявления красоты вещей и их эстетической ценности на заре индустриального времени основал новые пластические законы (супрематизм, конструктивизм, экспрессионизм, контррельеф) и сразу стал условием формирования новой предметно-пространственной среды, новой образной эстетики бытия. Очевидно, что возникновение *авангардной художественной традиции* исторически предопределено гуманистическим, этическим планом среды в условиях индустриального общества. *Вторичный авангард* (второй половины XX в.) также сохраняет нерв этического поиска, однако во многих случаях здесь лукавым образом появляются «художественные» артефакты, не имеющие четкой этической программы и выдающие аффекты «самовыражения» за истины духовной цели. Инструменты понимания именно этики жизни в художественной традиции позволят отделить подлог от духовной истины и, соответственно, традиционное искусство от искусства нетрадиционного.

Таким образом, подмена этических смыслов традиции типологическими в существующих словарных статьях очевидна и должна быть пересмотрена. Подмену следует понимать с точки зрения *метонимии (переноса наименования с одного предмета на другой на основании их смежности)*, что можно полагать очевидной ошибкой в отношении к цели традиционной художественной культуры — раскрытия дара ощущения целостности Мира, Человека, Нравственности и Любви.

В таком случае понятие *художественная традиция* целесообразно соотнести с понятием *традиция пластических систем*: изобразительная, декоративно-прикладная, формально-ассоциативная, как технологий раскрытия духовных чувствований в конкретном времени, что не зависит от этапов и времени развития человечества. Эти системы возникают в глубокой древности и в ряде случаев они вполне самостоятельны, но также взаимодействуют между собой и с успехом используются в новых ситуациях творчества. Так, материалы археологии и этнографии и *декоративны*, и *декоративно-изо-*

бразительны и используются сегодня как материал орнамента, также при технологической реконструкции в изучении истоков *народной художественной культуры*. Сами объекты народного искусства: ансамбль костюма, зодчество, национальные мотивы декора, прикладные изделия, средства транспорта и другие давно и успешно адаптируются как художественный источник в собственно декоративном, но также и изобразительном искусстве: они востребованы как образы технологии, конструкций, силуэтов, цвета и декоративных элементов, колористики. Народное искусство в XVIII и XIX вв. восприняло многое из искусства храмового, изобразительного и приобрело иконический вид, показывая тенденции жанрового направления в лубке, росписях лаковых шкатулок, текстиле и др.

Архитектура и арт-объекты второй половины XX в. часто используют «символы» прошлых архитектурных традиций как «цитаты» для конструирования новой реальности. Например, во французском павильоне на «Экспо-67» — «Дворце цивилизаций» — очевиден отказ от традиционных архитектурных форм (равновесие, вертикаль), и он напоминает одновременно недостроенную Вавилонскую башню и полуразрушенный Колизей. Завершается история с объектом грустно: здесь размещено место греха (казино). Грех, в переводе с греческого — «*мимо цели*», то есть мимо устремления к истинам жизнесохранения. Это свидетельствует о том, что различные направления — концептуализм, деконструктивизм, постмодернизм и другие феномены могут быть справедливы, как творческий метод формообразования в профессии, но не могут не решать центральную тему — выражение бесценности человеческой жизни и народа в естестве божественного замысла. Очень часто этого не происходит.

Таким образом, созданные и создаваемые объекты категориально отвечают понятию *традиция художественной культуры* или *традиционной художественной культуры*; а воспитание художественно-эстетических ощущений на основе их изучения — это сфера действия законов искусства в историко-цивилизационном движении, основой чего была и остается этическая программа образов и идея целостности художественного образа. И двойная цель — сохранение традиции и воспитание талантливого зрителя — очевидна, как потребность для современной среды искусства, где представлены все типологические феномены истории всех стран, времен, народов и наций.

Древнейшее ядро традиции вошло в народное искусство, где чувственно-эстетические ощущения, имеющие теперь фольклорное содержание, в генетике сохраняют память об обрядовом, ритуальном жесте традиции, превратившейся сегодня из культового события в *вид праздника*, и *художественную вещь*, произведение как материальный

носитель некогда сакрально-эстетических представленийо мире, сегодня понимаемы как особом мифологическом и мировоззренческом типе представлений. Две эти линии атопически присутствуют в современных тенденциях народного искусства, но не только. *Литургия, молитва* и *икона, храм, предметы обряда* в христианстве составляют уникальный художественный синтез — торжество Веры. Соотношение *действие — вещь* сохраняется и сегодня в самых разных видах искусства в силу актуальности соединения для современной жизни, развивает интеллектуальное и эмоциональное отношение к профессии, собственной истории, без чего невозможно представить отношения и к мировой истории и духовной жизни наций. Трудно представить оперное искусство вне искусства сцены.

Пожалуй, только во второй половине XX столетия возникают феномены, до конца не освоенные теоретически, и они, с одной стороны, — этап, эпизод в объемной Вселенской картине художественного бытия, и безусловно будут оценены в сути приносимых зерен и плевел, и этические нормы будут отделены от «творчества», полного одержимости отрицания, нетерпимости к собственному прошлому, подобно тому как это происходило в раннем авангарде, который, по меткому замечанию архитектора и теоретика А.В. Иконникова, отличался утопичностью мышления[1] [5].

Таким образом, понятие *традиционная художественная культура* относится к понятиям, наследующим нравственные программы жизни, воссоздание которых связано непосредственно с процессом сотворчества поколений мастеров на основе пластических законов искусства, потенциала воззрений, исторически предопределенных священством и духовностью изображаемых тем и объектов. Осознание духовной полноты художественной культуры возможно только с опытом понимания истин, которые искусство выражает, и это тема образования и воспитания средствами художественной деятельности.

[1] А.В. Иконников отмечает:«Инструментом построения образов-целей, компенсирующим (вернее, создающим иллюзию компенсации) неопределенность ситуаций, служит утопическое мышление, ориентированное на факторы, которые не содержатся в сложившемся порядке вещей. Оно, это мышление, производит утопии… Главный ствол разветвленного дерева утопической мысли образуют социальные утопии, — идеальные модели системного преобразования общественного устройства, а его ответвления — частные гипотезы, проецирующие социальный идеал на различные виды деятельности и стороны жизни. Одно из таких ответвлений — архитектурные утопии, производные от социально-утопических идеалов образы-цели, реализуемые архитектурой; для них характерно стремление к интегральности, проекции на образ-цель целостности человеческой личности.

Список литературы

1. Кошаев В.Б. ОНТО. Искусство христианского мира (I — начало II тыс. н.э.). Часть 1. Теория и дидактика предмета. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 9.

2. Кошаев В.Б. Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни/ Составитель В.Б. Кошаев / М.-Ижевск, 2009. С. 11—30.

3. Кошаев В.Б. Типология авангарда. Сб. научных трудов VII Международной научно-практической конференция «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века» НОУ ВПО МГТА. М., 2012. Т. 9. С. 62—81.

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

5. Утопическое мышление и архитектура. См.: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры / А.В. Иконников. Российская академия архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства (НИИТАГ). М.: Издательство «Архитектура-С», 2004. С. 5.

References

1. Koshaev V.B. ONTO. Iskusstvo xristianskogo mira (I — nachalo II ty`s. n.e`.) [Art of the Christian world (I - the beginning of the II millennium AD)]. Chast` 1. Teoriya i didaktika predmeta [Theory and didactics of the subject]. M.: MGXPA im. S.G. Stroganova, 2017. S. 9.

2. Koshaev V.B. Tipologiya xudozhestvennoj kul`tury` i obraznoe miromodelirovanie v iskusstve [Typology of Artistic Culture and the Figurative World Modeling in Art] // Miromodelirovanie: gumanitarny`e i xudozhestvenny`e processy` v obshhestvennoj zhizni [World Modeling: Humanitarian and Artistic Processes in Public Life] / Sostavitel` V.B. Koshaev. M.-Izhevsk, 2009. S. 11-30.

3. Koshaev V.B. Tipologiya avangarda Typology of avant-garde [Typology of avant-garde] / Sb. Nauchny`e trudy` VIIMezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferenciya «Rol` dizajna i iskusstva v kul`ture, nauke i obrazovanii XXI veka» NOU VPO MGTA [Sat. Scientific works of the VII International Scientific and Practical Conference "The role of design and art in culture, science and education of the twenty-first century" NOU VPO MSTA]. M., 2012. tom 9, s. 62—81.

4. Koshaev V.B. Xudozhestvenno-obrazny`e processy` v Zapadno-Priural`skom regione II ty`s. n.e`. (tipologiya obraznogo miromodelirovaniya) [Artistic-shaped processes in the Western-Ural region of the 2nd millennium AD (typology of figurative world modeling)] / Ontologiya xudozhestvennoj kul`tury` Zapadno-Priural`skogo regiona II ty`s. n.e` [Ontology of artistic culture of the Western-Ural region II millennium AD]. Izhevsk, 2008. S. 26—38 i dr.

5. Utopicheskoe my`shlenie i arxitektura. Sm: Social`ny`e, mirovozzrencheskie i ideologicheskie tendencii v razvitii arxitektury` [Utopian thinking and architecture. See: Social, worldview and ideological trends in the development of architecture] / A.V. Ikonnikov. Rossijskaya akademiya arxitektury` i stroitel`ny`x nauk, Nauchno-issledovatel`skij institut teorii arxitektury` i gradostroitel`stva (NIITAG). M.: Izdatel`stvo «Arxitektura-S», 2004. S. 5.

УДК 72.036
ББК 85.113(2)

РЕТРОСПЕКТИВНАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА: ИСТОКИ И ПАРАЛЛЕЛИ

У.К. БРУМФИЛД
Университет Тулейн, Новый Орлеан
E-mail: william.brumfield@gmail.com

В статье рассматриваются истоки переосмысления советскими архитекторами традиционных декоративных стилей, таких как неоклассицизм и неоренессанс в монументальных городских строительных проектах эпохи Сталина (1930-е — начало 1950-х годов). Это возрождение — под видом социалистического реализма — особенно бросается в глаза как реакция на упорядоченные авангардные (в первую очередь конструктивистские) проекты 1920-х годов, которые также исследуются. В статье показано, что этот идеологически обусловленный отказ от модернистской архитектуры имел явный прецедент в архитектурной практике и полемике за десятилетие до революции. Это чередование между разновидностями модернизма и традиционалистскими узорами в русской архитектуре XX века свидетельствует о занимательных параллелях в использовании архитектурного стиля в различных социальных и идеологических контекстах.

Ключевые слова: *русская архитектура, Санкт-Петербург, Москва, неоклассицизм, стиль модерн, конструктивизм, сталинская архитектура, Георгий Лукомский, «Аполлон», «Мир искусства», Иван Фомин, Александр Бенуа, Федор Лидваль, Мариан Перетякович, Мариан Лялевич, Владимир Щуко, Оскар Мунц, Иван Жолтовский, Казимир Малевич, планиты, Владимир Татлин, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, Василий Кандинский, Александр Веснин, Алексей Ган, Александр Родченко, Моисей Гинзбург, Иван Николаев, Le Corbusier, Борис Иофан, Дворец советов, соцреализм, Вячеслав Олтаржеский, Дмитрий Чечулин, Алексей Душкин, Михаил Посохин, Владимир Гельфрейх, Лев Руднев, Московский гос. университет.*

RETROSPECTIVE STYLIZATION IN 20TH-CENTURY RUSSIAN ARCHITECTURE: ORIGINS AND PARALLELS

WILLIAM CRAFT BRUMFIELD
Tulane University, New Orleans

The article examines sources for the Soviet revival of traditional decorative styles such as Neo-classical or neo-Renaissance in monumental urban construction projects during the Stalin era (1930s-early 1950s). This revival, under the guise of Socialist Realism, is particularly striking as a reaction to streamlined avant-garde (primarily Constructivist) designs of the 1920s, which are also surveyed. The article demonstrates that this ideologi-

cally-motivated rejection of modernist architecture had a clear precedent in architectural practice and polemics during the decade before the revolution. The alternation between varieties of modernism and traditionalist designs in twentieth-century Russian architecture suggests intriguing parallels in the use of architectural style within different social and ideological contexts.

Key words: *Russian architecture, St. Petersburg, Moscow, Neoclassical Revival, style moderne, Constructivism, Stalinist architecture, Georgii Lukomskii, Apollon, Mir iskusstva, Ivan Fomin, Aleksandr Benois, Fedor Lidval, Marian Peretiatkovich, Marian Lialevich, Vladimir Shchuko, Oskar Munts, Ivan Zholtovskii, Kazimir Malevich (planit), Vladimir Tatlin, VKhUTEMAS, VKhUTEIN, Vasilii Kandinskii, Aleksandr Vesnin, Aleksei Gan, Aleksandr Rodchenko, Moisei Ginzburg, Ivan Nikolaev, Le Corbusier, Boris Iofan, Palace of Soviets project, Socialist Realism, Viacheslav Oltarzhevskii, Dmitrii Chechulin, Aleksei Dushkin, Mikhail Posokhin, Vladimir Gelfreikh, Lev Rudnev, Moscow State University.*

One of the distinctive characteristics of Soviet architecture during the period of rapid industrialization (1930s-1950s) was the dichotomy between austere functionalism in factory design and the revival of traditional architectural forms in monumental urban projects for housing, administration and commerce. The revival was all the more striking on the background of streamlined avant-garde designs of the 1920s, which will be examined below. Following a decade of minimal decorative application, Soviet buildings witnessed a proliferation of cornices, pediments, columns, capitals, spires, arches, porticoes, balconies, loggias, rustication, dentilation, machicolation and sculpted friezes. After victory in the Great Patriotic War, monumentalism reached new heights with the construction—primarily in Moscow—of ornate skyscrapers. Yet the appearance of decorative markers was not a sudden concoction. There is a clear precedent for the reassertion of neoclassicism in Soviet architecture during the 1930s that suggests intriguing parallels in the use of architectural style within very different social and ideological contexts.

As I have demonstrated in other publications, a significant neoclassical revival had occurred at the beginning of the 20th century in reaction to what were seen as decadent values of the *style moderne*, Russia's version of Jugendstil. [10, 11] The *style moderne* and the Soviet avant garde were different cultural phenomena in a different political environment, yet each was labeled suspect by supporters of the neoclassical revival, whose critical proponents derided modernism as lacking the values of a unified social order within a strong state. Indeed, prominent representatives of the revival, such as Ivan Zholtovskii, spanned both periods. For both groups of revivalists, early 19th-century Neoclassicism, and particularly the work of Andreian Zakharov, provided models to be emulated.

The pre-revolutionary neoclassical revival in Russian architecture formed part of a larger cultural movement that encompassed both artistic

and intellectual life during the decade before the revolution. Although the early twentieth-century neoclassical revival flourished in Moscow, [14] the revival in an ideological sense centered on St. Petersburg, which, as the imperial capital, not only contained the great monuments of an earlier neoclassicism, but also housed the major cultural and architectural journals, whose critics frequently commented on the cultural ramifications of the revival in various new buildings from the late 1900s to World War I.

In the forefront of refined neoclassical aestheticism stood the journal *Apollon*, which began to appear 1909 under the editorship of the poet and critic Sergei Makovskii. Primarily a literary journal with a strong interest in the visual arts, *Apollon* contained frequent commentary supporting the new classicism in architecture, as well as lengthy illustrated articles on the neoclassical revival and its ideological significance. In this journal the revived classical form in Russian architecture was praised as an expression of nobility and grandeur that stood in opposition to the questionable (bourgeois) values of the *style moderne*–Russia's equivalent to art nouveau and the Vienna Secession.

There are many ironies in this situation, not the least of which is *Apollon*'s own "bourgeois" credentials–in terms of its publisher, its writers, and its readership–although perhaps for that very reason, its Parnassian sympathies reacted all the more strongly against the bourgeoisie as a cultural phenomenon. Furthermore, the distinction between the retrospective and the modernist components in the neoclassical revival (in Russian, simply *neoklassitsizm*) is a complex matter, since the revival often represented little more than an extension of the technical innovations of the *moderne* with different stylistic markers. Such is particularly the case in the design of large-scale commercial buildings. Architects occupied with the design of neoclassical private houses, by contrast, were to adhere more closely to the verities established in the last great epoch of Russian neoclassicism, the "Empire" style during the 1820s and 30s.

The origins of the neoclassical revival can be traced most clearly in the work of Ivan Fomin (1872—1936). Fomin's career, like that of many of his contemporaries, was peripatetic and influenced by political events. In 1894 he entered the Academy of Arts in St. Petersburg but interrupted his studies in 1896 following a political protest, after which he left for a year in France and returned to Moscow as an architectural assistant. His mentors at the turn of the century included versatile modernists such as Fedor Shekhtel and Lev Kekushev, and Fomin himself made a significant contribution to the new style with his interior designs and project sketches for houses. [39, 10—11]

From the perspective of aesthetic commentary, the most important influence was Aleksandr Benois, an arbiter of taste and culture who in 1902 published an article entitled "Picturesque Petersburg" in *Mir iskusstva*. Ben-

ois resolutely defended the capital's classical architectural heritage at the expense of its new (post-classical) architecture and proclaimed that one must "save [Petersburg] from destruction, stop the barbarous deformation, and preserve its beauty from the encroachments of crude boors who treat the city with such incredible carelessness." [6, 1] The implications of Benois's statement were immediately clear to his contemporaries: Petersburg was being destroyed by capitalist entrepreneurs whose new buildings violated the spirit of the imperial architectural ensemble. To those who criticized his attack on modern architecture, Benois responded with another critical essay, "The Beauty of Petersburg," in *Mir iskusstva*: "The quest for profit and the reconstruction of buildings is entirely natural, but it is unforgivable when buildings are disfigured in the process. ... Unfortunately, our architects . . . prefer pathetic parodies in the deutsche Renaissance, in French Rococo, in the gothic (the Faberge building), or more recently–oh horrors! – the absurdly interpreted style moderne." [7, 138]

In 1903, the year following Benois's articles in *Mir iskusstva*, Fomin entered a design competition for a country house in the classical style on the estate of Prince P. P. Volkonskii. His entry was a modernized interpretation of classical elements, quite unlike the imitations of the neoclassical manor house during the decade to come, and yet already at the point of abandoning the *style moderne*. In 1904 Fomin published his own panegyric, also in *Mir iskusstva*, to the neoclassical architecture of early nineteenth-century Moscow. The emotionalism of the architect's description is deliberately opposed to what he interprets as the sterility of urban architecture:

> The poetry of the past! An echo of the inspired moments of the old masters! Not everyone can understand the subtle feeling of sadness for the faded beauty of the past, which at times is replaced by an involuntary thrill before the grandiose monuments of architecture, Egyptian in their force and combining strength with the delicacy of noble, truly aristocratic forms.
>
> By some strange stylistic act of a trivialized species of people and their talentless artists, multi-storied buildings are already replacing these amazing structures from the epoch of Catherine II and Alexander I. There remain so few of them. All the more valuable are they. All the more do I love them. [24, 187]

In the fall of 1905 Fomin returned to the Academy of Arts, where he was accepted for advanced study in the architectural studio of Leontii Benois, and remained there until his graduation in the spring of 1909, by which time he had irrevocably moved toward the neoclassical revival. His allegiance was reflected not only in project sketches drawn with exceptional brilliance, but also in scholarly and archival work involved in an exhibition of eighteenth-century Russian art and architecture.

Although the Historical Exhibition of Architecture, originally scheduled for 1908 at the Academy of Arts, did not open until 1911, Fomin published a statement in 1908 of the exhibit's purposes in what had become his preferred journal, *Starye gody* (Bygone Years). It is particularly interesting to observe not only his confidence in the historical mission of the exhibit in overcoming the neglect of post-Petrine architecture, but also his polemical argument that modern architecture lacked some essential force present in the neoclassical period: "In our time, on the contrary, everyone scurries about trying to be individual, everyone wants to invent "his own," to do things deliberately not like others; and as a result, not only is there no reigning style, but one does not see even those guides who would in the future stand at the head of a general cause deserving, at last, to be expressed in the guise of the new." [25, 178]

Fig. 1. St. Petersburg. Azov-Don Bank, Bol'shaia Morskaia Street. In background: Arch of the General Staff Building. Photo: W. Brumfield. 9/1971

The critical reappraisal of neoclassicism had by 1911 achieved general acceptance, in no small part through the efforts of Fomin, whose work now included a number of neoclassical revival houses in a refined manner unsurpassed by any of his contemporaries. However, it was in the development of large-scale projects–and not in the design of private houses–that the neoclassical revival had ultimately to justify itself as an alternative to the *moderne* in the shaping of the urban environment. Fomin's contribution to this development will be discussed below; but an earlier example of the evolution from the *moderne* to modernized classicism can be found in the

work of the Petersburg architect Fedor Lidval (1870-1945), who built two banks in the latter style between 1907-09: the Azov-Don Bank (Fig. 1, 2) and the Second Mutual Credit Society. (Fig. 3, 4) Both exploited the texture and color of granite, as well as the sculptural qualities of natural stone in the decoration of the facade. And both made extensive use of iron structural components on the interior to support the spacious transaction halls and adjoining office space. With these two buildings Lidval defined a new style of commercial architecture that applied modern technical methods of construction with references to classical architectonics. This reference was particularly apposite for the Azov-Don Bank, located at the beginning of Bolshaia Morskaia Street with Carlo Rossi's magnificent Arch of the General Staff Building as an originating point. [40]

Fig. 2. Azov-Don Bank, Bol'shaia Morskaia Street. Façade detail. Brumfield. 3/8/1991

The social and aesthetic implications of this use of classical elements for a modern commercial structure were grasped in the first issue of *Apollon* by Iurii Rokh (Georgii Lukomskii), who noted that the new classical style had entered the service of an empire of commerce: "This building [the Azov-Don Bank] has none of the "nobility" of our Empire structures; but then the goal of a bank–to convey the expression of a palace of the bourgeois type–excludes it." [57] Despite the lack of "noble perfection" in Lidval's adaptation of neoclassical elements, the critic saw in his work enormous possibilities: "In general the buildings of Lidval approach those types that, in all likelihood, are fated to resolve the difficult question concerning the harmony of the "new" construction with the established principles and traditions of historical architecture in St. Petersburg." (Lukomskii wrote extensively on architecture under the pseudonym Iurii Rokh as well as his own name in *Apollon*.)

Fig. 3. St. Petersburg. Second Mutual Credit Society Building, Sadovaia Street, No. 34. Brumfield. 2/1/2017

Fig. 4. Second Mutual Credit Society Building. Façade center with sculpted panels. Brumfield. 2/1/2017 ↓

The attention given Lidval's work in the first issue of *Apollon* is an event of much significance in the propagation of the neoclassical revival; for Lidval had established that essential connection between neoclassicism and modern, "bourgeois" architecture by melding a functional commercial structure and an aesthetic system derived from monumental architecture of St. Petersburg. Another neoclassicist, Marian Peretiatkovich, turned to the Italian Renaissance, which he had studied as a pupil of Leontii Benois at the Academy of Fine Arts and seen during his diploma trip to Italy in 1906. [36] His design for the Vavelberg Building (containing the Petersburg Trade Bank) at the beginning of Nevskii Prospekt (Fig. 5), combined features of the Florentine quattrocento, such as the rusticated stone work of Michelozzo's Palazzo Medici, with the double arcade of the Palace of Doges in Venice. On a narrower facade, Peretiatkovich repeated the style of the Renaissance palazzo in his design for the Russian Bank of Trade and Industry (1912-14), which incorporated elements of 16th-century Italian palaces.

The neoclassical revival appeared in other types of commercial architecture, such as large retail stores, where the fashion for classical detail coexisted with an expression of modern structure and construction technology. A notable example is Marian Lialevich's building for the firm of F. Mertens (1911-12) on Nevskii Prospekt (Fig. 6). Lialevich began his career with the *style moderne* and continued to defend aesthetic freedom that it had brought to architecture. [37].

Fig. 5. St. Petersburg. Vavelberg Building, Nevskii Prospekt. Brumfield. 9/1971

Fig. 6. St. Petersburg. F. Mertens Building, Nevskii Prospekt. Brumfield. 31/5/1997

In his most significant publication Lialevich interpreted the evolution of architecture as primarily a social phenomenon, rather than one determined by technology:

> In linking the appearance of architectural forms with the qualities of steel and concrete, it seems that we so restrain our concept of the development of architecture as an art, that we repeat the same mistakes that we attribute to architect-theoreticians of the XIX century (Semper, Schinkel). ... Therefore, it is not from a familiarity with the properties of "steel and concrete" that a "genuine style" will appear, but from more deeply based elements, from the strivings and ideals of society in the broadest sense [*obshchestvennost'*]. [38]

In this context Lialevich justified the *style moderne* as a "historical necessity," whose most important contribution was its sense of freedom from academic restrictions. Fomin and Lukomskii, on the other hand, praised the neoclassical revival precisely for its normative aesthetic principles that could be universally applied.

Indeed, the viability of the new classicism was to be demonstrated in the urban bourgeois setting that proponents of the *style moderne* had claimed as their own. It should be emphasized that the semiotic adaptability of the neoclassical revival to varying ideological systems would make it eminently suitable for imposing housing projects in the Stalin era. The most ambitious attempt to apply classical elements on a scale commensurate with modern city planning occurred on Golodai Island, an undeveloped area just to the north of Vasilevskii Island in the northwest part of the city. In view of the Russian interest in English concepts of town planning, it is revealing that in 1911 an English investment firm initiated a project, called "New Petersburg," for a community occupying much of the western part of the island (about one square kilometer). [45; 50]

The general design for the project was entrusted to Fomin, who intended to create a monumental housing development for the city's middle class, thus anticipating the classical aesthetic applied to urban planning in Soviet architecture of the 1930s and 40s, as well as in certain post-modernist developments of middle-class monumentality in the West. Yet very little of the New Petersburg project ever materialized. In 1912 he undertook the construction of one of the five-story apartment blocks, whose "Roman" facades were to follow the curve of the semi-circular entrance park. Financial reasons, exacerbated by the onset of the First World War, halted construction after the two initial stages of the project. For Lukomskii the New Petersburg project gave hope for the creation of a "part of the city with a truly European appearance and a strict unity of classical architectural ensembles, situated on the shores of an open sea." [45, 520]

Despite the failure of "New Petersburg," construction along Kamennoostrovskii Prospekt on the fashionable Petersburg Side (a district to the north of the city center, beyond the Neva) flourished as it had since the beginning of the century, when the tramline appeared and Lidval completed his first major

apartment complex in the *style moderne*. There was no comprehensive plan of development, yet the buildings on the Prospekt and some of its intersecting streets projected a sense of prosperity unique to contemporary Petersburg; and almost all of them adhered to one of the varieties of the neoclassical revival. Foremost in this development was Vladimir Shchuko (1878-1939), who graduated from the Academy of Arts in 1904 and, like Fomin, was awarded a diploma trip to Italy. [61] The early careers of the two architects contain significant parallels: the effect of Italian architecture on their work, and their appreciation for the varieties of Russian neoclassicism, brilliantly reinterpreted in Shchuko's pavilions for the 1911 Rome and Turin exhibitions.

Fig. 7. St. Petersburg. Konstantin Markov apartment building, Kamennoostrovskii Prospekt, No. 63. Brumfield. 24/4/1984

Shchuko's first apartment house on Kamennoostrovskii Prospekt, No. 63 (1908-10), was constructed for Konstantin Markov, a military engineer and real estate developer who had done the initial structural design. The building, whose fifth story is situated above the profiled cornice, represents a variation on the Italian Renaissance style, with loggias, ionic pilasters, and carved ornamental panels. (Fig. 7) Yet the Markov apartment house at No. 63 is by no means a simple stylization, for it represents a combination of classical elements within a new concept of monumentality that is distinct from both historicism and modernism. These qualities would reappear in the 1930s during the Stalin-era reconstruction of central Moscow.

Shchuko's distinctive resolution of the question of an appropriate style for contemporary urban architecture provided material evidence for the return of classical values propagated by Lukomskii, who devoted much attention to Shchuko's work in a 1914 survey of the neoclassical revival in *Apollon*: "The buildings designed by the architect V. A. Shchuko (Kamennoostrovskii Pr., Nos. 63-65), were the first classical structures in the new sense of that word; and indeed, not only their general forms but their details were borrowed from the originals and applied to the new conditions of the apartment house. In addition, implementation is itself beginning to play an enormous role: the important thing is not only how to design a project, but also how to work out the details..." [46, 10]

Fig. 8. Konstantin Markov apartment building, Kamennoostrovskii Prospekt, No. 65. Brumfield.2/1/2017

His subsequent, and adjacent, apartment house for Markov (No. 65; built in 1910-11) adopted a more forceful display in its massive articulation of the classical order (Fig. 8). The attached composite columns rise four floors, from the top of the ground floor to the attic floor, which is itself designed in the form of a colossal broken cornice. The shafts of projecting window bays are wedged between the columns that define the main part of the facade in a slender balance between practicality and pomposity. (Fig. 9) Despite his praise for the loggias and the subtlety in detail of Shchuko's first

building, Lukomskii was even more impressed by the hypertrophied forms of the second, which proved that the classical system of orders could be applied on a scale commensurate with the demands of a modern city. [44] (Fig. 10) Lukomskii's views—particularly in regard to the scale of Shchuko's decorative elements—would prove prescient when such enlarged neoclassical details were resurrected as appropriate for the grandiose scale of architecture in the Stalin era.

Fig. 9. Konstantin Markov apartment building, Kamennoostrovskii Prospekt, No. 65. General view with Graftio Lane. Brumfield. 2/1/2017

At the Fourth Congress of Russian Architects, held in Petersburg in January 1911, Lukomskii gave the most concentrated expression of his advocacy of the neoclassical revival as the proper style of the times. Having dismissed the *style moderne* as a rootless invention of "a little decade-long epoch of individualism," the critic noted with relief the return to principles in architecture: "Having endured an epoch of agitated searching for a new form, new beauty and ornamentation, and having been convinced of the impossibility of bright achievements without correspondingly new constructive devices and materials, architecture–like art–became ashamed

of its irrationality, and is again joyously repeating and taking as its base the old national forms, while waiting for the decisive discoveries of an iron architecture that has not yet found its superb form." [43, *28*; 44, *9*] In his survey of the neoclassical revival, Lukomskii found much to criticize in the facile applications of Empire motifs ("pastry-cake Empire"), but approved of the turn to the "stern taste of Italian [Renaissance] architects" on the part of Shchuko, Lialevich, Lidval, and other Petersburg architects.

Fig. 10. Konstantin Markov apartment building, Kamennoostrovskii Prospekt, No. 65. Main façade, window bay. Brumfield. 2/1/2017

Yet the very cult of individualism that both Fomin and Lukomskii had criticized in their commentary on the demise of the *style moderne* now flourished within the varieties of the neoclassical revival–whether in St. Petersburg or in Moscow, where Roman Klein, Ivan Zholtovskii and others had established a vigorous neoclassical movement. Whatever the ideological implications in the transition from the *style moderne* to the classical model, the economic, entrepreneurial basis of apartment construction remained the same–as in evident in the two idiosyncratic Italianate apartment houses that Andrei Belogrud built between 1912 and 1915 (Fig. 11, 12) on the Petersburg Side with the participation of the engineer and developer Konstantin Rozenshtein.

In praising the return to classical monumentality for modern urban housing (particularly on the scale of New Petersburg) Lukomskii was imposing an architectural ideal from the pre-capitalist era within an environment created by and for private financial interests. Indeed, he did so quite consciously, as is evident in the comments on Fomin from his 1913 survey of contemporary neoclassical architecture in *Apollon*:

> "The beauty of Fomin's work is unquestioned and is so close to all that which resides at the very basis of Old Petersburg; thus it is unforgivable not to make use of this master! Moreover, Fomin's art does not at all correspond to the contemporary economic spirit of calculation and triviality, of contemporary cheapness and bad workmanship; and this, of course, makes it difficult for him to work on the construction of apartment houses." **[44, *22*]**

↑ *Fig. 11. St. Petersburg. K. I. Rozenshtein apartment building, Kamennoostrovskii Prospekt, No. 35 & Bol'shoi Prospekt, No. 75. Main façade. Brumfield. 25/5/2010*

Fig. 12. Rozenshtein apartment building, Bol'shoi Prospekt, No. 77. Brumfield. 30/5/2013

In this attack on the "contemporary economic spirit," Lukomskii identified the triviality and cheapness of modern construction (as he saw it) with the omnipotence of the bourgeoisie. His vision of a coherent modern urban environment resorted to an imagined social and economic structure. Although he emigrated from Russia in 1920, his views prefigure developments in Soviet architecture and city planning from the 1930s until the death of Stalin.

Yet, Fomin's most refined work in the neoclassical revival was on the smaller scale of the private residence, albeit for very wealthy patrons. (Figure 13) This critique of the neoclassical revival was made most forcefully in 1914 in two related articles on the social aspect of contemporary architecture by the critic V. Machinskii. In the opening remarks to his second article, Machinskii attacked not only the changing fashions of individualism in the arts, but also the sterile imitation of historical styles. From the perspective of social change, Machinskii ascribed the decline of aesthetic sensibility to the loss of cultural hegemony on the part of the nobility, which was succeeded by a number of competing social groups engaged in a process of "mutual struggle and self-definition." Even the triumph of the bourgeoisie in developed Western countries would prove ephemeral before the rise of the working class. [48, 297]

Fig. 13. St. Petersburg. Abamalek-Lazarev mansion, Moika Quay, No. 23. Brumfield. 10/1971

Although Machinskii greatly oversimplified the issue of class struggle in the West, his perception of the weakness of the Russian bourgeoisie is more to the point. Despite cultural contributions from "individuals, families, and narrow circles" within the bourgeoisie, the class could not guide society:

> [B]y the time this class [the bourgeoisie] comes into maturity, its enemies will also
>
> have grown up. That is why contemporary art vainly thrashes about in its searchings, impotent to offer anything other than superficial, mechanical changes. For the time being it has no place from which to take a new, substantive view of the world, of new realities, of goals, needs, and tastes that are not forced, since as of yet there is no new, special basis for creativity.
>
> Obviously, this can appear only at the end of the social struggle underway, as a result of the newly-formed social entities. At present there can only be intimations of future needs and tastes, in as much as the classes moving toward dominance in the future exist, take their form, and grow in the present. **[48, *300*]**

Whatever the determinism of Machinskii's socio-political interpretation, his analysis not only expressed the quest for a new social and cultural order–as had both Lukomskii and, *mutatis mutandis*, the *style moderne* proponents–but also saw its incipient presence in an unavoidable class struggle.

Even as the neoclassical revival achieved what seemed to be complete ascendancy over modernism, there were signs that the debate had lost its relevance as the existing social and economic order moved more deeply into crisis. In January 1916 the architect Oskar Munts (1871-1942) published an essay entitled "The Parthenon or Hagia Sophia," which appeared in response to yet another article (in the newspaper Rech') by Aleksandr Benois in praise of neoclassicism. [52] Munts, who incorporated both the modern and neoclassical styles, had received a grounding in classical architecture during his study at the Academy of Arts, from which he graduated in 1896 with the gold medal. Munts's work as an architect reflected a pragmatic alliance between construction logic and a subdued form of the *style moderne* in its last phase–although he also submitted a neoclassical design in 1913 for the reconstruction of the Tuchkov Buian (a late eighteenth-century hemp warehouse constructed opposite Petersburg's Vasilevskii Island by Antonio Rinaldi).

For his article he chose the two great monuments of Greek civilization to represent opposite principles in architecture: the Parthenon, a statement in pure form, perfect in detail and unmitigated by utilitarian demands; and Hagia Sophia, imperfect in detail and the ultimate expression of the purposeful, utilitarian logic of construction. Despite the creative adaptations

of ancient classicism by the Romans and their Renaissance successors, the only possible choice for the modern age is the constructive principle symbolized by Hagia Sophia. Having reviewed the familiar explanations for the neoclassical revival–as a reaction against the "unceremonious *moderne*," and a reflection of the creative stagnation of the age–Munts rejected the application of a supposedly eternal stylistic system to modern structures:

> It is both significant and horrible that this neoclassicism, just as much as the infatuation with free decorative forms [the *moderne*] threatens a general catastrophe: the complete separation of so-called artistic architecture from construction itself, with its technical, engineering innovations. ... In order to avoid the catastrophe, it is necessary to return architecture to its eternal source–to purposeful, intelligent construction, the principle of which is so imposingly expressed in the temple of Hagia Sophia. [52, *22*]

Munts's article gave rise to an extended polemic with a group of neoclassical revivalists–writing under the name of Duodecim, or the Twelve, and including Lukomskii–who praised classicism as a universal language of architecture and culture. Their lead article, entitled "For Architecture," accused Munts of too restrictive an interpretation of classicism, and attacked his claim that it ignored the utilitarian, functional nature of structure. [20, 116] The charges are familiar: not only did an attack on classicism ignore its origins in functional tectonics, but it also reduced the art of building to the level of construction technique. Indeed, the same debate had occurred earlier in the century in Russian architectural publications, which in turn reflected the broader European debate–represented by the opposing views in the writings of Otto Wagner and Camille Sitte, or those of Gottfried Semper and Karl Riegl–on the relation between function and aesthetics.

On the eve of revolution, proponents of a new, rational era in architecture (among whom were Machinskii and Munts) dismissed both the moderne and the neoclassical revival, while Lukomskii and Lialevich wrote of their belief in the eventual coming of a new era but remained convinced advocates of classical tectonics. For Lukomskii, architecture's mission was to restrain the future and its attendant chaos in favor of aesthetic principles representative of the moral strength of a great nation.

There could be no clearer statement of this position than the introduction to Lukomskii's 1913 article "New Petersburg." Taking a militant monarchist position in the year of the Romanov tercentenary, the critic insisted that great architecture must derive from the power of the state and church:

> "Therefore, all efforts to present a "New Petersburg" only on the basis of proposed conditions in economy and hygiene can lead to nothing

> other than pale, gray facades. For just this reason, the entire epoch of bourgeois and democratic modernism has given Petersburg *nothing*. Only the restoration of previous architectural canons can increase the beauty of our city. ... A completely ideal [solution] is unthinkable. We do not have the conditions to create it. It is necessary to limit ourselves to retrospectivism**. [44, *10*]**

Although Lukomskii's purposes differed from those of Machinskii, the anti-democratic sentiments of the above passage reveal a persistent lack of faith in the viability of the bourgeoisie as a source of governance– social, political, or cultural. Whether these critics advocated a rationalist or a retrospective antidote to the perceived architectural disharmony, each faction demonstrated its readiness to accept a radical, hegemonic solution.

Yet Lukomskii's trenchant diatribes stood in contradiction to the essence of neoclassical aesthetics, whether derived from Renaissance Italy or Alexandrine Petersburg. The bruising, dissonant confrontation of social polemics seems alien to the sense of order and immutability inherent in the best work of the Russian neoclassical revival–beyond politics and effortlessly accepted as the embodiment of truth and beauty. Furthermore, the neoclassical revival, no less that the style modern, existed within the context of a capitalist economy. The uncompromising intellectual debates seem derived from a presentiment, acknowledged or not, of the certain dissolution of the old order and, in Lukomskii's case, a refusal to accept the current alternatives.

The ultimate ramifications of this train of thought can be found in Lukomskii's book *Sovremennyi Petrograd* (Contemporary Petrograd), a compendium of Lukomskii's major writings on the neoclassical revival that was published a few months before the first, so-called "bourgeois," revolution in February 1917:

> It is more and more evident that contemporary Petrograd is losing its national, noble character; is becoming more and more trivial, European. Only a common, amicable effort in matters of construction, only an artistic dictatorship in the distribution of building sites and the attraction of the best resources will save the capital and give it an even more powerful and beautiful appearance than it had during its best days in the epoch of Alexander I. **[47, *30*]**

Not only had Lukomskii turned against the very European ideal (irredeemably bourgeois) that he had so fervently advocated in his earlier comments on "New Petersburg," but the normative tendency in his writings on neoclassicism had also reached a logical extreme in the reference to an "artistic dictatorship." On one level it is evident that he had in mind what

might be called a "planning czar" in city development; yet there is also the telling choice of a term derived from frustration with an inept government whose policies had led to military disasters on the eastern front and a loss of direction at home. The nostalgic reference to Petersburg during the golden age of Alexander I, a century earlier, represented an attempt to revive the glorious myth of the imperial capital and of Russia itself. The collapse of the empire did indeed bring about a dictatorship, ostensibly of the proletariat, although not one immediately concerned with aesthetic or planning issues. Under these circumstances and in view of his monarchist convictions, Lukomskii found it expedient to emigrate. His lasting affection for the architecture of Italy and its classical values is reflected in his books on Venice, Rome, and the work of Vignola.

The final irony is that Lukomskii's solution for a controlled urban design would become, in basic terms, the accepted practice in the Soviet period, particularly during the Stalin era. Before the revolution the neoclassical revival, despite a series of impressive and serviceable buildings, proved no more capable than the *style moderne* in devising a coherent theoretical system that would have guided architecture to a proper union of technology and design, cognizant of its responsibility to the age and to societal needs. After 1917 the appeal of the neoclassical revival on aesthetic and, to a certain extent, ideological grounds proved easily transferable to the heroic enthusiasm of the early period of Soviet power, when architects such as Fomin, Belogrud, and Shchuko produced numerous designs for public buildings in the so-called "Red Doric" or "proletarian classical" manner.

Nonetheless, the fact that almost every architect of prominence during the first two decades of Soviet architecture had built or designed in some variant of neoclassicism before the revolution is not, however, sufficient reason to assume that Soviet modernism, and Constructivism in particular, were essentially derived from a rationalist interpretation of the neoclassical revival. [32, 15, *34*] The protean nature of classicism as a critical term and as an architectural phenomenon demands a measured definition of its often contradictory impulses. When the neoclassical and Renaissance models were again revived in the 1930s by knowledgeable, experienced architects such as Ivan Zholtovskii, it was presented as a cultured response to what was decried as faceless modernism. Russian neoclassicism in the twentieth century, both before the revolution and in the 1930s, was supported by ideologies opposed to modern styles (functional or decorative) in the name of a unified social and aesthetic vision.

From the perspective of the innovators of the 1920s, Russian architecture of the early twentieth century–whether *moderne* or neoclassical–had achieved little as the expression of the values and the requirements of the modern age. Within the relatively short time and limited economic

resources available to it, Russian capitalism had provided architects with a means to approach the problems of the modern urban environment, but not to solve them. Yet certain visions of pre-revolutionary design provided a bridge to the new era. Even as the country plunged into civil war in 1918, groups of architects in Moscow and Petrograd designed workers' settlements that represent an extension of the "garden city" movement that had appeared in Russia during the decade before the First World War. [35] More monumental designs drew upon massive, archaic forms of neoclassicism (reminiscent of the heroic architectural visions of the French Revolution), such as projects by Ivan Fomin and Andrei Belogrud for a Palace of Workers in Petrograd. The Belogrud design was modeled on the Castel Sant'Angelo in Rome, with additional components in the Florentine style. [67, 56-59; 35, 125-27; 63]

The fact that almost every architect of prominence during the first two decades of Soviet architecture had built or designed in some variant of neoclassicism before the revolution suggests that Soviet modernism, and Constructivism in particular, were related to a rationalist interpretation of the neoclassical revival. Yet the protean nature of classicism–as a term and as an architectural phenomenon–demands a careful definition of its often contradictory impulses. When the neoclassical and Renaissance models were again revived in the 1930s by architects such as Ivan Zholtovskii, it was presented as a cultured response to faceless modernism. Russian neoclassicism in the twentieth century, both before the revolution and in the 1930s, was supported by ideologies opposed to modern styles (functional or decorative) in the name of a unified social and aesthetic vision.

Paradoxically, the poverty and social chaos of the early revolutionary years propelled other architects and artists toward radical ideas on design, many of which were related to a thriving modernist movement in the visual arts. For example, El Lissitzky's concepts of space and form *(proun*), along with those of Kazimir Malevich (*planit*) and Vladimir Tatlin, played a major part in the development of an architecture expressed in "stereometric forms," purified of the decorative elements of the eclectic past. The experiments of Lissitzky, Vasilii Kandinskii, and Malevich in painting and of Tatlin and Aleksandr Rodchenko in sculpture had created the possibility of a new architectural movement, defined by Lissitzky as a synthesis with painting and sculpture. [41, 28-34]

The assumption that a revolution in architecture (along with the other arts) would inevitably accompany a political revolution was soon put to the test by social and economic realities. Russia's rapidly developing industrial base lay in shambles after a war, a revolution, and a civil war; technological resources were extremely limited in what was still a predom-

inantly rural nation; and Moscow's population–poorly housed before the war–increased dramatically as the city became in 1918 the administrative center of a thoroughly administered state. One of that state's earliest edicts, in August 1918, repealed the right to private ownership of urban real estate. Nonetheless, the pre-Revolutionary building boom had established a viable foundation, in both architectural theory and practice, for urban development on a large scale.

Furthermore, the Russian architectural profession was relatively intact after the emigration that decimated other areas of Russian culture after the revolution. And the most prominent art and architectural schools in Moscow and Petrograd were able to provide a base for the development of new cadres, albeit with sweeping changes in the composition of the faculty. Within the diversity of architectural schools and alliances in the immediate post-Revolutionary period, one Moscow institution served as the preeminent gathering ground for architects and artists dedicated to innovation in the arts and to an exploration of the social ramifications of the new aesthetic movement. Named VKhUTEMAS (the Russian acronym for Higher Artistic and Technical Workshops), the organization was formed from the merger, in 1918, of two pre-Revolutionary art schools: the Stroganov School and the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture. [35, 200-1; 42, 113-4] Orginally known as the Free Workshops, the new entity acquired its name after a reorganization in 1920. [54] In 1925 it was reorganized yet again, subsequently to be called the Higher Artistic and Technical Institute (VKhUTEIN). VKhUTEMAS-VKhUTEIN was by no means the only Moscow institution concerned with the teaching and practice of architecture in the 1920s, but it was unique in the scope of its concerns (which included the visual and the applied arts) as well as in the variety of programs and viewpoints that existed there before its closing, in 1930.

Theoretical direction for VKhUTEMAS was provided by the Institute of Artistic Culture (INKhUK, also founded in 1920), which attempted to establish a science "examining analytically and synthetically the basic elements both for the separate arts and for art as a whole." [35, 204] Its first program-curriculum, developed by Kandinskii, was found too abstract by many at INKhUK, and Kandinskii soon left for Germany and the Bauhaus. But the concern with abstract, theoretical principles did not abate with Kandinskii's departure. Indeed, the issue of theory versus construction became a major source of factional dispute in Russian modernism.

Most of the projects realized during the 1920s belong to a group of architects known as the Constructivists (or Functionalists). In the spirit of the times, Constructivists drew inspiration from modernism in painting and sculpture–particularly the latter. In 1920, the year of genesis for so much in

Russian modernism, the brothers Naum Gabo and Anton Pevsner released their "Realistic Manifesto," with its praise of kinetic rhythms and negation of outmoded concepts of volume; yet they reaffirmed the integrity of art and disputed the credo of the faction within INKhUK that called upon artists and designers to turn to utilitarian, "productionist" (and political) goals. [42, 34-42] The importance of "pure" artistic experiments in spatial constructions to the evolution of the principles of Constructivism is demonstrated in the work of Aleksandr Rodchenko, who in 1921 stated that "construction is the contemporary demand for organization and the utilitarian application of materials." [22; 42, 22-29]

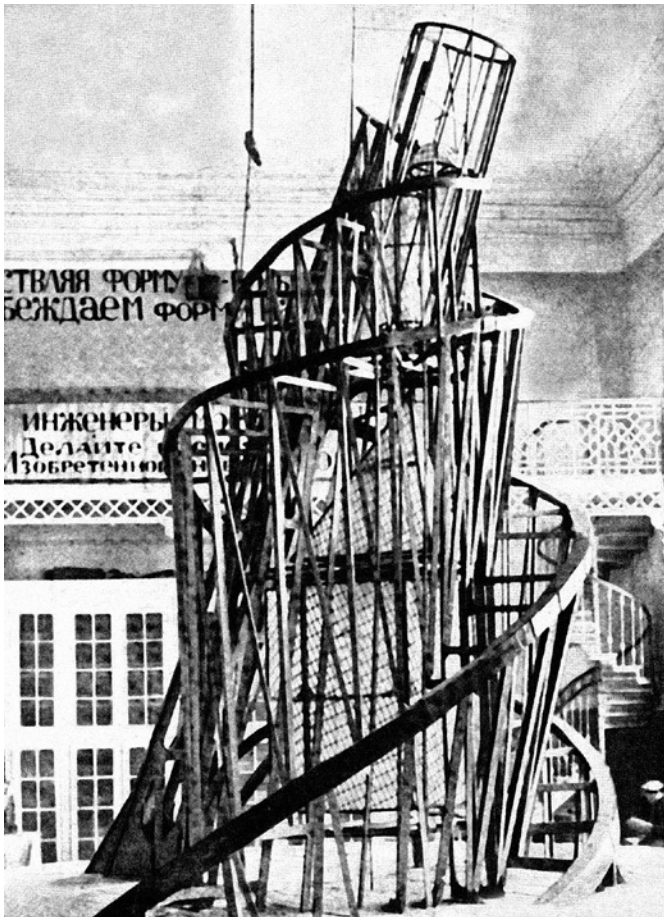


Fig. 14. Monument to III Internationale. Archival photograph

The definitive expression of form as a function of material revealed in space was Vladimir Tatlin's utopian project for a monument to the Third International (1919-1920), intended to be 400 meters in height, with a spiral steel frame containing a rotating series of geometric forms: at the base a cube (for a legislature), requiring a year to complete its revolution; in the middle a pyramid (for executive offices of the international Communist movement), rotating once a month; and at the top a cylinder (for offices of mass communication), rotating once a day. [42, 55-66; 56] Although putatively designed to be erected over the Neva River in Petrograd, the monument was dismissed as technologically infeasible when the large model constructed by Tatlin was brought to Moscow for exhibition and discussion. (Fig. 14) Even as a model, the design contributed greatly to a sense of dynamic development in society and the arts and was to be followed by other utopian architectural projects that at times seemed to deny the very properties of material. [8] Yet the designs of Tatlin, Lissitzky, and other architects and students at the VKhUTEIN workshops gave notice of a new movement that projected the rigorous logic of undecorated form as an extension of material, and that intended to participate in the shaping of Soviet society.

Perhaps the most accomplished example of the functional aesthetic is Ginzburg's own creation, the apartment house for the People's Commissariat of Finance (Narkomfin, 1928-1930), designed in collaboration with Ivan Milinis. (Fig. 15) Ginzburg had just completed his architectural training at the Milan Academy of Arts when the First World War broke out; and after returning to Russia, he continued his studies at the eminent Riga Polytechnic (then evacuated to Moscow). [31; 4, 266-320] In addition to his theoretical works establishing the principles of Constructivism in architecture, Ginzburg contributed greatly in the 1920s to the development of new concepts of housing, with emphasis on the social aspects of modern communal housing. [9, 85-148]

Fig. 15. Apartment Building of People's Commissariat of Finance. Main block, side view. Brumfield. 26/5/2001

In the early 1920s, the evolution of Constructivist ideas at INKhUK passed through a number of polemical phases. The term *konstruktivizm* was still broadly interpreted and had not yet acquired the "functionalist" emphasis of the mid-1920s. The pure-art faction, influenced by Kandinskii, was opposed by the "productionists"–associated with the Left Front of the Arts– who anticipated an age of engineers supervising the mass production of useful, non-artistic objects. [1, 65-105; 33; 42, 118-80] A reaction to both sides, particularly the former, led in 1921 to the formation of a group of artists-constructivists: Aleksandr Vesnin, architect; Aleksei Gan, art critic and propagandist; [26] Aleksandr Rodchenko, sculptor and photographer; Vladimir and Georgii Sternberg, poster designers; and Varvara Stepanova, set designer.

Until 1925 the Constructivists had little more to show in actual construction than their more theoretically minded colleagues, the Rationalists. The exigencies of social and economic reconstruction drastically limited the resources available, particularly for structures requiring a relatively intensive use of modern technology. The most advanced of Constructivist works in the early twenties were wooden set designs by Alexandr Vesnin, Varvara Stepanova, and Liubov Popova. [19, 20-25]

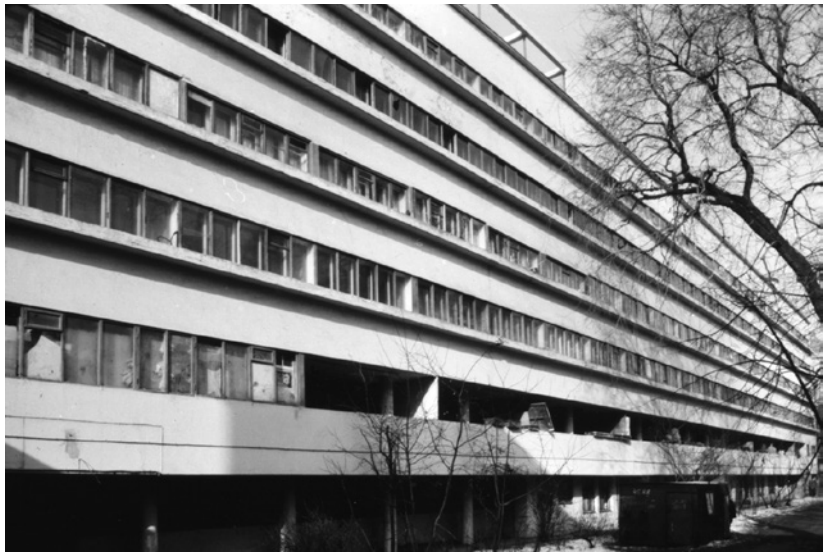


Fig. 16. Apartment Building of People's Commissariat of Finance. Main (east) façade. Brumfield. 3/1984

Yet by 1924, Constructivist architects, whatever their tangible achievements, had acquired vigorous leadership in the persons of Aleksandr Vesnin and Moisei Ginzburg, the latter of who proved to be an articulate and combative spokesman in polemics with Asnova. In 1924 Ginzburg's book *Style and Epoch* appeared in print, which established the theoretical and historical base for a new architecture in a new age, devoid of the eclecticism and aestheticism of capitalist architecture at the turn of the century. [27] The following year the Constructivists founded the Union of Contemporary Architects (OSA); and in 1926 the Union began publishing the journal *Contemporary Architecture*, edited by Ginzburg and Vesnin.

The relatively modest scale of the Narkomfin building (intended for 200 residents) contributed only marginally to a solution for resolving the urban housing crisis, but it illustrates admirably Ginzburg's statements on the necessary interdependence of aesthetics and functional design, "from the interior to the exterior." Built to contain apartments, as well as dormitory rooms arranged in a communal living system, the interior was meticulously designed. [16, 46-47; 35, 168-71] The main structure, adjoined at one end by a large block for communal services, rested on pilotis, and the structure culminated in an open frame solarium. The front, or east, facade of the building is defined by the sweeping horizontal lines of window strips and, on the lower floors, of connecting balconies. (Fig. 16) The horizontality of the Narkomfin east facade, which follows the design of the straight interior corridors (facing the morning sun and suitable for calisthenics) along the length of the building, exists in counterpoint to the split-level design of the apartments themselves, which are models of spatial ingenuity. The complexity of this arrangement is delineated with greater clarity on the west facade: the floors are grouped in strips of two, and each end of the facade is marked by a stairwell shaft. (Fig. 17) The effect is austere, yet impressive in rhythm and balance.

Larger communal apartment buildings of the period were necessarily less refined in detail. Yet there were brilliant examples, such as the "student village" designed by Ivan Nikolaev [2] and built for the Textile Institute in 1929-1930 on Donskoi Lane in south Moscow. The centerpiece was a massive eight-story dormitory (1,000 rooms, each six m^2, for 2,000 students). (Fig. 18) All the components were futuristic in their streamlined, functional machine-age design. [16, 42-43, 45; 67, 87-88; 1, 278-85] (Fig. 19) Ginzburg's implementation of his concept of functionalism for the Narkomfin project not only created a defining example of Russian modernist architecture, but also demonstrated how closely such works were related to contemporary architecture in the rest of Europe. Distinctive in its concept, the building displays similarities with Gropius and De Stijl as well as the work of Alvar Aalto. The closest affinity is with Le Corbusier's notion

of the Unité d'Habitation. Le Corbusier and Ginzburg were personally acquainted, and in 1927 the French architect was included on the board of *Contemporary Architecture*, edited by Ginzburg and Aleksandr Vesnin. The following year Le Corbusier made the first of his three visits to the Soviet Union (the last in 1930). [17; 35, 260-64]

Fig. 17. Apartment Building of People's Commissariat of Finance. West view. Brumfield. 29/4/1980

Fig. 18. Student Village of Textile Institute (Ordzhonikidze Street). Brumfield. 19/8/2018

Fig. 19. Student Village of Textile Institute (Ordzhonikidze Street). Brumfield. 19/8/2018

The most productive proponents of Constructivism were the Vesnin brothers: Leonid, Viktor, and Aleksandr, all of whom had completed their education in St. Petersburg before the First World War and launched successful careers. [29; 32] In 1925 Aleksander and Viktor Vesnin, together with Moisei Ginzburg, founded the Constructivist organization OSA. With the quickening tempo of construction during the late 1920s, all three brothers were actively engaged in projects extending from the Caucasus to the colossal hydroelectric dam across the Dnieper River, the DneproGES, designed by Viktor Vesnin in collaboration with Nikolai Kolli and others.

The culminating project in the Vesnins' Constructivist oeuvre was an extension of the concept of the workers' club, conceived as a large complex of three buildings known as the Likhachev Factory Palace of Culture and designed to serve the social needs of the Proletarian District, a factory and workers' district in southeast Moscow. The site overlooked the Moscow River and was adjacent to the Simonov Monastery, part of whose walls were razed in constructing the project. The central element, however, was the club building itself, built between 1931 and 1937. (Fig. 20) In their writings it is clear that Viktor and Aleksandr Vesnin considered the Proletarian Region club one of their most significant works, not only for its union of functions–a 1,000-seat theater, ballroom, meeting halls, exhibition space–but also for the way in which form followed function and space

flowed from one component to another [35, 136-45] In the club building the Vesnins' fluency was reflected on the exterior in such details as the contours of the large rounded bay window over the entrance to the auditorium, and a semi-circular conservatory extending from the river facade.

Fig. 20a. Likhachev Factory Palace of Culture. Main Façade. Brumfield. June 24, 1994

Fig. 20b. Likhachev Factory Palace of Culture. Library Wing. Brumfield. June 24, 1994

Although Constructivism continued to exist in architectural practice during the 1930s (as the example of the Vesnin Brothers shows), the advent

of massive industrialization campaigns and the intensification of hierarchical state administration resulted in different design priorities (characterized under the general term "Socialist Realism") that led to the revival of historicist monumentalism. During the early Five-year plans (the first began in 1928) the metaphorical connections between "construction" and the creation of a new society were exploited as a part of the cultural revolution promulgated by Stalin and his party apparatus. The clearest example of this socio-architectural dialectic was the demolition of Konstantin Ton's massive Church of Christ the Redeemer and the international competition for the signature building on the site, the Palace of Soviets. [16, 70-74; 18; 66] (It is ideologically telling that the word "palace" was chosen for this project.) The guidelines established by the construction committee signaled a move toward classical models that would become a basis for "socialist realism" in architecture.

The Palace of Soviets was to exploit modern technology in ways that became clearer during the fourth phase of competition, in 1932-1933. By the middle of 1933 the project had been awarded to a team consisting of Boris Iofan, Shchuko, and Gelfreikh, who over the next six years developed the artistic and technical aspects of the structure to their final forms: halls with a seating capacity of 21,000 and 6,000, set within a rectangular base with endless columniation. From this base (or stylobate) a tiered structure formed of massive pylons was to rise to a height of 315 meters, crowned by a 100-meter statue of Lenin. [21, 80-117] (Fig. 21) A trip to the United States in 1935 gave the architects an encouraging view of the technical possibilities for the gargantuan project, and by 1937 work had begun on the foundation pit, excavated to limestone bedrock at a depth of 20 meters below the level of the adjacent Moscow River. By 1940 the steel frame began to rise above ground level from the concentric circles of the ferroconcrete foundation; but the outbreak of war halted construction. Various attempts to resurrect a diminished project proved futile, and in 1958-1960 the foundation pit was converted into the basin for an outdoor heated swimming pool (130 meters in diameter) designed by Dmitrii Chechulin. Despite the failure of the Palace of Soviets project, the development process played a critical role in providing technical experience and design motifs for the post-war Stalinist skyscrapers.

Urban construction in the 1930s glorified the achievements of the new industrial power and transformed the cityscape of the country's two major centers. The earlier disputes between the "urbanists" and "de-urbanists" was resolved in favor of regulated but intensive urban development as set forth in a speech by Lazar Kaganovich at the Central Committee plenum in June 1931. [49, 3-9] As a result both Moscow and Leningrad developed comprehensive city plans that were to serve as a setting for

the new monumental architecture. By 1935, when the Moscow plan by Vladimir Semenov (an early disciple of the English Garden City theorist Ebenezer Howard) and Sergei Chernyshev was adopted, measures were well underway to implement a reconstruction of the Soviet capital. [5, 80-102; 60] The Okhotnyi Riad market area between the Bolshoi Theater and the Kremlin was cleared, and the former Tverskaia Street–renamed in honor of Maxim Gorky in 1932–was widened and endowed in 1936-1940 with rows of buildings designed primarily by Arkadii Mordvinov in an eclectic, vaguely Italianate style that defined the early phase of Stalinist monumental architecture. [3, 244-50] Other major urban planning projects included the construction of Peace Prospekt as the main thoroughfare in the north of the city; the design of the Gorky Park of Culture and Rest (1934-1936, to a design by Aleksandr Vlasov; and the first phases of the Moscow subway, whose stations displayed lavishly decorative, often neoclassical, approaches to design. [16, 83-87]

Fig. 21. Palace of Soviets. Project model

Even as the functional architecture of industrial production continued with the help of Western engineers and specialists in the Urals and on the Volga (particularly in Stalingrad), the blossoming of surface decoration on the buildings of the new administrative and cultural "superstructure"

reflected a diminution of functionalism. The Academy of Architecture was founded in 1933 to define the aesthetic content of Socialist Realism, with its basic premise of the "critical assimilation of the heritage." The basic forum of the academy's mission was the journal *Akademiia arkhitektury*, published 1934-1937. A corollary of the emphasis on "critical assimilation" was the raising of the cultural level of the architectural elite, to which end leading architects at the academy were sent on an extended trip to Europe. This exposed them, in time-honored Russian fashion, to the masterpieces of Western culture, yet also enabled them to meet distinguished contemporary architects such as Le Corbusier. [18, 41-42; 4, 458] The architecture of the totalitarian state was, in imitation of its imperial predecessors, to adapt academic styles to a new ideological and technical environment.

A telling example of this development is provided by the return to prominence of Ivan Zholtovskii, who spent three years in Italy (1923-26) and whose pre-revolutionary devotion to the Italian Renaissance found new applications in the design of major buildings during the Stalinist period. [34] Prominent among them was the Mossovet apartment house on Mokhovaia Street, which also shows resemblances to Vladimir Shchuko's pre-revolutionary work in St. Petersburg (see above). (Fig. 22) The transition from Constructivism to retrospective monumentalism at the turn of the 1930s witnessed hybrid forms that could be characterized as "stripped classicism" (in the manner of Italian Fascist architecture) such as the State Lenin Library, attributed to Vladimir Gelfreikh and that ardent neoclassical revivalist Vladimir Shchuko. (Fig. 23) Other notable examples of early Soviet monumentalism include the Hotel Moskva, built in 1932-35 (demolished and rebuilt in 2004-13) to a design that evolved from the late Constructivism of Osval'd Stapran to a form of stripped classicism by Aleksei Shchusev, a master of all styles; and the structure known variously as Government Apartment House, First Apartment House of the Soviets and, popularly, "House on the Embankment," designed by Boris and Dmitrii Iofan in a stripped classical style with Constructivist features and built over a period from 1927 to 1932.

In Leningrad, the 1935 city plan, devised by Lev Ilin and modified in the late 1930s by Nikolai Baranov, involved a shift from the historical central districts to a new grand avenue–Moscow Prospekt–leading to the south and to a proposed administrative complex centered on the House of Soviets. [58] This building, and the plaza surrounding it, formed perhaps the most grandiose project of the 1930s (if one considers the Moscow Palace of Soviets to have been utopian). Ultimately the project was reduced in scale, and the outbreak of war curtailed construction still further; but the completed House of Soviets (1936-1941), designed by an architectural collective headed by Noi Trotskii, was the epitome of totalitarian monumentality.

Fig. 22a. Mossovet apartment house, Mokhovaia Street. Façade detail. Brumfield. May 1980

Fig. 22b. Mossovet apartment house, Mokhovaia Street. 6/8/1987

Fig. 23. State Lenin Library. Brumfield. 1980

220 meters long and 150 meters in depth, including semicircular projection from the east facade containing a 3,000 seat auditorium. [64, 8-19] The central facade is marked by twenty attached columns, above which is a massive frieze depicting scenes from the construction and defense of the socialist homeland. (Fig. 24) The design on the one hand attempts to draw upon the legacy of classical architecture and city planning in Petersburg with its great open squares and correspondingly capacious architectural facades, and on the other proposes to supersede that legacy by sheer exaggeration of scale.

Fig. 24. St. Petersburg. House of Soviets, Moscow Prospekt. Brumfield. 15/5/2010

The creation of such monumentally eclectic projects reflected not simply a shift in favor of traditionalists in the process of architectural competitions, but an insistence on the re-education of the intelligentsia in the ways of a monomania that equated the state, the party, the people–and Stalin. In the architectural profession the Stalinist "general line" was imposed skillfully and methodically–as it had been in the other arts.

The restatement of architectural monumentalism (under the guise of Socialist Realism) cannot be attributed solely to Stalin or his closest advisers, although they surely approved of it. [62, 49-55; 55] Rather, it represented both a reaction against monotonous architecture falsely associated with Constructivism (whose projects were often subverted by the poor quality

of finish), and a preference by the "people"–or the rapidly evolving party elite–for an architecture of decoration and monumentality representative of the power of the Soviet state.

One sees parallels to the early twentieth-century reaction against the *style modern,* derided as "bourgeois" by Lukomskii and others who adopted an imperial, statist position (see above). Indeed, just as eighteenth-century autocrats erected triumphal arches and palaces in celebration of the state, its victories, and their supreme role in both, so the new order expected its achievements to be celebrated with an appropriately grandiloquent style. The construction of multi-storied monoliths in Moscow symbolized the hierarchy of technical-administrative cadres and separated them from the masses, whose spartan living conditions were masked in the 1930s by grand "parks of culture," by the expansion of the Moscow subway, and by the ornamented building facades that arose along the wide boulevards and squares of reconstructed Moscow. Avant-garde modernism had no place in this architectural order, and its demise was completed at the First All-Union Congress of Architects in June 1937 as former modernists accepted the party's direction or remained silent.

The Soviet retrospective revival reached its apogee in the monumental post-war Stalinist towers. The unprecedented destruction visited upon the Soviet Union by the Second World War (approximately thirty percent of the national wealth) cleared the way for a new wave of gargantuan construction projects as cities such as Stalingrad, Minsk, Kharkov, and Kiev were rebuilt from the ground up. Architecture reached even greater heights of monumentalism, epitomized in the late 1940s and early 1950s by the rise of "Stalinist gothic" buildings. Cities from Warsaw to Tashkent exhibited examples of the style; but the center remained Moscow, where eight tower buildings were planned in a display a decorative pastiche that included classicizing elements from the unbuilt Palace of Soviets as well as ornamental motifs from sixteenth and seventeenth-century Muscovite architecture. [28, 112-19; 67, 185-90] At the same time the towers borrowed noticeably from early twentieth-century Manhattan neo-Gothic skyscrapers such as the Woolworth Building, designed by Cass Gilbert and constructed in 1910-12. Skyscrapers had long embodied for Russians the dynamic spirit of American capitalism and were frequently described in Russian architectural publications at the turn of the twentieth century. [15; 13, 43-66]

A leading proponent of tall buildings was the architect Viacheslav Oltarzhevskii (1880-1966), who had worked with Ivan Rerberg before the revolution in the design of one of Moscow's first "towers" (the Northern Insurance Company), went to the United States for study purposes in the 1920s and became one of the few Soviet experts in Western skyscraper con-

struction. Caught by the Stalinist purge machinery in 1938 (Third Moscow Trial), Oltarzhevskii returned from penal exile in 1943 and was elevated in the late 1940s to the position of Doctor of Architecture in recognition of his expertise in tall buildings. As a statement of vindication, he published a lavish survey of the Stalin-era towers in 1953, the year of Stalin's death. [53]

Among the first to be completed was a 24-story apartment building with ramifying wings on the Kotelnicheskaia Quay to the southeast of the city center. (Fig. 25) Designed by Dmitrii Chechulin, assisted by a team of architects and engineers, the building was erected in 1948-1952 at prominent location near the confluence of the Iauza and Moscow Rivers. Apartments were restricted to those with the highest level of state access. On the north of the Garden Ring, Aleksei Dushkin designed an office and apartment building at Krasnye Vorota Square (1953). (Fig. 26) In the same area, Leonid Poliakov built the Hotel Leningrad (1949-1953) near the Leningrad Station. The west portion of the Garden Ring was marked by an apartment building by Mikhail Posokhin and A. Mdoiants at Insurrection Square (1950-1954). (Fig. 27) At the southwest portion of the Ring stands the Ministry of Foreign Affairs and Foreign Trade on Smolensk Square, by Vladimir Gelfreikh and Mikhail Minkus (1948-1953). (Fig. 28) Further to the southwest beyond the Moscow River is the most curious of the group: the sprawling Hotel Ukraina, designed by Arkadii Mordvinov with the participation of Oltarzhevskii (built in 1950-1956). (Fig. 29)

Fig. 25. Apartment building, Kotelnicheskaia Embankment. Brumfield. 13/10/2018

Fig. 26. Apartment building, Krasnye Vorota Square. Brumfield. 13/10/2018

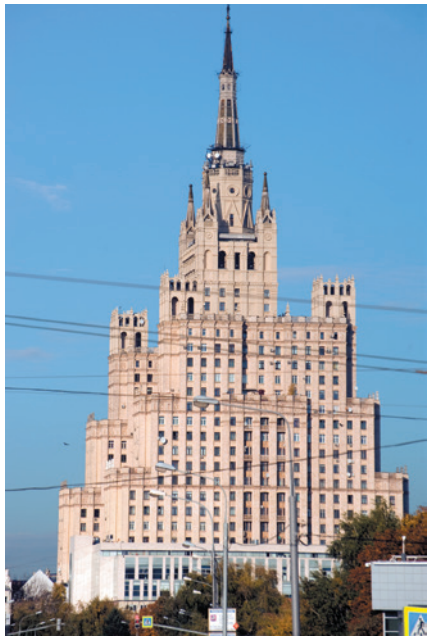


Fig. 27. Apartment building, Insurrection (Kudrin) Square. Brumfield. 13/10/2018

Fig. 28. Building of Ministry of Foreign Affairs and Foreign Trade. Brumfield. 13/10/2018

Fig. 29. Hotel Ukraina. Brumfield. 13/10/2018

The most imposing of the seven was the new central building of Moscow State University on Lenin (formerly Sparrow) Hills. Lev Rudnev, Pavel Abrosimov, and Aleksandr Khriakov built in 1949-1953 a tower with a spire overlooking all Moscow. (Fig. 30) The main architect, Rudnev, had played an important role in defining Soviet monumentalism with buildings such as the M. V. Frunze Military Academy (1932-1937) in collaboration with Vladimir Munts, son of Oskar Munts (see above) whose career provides further evidence of the continuity between pre-revolutionary architectural thought and Stalin-era practice. [3, 167-74]

Fig. 30. Moscow State University. Brumfield. June 5, 1996

The Frunze Academy's rectangular bulk was defined in a style that could be called "early totalitarian massive," with an unyielding grid of square windows above a long stylobate.

The university Moscow State University building represents a later, flamboyant stage of statist architecture, and was designed as a self-contained and tightly regulated community, a melding of utopian notions of communism with the consummate elitism of the late Stalinist period. It too suggests elements of early Manhattan skyscraper design, yet its vast ramifying symmetry is unique. In the original published design, the Moscow University tower was surmounted by a gargantuan statue of a Soviet scholar. Although Stalin had earlier suggested that the Palace of Soviets serve as a

pedestal for the 100-meter statue of Lenin, it was no doubt he who insisted that the university statue be replaced by a spire, thus unifying Moscow with a series of needle-pointed skyscrapers. Bombastic and profligate in the design of interior space, the Moscow University tower–like its lesser spired counterparts—served, as intended, to dominate the city.

Ultimately, only seven of the eight projected towers were built. The fate of the eighth provides an insight into the vagaries of large state-sponsored projects in the post-war period. Originally planned for administrative purposes, the eighth tower was to occupy land cleared of 19th-century commercial buildings southeast of Red Square. In 1947 work began to a design by Dmitrii Chechulin, and by 1953 the massive stylobate base was complete. The death of Stalin brought the expensive project to a halt, however, and the stylobate subsequently served as the base of the Hotel Rossiia, built in 1964-67 by the same Chechulin in an austere "techno" style. (Fig. 31) While functional, the looming bulk of the hotel (at that time the largest in the world) was considered inappropriate for a site next to the Kremlin, and the hotel was demolished in 2006. After many proposals the site was allocated to the Zariadye riverside park, built in 2014-17 to a design by the New York firm Diller Scofidio + Renfro). Thus, Western capitalism devised a means to preserve the historic scale of the Kremlin.

Fig. 31. Moscow Kremlin and Hotel Rossiia. Brumfield. 28/5/1999

The placement of these seven post-war towers–and lesser buildings in the same style–defined key points in the topography of Moscow, a capital intended as a beacon to the socialist world. This role was emphasized by the towers' large spires, redolent both of medieval bell towers and of the Admiralty spire in St. Petersburg. The Russian built environment had for centuries been characterized by an unplanned array of low structures (usually wooden) punctuated by vertical dominants such as churches and bell towers. On a larger scale the late Stalin-era buildings continued this model. Although not all of these "tall buildings" (vysotnye zdaniia) were originally designed with the spires, they obtained them in the final designs as a recognition of their symbolic and visual role in a city that would retain a largely horizontal, "communal" profile.

The Stalinist towers were by no means the only expression of statist monumental architecture. Stalin's' architects were also encouraged to spread the forms of St. Petersburg's late neoclassicism throughout the Soviet empire. The decision in late Stalinist architecture to revert to models both of the tsarist period and of American capitalism might seem ironic, but Stalin and his associates had a greater sympathy for the monumentality of pre-revolutionary culture than for the innovative, rationalist, cosmopolitan thought of the 1920s, loud in its debates and obviously a hotbed of deviationism. Monumental architecture in a historicist form allowed for a "narrative" style that could express "the main ideas of the epoch"–reminiscent of the call for a unifying socio-cultural idea in architecture at the beginning of the century (see above). [65] The revival of neoclassical monumentalism was joined by a post-war reversion to neo-Muscovite forms. Apart from nationalistic overtones, this move provided a link with the architecture of potentates such as Ivan the Terrible, whose role in Russian history was glorified during the Stalinist era (cf. Eisenstein's cinematic interpretation of Ivan).

The Stalin-era towers were vastly regressive in their wasted space and elaborate decoration–isolated points of opulence in a country wracked by destruction and deprivation. This lack of functional and economic rationalism exemplifies the principle elucidated by the Czech semiotician Jan Mukarovsky, of substitution for vanished functions. [51, 245] The usual considerations of design, material, and use of a structure were displaced by symbolic functions, denoting, in the case of Stalinist Russia, the power of the state, the glory of Muscovite culture, the central position of Moscow in the Communist world and the omnipotence of Stalin himself–the "Great Architect of Communism."

Post-Soviet Postscript

The period following Stalin's death in March 1953 was marked by a sober reassessment of priorities in light of the acute housing crisis in Moscow and other cities. A reaction against decorative styles (the campaign against *ukrashatelstvo*) was instituted as a prerequisite for standardized architecture during the building campaigns of the Khrushchev era. Yet Constructivism was ignored as a precedent in the early post-Stalinist years. Teams of engineers and architects began to produce standardized plans that could be widely applied with relatively simple technology, while the pursuit of a historical framework for architectural style was largely discarded–as indicated by the abolition of the Academy of Architecture in the early Khrushchev era. [59]

The acceleration of standardized construction achieved an impressive volume, first with five-story apartment buildings that appeared throughout the country, and subsequently with mass-produced buildings as high as twenty stories–in rare cases even higher. [12] The industrialization of building and the curbing of decorative pomposity produced, however, a different set of problems. Apart from the general monotony of design, even the creative project conformed to the processes of standardized, "industrial" construction, based on prefabricated modules or precast concrete forms assembled on site. Soviet architects were faced with a narrow range of options limited by mass construction methods and meagre financial resources. In no small measure, architecture had been supplanted by engineering in the routinized production of buildings issuing from design bureaus.

The most prolific practitioner of post-war Soviet modernism was Mikhail Posokhin, who had collaborated in the design of the Stalinist apartment tower on Insurrection Square but then shifted into the new functionalism, interpreted in Moscow on a sweeping scale appropriate to the confidence of the Sputnik era. Posokhin adapted the international modern style, with its glass and aluminum facades, to industrialized methods of construction in the creation of such ensembles as Kalinin Prospekt (1964-1969; also known as the New Arbat), extending westward from the Kremlin and Arbat Square.

His design for the Kremlin Palace of Congresses (1959-1961, in collaboration with A. Mndoiants and others) had the appearance of a modern concert hall, with a marble-clad rectangular outline marked by narrow pylons and multi-storied shafts of plate glass. (Fig. 32) In its primary function as the site of Communist Party meetings, the Palace of Congresses opened on the first day of the Twenty-Second Party Congress, which witnessed the culmination of Nikita Khrushchev's de-Stalinization campaign. Indeed, the contrast between late Stalinist architecture and the neutral modern style of the

Khrushchev Palace of Congresses could not have been greater, nor more expressive of the pragmatic values of a technocratic state. Yet both shared an affinity with the contrasting varieties of American capitalist architecture in the 20th century, from the proclamations of Manhattan and Chicago "skyscraper Gothic" to the streamlined rectilinear blocks of the International Style.

Fig. 32. Kremlin Palace of Congresses. Brumfield. 6/8/1987

At the same time it should be noted that Russia has for centuries emphasized the display of political markers in architecture. These "verticals of power"–from 16th-century votive churches to Stalin-era apartment towers–proclaim the presence and endurance of central authority. In the final (1990) version of his novel *First Circle*, Aleksandr Solzhenitsyn compellingly evokes a sense of elite Stalinist architecture as a structure of privilege and power. (The novel's action occurs during the period when the seven main towers were under construction.)

The simplification of design remained dominant in late Soviet design until the collapse of the Soviet Union at the end of 1991, after which revivalist styles reappeared in office and apartment buildings. Throughout Moscow, ziggurats crowned with retro ornamentation arose in stylistic echoes of the Stalinist towers. Notable examples are the tellingly-named "Triumph Palace" (Triumf Palas) apartment tower in the Sokol region of Moscow and the Oruzheinyi Lane Trade Center, both of which roundly criticized for their aesthetic pretentions. Andrei Trofimov, the main architect of "Triumph

Palace," spoke of following the features of the earlier towers and even added a spire to the final design of the central tower. Beset by technical difficulties during and after its prolonged construction (2001-06), the massive project has ramifying lower structures in the manner of Moscow University and Hotel Ukraine.

The Oruzheinyi Lane complex was designed by Mikhail Posokhin, son of the Mikhail Posokhin who had co-designed one of the Stalinist towers (see above), Although begun in 2006, the sprawling complex experienced aftershocks from the 2008 global financial crisis that extended its construction until 2016. Located at a highly visible point on the Garden Ring in central Moscow, the structure is swathed in cascades of glass framed by innumerable receding vertical planes–an echo of Manhattan tower setbacks. (Fig. 33) It too has a pinnacle, although lower than Triumph Palace.

Fig. 33. Oruzheinyi Business Center. Sadovaia-Triumfalnaia Street. Brumfield. 19/8/2018

Yet the appearance of these retrospective "heritage" designs are isolated examples within a larger proliferation of high-tech skyscrapers epitomized by Moscow City, a gargantuan development project (comparable in scale to London's Canary Wharf) launched in the early 1990s with the support of mayor Iurii Luzhkov. Fueled by substantial government investment and designed by an array of international architectural firms, this concentration of streamlined towers is monumental in scale, yet little concerned with retrospective gestures. Contemporary Moscow monumentalism thus seems placed within two competing impulses, each of which has its connections to the global architectures of capitalism. While the retrospective, neo-Stalinist designs can be compared to post-Modernism, the international commercial towers hearken to the architectural fashions of major financial centers in Europe and beyond. Each of these impulses exists within the peculiar Russian variety of state capitalism. In this quasi-pragmatic context, the few examples of neo-Stalinist architecture seem designed for the real estate market–less a revival than a relic.

Literature

1. Afanasev, K., Khazanova, V. Iz istorii sovetskoi arkhitektury 1917-1925 gg.: Dokumenty i materialy. M.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1963.
2. Agranovich, G., ed. Ivan Nikolaev. 1901-1979: Arkhitektor. Uchenyi. Pedagog. M.: Galart, 2002.
3. Astaf'eva-Dlugach, M., Volchok, Iu., Zhuravlev, A. Zodchie Moskvy XX v. Vol. 2. M.: Moskovskii Rabochii, 1988.
4. Barkhin, M. G., A. V. Ikonnikov, Mats, I. L., Orlov, G. M., Stupin, V. I., Iaralov, Iu. S. Mastera sovetskoi arkhitektury ob arkhitekture. Vol 2. M.: Iskusstvo, 1975.
5. Belousov, Vladimir, Ol'ga Smirnova. V. N. Semenov. M.: Stroiizdat, 1980.
6. Benois, Aleksandr. "Zhivopisnyi Peterburg," // Mir iskusstva, 1902, No. 1. P.1-5.
7. Benois, Aleksandr. "Krasota Peterburga," Mir iskusstva, 1902, No. 8. P. 138-42.
8. Bliznakov, M. "The Realization of Utopia: Western technology and Soviet avantgarde architecture" // W. Brumfield, ed., Reshaping Russian Architecture. New York: Cambridge Univ. Press, 1990. P. 145-75.
9. Bliznakov, M. "Soviet Housing during the Experimental Years, 1918-1933" // W. Brumfield, B. Ruble, eds. Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History. New York: Cambridge University Press; Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1993. P. 85-148.
10. Brumfield, W. "Anti-modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916." // Journal of the Society of Architectural Historians, 48 (December 1989). P. 371-386.
11. Brumfield, W. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: University of California Press, 1991.
12. Brumfield, W. "Architecture and Urban Planning." // J. Cracraft, ed. The Soviet Union Today: An Interpretive Guide. Chicago: Educational Foundation or Nuclear Science, 1983. P. 163-72. 2nd, revised edition. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988. P. 164-174.
13. Brumfield, W., ed. Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams. New York: Cambridge University Press; Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1990
14. Brumfield, W. "Architectural Design in Moscow, 1890-1917: Innovation and Retrospection," // William C. Brumfield, ed. Reshaping Russian Architecture: Western technology, utopian dreams. New York: Cambridge University Press; Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1990. P. 96-106.
15. Brumfield, W. "Russian Perceptions of American architecture, 1870-1917." // William C. Brumfield, ed., Reshaping Russian Architecture. New York: Cambridge Univ. Press; Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1990. P. 43-66.
16. Bylinkin, N., Kalmykova,V., Riabushin, A., Sergeeva, G. Istoriia sovetskoi arkhitektury (1917-1954). M.: Stroiizdat, 1985.

17. Cohen, J. Le Corbusier and the Mystique of the USSR. Princeton: Princeton Univ. Press, 1991).
18. Cunliffe, A. “The Competition for the Place of Soviets in Moscow, 1931-33”. // Architectural Association Quarterly, 1979, No. 2. P. 36-48.
19. Dabrowski, M. Liubov Popova. New York: Harry N. Abrams, 1991.
20. Duodecim. “Za arkhitekturu,” // Arkhitekturno-khudozhestvennyi ezhenedel’nik, 1916, No. 9. P. 116.
21. Eigel’, Iu. Boris Iofan. M.: Stroiizdat, 1978.
22. Elliott, D., ed. Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia. New York: Pantheon Books, 1979.
23. Ezhegodnik Obshchestva Arkhitektorov-Khudozhnikov. 1906. P. 116-119.
24. Fomin, I. “Moskovskii klassitsizm,” // Mir iskusstva, 1904, No. 7. P. 187.
25. Fomin, I. “Istoricheskaia vystavka arkhitektury v S.-Peterburge.” // Starye gody. July-September, 1908.
26. Gan, A. Konstruktivism. Tver: Tverskoe izdatel’stvo, 1922.
27. Ginzburg, M. Stil i epokha. M.: Gos. Izdat, 1924.
28. Ikonnikov, A. Arkhitektura Moskvy. XX vek. M.: Moskovskii Rabochii, 1984.
29. Il’in, M. Vesniny. M.: Izdatel’stvo AN SSSR, 1960.
30. “Istoricheskaia vystavka arkhitektury v S.-Peterburge,” // Starye gody. July-September, 1908. P. 178.
31. Khan-Magomedov, S. M. Ia. Ginzburg. M.: Stroiizdat, 1972.
32. Khan-Magomedov, S. Aleksandr Vesnin and Russian Constructivism. New York: Rizzoli, 1986. P. 15, 34.
33. Khan-Magomedov, S. Pioneers of Soviet Architecture. New York: Rizzoli, 1987.
34. Khan-Magomedov, S. Ivan Zholtovskii. M.: S. E. Gordeev, 2010.
35. Khazanova, V. Sovetskaia arkhitektura pervykh let oktiabria. M.: Nauka, 1970. P. 51- 71.
36. Kirikov, B. “Mar’ian Mar’ianovich Peretiatkovich”. // Stroitel’stvo i arkhitektura L., 1973, No. 1. P. 30-31.
37. Kirikov, B. “V rusle neoklassiki”. // Stroitel’stvo i arkhitektura Leningrada, 1977, No. 6. P. 40-43.
38. Lialevich, M. “Eshche o stile,” // Zodchii, 1908, No. 15. P. 134.
39. Lisovskii, V. I. A. Fomin. L.: Lenizdat, 1979.
40. Lisovskii, V. “Master Peterburgskogo moderna”. // Stroitel’stvo i arkhitektura Leningrada. 1980. No. 1. P. 34-38.
41. Lissitsky, E. Russia: Architecture for a World Revolution. Cambridge: M.I.T. Press, 1970. P. 27.
42. Lodder, C. Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983.
43. Lukomskii, G. “Arkhitekturnye vkusy sovremennosti” // Trudy IV S”ezda russkikh zodchikh (Petersburg, 1911). P. 28.
44. Lukomskii, G. “Novyi Peterburg (Mysli o sovremennom stroitel’stve)”. // Apollon, 1913, No. 2. P. 25.
45. Lukomskii, G. “O postroike Novogo Peterburga”. // Zodchii, 1912. No. 52. P. 519-21.
46. Lukomskii, G. “Neo-klasitsizm v arkhitekture Peterburga”. // Apollon, 1914. No. 5, P. 10.
47. Lukomskii, G. Sovremennyi Petrograd: Ocherk istorii vozniknoveniia i razvitia klassicheskogo stroitel’stva. Petrograd: Svobodnoe Iskusstvo, n. d.
48. Machinskii, V. “Arkhitekturnye zametki”. // Zodchii. 1914. No. 25.

49. Miliutin, N. “Vazhneishie zadachi sovremennogo etapa sovetskoi arkhitektury”. // Sovetskaia arkhitektura, 1932. No.2-3. P. 3-9.
50. Montag, A. “Izmenenie plana ostrova Golodaia”. // Zodchii, 1915. No. 49. P. 510.
51. Mukarovsky, J. “On the Problem of Functions in Architecture”. // Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukarovsky. New Haven: Yale Univ. Press, 1978. P. 236-50.
52. Munts, O. «Parfenon ili Sv. Sofiia? K sporu o klassitsizme v arkhitekture». // Arkhitekturno-khudozhestvennyi ezhenedel’nik. 1916. No. 2. P. 19-22.
53. Oltarzhevskii, K. Stroitel’stvo vysotnykh zdanii v Moskve. Moscow, 1953.
54. Ovsiannikova, E. «Svobodnye ili gosudarstvennye». // Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 1988. No. 10. P. 23-27.
55. Papernyi, V. Kul’tura Dva. Ann Arbor: Ardis, 1985.
56. Punin, N. Pamiatnik III Internatsionala. Petrograd, 1920.
57. Rokh, Iu. “Novoe stroitel’stvo v S.-Peterburge”. // Apollon, 1909. No.1. P. 17.
58. Ruble, B. “From Palace Square to Moscow Square: St. Petersburg’s Century-long Retreat from Public Space” // W. Brumfield, ed., Reshaping Russian Architecture. New York: Cambridge Univ. Press; Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1990. P. 145-75.
59. Rudnev, L. “O formalizme i klassike”. // Arkhitektura SSSR. 1954. No. 11. P. 30-32.
60. Semenov, V. “Arkhitekturnaia rekonstruktsiia Moskvy”. Voprosy arkhitektury. M.: OGIZ-IZOGIZ, 1935. P. 119-58.
61. Slavina, T. Vladimir Shchuko, Leningrad: Lenizdat, 1978.
62. Starr, S. “The Social Character of Stalinist Architecture,” // Architectural Association Quarterly, 1979. No. 2. P. 49-55.
63. Suzdaleva, T. “Otkrytie naslediia revoliutsionnogo romantizma”. // Arkhitektura SSSR, 1989. No. 2. P. 98-105.
64. Trotskii, N. “Dom sovetov v Leningrade”. // Arkhitektura Leningrada. 1937. No. 2. P. 8-19.
65. Tsapchenko, M. “O realisticheskikh osnovakh sovetskoi arkhitektury”. M.: Gos. Izdat literatury po stroitel’stvu i arkhitekture, 1952.
66. Zapletin, N. “Dvorets Sovetov SSSR (po materialam konkursa)”. // Sovetskaia arkhitektura, 1932. No. 2-3. P. 10-116.
67. Zhuravlev, A., Ikonnikov, A., Rochegov, A. Arkhitektura Sovetskoi Rossii. M.: Stroiizdat, 1987.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ОБРАЗ УМНОГО ГОРОДА— ВИЗУАЛЬНОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ

О.А. ЗИНОВЬЕВА[1], А.В. ПТИЦЫН[2]
1. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова (факультет искусств), 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия
E-mail: info@arts.msu.ru

2. ООО «Камера Биай»,
123100, г. Москва, ул. Мантулинская, 24; Россия
E-mail: ap@synesis.ru

В статье рассматриваются вопросы формирования как технически умного города, так и образа умного города. И то, и другое оказывает влияние на стабильность развития, социальный и экологический комфорт в городской среде. Авторы предпринимают попытку дать определение понятию «умный город». Образ умного города, в первую очередь, создают люди. Люди могут внедрить и умные технологии, которые требуют умного использования. Именно на пересечении творческой мысли, культуры и технологий рождается новое в городской среде. Утверждается, что умные города, основанные на доверии между людьми, как правило, притягательны для проживания и эмиграции: это города, где люди свободно общаются и где существует свободный проход людей во внутригородские территории, в здания и т. д. В таком случае новые технологии умного города ориентированы в первую очередь не на решение вопросов безопасности, а на повышение качества жизни — создание пешеходных и парковых зон, новые транспортные решения, как, на пример, переход на электромобили. Обосновывается, что многие города формируют образы умного города, которые предполагают использование современных технологий, часто связанных с историческим прошлым, которое важно для образа преемственности, сохранности и комфорта. Сделан вывод, что умный город предполагает экологический подход и создает визуальность безопасной и здоровой среды. Экологические и умные здания отвечают новым трендам экоархитектуры на всех этапах возникновения — выбор экономичного не наносящего урона места застройки, проектирование, использование экологических материалов и технологий, экологическое обслуживание здание и, если потребуется, то экологическая разборка и утилизация строительного мусора.

Ключевые слова: *образ города, восприятие городской среды, местная идентичность, умные технологии, архитектура, урбанистическое пространство, урбанистические мифы, экология, доверие, визуальность, реальность.*

IMAGES OF SMART CITIES — VISUALITY AND REALITY

O.A. ZINOVIEVA[1], A. V. PTITSYN[2]

1. Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia
E-mail: info@arts.msu.ru

2. CameraBI LLC,
123100, Moscow, Mantulynskaya, 23, Russia
E-mail: ap@synesis.ru

The article deals with the formation of a technically smart city, as well as the image of a smart city. Both have an impact on the stability of the development, social and environmental comfort in any urban environment. The image of a smart city is created by people. People can implement smart technologies that ensure its smart realisation. In any urban environment new things appear on the crossroads of creative thoughts, culture and technology. It is argued that smart cities based on trust between people are usually attractive for living and emigration: these are cities where people communicate freely and where there is a free passage of people into the inner-city territories, buildings, etc. In this case, the new technologies of the smart city are focused primarily not on addressing security issues, but on improving the quality of life - creating pedestrian and park areas, new transport solutions, such as switching to electric vehicles. It is stated that many cities form the images of a smart city, which involve the use of modern technologies, often associated with the historical past, which is important for the image of continuity, safety and comfort. It is concluded that a smart city implies an ecological approach and creates the visuality of a safe and healthy environment. Ecological and smart buildings meet new trends in eco-architecture at all stages of occurrence - the choice of an economical, non-damaging development site, the design, the use of ecological materials and technologies, the ecological maintenance of a building and, if necessary, ecological dismantling and recycling of construction waste.

Key words: *smart city identity, perception of urban environment, local identity, smart technologies, architecture, urban environment, urban myths, ecology, trust, visuality, reality .*

Рост населения Земли, разрастание городов и тот факт, что уже больше половины всех жителей нашей планеты проживает в городах, приводит к тому, что приходится решать вопросы как технического, так и гуманитарного плана. Нахождение человека в созданной им рукотворной среде связано с осознанием этого места, восприятием его как положительного или отрицательного образа для проживания, инвестиций, работы, создания семьи или отдыха.

Любые крупные проекты в истории человечества, будь то строительство египетских пирамид, прокладка ирригационных систем или железных дорог, победы в военных баталиях связаны с общими идеями, мировоззрением, доверием людей друг другу и к демократическим институтам. Сильные авторитарные режимы или коммерческие образования могли навязывать свои условия путем силы и ритуалов, формируя общее допустимое мировоззрение. Прихожане одной церкви, члены одного клуба или гильдии имели всегда склонность доверять друг другу и закреплять это определенными ритуалами и визуальными образами своих гербов, логотипов или культовых сооружений. Крепостные крестьяне, следуя определенной религиозной, экономической и социальной морали, вынуждены были доверять системе. Сталинский режим также сумел создать мировоззрение доверия пар-

тии, правительству и товарищу Сталину. Как положительные примеры, так и отрицательные говорят нам о том, что всякое дело невозможно без доверия. Современная эпоха с демократическими тенденциями и средствами массовой информации понятие «доверие» не исключило, а, напротив, придало ему особое значение, что в какой-то степени выражается и визуально. Как будет показано ниже, человеческое желание навязать свои идеи и получить политическую и коммерческую выгоду встраивается в любые проекты, как это имеет тенденцию отображаться визуально.

Определение термина «умный город» у большинства исследователей связано, в первую очередь, с техническими решениями. Так, Дикин и Аль-Уэар включают в понятие «умный город»[1] использование широкого набора электронных и цифровых технологий для управления городской средой и экономии ресурсов. Сюда же входят технические средства для удовлетворения потребностей жителей города.

Однако одним из предпосылок умного города, комфортного для проживания, является доверие между жителями и правительством. Если уровень доверия невысокий, это создает дисбалансы в городе: государство использует современные технологии не для повышения качества жизни, а для контроля за жителями, например турникеты в общественном транспорте, системы досмотра и слежения за перемещениями людей. Во многие здания ограничивается доступ с помощью систем контроля доступа (СКУД), что препятствует свободному общению между людьми.

Жители в пригородах с низким уровнем доверия стремятся отгородиться от внешней среды высокими заборами и интеллектуальными системами. Однако высокие заборы, наоборот, снижают уровень безопасности и нарушают социальный и экологический баланс городской среды, создают визуально образ небезопасной и недоверительной территории. Умные города с низким уровнем доверия отталкивают жителей. Таким образом, умный город с низким уровнем доверия не выполняет своих функций повышения качества жизни людей.

Умные города, основанные на доверии между людьми, как правило, притягательны для проживания и эмиграции: это города, где люди свободно общаются и где существует свободный проход людей во внутригородские территории, в здания и т.д. В таком случае новые технологии умного города ориентированы в первую очередь не на решение вопросов безопасности, а на повышение качества жизни — создание пешеходных и парковых зон, использование новых транспортных решений, как, например, переход на электромобили.

[1] *Deakin, Mark. Husam Al Waer*. From Intelligent to Smart Cities. Journal of Intelligent Buildings International: From Intelligent Cities to Smart Cities // Электронный ресурс. http://discovery.dundee.ac.uk/portal/en/research/from-intelligent-to-smart-cities(c6aedf6e-5305-4a6f-a095-08676bcf9e4c).html.

На наш взгляд, умные решения, ориентированные на повышение качества жизни людей, подразумевают доверие между горожанами и доверие горожан к руководству города. Именно тогда можно говорить об образе умного города, о творческом подходе при создании образа и «идентичности умного» или интеллектуального города[2]. Сюда входят и созданные образы администрацией, застройщиком, архитектором, жителями, историей и современностью под влиянием политических, экономических и социальных факторов.

Умный город предполагает экологический подход и создает визуальность безопасной и здоровой среды. Экологические и умные здания отвечают новым трендам экоархитектуры на всех этапах возникновения: выбор экономичного не наносящего урона места застройки, проектирование, использование экологических материалов и технологий, экологическое обслуживание здания и, если потребуется, то экологическая его разборка и утилизация строительного мусора. Экологическое и умное использование здания предполагает его определенный размер, где проще внедрить такие технологии, чем в маленьких отдельных домах, хотя и это возможно. Подобное проектирование и использование породило широкую терминологию: эко-, зеленый, устойчивый дизайн, где в той или иной степени предпринимаются попытки использования замкнутых технологий. Это сбор дождевой воды и вторичное использование очищенной технической воды, солнечные батареи, ветряные источники энергии, управляемые окна и жалюзи, раздельный сбор и переработка мусора, двойное остекление фасадов со встроенной вентиляцией между стекол для экономичного кондиционирования. Одной из первых построек такого типа можно назвать Всемирный торговый центр в 50 этажей, высотой в 240 м, возведенный в 2006 г. в Манаме (Бахрейн). В облике здания прослеживаются аллюзии воды, неба, солнечного света, а ветряные генераторы энергии входят в общий художественный облик сооружения. Все это делает здание привлекательным для клиентов и горожан.

Умные жители осознают значение природы для здоровой и экологической среды, которая очищает воздух, повышает уровень кислорода, способствует поглощению органических отходов и создает в целом позитивное эстетическое восприятие. В городской среде мы видим и реальное присутствие зеленых объектов — парков, садов, скверов, кладбищ или зеленых крыш. Однако зеленые насаждения

[2] *Дягилева Н.С.* Теоретические аспекты городской идентичности // Электронный ресурс. http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf.

также высаживаются в кадках для создания позитивного образа экологического города. Проблема здесь в том, что это преграда для сбора естественных осадков в почве, что создает проблемы для насаждений и для оттока ливневой канализации. Многие корпорации давно поняли семиотическую привлекательность образа зеленого цвета и широко его используют в своей рекламе, как, например, «Сбербанк».

Положительным, немифологизированным образом зеленого сооружения, даже при отсутствии полного перечня свойств эко- или зеленого дизайна, можно назвать Библиотеку Университета Варшавы, которая была построена в 1999 г. архитекторами Мареком Буджунски и Збидневым Бадовски (*Marek Budzyński*, *Zbigniew Badowski*). Уникальный ландшафтный дизайн в стиле дикой природы, которая может быть в гармонии с человеком, разработала Ирена Бажерска (*Irena Bajerska*). Здание было возведено над спрятанной в тоннель скоростной трассой, что имело большое значение в улучшении экологии и демонстрации того, как администрация обеспокоена и решает эту проблему. Библиотека имеет травяную крышу с клумбами и кустарником, которая обеспечивает естественную изоляцию и создает ощущение связи с природой и гладью реки. Скромный дизайн, цементные башни, простой металл, тонированный зеленой краской под старую бронзу, напоминают о старинных сооружениях древней Варшавы, а также придают демократический и доступный оттенок этому месту. И действительно любой человек может прогуляться по этим современным висячим садам и воспользоваться книгами внутри хранилища.

Одним из важнейших факторов для человека является реальность и образ безопасной среды. Ее достижению может способствовать «теория разбитых окон», которая была сформулирована в 1982 г. и применялась на практике в ряде городов, в том числе и Нью-Йорке при мэре Рудольфе Джулиан. Суть ее заключается в том, что среда с разбитыми окнами провоцирует возникновение не только большего числа разбитых окон, но и маргинального поведения человека. «Эта теория предполагает, что полиция может сделать города более безопасными, остановив мелкие преступления и вандализм — и *Big Apple* определенно добился этого в 1990 гг.»[3].

При введении небольших изменений в облик заброшенной среды и поражение небольших правонарушений, таких как уличное пьянство, попрошайничество, мелкие кражи, замусоривание, спонтанные и неопрятные граффити, происходит заметное изменение локальной среды в целом и ее визуального восприятия. При сокращении мелких

[3] *Christina Sterbenz*. How New York City Became Safe Again. Business Insider // Электронный ресурс. http://www.businessinsider.com/criticism-for-giulianis-broken-windows-theory-2014-12.

преступлений, появлении более чистых улиц у жителей появляется визуальное ощущение того, что полиция, справившись с мелкими преступлениями, сможет и их защитить. В сознании жителей, потенциальных инвесторов и посетителей складывается новая идентичность безопасности. Однако штрафы за мелкие правонарушения и жесткий полицейский контроль вытесняют исконное население, а новая локальная визуальность и новая идентичность привлекают новых более благополучных жителей.

Морария, старейший средневековый квартал Лиссабона, находящийся на крутом склоне, не пострадал от наводнения в 1755 г. и не был перестроен, как другие районы столицы, куда после расширения улиц и возведения более комфортных зданий, переселилось более зажиточное население. Морария постепенно стала опускаться в депрессионное состояние. В 1970-е гг. половинчатая реконструкция еще больше понизила статус этого некогда процветающего мавританского квартала с прекрасными дворцами и особняками и привлекла городскую бедноту, иммигрантов и криминал. В 2001 г. новый мэр Кошта обратился к теории «разбитых окон» для возрождения депрессивной Морарии. Отремонтировав полуразрушенный особняк, он перевел туда мэрию. Облагороженное здание и территория вокруг смогли повлиять на окружающую среду. Следующим шагом было уничтожение помоек и приведение в порядок дорожного покрытия, которое создает ощущение ухоженности. Работа полиции тоже стала заметна: «первыми с улиц Морарии исчезли проститутки, затем начали пропадать наркоторговцы. Вновь открылись мелкие магазинчики и уличные кафе. Стало безопасно ходить, не боясь, что у тебя отберут сумку и мобильный телефон»[4].

Обшарпанность стен домов сохраняются, но в них новые неразбитые окна, работают водопровод и канализация. Белье между окнами домов, мелкая торговля, играющие дети на улицах, открытые двери домов, небольшие музыкальные выступления для «своих», а не туристов создают визуальность безопасной, доверительной, исторической среды, которая привлекает жителей и владельцев небольших сервисов.

На современном этапе во многих городах происходит закрытие производств, и крупные транспортные узлы, склады и портовые территории становятся ненужными. Их идентичность как промышленных зон, объединяющих тружеников, дающих работу, заработок и социальную защищенность, часто сменяется идентичностью заброшенности, криминала и безысходности, которая провоцирует отток жителей и ограничивает возможные инвестиции.

[4] *Боголепова А.* Лиссабон. Океанский ветер перемен // Электронный ресурс. http://www.portuguesa.ru/index.php/lissabon/progulki-po-lissabonu/item/702-lissabon-okeanskij-veter-peremen.

Исходной вехой преобразования старого речного порта Хафен в излучине Рейна и основой формирования новой визуальности стала 240-метровая Рейнская телебашня (1982, Харальд Дайльманн). Местность, получившая новое название Медиа-Хафен, привлекла определенных застройщиков и пользователей, связанных со СМИ, медийными технологиями и рекламой, а за ними и наиболее пафосных архитекторов, дизайнеров и скульпторов. Частично сохраненное портовое оборудование напоминало о славной исторической идентичности. Произведения Фрэнка Гэри (1999) в техно-экологическом стиле и веселые человечки *Flossis* (2002) Розали на Доме культуры и науки добавили идентичность неожиданности, прогрессивности, толерантности, а вместе с тем высокого уровня дохода, респектабельности и туризма.

Иной подход использовался при трансформации визуальности Рыбного порта (Каласатама) в Хельсинки. На общей площади возводимого района в 180 га создаются кварталы малоэтажных таунхаусов и высотных сооружений. Малоэтажный квартал (2015, *Harris-Kjisik Architects*) заложил основу идентичности экологической привлекательности, экономности, скромности и общности интересов жителей в этой области. Одна из особенностей — согласие жителей на жизнь без машин. Вместо этого новоселам предлагаются трамвай, велосипед и кашеринг. Скромная элегантность микрорайона не подчеркивает состоятельность возможных жителей: в общий двор с детскими площадками выходят и таунхаусы, и многоквартирные дома схожей стилистики, объединяя людей с разным достатком, но с общими целями. В идентичности нового района преобладает экологический подход с участием жителей. Кроме обязательной доступности к побережью, автоматизированной системы раздельного сбора мусора, экономии энергии и воды, «по словам городских чиновников, каждый застройщик в Каласатаме отчисляет казне Хельсинки по 10 евро на м^2 общей площади на экологическое искусство»[5]. Застройщик, соблюдая свои коммерческие интересы, визуально создает дружелюбную, равноправную и демократическую территорию.

Вслед за низкоэтажными кварталами, которые задали тему идентичности экологического и энергосберегающего пространства, планируется создать «центральную часть района — восемь небоскребов разной этажности (от 20 до 33), из которых шесть высоток будут жилыми, одна — отелем, а еще одна — бизнес-центром».

Таким образом, многие города формируют образы умного города, которые предполагают использование современных технологий, часто связанных с историческим прошлым, что важно для образа преемственности, сохранности и комфорта. Например, в Шанхае много современных построек, но остались многие исторические здания и старинные храмы (например, Храм Конфуция, основанный в 1294 г.). В новой части Астаны практически не осталось старинных зданий, однако главный монумент Астаны, Байтерек, формирует визуальность преемственности — сохранение исторических корней, а наличие доступных университетов, школ и больниц способствует формированию доверия к правительству и между жителями. Хотя и в этом случае есть значительное присутствие монументальной пропаганды правительства и президента.

В итоге следует отметить, что нет идеального совмещения умного управления, поведения и технологий, но достижение баланса возможно при значительном доверии к руководству городской средой и между жителями.

[5] Новая жизнь Каласатамы // Электронный ресурс. https://www.dp.ru/a/2014/06/16/Novaja_zhizn_Kalasatami.

Список литературы

1. Deakin, Mark. Journal of Intelligent Buildings International: From Intelligent Cities to Smart Cities. [Электронный ресурс] http://discovery.dundee.ac.uk/portal/en/research/from-intelligent-to-smart-cities(c6aedf6e-5305-4a6f-a095-08676bcf9e4c).html (дата обращения: 17.02.2019).

2. Дягилева Н.С. Екатеринбург, Россия. Теоретические аспекты городской идентичности. [Электронный ресурс] http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf (дата обращения: 17.02.2019).

3. Christina Sterbenz. Business Insider. [Электронный ресурс] http://www.businessinsider.com/criticism-for-giulianis-broken-windows-theory-2014-12 (дата обращения: 17.02.2019).

4. Боголепова А. Лиссабон. [Электронный ресурс] http://www.portuguesa.ru/index.php/lissabon/progulki-po-lissabonu/item/702-lissabon-okeanskij-veter-peremen (дата обращения: 17.02.2019).

5. dp.ru. [Электронный ресурс] https://www.dp.ru/a/2014/06/16/Novaja_zhizn_Kalasatami (дата обращения: 17.02.2019).

References

1. Deakin, Mark. Journal of Intelligent Buildings International: From Intelligent Cities to Smart Cities. [E`lektronny`j resurs] http://discovery.dundee.ac.uk/portal/en/research/from-intelligent-to-smart-cities(c6aedf6e-5305-4a6f-a095-08676bcf9e4c).html (data obrashheniya: 17.02.2019).

2. Dyagileva N. S. Ekaterinburg, Rossiya. Teoreticheskie aspekty` gorodskoj identichnosti [Theoretical aspects of city identity]. [E`lektronny`j resurs] http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22420/1/geobrand-2013-12.pdf (data obrashheniya: 17.02.2019).

3. Christina Sterbenz. Business Insider. [E`lektronny`j resurs] http://www.businessinsider.com/criticism-for-giulianis-broken-windows-theory-2014-12 (data obrashheniya: 17.02.2019).

4. Bogolepova A. Lissabon. [E`lektronny`j resurs] http://www.portuguesa.ru/index.php/lissabon/progulki-po-lissabonu/item/702-lissabon-okeanskij-veter-peremen (data obrashheniya: 17.02.2019).

5. dp.ru. [E`lektronny`j resurs] https://www.dp.ru/a/2014/06/16/Novaja_zhizn_Kalasatami (data obrashheniya: 17.02.2019).

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ИСТОРИОГРАФИЯ ТЕМЫ ПЕРМСКОЙ БРОНЗЫ И МЕТОДЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В ЕЕ ИЗУЧЕНИИ

Н.В. КОШАЕВ
Московская государственная художественно-промышленная академия
имени С.Г. Строганова
E-mail: nekit_ko@mail.ru

В статье рассматривается вопрос историографии пермской древней и средневековой бронзы, изучение которой начало складываться в области археологии, и в настоящее время возникла потребность рассмотрения данного феномена на условиях систематизации данных разных наук. Это свидетельствует о необходимости формирования средств междисциплинарной оценки объекта исследования. Для этого важно уточнить исторические и теоретические аспекты изучения художественно-образного содержания пермской художественной бронзы в условиях интеграции смежных дисциплин, изучающих разные сферы народной культуры. Искусствоведение позволяет ввести в оборот исследования инструменты ее художественно-образной оценки. В статье приводится обзор и этапы изучения пермского звериного стиля.

Ключевые слова: *пермский стиль, художественная бронза, историография, средства искусствоведческой интерпретации.*

HISTORIOGRAPHY OF PERM BRONZE AND APPLIED METHODS OF ITS ART STUDYING

N.V. KOSHAEV
S.G. Stroganov Moscow State Art and Industry Academy

The article describes historiography of the Permian ancient and medieval bronze. Studying of Permian bronze started in field of archeology, and now there is a need to present this phenomenon under conditions of systematization of data from different sciences. This indicates the need for the formation of new tools and methods for interdisciplinary evaluation of the object of study. It is important to clarify the historical and theoretical aspects of studying the artistic and imaginative content of Permian bronze in the context of disciplines that study different spheres of folk culture. For example examining methodic of art history allows us to use artistic and figurative assessment.

The article provides basic overview and stages of studying of the Permian animal style.

Key words: *Permian style, artistic bronze, historiography, means of art interpretation.*

По характеристике бронзовых пермских артефактов накоплен значительный материал. Ранние источники по теме имели специфику описания находок и упоминание о параллелях в других регионах. В настоящее время взгляды на феномен пермской бронзы оформились в археологии, а также семантике, на которую переносятся методы изучения этнографией

«живого предания». Но при таком подходе не очевидно методологическое основание семиотики, которая основана на текстовом составе речи и философии языка. Это несоответствие приводит к неопределенности метода в отношении искусствоведения и рождает попытки формализовать научные оценки, например, в термине «искусствометрия» [1].

Считается, что первые известия о металлических находках — «идолах» из Приуралья и Сибири — даны Н.К. Витсеном в 1692 г. в книге *Nord — enOostTartarien*. Здесь описаны древности Сибири. Автор сообщает, что в районе Верхотурья в большом холме, в деревянном ящике была найдена золотая фигурка, изображающая птицу «вроде курицы или индюка с распущенными крыльями и человеческою головою». Другой идол был шириной в два пальца и выполнен из чеканного золота. Он прислан из Сибири и изображает «зверя вроде тигра или льва с человеческою головою и двумя распущенными крыльями». В 1730 г. в Стокгольме выходит книга Табберта фон Страленберга *Das Nord-und Oestliche Theilvon Europa und Asia*, шведского офицера, долгие годы жившего пленным в Верхнем Прикамье и изучавшего местные языки, историю и географию края. Он выдвинул версию о том, что Пермь Великая и Биармия скандинавских саг — одно и то же. Страленберг описал металлические «идолы», отлитые «вполне искусно и некоторые из них были более полулоктя высотою. [Толстой И.И, Кондаков Н.П., 1890, с. 32]» [2].

Первый этап развития знания о предметах звериного стиля, как отмечает К.И. Корепанов (1978), длился до 1917 г. Следующий этап — с 1917-го до середины 1950-х гг. И последний — до настоящего времени. Основной интерес и материалы появляются в середине XIX в. К первому периоду изучения пермского звериного стиля К.И. Корепанов относит П.И. Мельникова, С. Ешевского, И.Р. Аспелина, а также И.И. Толстого, Н.П. Кондакова, Ф.А. Теплоухова, Д.Н. Анучина, Я. Аппельгрен-Кивало, Э.Х. Миннза, А.М. Тальгрен, А.А. Спицына. При этом ученый отмечает, что само научное основание звериного стиля Прикамья закладывается только в конце XIX — начале XX вв. На втором этапе закладываются новые базовые подходы к археологии в трудах исследователей звериного стиля Прикамья: А.В. Шмидта, А.В. Збруевой, А.П. Смирнова. О.В. Игнатьева первый период протягивает до 30-х гг. XX в.

Важным этапом *методов археологии* стали идеи 60-х гг. XX в., представленные А.Х. Халиковым в монографии «Древняя история Среднего Поволжья» [3]. Им было произведено детальное изучение материалов всех известных на то время памятников неолита — эпохи бронзы Сурско-Окского междуречья, определена их культурная и временная соотнесенность. П.Д. Степановым была опубликована археологическая карта западной части Среднего Поволжья, где было учтено около двух тысяч памятников, включая отдельные находки.

Повышенная интенсивность археологических исследований и теоретическая систематизация отмечается в последней трети XX в., что связано с деятельностью высших учебных заведений в различных регионах, чаще в сотрудничестве с академическими институтами РАН.

Наиболее убедительной точкой зрения на археологию Приуралья представляются взгляды Р.Д. Голдиной (1987; 1993; 1999), согласно которой «ананьинской культуре наследуют две близкородственные, но самостоятельные общности: гляденовская в пермском Прикамье и пьяноборская на Средней Каме, Белой и Вятке». Последняя представлена тремя локальными культурами, обладающими своими специфическими особенностями материальной культуры и переживающими три синхронизированных хронологических этапа: III—I вв. до н. э., I—II вв. н. э., III—V вв. н. э. Памятники населения среднего Прикамья объединены в чегандинскую культуру (выделена учителем Р.Д. Голдиной — В.Ф. Генингом), в нее, на правах позднего этапа, Р.Д. Голдиной включены и материалы мазунинской культуры, которая некоторыми исследователями рассматривается как самостоятельная [4]. Гляденовская культура занимала «территорию преимущественно Верхнего Прикамья, Средней и Верхней Вычегды и верховий Печоры <…> Это разделение свидетельствовало о распаде общепермской основы на две части: пракоми и праудмуртов» [5].

На основе археологических изысканий формируется *семантическая подотрасль археологии.* Проблем семантики здесь несколько: в отношениях к археологии, этнографии, мифологии и семиотике. Начало свое семантика берет в этнографии и мифологии, и аспект семантики в отношении археологических артефактов нужно понимать сугубо гипотетически, поскольку не существует письменных источников подтверждения семантических трактовок, а живая фольклорная традиция имеет многочисленные образные напластования и может быть представлена только как тенденция. Семантика является также частью «живого предания», и в этом смысле она верифицируется только этнографией, живой речью (фольклором), в общем виде семиотическими реконструкциями. Но как научное направление линия семантики во взаимодействии археологии и этнографии решает проблемы культурогенеза далекого прошлого народов России, и в этом смысле семантика — важная часть современного научного процесса, в том числе и археологии, ищущей подтверждения своих гипотез.

Семантические реконструкции занимали многих исследователей. Существует значительный комплекс литературы, представленной именами многих археологов, поскольку трактовка древних артефактов занимала их так же, как и древняя культура. У истоков изучения семантики «пермского стиля» стоят А.Е. Теплоухов (1880, 1893) и А.Ф. Лихачев (1886). Особенность состоит в увязке смысла изображений с жизнью древних племен, идеей жертвоприношения, традиций ремесла в Прикамье. Работы С.С. Сорокина «Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры» (1978); Д.С. Раевского «Модель мира скифской культуры» (1985); Е.В. Переводчиковой «Язык звериных образов» (1996) и др. обращены к сложным мировоззренческим аспектам. Сегодня можно видеть разброс интереса семантики по отношению к разным объектам: костюму волжских финнов середины I — начала II тыс. н.э. — А.Н. Павлова (2008); височным украшениям населения Пермского Предуралья в эпоху Средневековья — Ю.А. Подосенова (2009); семантике гарнитуры женского Прикамского костюма — Л.И. Липина (2006) и др. Выводы о мифопоэтическом воспроизведении мира ананьинской и пьяноборской эпох (ранний железный век), которое становится «образно-содержательным принципом» сделал упоминавшийся К.И. Корепанов (искусство населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа 1980, 2000). Часто решаются вопросы систематизации самих бронзовых артефактов изучаемого периода.

Итогом развития семантики можно считать труды М.Г. Худякова (1931), А.В. Шмидта, Л.А. Голубевой (1979), Ю.В. Балакина (1998) и многих других. Вместе с тем сохраняется высокая степень актуальности данного направления, которую продолжают и современные исследователи. Так, существенное обобщение по проблемам семантики прикамской костюмной гарнитуры выполнила Л.И. Липина, которая исследовала гарнитуру женского костюма, обобщив популярные образы «прикамского бестиария» (медведя, лося, коня) в хронологическом периоде в промежутке 1,5 тыс. лет на территории Прикамья (середина I тыс. до н.э. — начало II тыс. н.э.). Общим контекстом автор связывает образы культуры бронзового и каменного века. «Постоянные контакты… были причиной возникновения новых сюжетов, влияли на композиционные решения и технику изготовления бронзовых изделий. Все инновации переосмыслены прикамским населением в соответствии с их собственным духовным потенциалом». Этот материал частично можно использовать в реконструкции уже феномена художественности пермского стиля. По мнению исследователя, семантические реконструкции в интенсивности исследований, в частности бронзовых зооморфных украшений Прикамья, насчитывают пять этапов. Первый — с 1860-х гг. до начала XX в., второй — 1920—1930-е гг., третий — 1950-е гг., четвертый — 1970—1980-е гг., пятый — с 1990-х гг. до современности. В 1940-х гг. археологические исследования прервались из-за войны. С 1960-х гг. прикамская археология отличается «глобальным изучением памятников бассейна р. Камы, формированием новой источниковой базы».

Л.И. Липина при исследовании вопросов семантики на материале гарнитуры женского костюма Прикамья отмечает пять этапов становления прикамской археологии [6]. *Этап становления* с момента первых находок и формирования первых коллекций в 1860-х гг. представлен Ф.А. Теплоухо-

вым (1896); И.Н. Смирновым (1903); А.А. Спицыным (1906). Затем следует *этап накопления нового материала*, когда появились работы, посвященные семантическому анализу отдельных образов бронзолитейного искусства. Зооморфные изделия ученые считали принадлежностями культовых церемоний, а также символами космогонических представлений (А.В. Шмидт, М.Г. Худяков). Сопоставление в исследованиях археологических, этнографических и лингвистических материалов, применение комплексного анализа и метода этнографических параллелей позволило по-новому оценить изучаемый массив источников. *На третьем этапе* появляются работы общего плана, в частности, были рассмотрены некоторые сюжеты и образы бронзолитейного искусства в целом и костюмной гарнитуры — в частности. Для их интерпретации использовался этнографический и фольклорный материал. Зооморфные мотивы на них понимались как отражение тотемических верований (по А.П. Смирнову) и космогонических мифов (по А.В. Збруевой). *Четвертый этап* наиболее продуктивен в археологии. Были «сделаны интересные выводы в области семантики бронзовых украшений Прикамья. Этому способствовала богатейшая база археологических материалов, созданная в результате масштабного изучения памятников бассейна р. Камы. Изделия бронзовой костюмной гарнитуры были систематизированы и статистически обработаны Л.А. Голубевой; оценка композиционного оформления проведена К.И. Корепановым. В.А. Оборин исследовал генезис популярных образов с каменного века до позднего Средневековья. А.С. Сидоров и Л.С. Грибова считали, что основой зооморфных образов были тотемические верования. В исследованиях А.В. Доминяка и Л.В. Чижовой обосновывалась космогоническая концепция, отраженная в бронзовых изделиях. *Пятый этап* характеризуется корректировкой археологической теории и новой интерпретацией некоторых образов. Л.И. Липина отмечает исследования Е.И. Оятевой, где автор анализирует пермское литье в контексте художественной системы, с соответствующим ей знаковым языком и предлагает свою классификационную систему изображений на украшениях. Вполне справедливо замечание Л.И. Липиной, что значение зооморфных украшений прикамского костюма не может рассматриваться без применения этнологических, лингвистических и мифологических материалов, поэтому вполне плодотворно в исследованиях автора используются работы Г.Е. Верещагина, В. Мункачи, В.Н. Белицер, В.Е. Владыкина, В.В. Напольских, В.Я. Петрухина и др.

Рефрен семантики в ее дидактическом изложении можно найти у А.Н. Павловой [7], Л.А. Молчановой [8]; К.И. Куликова и М.Г. Ивановой и др. Характерными в отношении специфики исследований, расширяющими археологический план материалов являются подходы М.Г. Ивановой [9] и Л.С. Грибовой [10]. Но представления об объекте, который является общим и для археологии, и для искусствоведения, не приближают здесь к понима-

нию пластических закономерностей «древнего искусства Прикамья» ввиду особой тематики археологии и этнографии, вписанной в материал социокультурного осмысления собственно археологического факта.

Существует ряд исследований, обращенных к области проблем звериного стиля в целом. При этом формируется поле научных подходов, которые, вероятно, будут расширены в будущем. Так, Е.Ф. Королькова [11] рассматривает происхождение и формирование искусства на основе детализации подробностей многочисленных контактов скифо-сибирского мира с различными народами и культурами.

Здесь надо еще раз отметить, что семантика как метод исследования, по сути, несамостоятельна, поскольку является частью более сложного — семиотического комплекса, где смысловой контекст связан комплексной оценкой функций мировоззрения и знакообмена. В отношении этнографических материалов наиболее объективными являются работы А.К. Байбурина [12]. В общем же виде проблема должна быть рассмотрена на условиях семиотики, учения, сформированного А.П. Лободановым в работе «Семиотика искусства» [13] (2013, 2015).

Также интересное ответвление от археологии создала Н.Н. Чеснокова (которое мы отметили в начале статьи), определив свой интерес как «искусствометрия» и посвятив систематизации материалов пермского средневековья анализ фигуративности и структуры изображений. Автор рассматривает *условия формальной фигуративно-статистической оценки древних образов* [1] и вводит понятия уровней в «номенклатуре описания», выделяя на первом уровне основную единицу — «фигуру» с ее элементарными составляющими — «деталями». Фигуры объединяются в «разряды». Термины имеют «основу в изображениях (контуры, высота рельефа)», а «разряд» — «группы фигур, визуально определяемые как сходные». Фактически, как утверждает автор, речь идет о том, чтобы придать описанию «структуру каталога». На втором уровне исходной единицей анализа становится «модель» и способы ее характеристик: «стандартные наборы фигур в композициях», «факторный анализ». Два уровня интерпретированы автором для создания «классификации изображений по искусствометрическим и исполнительским признакам». Общая характеристика проведенной Н.Н. Чесноковой работы может быть оценена как поиск средств формальной характеристики и сопоставимости элементов формы статистически с целью каталогизации существующих формотипов по признакам фигуративности. Однако следует признать, что в таком виде художественная роль изделий непонятна, так как в искусстве важна образность вещи, анализу которой служит формально-стилистический метод, но не собственно формализация как цель.

Таким образом, вполне закономерно, что художественная реконструкция древнего искусства объективно трудна ввиду отсутствия тек-

стового сопровождения самих источников. Преодоление препятствий возможно искусствоведением на основе интегративности исследований с учетом синтеза выводов археологии, этнографии, семантики, мифологии, лингвистики, анализа сакральных тенденций (верований и мифоритуальных практик), технико-технологических реконструкций. В части изучения художественности искусствоведение всегда будет опираться на внутренние дисциплинарные положения, обращенные к законам эстетической полноты формы. При этом этапы искусства в средствах его презентации показывает развитие аспектов мировоззрения и композиционной структуры, но сохраняет центральный аспект художественности — чувственный характер образности. Энергия вещей — это энергия времени, и важно найти в относительности развития композиции абсолютные («чистые») законы искусства. Только в этом случае этапность стиля и характер привносимых и аутентичных черт художественных изделий могут быть исследованы формально-стилистическими приемами искусствоведения.

Методология изучения древнего искусства

Искусствоведение в отношении к древнему археологическому материалу также еще не сформировало убедительных методов, и понятие искусства используется по отношению к древним артефактам как *общее определение некоей эстетической программы вещи.* Несформированность оценок ведет к тому, что термин «искусство» используется этнографией и археологией, семантикой и историей без указания на собственно принципы искусствоведческой интерпретации. В то же время и суть искусства не может быть понята без культовых, культурологических, технологических, хозяйственных, мировоззренческих, социальных характеристик, однако искусствоведение интересует второй порядок этих характеристик — художественная форма, эстетика вещественной структуры, что определяет уже и иные научные задачи. Можно указать на общие подходы, существующие в искусствоведении в трудах отмеченных выше авторов — Ф.И. Шмита, В. Мириманова, В.Н. Прокофьева, А.Д. Столяра.

Виль Мириманов в книге «Искусство и миф. Центральный образ картины мира» [14] выстраивает архаическую структуру изучения в виде схемы, где отражена структура типов фигуративности артефактов «субкультурных (отприродных)», «изобразительных», которые автор разделяет на «фигуративные» и «абстрактные». Фигуративные делятся на «натуралистические», «стилизованные», «схематические», а абстрактные дробятся в «структурные» и «единичные». При этом «абстрактные» образы автор схемы связывает с понятием «аморфные», а структурные — с термином «композитные». Другая схема В. Мириманова отображает проблему производственных традиций, которая обусловлена, по мнению ученого, с одной стороны технико-технологическим составом, а с другой — процессами взаимодействия этносов, народов, самих технологий, изделий и т. д. Обе предложенные В. Миримановым схемы могут быть использованы как дидактические в различных схемах изучения древних материалов.

В.Н. Прокофьев обосновывает структуру искусствоведения в трех самостоятельных разделах — художественная критика, история искусства, общая теория художественного процесса — и полагает необходимым раскрытие феномена искусства в его «чистых законах», независимых от времени. По его мнению, материалом теории являются «*сквозные связи* (курсив мой. — *Н.В.*) между прошлым и будущим через настоящее; сфера действия чистых закономерностей, движущих искусством, как особой формы материально-духовного производства, которая, раз возникнув и затем пройдя длительный путь развития, обладает также *собственной*, а не только извне инспирируемой логикой движения во времени и пространстве» [15].

Важнейшие введения в вопрос понимания *визуально-оптической структуры* произведений палеолита, которые возможно использовать в анализе искусства эпохи металла, и, соответственно, изделий из бронзы выполнены А.Д. Столяром в книге «Происхождение изобразительного искусства» [16]. Смелый и масштабный взгляд ученого на изобразительность палеолита против существовавших во время написания книги представлений о несовершенстве палеолитического искусства свидетельствует, что по отношению ко многим древним артефактам нужно относиться не как к примитивным первичным попыткам художественной деятельности, а как к устойчивой и масштабной художественной системе, связанной с функциями объекта и формирующей область восприятия и характер систем изображений как историко-предметную задачу искусства. Автор в темах «*Медвежьи пещеры*», «*Натуральное творчество*» нижнего палеолита; «*Натуральный макет*» (как переходная форма к анималистической скульптуре), «*Полнообъемная глиняная скульптура*» (генезис элементарных форм изображения зверя), «*Раннеориньякский рисунок*» (как генетическая основа плоскостного анимализма верхнего палеолита) и ряде других исследует и раскрывает аспекты древней пластической формы. Общая идея книги подводит читателя к мысли о том, что путь формирования изобразительных (на самом деле отобразительных) закономерностей обусловлен тем, что сама изобразительная деятельность палеолита есть «важнейший фактор становления сознания “*Homo sapiens*”» и что «одновременность появления *Homo sapiens* и “понятийных” рисунков зверя глубоко знаменательна. Этим, вероятно, обозначилась важнейшая веха прогресса — завершенный генезис первой “теоретической” мысли. Раннеориньякские рисунки — свидетельства “разумности” неоантропов и подъема их сознания на генеральных направлениях до уровня полноценно человеческого типа умственной деятельности».

Взгляд А.Д. Столяра отличается от интереса археологии, этнографии, истории к артефактам далекого прошлого, но одновременно он сложен и для искусствоведения, так как предполагает системное представление о многих феноменологических и типологических причинах визуализации. С этим связаны подходы к проблемам восприятия, возникающие в конкретном времени и охарактеризованные категориями «напряженность формы», «криволинейность», «геометрическая упрощенность», «видимое поле» и др., которые определяют существенное наполнение образа, и что составляет для изучения искусства прошлого серьезную аналитическую основу, не только палеолитического, но и неолитического и искусства периода металла. Можно предположить развитие этой темы в будущем.

Собственно источники по характеристике именно искусства пермской бронзы крайне редки, и это при том, что сам объект занимает ученых давно. В отношении к древней археологии искусствоведение находится в стадии формирования. В части художественной оценки, в частности пермской средневековой бронзы, выполнено фактически одно упоминавшееся выше диссертационное исследование по искусствоведению — «Пермский звериный стиль», автор А.В. Доминяк (2000). В этом и других исследованиях автор, хорошо знающий изучаемый материал, сделал важнейший шаг, рассмотрев как объект искусства памятники ломоватовской культуры. Опираясь на археологические данные В.Ф. Генинга, Р.Д. Голдиной, Л.С. Грибовой, А.В. Збруевой, З.А. Оборина, Ю.А. Полякова, В.П. Денисова, Г.Н. Чагина и других, автор охарактеризовал I тыс. н.э. как уникальный период в истории Прикамья, связанный с развитием пермского «звериного стиля» и структурировал художественные особенности уникальных изделий бронзы [17]. А.В. Доминяком созданы условия полноценной научной именно художественной систематизации, вне чего в обозначенной проблеме художественно-образного значения решения нет. Автор классифицирует предметы пермского звериного стиля, а также сюжеты в несколько групп и рассматривает сферы применения предметов и отношение их к центральному понятию «картины мира» древних ломоватовцев. Это необходимо для того, чтобы дать художественный анализ, который позволяет рассматривать в дальнейшем многие аспекты художественной образности.

В известном смысле стиль пермской бронзы с причудливым переплетением изобразительных и декоративно-символических языков и развитием пространственности не отменяет более ранние приемы обобщения, характерные для эпохи палеолита в его объемных и графических решениях, но создает новую пластическую среду, отвечая уже сакральной составляющей языческой структуры образов. Переживание мира как *астрофизического* находит формы иконического фронтального развертывания композиции по вертикали и горизонтали, а идея благополучия рода получает новый тип композиций, где образ человека и мифопоэтические

«тексты» трактуются как часть семьи. Эти планы нуждаются в оценке их качественного изменения как объекта *обобщения искусствоведением* материалов бронзовых артефактов средневекового Приуралья и понимания связи *структурно-композиционных* характеристик с *технико-технологическими* приемами прикладного искусства.

Основным методом изучения художественных объектов, как отмечалось, в том числе архаических, остается комплекс идей отечественного искусствоведения, которое в анализе художественного содержания использует *формально-стилистический* метод, примеры которого хорошо представлены в работах В.М. Василенко, Г.К. Вагнера, В.С. Воронова, М.В. Алпатова, А.Б. Салтыкова, А.К. Чекалова и др. При рассмотрении изделий могут быть экстраполированы приемы осмысления и анализа художественной формы, предложенные М.А. Некрасовой. Методы искусствоведения призваны детализировать специфику пластических свойств тех или иных формообразующих тенденций изделий и их композиционные закономерности. Основополагающее значение имеет отмеченное выше понятие «художественный образ в декоративно-прикладном искусстве», раскрытое А.Б. Салтыковым и А.К. Чекаловым.

В отношении региональных материалов можно отметить ряд *искусствоведческих способов* изучения наследия прошлого. В.Б. Кошаев в диссертационном исследовании «Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища народов Западного Приуралья» [18] и «Типология художественной культуры» [19] при изучении процессов развития образной системы в четырехтысячелетнем промежутке времени региона Западного Приуралья по отношению к традиционному жилищу предложил концепцию типологического состава искусства, основанного на единстве основополагающих факторов — социоорганизационных, производственных, этнокультурных (религиозных) —— и этапного, формационно-типологического их содержания, что может быть использовано в оценке пермской художественно-образной систематики, поскольку она является частью художественной истории региона.

В общем виде можно отметить, что процесс изучения археологией приуральской бронзы привел к постановке вопросов о необходимости систематизации данного феномена и формирования средств его междисциплинарной оценки. Для этого художественно-образное значение необходимо рассматривать на основе интеграции смежных дисциплин, изучающих разные сферы народной культуры.

Список литературы

1. Чеснокова Н.Н. Классификация и типологизация в изучении археологических источников (на материале финно-угорского изобразительного искусства). Сыктывкар, 1988. 67 с.

2. Игнатьева О.В. История собирания и изучения археологических коллекций пермского звериного стиля. Дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2005.

3. Халиков А.Х. Древняя история Среднего Поволжья. М., 1969. С. 396.

4. Голдина Р.Д., Красноперов А.А. Ныргындинский I могильник II—III вв. на Средней Каме. Материалы и исследования Камско-Вятской археологической экспедиции. Том 22. Ижевск, 2012. С. 43.

5. Там же. С. 9.

6. Липина Л.И. Проблемы семантики археологических источников / Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона. — Ижевск, 2008. — С. 140—152.

7. Павлова А.Н. Семантика костюма волжских финнов середины I — начала II тыс. н. э. Дис. ...докт. ист. наук.. — Йошкар-Ола, 2008.

8. Молчанова Л.А. Орнамент удмуртской традиционной одежды: Опыт структурно-семантического анализа. Дис. ... канд. ист. наук. Ижевск, 1999.

9. Иванова М. Г. К вопросу о художественном образе в средневековом искусстве удмуртов // Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве удмуртов. Ижевск, 1984. С. 57—63.

10. Грибова Л.С. Стилистические особенности древнепермской бронзовой пластики // Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве Удмуртии. Ижевск, 1984. С. 39—56.

11. Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. СПб., 1996. 58 с.

12. Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология / Материальная культура и мифология. Л., 1981. С. 215—236.

13. Лободанов А.П. Семиотика и онтология искусства. М., 2013. 680 с.

14. Виль Мириманов в книге «Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.

15. Прокофьев В.Н. Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения / Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985. С. 261.

16. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985.

17. Доминяк А.В. Свидетельства утраченных времен: Человек и мир в пермском зверином стиле. Пермь, 2010. 150 с., с ил.

18. Кошаев В.Б. Дом-образ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища народов Западного Приуралья: Дис. ... д-ра иск. М., 2000.

19. Кошаев В.Б. Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве // Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск, 2009. С. 11—30.

References

1. Chesnokova N.N. Klassifikaciyaitipologizaciya v izucheniiarheologicheskihistochnikov (namaterialefinno-ugorskogoizobrazitel'nogoiskusstva) [Classification and typology in the study of archaeological sources (on the material of the Finno-Ugric visual art)]. Syktyvkar, 1988. 67 s.

2. Ignat`eva O.V. Istoriya sobiraniya i izucheniya arxeologicheskix kollekcij permskogo zverinogo stilya. Diss. … kand. ist. nauk [History of gathering and studying of archaeological collections of the Permian animal style. Diss ... Ph.D]. Perm`, 2005.

3. Xalikov A.X. Drevnyaya istoriya Srednego Povolzh`ya [Ancient history of the Middle Volga]. M., 1969. S. 396.

4. Goldina R.D., Krasnoperov A.A. Ny`rgy`ndinskij I mogil`nik II—III vv. na Srednej Kame. Materialy` i issledovaniya Kamsko-Vyatskoj arxeologicheskoj e`kspedicii. Tom 22 [Nyrgyndy I burial ground II – III centuries. on Middle Kama. Materials and studies of the Kama-Vyatka archaeological expeditions. Volume 22]. Izhevsk, 2012. S. 43.

5. Tam zhe. S. 9 [Ibid. P. 9].

6. Lipina L.I. Problemy` semantiki arxeologicheskix istochnikov / Ontologiya xudozhestvennoj kul`tury` Zapadno-Priural`skogo regiona [Semantic problems of archaeological sources / Ontology of artistic culture in West-Ural region]. — Izhevsk, 2008. — S. 140—152.

7. A.N. Pavlova Semantika kostyuma volzhskix finnov serediny` I — nachala II ty`s. n. e`. Diss … dokt.ist. nauk [Semantics of the Volga Finns costume in the middle of I - the beginning of the II millennium AD Diss ... dr]. — Joshkar-Ola, 2008.

8. Molchanova L.A. Ornament udmurtskoj tradicionnoj odezhdy`: Opy`t strukturno-semanticheskogo analiza. Diss … kand. ist. Nauk [Ornament in Udmurt traditional clothes: Experience of structural-semantic analysis. Diss ... Ph.D]. Izhevsk, 1999.

9. Ivanova M. G. K voprosu o xudozhestvennom obraze v srednevekovom iskusstve udmurtov // Otrazhenie mezhe`tnicheskix svyazej v narodnom dekorativnom iskusstve udmurtov [The problem of artistic image in the medieval art of Udmurts // Reflection of interethnic relations in decorative folk art of Udmurts]. Izhevsk, 1984. S. 57—63.

10. Gribova Jl.C. Stilisticheskie osobennosti drevnepermskoj bronzovoj plastiki / Otrazhenie mezhe`tnicheskix svyazej v narodnom dekorativnom iskusstve Udmurtii [Stylistic features of ancient Permian bronze plastics / Reflection of interethnic relations in the folk decorative art of Udmurtia]. Izhevsk, 1984. S. 39—56.

11. Korol`kova E.F. Teoreticheskie problemy` iskusstvoznaniya i «zveriny`j stil`» skifskoj e`poxi [Theoretical problems of art history and the "animal style" of the Scythian era]. SPb., 1996. 58 s.

12. Bajburin, A.K. Semioticheskij status veshhej i mifologiya / Material`naya kul`tura i mifologiya [The semiotic status of things and mythology / Material culture and mythology]. L., 1981. S. 215—236.

13. Lobodanov A.P. Semiotika i ontologiya iskusstva [Semiotics and ontology of art]. M., 2013. 680 s.

14. Vil Mirimanov v knige «Iskusstvo i mif. Central`ny`j obraz kartiny` mira [VilMirimanov in the book “Art and Myth. The central image of the picture of the world]. M., 1997.

15. Prokof`ev V.N. Xudozhestvennaya kritika — istoriya iskusstva — teoriya obshhego xudozhestvennogo processa: ix specifika i problemy` vzaimodejstviya v predelax iskusstvovedeniya / Prokof`ev V.N. Ob iskusstve i iskusstvoznanii. Stat`i razny`x let [Art criticism - the history of art - the theory of the general artistic process: specificity and problems of interaction within the borders of art history / V. Prokofiev. On art and art history. Articles of different years]. M., 1985. S. 261.

16. Stolyar A.D. Proisxozhdenie izobrazitel`nogo iskusstva [The origin of art]. M.: Iskusstvo, 1985.

17. Dominyak A.V. Svidetel`stva utrachenny`x vremen: Chelovek i mir v permskom zverinom stile [Testimonies of lost times: Man and the world in the Permian animal style]. Perm`, 2010. 150 s., s il.

18. Koshaev V.B. Dom-obraz. Xudozhestvenno-obrazny`e processy` slozheniya tradicionnogo zhilishha narodov Zapadnogo Priural`ya. Diss … d. isk [House – image. Artistic-figurative features in traditional dwelling of the Western Urals. Diss ... dr]. M., 2000.

19. Koshaev V.B. Tipologiya xudozhestvennoj kul`tury` i obraznoe miromodelirovanie v iskusstve / Miromodelirovanie: gumanitarny`e i xudozhestvenny`e processy` v nauke i obrazovanii [Typology of artistic culture and figurative world-modeling in art / Worldmodelling: humanitarian and artistic processes in science and education]. Izhevsk, 2009. S. 11—30.

УДК 72.03
ББК 87.8; 85

ПЕРИПТЕР: ТЕРМИН И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

С.К. ЧУРАКОВ
Московский архитектурный институт (Государственная академия) — МАРХИ.
107031, Москва, Рождественка, 1/4, корпус1, строение 4
e-mail: churakov55@yandex.ru

В традиционной истории классической архитектуры происхождение периптера — основного классического античного храма рассматривается исключительно на образцах не позднее VII—IV вв. до н. э. Хотя вполне очевидно, что этот тип храма имеет куда более древнюю историю.

Этимология термина «периптер» позволяет не только объяснить смысловую сторону объемно-пространственных и декоративных характеристик этого типа античного храма, но и понять его связь с ранними минойскими «протохрамами» и микенскими храмами XVI—XVвв. до н. э. Такая устойчивость воплощения сакральной традиции, в частности, позволяет говорить о непрерывности развития культуры в античном мире, ее непосредственной связи не только с минойской и микенской традицией, но и с малоазийской и древневосточной.

Наиболее отчетливо эти связи проявлялись в нескольких существенных элементах объемно-планировочного и художественно-декоративного решений периптера. В первую очередь к ним относятся трехнефная структура плана и главного фасада, а также сначала протоионическая. а затем ионическая колонны. Существенный вопрос в том, насколько эти традиции проявлялись в позднейших сооружениях как осознанная проектная программа, либо как перешедшие в категорию традиционных формальные приемы, чей смысл утерян или радикально трансформирован.

Сам термин «периптер» говорит о принадлежности его к древнейшему культу, сложившемуся задолго до формирования пантеона древнегреческих богов и восходящим к культу богини Иштар — Инану, распространенному во всем ареале Средиземного моря и Междуречья.

Главная смысловая составляющая термина — «птерой», в переводе с древнегреческого означающая не столько «крыло», сколько «крылатое существо». Птицы или грифоны — «крылатые существа» всегда были вестниками богини либо ее воплощениями и непосредственно включались в композицию существенным элементом, во многом определявшим семантический строй всего храма.

Ключевые слова: *периптер, минойская и микенская культуры, «птерой», акротерии, антефикс, фронтон, протоионический ордер, трехнефная структура плана.*

PERIPTER WORD AND FORME

CHURAKOV S.K.
Moscow Institute of Architecture (state academy)
107031, Moscow, Rozhdestvenka, 1/4, building 1

In the traditional history of classical architecture, the origin of the periptera, the main classic antique temple is seen only on samples not later than the VII — IV centuries BC, Although, it is obvious that this type of Church has a much more ancient history.

The etymology of the term "peripter" allows not only to explainthe semantic side of the three-dimensional and decorative characteristics of this like the ancient temple, but also to understand its connection with the early Minoan"proto-temples" and Mycenaean temples XVI – XV centuries BC. Such resistance embodiment sacred tradition in particular allows us to talk about the continuity of culture in the ancient world, its direct connection not only with the Minoan and Mycenaean tradition, but also with the Asia minor and the ancient East.

These connections were most clearly manifested in several essential elements of space-planning and artistic-decorative solutions of peripter. First of all, they include the three-nave structure of the plan and the main facade, as well as first proto-ionic. and then the ionic columns. The essential question is to what extent these traditions were manifested in later buildings as a conscious design program, or as passed into the category of traditional, formal techniques whose meaning is lost or radically transformed.

The term "peripter" speaks of its belonging to the ancient cult, formed long before the formation of the Pantheon of ancient Greek gods and ascending to the cult of the goddess Ishtar - Inan, common throughout the area of the Mediterranean sea and Mesopotamia.

The main semantic component of the term - "pteroi", translated from Greek means not so much "fender" as "winged creature". Birds or griffins-"winged creatures" have always been messengers of the goddess or her incarnations and directly included in the composition of an essential element, largely determined the semantic structure of the temple.

Key words: *peripter, Minoan and Mycenaean culture, "pteroi», acroteria, antefix, gable, protoionic order, a three-aisled plan.*

История классической архитектуры изобилует мифами. Один из них связан с происхождением периптера — основного типа классического античного храма. Традиционно оно рассматривается исключительно на образцах не позднее VII—IV вв. до н. э. Хотя вполне очевидно, что этот тип храма имеет куда более древнюю историю.

Планировочные и композиционные приемы, использовавшиеся при сооружении храмов в античной Греции, не просто опирались на формально-композиционный опыт предыдущих эпох, но, что важнее, продолжали и развивали заложенные в них конкретные сакральные смыслы.

И хотя в классический период произошло практически полное переосмысление трактовки основных элементов сакральной архитектуры, но традиции минойской и микенской культур, а через них и малоазийской, продолжали оставаться основными источниками формирования классического периптера. Они проявлялись в нескольких существенных элементах объемно-планировочного и художественно-декоративного решений. Существенный вопрос в том, насколько эти традиции проявлялись в позднейших сооружениях как осознанная проектная программа, либо они перешли в категорию формальных приемов, чей смысл утерян или радикально трансформирован.

Сам термин «периптер» говорит о принадлежности его к древнейшему культу, сложившемуся еще до формирования пантеона древнегреческих богов. Традиционно выводят его из двух древнегреческих

слов: «пери» — вокруг, около и «птерой» — крыло, боковая колоннада или боковая пристройка. В итоге образуется определение: «окрыленный со всех сторон». При этом современные издания, например «Большая Советская Энциклопедия» или энциклопедия «Британника», ограничиваются гораздо более простым переводом: «прямоугольное в плане здание с четырех сторон, обрамленное колоннадой».

Однако если обратиться к практике строительства храмов и святилищ доантичной Греции, когда храм представлял собой объем, «обстроенный» вокруг священного дерева с включением в общую композицию алтаря, лабрисов и других сакральных элементов, то такое его название как минимум неудачно. Хотя бы потому, что традиция поклонения священному древу — дендролатрия — вообще играла в греческой культуре существенную роль.

Также если говорить о ставшей в современном искусствоведении традиционной концепции разыгрывания в классической архитектуре драматургии несущих и несомых элементов, то также непонятно, почему, например, храм Посейдона в Пестуме или Парфенон можно назвать окрыленным.

«Парфенон на Акрополе в Афинах (447—438 гг. до н. э.), храм Афины-девы гораздо компактнее, строже, подтянутее, массивность и объемность не забивает в нем пропорций и соразмерности и находится в гармонии с формой и числом» [1]. Но, несмотря на всю «гармонию и соразмерность», и его никак не нельзя назвать «окрыленным», легким, летящим и т. д. Да и, строго говоря, такая эмоциональность, чувственность не характерна для культуры классической Греции, это, скорее, тема эллинистического периода.

Это сооружения, крепко стоящие на земле, особенно храм Посейдона с его тяжеловесным дорическим ордером. Постановка объема храма на высокий стереобат и организация основной точки восприятия с «острых» ракурсов несколько смягчает эту «естественную» тяжеловесность. Но такой прием относится, скорее, вообще к работе с любым объектом в связи с окружающим ландшафтом, чем исключительно с периптером. Более того, использование курватур — оптических искажений — направлено на исправление недостатков, свойственных именно такой форме храма. Конструктивно правильно сделанный большой прямоугольный объем с многочисленными колоннами в восприятии человека «разваливается», становится тяжелым, аморфным. Было бы неправильно предположить, что Фидий специально использовал такую «неудобную» форму только для того, чтобы разработать приемы ее гармонизации.

Понятно, для чего использовались все эти многочисленные приемы гармонизации формы у периптера. Непонятно, для чего она столь упорно сохранялась, в чем смыслы, заложенные именно в такой форме, требовавшие её сохранения уже в рамках новой изобразительной системы.

Ордер, отработанный до совершенства в классический период, был именно тем изощренным инструментом, который позволял традиционное содержание сакрального объекта минойско-микенской эпохи трансформировать в новую форму через ряд понятных трансформаций.

Разумеется, «окрыленность» содержится не в формах периптера, его пропорциях или численных отношениях. Если вспомнить храмовые комплексы XV—XVI вв. до н. э., предшествовавшие классическим греческим, то становится понятным не только использование этой темы, но и ее формообразующие характеристики. Но не как абстрактной «окрыленности», а как буквального «пери»метрального окружения здания храма изображениями птиц.

Храмовые комплексы Древнего Востока (на возвышении святилище Бала (Ваала) и рядом ашера — знак богини Иштар (Инану), составленный из флористических элементов — прообраза будущей ионической колонны) всегда несли в себе изображение птиц. Трудно сказать, были ли эти птицы только вестниками богини или одним из еевоплощений, но то, что это постоянные «персонажи» сакральных действий и на Крите, и в Малой Азии, и на Ближнем Востоке, и вообще во всем Средиземноморском ареале, легко доказуемо. Например, уже в шумеро-акадской культуре слово «судьба» изображалось знаком в виде птицы, а «управление» судьбой было одной из функций Иштар (рис. 1).

Рис. 1. Золотая нашивка из микенской гробницы XVI в. до н. э.

Сам традиционный перевод слова «периптер» как «окрыленный со всех сторон» или «обрамленный колоннадой» может быть оспорен. Вторая часть слова означает не только «перо», «крыло» или «пристройка», но и «крылатое существо» (птица, грифон, сфинкс). Однако у Плутарха (46—127 гг.) это звучит уже просто как «боковая колоннада» или «боковая пристройка», а сам термин «периптер» в значении «окруженный колоннами» впервые встречается еще у Полибия (201—122 гг. до н.э.). При этом сам объект — храм, к которому применяется определение, типологически значительно старше, а этимология слова «периптер» неоднозначна и требует отдельного исследования.

Практически название одного из главных изобразительных элементов храма — воплощенной в птице богини — в дальнейшем переносится на все здание храма. Сам этот факт говорит не столько о чисто технической причине такого явления, сколько об особом месте «боковой колоннады» в семантическом ряду. Этот элемент становится основным визуальным признаком принадлежности храма верховному женскому божеству. Если вспомнить, что первоначально священное древо, возвышавшееся над стенами микенского храма, постепенно замещается флористическим конструктом — протоионической колонной, а в дальнейшем антропоморфным изображением в целле храма (рис. 2—3), то становится понятно возрастание роли боковой колоннады.

а *б* *в*

Рис. 2 а—в. Тема священного дерева на минойских украшениях, монета из Библоса X в. до н. э.

Священное дерево помещается внутри стен или, скорее, обстраивается стенами. Оно первично по отношению ко всем остальным элементам композиции, которое формируется исключительно вокруг него и в связи с ним. Это в большой степени характеризует изображенный сакральный объект как «протохрам», чем как «храм». Один из древнейших ритуалов — это замена старого дерева новым, как символа возрождения жизни (рис. 2 а, б). Любопытен пример замещения в храме Аполлона Эпикурия в Бассах (V в. до н. э.) уже антропоморфной скульптуры на колонну — символ божества, но не ионическую, а коринфскую. При этом скульптура все же присутствует в храме, но в еще одной целле, имеющей отдельный боковой вход (рис. 3).

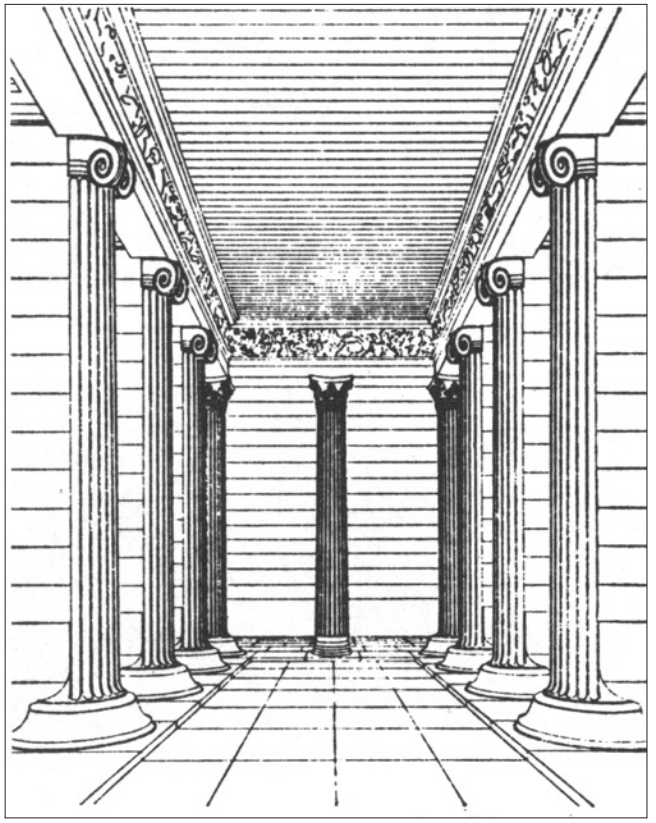


Рис. 3. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах, Иктин (V в. до н. э.)

В сохранившихся изображениях и фрагментах модели микенского храма на колоннах размещены изображения птиц — воплощениями богини. Именно такая колоннада визуализирует статус храма. В классической форме периптера в конечном итоге объединяются два важнейших элемента микенских храмов — скульптурные изображения птиц на колоннах, окружавших его с трех сторон, размещенные по продольной оси флористические конструкты — протоионические колонны (как в храме в Неандрии), замещавшие священное дерево (рис. 4).

Рис. 4. Протоионическая капитель храма в Неандрии, VIII—VII вв. до н. э.

В результате главный фасад античного периптера приобретает законченный вид колонного портика с фронтоном, на углах которого размещаются акротерии, как правило, имевшие вид сфинкса или грифона («птерой»),а на его вершине антефикс в виде пальметты — знак священного дерева. Как правило, парные минойские и микенские изображения крылатых мифологических существ — грифонов, символизирующие женское и мужское начало, группируются вокруг протодорической колонны, алтаря или антропоморфной фигуры (рис. 5).

Слова, относящиеся к архаическим культурам, содержат в себе не единичный смысл, но сразу многие смыслы, объединяющие все сущности обозначаемого объекта, и это принципиально важно для понимания логики формирования греческого храма. «…Древние мифологические сюжеты фрагментируются и их отдельные мотивы вставляются в общее художественное повествование с определенной эстетической или идейной целью, уже имеющей мало общего с первоначальным явлением, которое данный миф осмыслял…». Это рассуждение И.М. Дьяконова можно в полной мере отнести и к сакральной архитектуре, фактически являющейся воплощением мифа.

Более того, говорить о полисемии (многозначности) древних слов можно только «относительно современных языковых систем; для древнего человека, например, латинское *dominium* с полисимическим значением власть, владение, господство, собственность, суверенитет — моносемично, ибо, с его точки зрения, «власть, владение, господство, собственность, суверенитет» — просто одно и то же» [2].

Дьяконов использует в этом случае термин «художественный троп», который вполне уместно использовать и при анализе формирования художественного образа античного периптера. Для термина «периптер» это рассуждение также справедливо.

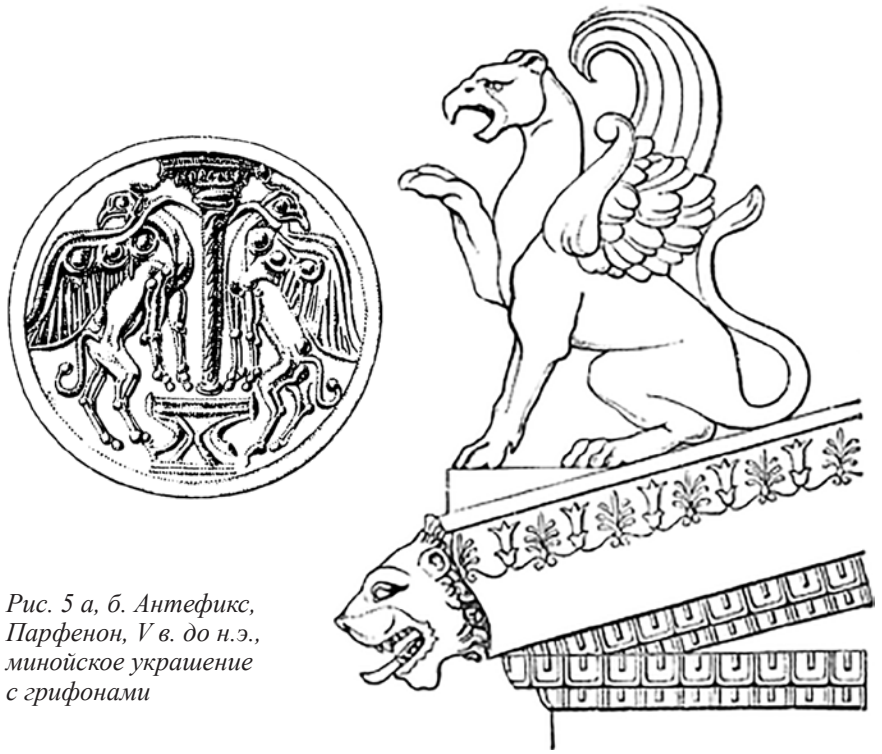


Рис. 5 а, б. Антефикс, Парфенон, V в. до н.э., минойское украшение с грифонами

Если взять перевод второй части — «птерой» из названия храма как «птица» или «птицы», тогда это уже не просто эстетическое свойство формы. Это ее содержание: храм окружен вестниками богини, ее воплощениями, но не просто колоннами, колонны здесь, скорее, вторичный элемент.

Сравнение минойских и микенских храмов с более поздними, изображенными на Критских монетах X в. до н. э., показывает если не их идентичность, то необычайную близость форм и характера композиции (рис. 6). Храмы представляют собой основной, более высокий объем с пристроенными к нему боковыми пристройками, на которых и помещены скульптурные изображения птиц. Видно, как постепенно исключительно ландшафтный объект — минойское святилищ — трансформируется в микенский храм, содержащий ландшафтную составляющую в свернутом виде. Все сакральные объекты, которые до этого существовали как самостоятельные элементы композиции, становятся взаимодополняющими элементами единого Целого.

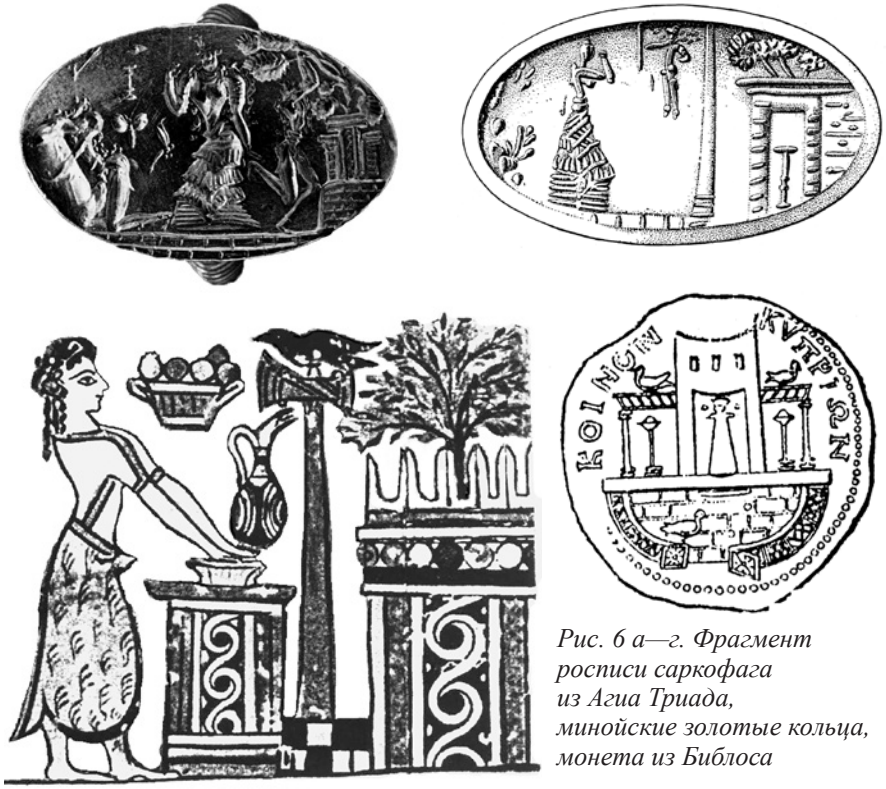


Рис. 6 а—г. Фрагмент росписи саркофага из Агиа Триада, минойские золотые кольца, монета из Библоса

К этому можно добавить небольшую скульптуру, изображающую три «протодорические» колонны с размещенными на них птицами (рис. 7) Вполне возможно, что это фрагмент модели храма, где колонны с птицами являются частью его боковых «крыльев». Наиболее интересно в нем не то, что он демонстрирует часть колоннады архитектурного объекта с завершением в виде птиц. Интересно то, что это, скорее всего, ранняя, переходная форма «протопериптера», у которого еще отсутствуют крытые боковые пристройки, несшие в себе зачатки колонного портика античных храмов. Изначальные ландшафтные характеристики присутствуют еще в явном виде: объем храма окружали свободно стоящие колонны, конструктивно с ним не связанные.

На более ранних минойских образцах птицы помещены на стоящих на высоком подиуме лабрисах. Важно то, что эти композиции вме-

сте с алтарем являются элементами храмового комплекса, включающего еще алтарь, и фланкирующие осевую композицию. Подчеркивает такое построение комплекса размещение в проеме храма или перед ним — в случае изображений на кипрских монетах антропоморфной фигуры женского божества, а на минойских золотых кольцах объекта, который можно трактовать как аналог ашеры — символа богини Иштар (рис. 8).

Рис. 7. Фрагмент модели микенского храма(?), колоннада с изображениями птиц

Рис. 8. Золотая нашивка, изображающая фасад микенского храма, XVI в. до н. э.

Тема столба с размещенными на его вершине птицами встречается не только в изображениях храмовых комплексов, но и в мелкой пластике, что говорит о важности подобных композиций. Например, изображение так называемой женщины на качелях (статуэтка минойского периода из Агиа Триады, Крит), скульптур женских божеств с коронами, увенчанными птицами, ритуальных сосудов с изображениями птиц. Многочисленность и разнообразие таких ритуальных предметов предполагает, что эта тема не могла не быть отражена в структуре храма как важнейшая. «Окрыленность» периптера — храма женского божества — не иносказательна, а буквальна (рис. 9, 10).

Сакральные объекты вообще и храмы в частности в первую очередь — это Содержание, и только во вторую — форма, отображающая это Содержание. И в этом смысле вся объемно-планировочная и декоративная структуры периптера вторичны. Логика трансформации

Рис 9 а—г. Ритуальные предметы минойской и микенской культур, тематически связанные с темой птиц и воздушной стихией

Рис. 10. Золотое кольцо с изображением храма Афродиты, датируемое специалистами Британского музея I—II вв. н. э.

формы напрямую связана с логикой трансформации культа, его сценария, ритуала. Например, переход от двухнефной планировки к однонефной в Герайоне не имеет под собой конструктивных объяснений: геометрически это один и тот же объем. Но замещение сложного конструкта — протоионической колонны, воплощавшей божество, — на антропоморфную скульптуру логично объясняет эту трансформацию.

Таким образом, можно сказать, что мы имеем дело с последовательным развитием одного типа храма на протяжении как минимум 600 лет, от 1500 г. до н.э. до 900—800 гг. до н.э. Однако, как свидетельствует изображение храма Афродиты на перстне 150—250 гг. н.э., найденном на острове Родос (рис. 10), такой тип храма, который можно назвать «протопериптером», не просто сохранился, но продолжал активно использоваться параллельно с периптером и всеми остальными классическими античными храмами, сохраняя актуальность использования древнейшей пространственной модели вплоть до III в. н.э.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1—5. — М.: Искусство, 1979. — С. 727.

2. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 248 с.

References

1. Losev A.F. Istoriya antichnoj e`stetiki [History of ancient aesthetics]. T. 1—5. — M.: Iskusstvo, 1979. — s.727.

2. D`yakonov I.M. Arxaicheskie mify` Vostoka i Zapada [Archaic myths of the East and West]. — M.: Editorial URSS, 2004. — 248 s.

Музыкальное и театральное искусство

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СЕМИОТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ ДРЕВНЕЙ РУСИ

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

Древнерусская знаменная нотация является одной из самых древних русских семиотических систем. Знаками, знаменами или крюками записывали мелодии древнерусских знаменных песнопений. Знаменный распев был музыкальным языком русского Средневековья. Знамена служили знаками профессионального пользования, они были предназначены только для певцов. Истоком древнерусской музыкальной письменности послужила византийская семиография. За семь веков своего развития на Руси знаменная нотация трансформировалась и приобрела свои национальные особенности. Музыкальный язык древнерусских песнопений был основан на интонировании слов и фразировке певческих текстов. Семиотика знаменной нотации связана со знаками разного типа — музыкально-синтаксическими, звуковысотными, указывающими на изменение интонации, особая группа знаков – фиты и лица (тайнозамкненные знаки) имели иероглифический характер, они являлись устойчивыми мелодико-графическими формулами. Знаки знаменной нотации обладали функциями движения, покоя, мелодического восхождения и нисхождения, они служили знаками музыкального синтаксиса — попевки и фиты. Знаки имели свою графику и соответствующее им музыкальное содержание. Отдельные знаки знаменной нотации выступали как символические знаки (крыж, параклит, фита). Знатоками церковного пения – дидаскалами, была разработана терминология знаменной нотации: каждому знаку, попевке, фите было дано свое название. Знаки выражали разный семиотический уровень, они сопоставимы с литературным текстом: в них знаки подобны буквам и слогам, а слова соответствуют знаковым формулам — комбинации нескольких знаков — попевки, подобны словам. Наиболее сложный уровень знаков — лица и фиты являлись устойчивыми группами знаков — «тайнозамкненными» мелодическими и знаковыми формулами. Фиты и лица инкрустировали, украшали музыкальный текст песнопений. Фита была священным знаком знаменной нотации, подобно титлам в церковно-славянских текстах, где сих помощью сокращаются священные слова, например, в слове Богъ под титлом сокращается буква о (Бгъ). Титло указывает на священный смысл этого слова и одновременно служит знаком его сокращения, аббревиатурой. Фита как и титло указывает на сокращение записи данного напева, и отмечает важные, сакральные слова песнопения. Обозначение гласа также являлись особого рода семиотическими знаками, от смены гласа зависел лад песнопений. Стройная и логичная

структура знаменной нотации — это сложнейшая музыкально-семиотическая система профессионального назначения, которая до сих пор во многом является камнем преткновения в исследовании музыкальной культуры Древней Руси.

Ключевые слова: *Древняя Русь, знаменная нотация, семиотика музыкальной письменности, знаки.*

SEMIOTICS OF THE MUSICAL WRITING OF ANCIENT RUS

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

Ancient Russian notation is one of the most ancient Russian semiotic systems. The melodies were recorded by neumes which were called "znamena" (signs) or "krjuki" (hooks). "Znamennoepenie" (lit. singing by signs) was the musical language of medieval Russia. The neumes served as signs of professional use, they were intended only for singers. The source of the ancient Russian musical writing was the Byzantine semigraphy. For seven centuries of its development in Russia the Byzantine notation was transformed and acquired Russian national characteristics. The musical language of ancient Russian hymns was based on the intonation of words and phrasing of texts. The semiotics of the musical notation was associated with signs of different types: syntactic signs, pitch-sounding signs, signs indicating a change in intonation. A special group of signs ("fity" and "lica") represented stable melodic-graphic formulas. The signs of the "znamenny" notation had different functions: signs of movement and rest, melodic ascent and descent, musical syntactics, etc. Every sign had its own graphics, musical content and name. Some neumes appeared as symbolic signs: kryzh (lit. cross), paraklit (lit. spirit, fita (the first letter of the Greek word "God"). The musical notation of Medieval Russia can be compared with the written language: musical signs are comparable with letters and syllables, whereas musical formulas, i. e. combinations of several, are similar to words. The most complex semiotic level of signs was presented by "fity" and "lica"; these were stable groups of signs which were cryptographically coded as special symbols as if the melody were "secretly" hidden. "Fity" and "lica" appeared as a sort of hieroglyphs which encrusted, decorated the musical text of the hymns. "Fita" was the sacred sign of the notable notation. It was similar to the abbreviations in the literary texts, where sacred words were not written in their fill form: they were written under a "titlo" (a special sign put over a Slavonic word to indicate both abbreviation and sacredness). The sacred meaning meaning could not be revealed in the written form, it has to be concealed under a "titlo". E.g. the word Bog "God" could not be written fully and explicitly, it was written as Bg (with the letter "o" omitted), similar to the Tetragrammaton in Hebrew writing.So

"Titlo" in the written language points to the sacred meaning of this word and at the same time serves as a sign of its abbreviation. "Fita" in the musical language also points out the shortening of the recording of this tune, and simultaneously notes the important, sacred places of the chant. The analogy seems to be very evident.The designations of tunes were also a special kind of semiotic signs, they pointed to the change of voice, on which the mode of hymns depended. The strict and logical structure of the "znamenny" notation is the most complicated musical and semiotic system of professional use, which is still a stumbling block in the study of the musical culture of Ancient Rus.

Key words: *Ancient Rus, sign notation, semiotics of musical writing, signs.*

Древнерусская знаменная нотация является одной из самых древних семиотических систем. Знаками, знаменами или крюками записывали мелодии древнерусских песнопений знаменного распева.

Само название нотации говорит о ее семиотической природе: «*знаменная*» происходит от славянского «*знамя*» — знак. Характерно, что древнерусские теоретики средства записи музыкальных звуков назвали знаменами, знаками, знаменным письмом, обобщая в этом понятии средства музыкальной записи и священные знаки, придавая им и практический, и богословский смысл. Знаки музыкальной письменности были для них священны, и потому их тщательно берегли. Истоком древнерусской музыкальной письменности послужила византийская семиография. Система невменных, безлинейных знаков в эпоху Средневековья распространилась по всему христианскому миру на Востоке и Западе. На Руси она появилась вместе с крещением Руси, но письменные памятники, певческие рукописи дошли до нас лишь от конца XI—XII вв. За семь веков своего развития на Руси знаменная нотация трансформировалась и приобрела свои национальные особенности. Знаки знаменной нотации относятся к знакам профессионального пользования, они предназначались только для певцов[1] [12, *173*; 13, *15—35*]. Действительно, обладателями знаний и знатоками знаменной нотации были древнерусские церковные певчие, переписчики певческих рукописей, руководители церковных хоров — головщики, учителя и теоретики — дидаскалы, которые в совершенстве знали «тайнозамкненные» знаки знаменной нотации, недоступные непосвященным людям. Именно наиболее сведущие дидаскалы стремились усовершенствовать систему записи. Среди них были гениальные теоретики и реформаторы знаменной нотации — инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор, новгородец Иван Шайдур, создатель степенных помет, старец Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря Александр Мезенец.

Музыкальный язык русского Средневековья

Знаменный распев был музыкальным языком русского Средневековья. Свое название он получил от способа записи: с помощью знаменной нотации, которой и записывали песнопения знаменного распева. Песнопения праздников годового круга и все основные певческие книги — Октоих, Минеи, Праздники, Триодь, Ирмологий — распевали

[1] «Знаки профессионального пользования, — как отмечает А.П. Лободанов — знаки, создаваемые специально обученной группой лиц, профессионалами-мастерами своего дела; не профессионалы лишь воспринимают такие знаки (например музыку, хореографию, живопись и т.д.), поскольку без определенной подготовки неумеютсоздавать их».

знаменным распевом и записывали знаменной нотацией. Ст.В. Смоленский относит знаменный распев к одному из самых глубоких видов народного творчества, которое имеет две стороны — внутреннюю и внешнюю. «Внутренние качества древнерусских песнопений — суть несравненная красота, своеобразный склад изложения, точность и ум этих песнопений. Внешняя сторона песнопений есть его своеобразная нотация, без знания которой частности построения и исполнения этого пения почти недоступны. Знаменная нотация, выработанная исключительно для русского церковного пения, объясняет его вполне, точно, строго. Как она непригодна для записи всякого иного пения, так и всякая другая нотация недостаточна для изложения древнерусских церковных напевов» [24, *4*].

Музыкальный язык древнерусских песнопений был основан на интонировании слов и фразировке певческих текстов, а знаменная нотация — на осмыслении певческих текстов: знаки создавались на основе мелодических фигур, фразировки, интонировании слов, волнообразности строения фраз в речи, ударений и смысловых акцентов текста. Слово, звук и знак в знаменных песнопениях неотделимы друг от друга, как дух, душа и тело. Знак может обозначать звук, целые интонации, фрагменты интонаций, они также обозначают продолжительность звучания, динамику и способ исполнения. Знаки тесно связаны с текстом. Одни знаки можно сопоставить с буквами, другие со слогами, а некоторые с фразами, строками, мелодическими украшениями. Знаки знаменной нотации имеют разные функции: буквенного, слогового и иероглифического письма, то есть могут отражать один звук (как алфавитную букву), два или три звука (что соответствует слоговому типу знаков), и большой мелодический оборот (его можно сопоставить с иероглифами).

Чарлз Пирс [20, *45*] указывает на двойственную природу знака: любой знак имеет форму и содержание. Знаки знаменной нотации, кроме этих двух признаков, графики знака и музыкального содержания, имеют третий — название и принадлежат к знакам профессионального использования. Существовало сообщество профессионалов, которое создавало эти знаки. Графическое изображение знаков — форма — и музыкальное содержание — их музыкальное наполнение, звучание, расшифровка знаков — составляют музыкальную сущность знаков. Однако из-за сложности и обилия знаков древнерусские теоретики создали название для каждого знака и каждой знаковой формулы — попевки, лица, фиты. Профессиональное использование знаков знаменной нотации требовало тонкой разработки знаков, теории знаменного письма и их названий. Безымянными древнерусскими теоретиками, знатоками церковного пения, была разработана терминология

знаменной нотации: все знаки и знаковые формулы (попевки, лица, фиты) получили присвоенные им названия, которые помогали изучать и запоминать знаки знаменного распева.

Первые письменные памятники теоретической мысли на Руси появились только в XV в., но в них уже есть определенная сложившаяся система, которая проявила себя в некоей иерархии знаков.

В одной из певческих рукописей XV в. из собрания Кирилло-Белозерского монастыря впервые указаны названия этих знаков. Это одна из первых азбук, занимает всего одну страницу рукописного текста и представляет собой ряд крюковых знамен, сопровожденных подписью, сообщающей их название «А се имена знамением» (рис. 1).

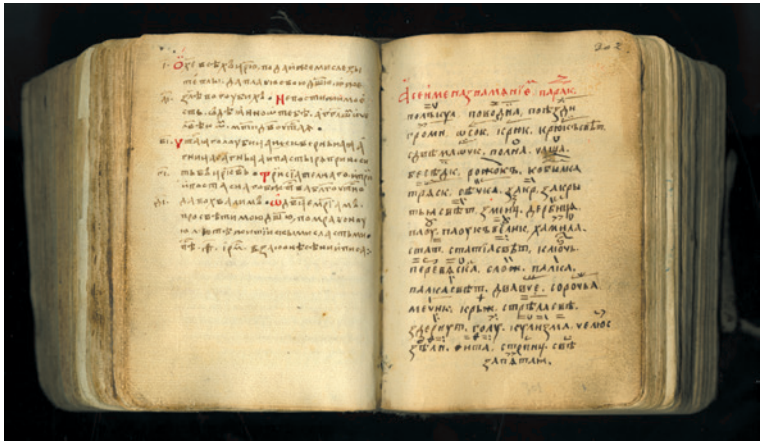


Рис. 1. На листе 302 указаны названия знамен: «А се имена знамением». Здесь названы основные знаки знаменной нотации, всего 44 знака. Перечислим их названия в соответствии с их написанием, по возможности восстанавливая их полные имена: 1 — парак(лит), 2 — полъкул (изма), 3 — (стрела) поводна(я), 4 — (стрела) поездн(ая), 5 — (стрела) громн(ая), 6 — осок(а), 7 — крюк, 8 — крюк светл(ый), 9 — с двема очк(ами), 10 — полна(я чаша), 11 — чаша (простая), 12 — беседк(а) (есть другое название — скамеица), 13 — рожок (не сохранился), 14 — кобылка, 15 — тряск(а), 16 — сечка, 17 — (статья) закр(ытая), 18 — (статья) закрытыа свет(лая), 19 — змеиц(а), 20 — дербица, 21 — паук, 22 — паук вели(ки) й, 23 — хамила, 24 — стат(ья), 25 — статиа свет(лая), 26 — ключь, 26 — перевя(ска), 27 — слож(ития), 28 — палка, 29 — палка свет(лая), 30 — два в че(лну), 31 — сорочья(ножка), 32 — мечик, 33 — крыж, 34 — статья, 35 — статья све(тлая), 36 — (палка в)здернут(ая), 37 — голу(бчик борзый), 38 — кулизма, 39 — челюс(тка), 40 — зельн(ая), 41 — фита, 42 — стопиц(а), 43 — (стопица) све(тлая), 44 — запята.

Этот миньный набор знаков не отражает всего многообразия используемых знаков и попевок. В самой певческой рукописи, где помещено это перечисление знаков, знаков значительно больше. Впоследствии список знаков расширился, добавились новые разделы: свод попевок — кокизник и фитник, которые стали своего рода словарем осмогласия знаменного распева и справочником, к таким руководствам относится «Ключ знаменной» инока Христофора (1604 г.) [25]. Среди названий этих знаков большинство древнерусские, но есть знаки и византийского происхождения — параклит (1), кулизма (39), фита (41). Византийский знак используется как запятая (44) — это одноступенный иконический знак, а три запятые, поставленные друг на друга из-за своей извилистости получили название змиица. Тоже иконический знак, но, будучи в формуле, он становится знаком «лица» — тайнозамкненным символическим знаком, о чем подробнее будет сказано в разделе о лицах.

Крюк — древнерусское слово, в древнерусских текстах встречающееся еще в начале XIV в. Как название певческого знака крюк присутствует в самых ранних азбуках XV в. Тем не менее Н.Д. Успенский [27, *114*] относит название «крюк» к греческому слову «хрексо» — ударяю по струнам, издаю звук, отсюда греческий знак «кремасте» — прототип крюка, а происхождение знака «паук» относит к греческому слову «пауо», что значит смягчаю, привожу к концу. Однако оба эти знака — иконические: форма крюка совпадает с изображением обычного крюка, к тому же он ставится обычно в ударном положении. Исходя из этого знаку было дано название — крюк. Крюк занимает важное положение среди других знаков, он стоит обычно на ударном слоге. От названия этого главного знака нотации в XVII в. распространилось второе название знаменной нотации — крюковая нотация[2].

Используя введенное Чарлзом Пирсом [20] деление знаков на иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы, можно среди знаков знаменной нотации усмотреть те же типы знаков.

В иконических знаках их форма может быть приравнена к содержанию. Среди знаков знаменной нотации такие знаки весьма распространены. Особый характер имели знаки, выражающие движение и покой, мело-

[2] В XVII в. крюками называли также тайнопись, которая использовалась в тайной переписке; она обязательно имела ключ, открывающий тайный код. Не имея ключа, невозможно было прочесть тайнопись. В этом смысле крюки упоминаются в деле Хованского. В XX в. эстрадные музыканты-самоучки «лабухи» ноты называли крюками. Собираясь на вечеринку, музыканты спрашивали: «А ты крюки знаешь»? Для многих из них ноты были так же непонятны, как крюки.

дическое восхождение и нисхождение и др. Семиотика знаков знаменной нотации также связана с музыкально-синтаксическими знаками, а также звуковысотными, указывающими на изменение высоты звуков. Особую группу составляют знаки — индексы, которые запечатлены группами попевок, и тайнозамкненные знаки-символы — лица и фиты. Эти знаки знаменной нотации выступали как символические знаки. Знаки-символы иероглифического характера выражают устойчивые мелодико-графические формулы.

Таким образом, знаки знаменной нотации всех типов характеризуются тремя свойствами: оригинальной формой, мелодическим содержанием и названием. Это касается иконических знаков, формульных попевок, тайнозамкненных лиц и фит: все они имели свою графику и музыкальное содержание и название. Знатоками церковного пения — дидаскалами — была разработана терминология знаменной нотации.

Иконические знаки знаменной нотации имеют соответствия между начертанием знака и его названием. Начертания и названия этих знаков весьма остроумны и изобретательны, их имена явно связаны с народной жизнью и бытом. Так, «крюк» изображается как крючок, угол которого в разные века то более тупой, то острый; «стопица» — как стопа ноги, а ряд стопиц (обозначаемый псалмодию, выдержанную на одном тоне) внешне выглядит как бегущие стопы. «Запятая» — как синтаксический знак запятой (греческий апостроф), «крыж» — как завершение, конец, как крест, венчающий собой храм или могильный крест. «Статья» изображает остановку движения в конце фразы, а «стрела» — устремленность вверх, изображается как стрела с кобурой, «скамеица» напоминает скамеечку, в рукописи она названа «беседка», а «сложитья» состоит из двух сложенных вместе ромбов. «Голубчик» — борзый, словно голубь, расправивший свои крылья в полете, «паук» напоминает изображение паука в профиль: круглая головка и по бокам торчат две лапки. В разные века форма знаков видоизменялась. В XVII в. форма паука превратилась из круглой в треугольную.

Знак «два в челну» изображает то ли кораблик с мачтами, то ли челн, в котором плывут двое. «Сорочья ножка» напоминает след сороки на снегу. «Челюстка» изображает готовые сомкнуться челюсти, а «ключ» похож на вставленный в отверстие замка ключ. «Змиица» — как ползущая и извивающаяся змейка, «чаша», «чаша полная», «подчашие» — все эти разновидности чаш связаны со священным сосудом, чашей, в том числе покрытой покровцом (подчашие). «Мечик» — меч с рукоятью, а знак «труба» поднят вверх, будто возвещает о дне Страшного Суда. Иконические знаки в большинстве своем отражают названия и изображение.

Знаки движения и покоя

Музыка является искусством, которое развивается во времени, движение в ней меняется покоем, мелодическое восхождение нисхождением. Музыкальная синтактика отражает эти этапы музыкального развития. Певческие знаки отражают движение и покой, что также показано и в названиях знаков.

Знак «статья» обозначает остановку и ставится в конце фразы. «Крыж» — крест — остановка в конце строк песнопений или в конце всего песнопения. Знак «стопица» — от глагола ступать, изображает движение, часто ровное речитирование, псалмодию «ряд стопиц — просто говорити», сказано в одном толковании, это речитатив в темпе псалмодии или размеренного движения в темпе скорости среднего человеческого шага. Ряд стопиц обычно располагается группой внутри строки с пометой «Р», равно — знак, указывающий на ровное движение мелодии, речитацию на звуке одной высоты. Таким образом, остановка мелодического движения отмечается статьей (от слова стоять), а равномерное движение передается рядом стопиц (от слова ступать). С движением вверх связаны «полетные» знаки — голубчики борзый и тихий. Их изображение напоминает голубей. У знаков «ползучих» — типа паука и змиицы — внешний вид приближен к их названию. Знак «хамила» отражает мелодию извивающегося и изменчивого характера. Хамила — знак греческого происхождения, хамила на греческом языке означает нечто изменчивое, переменчивое. В азбуках-толкованиях такие объяснения способов исполнения знаков: «ступити», «двигнути», «толкнуть», «тряхнути», «потрясти», «поторгнути», «поиграти», «подернути», «выгнути», «гаркнуть», «покудрити», «вывертити» и др.

В знаменной нотации существуют также пометы, отражающие темп движения звуков: **тихо** — в значении медленно, борзо — быстро, которые проставляются возле знаков и указывают на их быстрое или медленное исполнение, например, знак стрелы связан с устремленным движением к верхнему звуку. В переводе со славянского стрела имеет значение удара и в песнопениях она нередко ставится на ударных слогах текста, так же как и знак «крюк». Ритм стрелы меняется из-за пометы борзой (с борзой пометой) — две четверти и половинная, а стрелы тихой (с тихой пометой) — две половинные и целая. Одна из фит называется «скороводная» и исполняется быстрым движением.

Одноступенные знаки знаменной нотации (см. рис. 2) отражают иконические знаки разной длительности: крюк, параклит, стопица, палка, запятая — знаки, равные половинной. Длительность, равная целой, отражается в знаках с оттяжкой — точкой справа, продлевающей длительность — крюк с оттяжкой, параклит с оттяжкой, а также зна-

ками «статья простая», «статья мрачная», «статья светлая», «запятая с крыжом», «стрела простая», «статья с крыжом», «рог» (или крыж), «челюстка», «статья с запятой и крыжом». Знаки, равные четверти, — это знаки с отсекой, короткой чертой справа — крюк, параклит, стопица, палка, запята. Все эти иконические знаки снабжаются знаками высотными — степенными, киноварными или шайдуровыми пометами, вошедшими в употребление в начале XVII в.

Знаки выражали не только ритм, но и высоту (крюк мрачный, крюк светлый, тресветлый). Место знака связывалось с его положением внутри песнопения: статья — остановка в конце фразы или строки, крыж — как завершение всего песнопения в конце. Один звук графически мог выражаться в виде одного простого знака или составного (статья, статья с крыжом, статья с запятой и крыжом).

Старец Александр Мезенец в своей Азбуке знаменного пения (1668 г.) предложил разделить знаки по количеству ступеней — ступаний: одноступенные, двухступенные горе и низу, трехступенные гласовоспятные и др. Это и была сделанная впервые систематизация иконических знаков.

Рис. 2. Одноступенные знамена

Одноступенные знаки, равные целой, можно изобразить 13 способами, половинной и четвертью — пятью. Одноступенные знаки вариативны, имеют разную графику, но одинаковую расшифровку. Такое многообразие способов записи связано с разной функцией знаков и их значением внутри текста песнопения: одни ставили на ударных, другие на безударных слогах, или акцентах.

Двухступенные знаки многообразны: нисходящие, восходящие, знаки, выраженные оригинальными и производными знаками.

Нисходящие знаки — «долу» (двумя четвертями вниз) изображаются семью способами: двухступенными производными, которые образуются путем прибавления к одноступенному знаку очка или подвертки: стопица с очком, параклит с подверткой, крюк с подверткой, палка с подверткой, и оригинальных двухступенных знаков — сложития, чашка, подчашие. Нисходящий пунктир (три четверти к одной) передается пятью разными статьями (закрытыми или с облачком). Медленный (тихий) пунктир — статьей с тихой пометой.

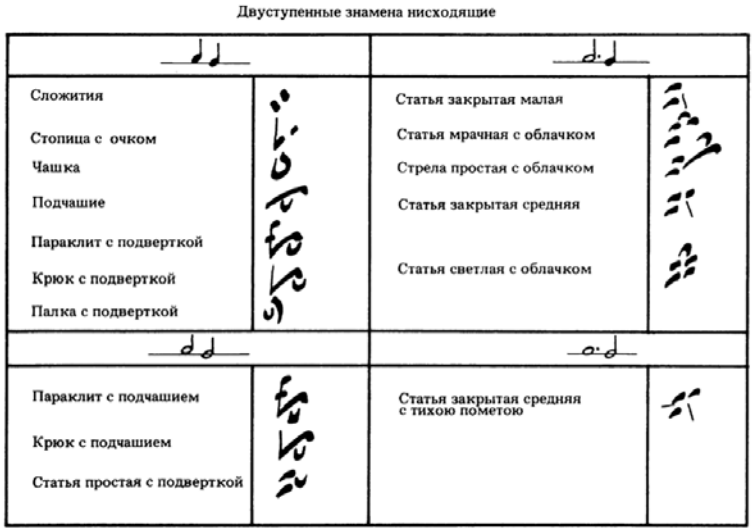


Рис. 3. Нисходящие знамена

Знаки восходящие «двухступенные горе» — ходы четвертями вверх передавались тремя способами: голубчиком борзым, скамеицей и переводкой. Тихие двухступенные — теми же знаками, но с добавлением тихой пометы.

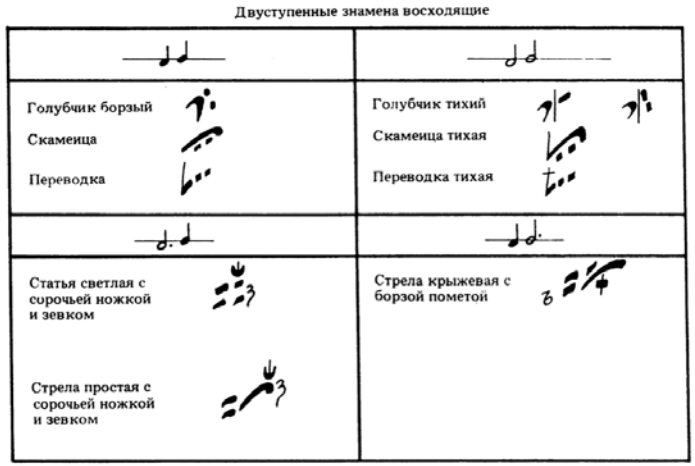


Рис. 4. Восходящие знамена

Двумя знаками — статьей и стрелой простой — передается восходящий пунктир с присоединением сорочьей ножки и зевка. Синкопа передается крыжевой стрелой с борзой пометой.

Многоступенные знаки составляют особую группу. Это знаки, которые расшифровываются в три и четыре ступания, восходящие, волнообразные, воспятогласные — в прямом и обратном движении, а также трелевидные.

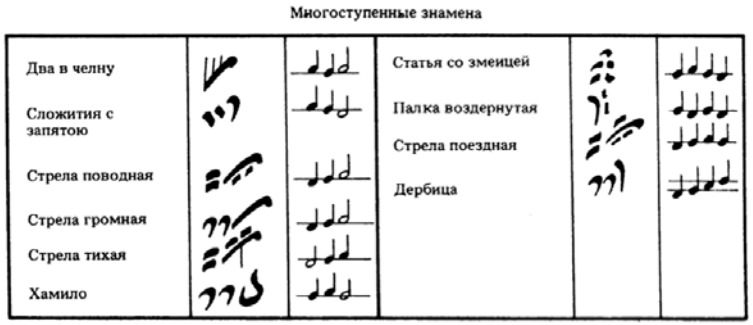


Рис. 5. Многоступенные знамена

Священные толкования знаков

Знаки знаменной нотации рассматривались как священные знаки. Толкование их как священных знаков встречается в рукописях XVI в. Оно указывало на священную символику и божественный смысл знаков. Автор толкования «Имена знамен, како кое зовется и что толкуется» [17] в каждом знаке знаменной нотации выявляет их нравственный или духовный смысл, свидетельствующий об их священной значимости:

параклит — «*послание Святого Духа на апостолы*»;
крюк — «*крепкое ума блюдение от зол*»;
змиица — «*земныя славы и суеты мира сего отбегание*»;
кулизма — «*ко всем человекам любовь нелицемерная*»;
голубчик — «*гордости и всякия неправды изничтожение*»;
стопица — «*со смиренномудрием и кротостию премудрость стяжати*»;
челюстка — «*злочестивых заграждение и сокрушение*»;
ключ — «*ключ спасению се есть не осуждати никого*»;
два в челну — «*двоемыслию отложение*»;
фита — «*философия истины пребывание*».

В этом толковании используется мнемонический прием. Толкование каждого знака всякий раз начинается с той буквы, с которой начинается сам знак: фита — философия, параклит — послание, что помогало запоминанию знаков и их толкования, так же как и изучению азбучных букв в церковно-славянском языке помогали их названия: А — Аз; Б — Буки, В — Веди, Г — Глаголь, Д — Добро, Е — Есть, Ж — Живете, З — Зело и т.д.

Как видно из этого текста толкования, автор объясняет духовный смысл знаков, усматривая в них нравственный и богословский смысл. По существу толкование знаков служит духовным назиданием певцам. В том же духе трактуется знак «стопица», как стяжание Премудрости Божией с помощью смиренномудрия и кротости. Другие знаки толкуются в морально-этическом и духовно-спасительном смысле, как отрицание грехов и пороков и стремление к добру: «отбегание» земной славы и суеты мира (змиица), «изничтожение» гордости и неправды (голубчик), «заграждение» и «сокрушение» злочестивых (челюстка), «отложение» двоемыслия (два в челну), неосуждение никого и сохранение ума от зла (крюк), а также ко всем людям любовь нелицемерная (кулизма). Притом что эти толкования носят наивно-простодушный характер. Однако несомненно: три основных знака накрепко связаны со священной символикой, это параклит, фита и крыж. В переводе

с греческого параклит означает утешитель — это имя святого духа. Параклит — это знак благословенного начала, с которого начинается всякое дело, в том числе песнопения, которые часто начинаются параклитом.

Фитой в греческом языке начинается слово Бог — Феос, потому фиты являются особыми священными знаками, строками мудрыми и «тайнозамкненными». Фита трактуется в «Толковании» как пребывание в философии истины. Теологическое толкование знаков свидетельствует о понимании певческих знаков как о поистине священных знаках, по значимости стоящих не только на одном уровне со словом, но даже превосходящих его. Лишь отношением к знаменам как священным знакам можно объяснить появление раздельноречия, хомонии в певческих книгах XIV — середины XVII вв., объясняющееся лишь стремлением сохранить певческие знаки на тех местах, где в древних песнопениях находились еры — полугласные звуки, многие из которых со временем исчезли. Музыкальные знаки были важнее букв, ради сохранения древних знаков в певческих рукописях с XV в. изменили текст. Певческие знаки, стоящие прежде на ***еръ*** и ***ерь***, в XV в. в ударных позициях огласились: они превратились в ***о*** и ***е*** либо вообще пали. Певческие тексты стали раздельноречными, или хомонийными. Это служит главным доказательством приоритета певческих знаков над буквами.

Знаки-символы

Знак-символ в семиотике является «знаком объекта на основании соглашения». К знакам-символам относятся уже упомянутые фита, параклит и крыж, последний располагался в конце песнопений, или на грани крупных разделов формы песнопений. Знаки-символы в знаменной нотации связаны с христианскими символами и атрибутами христианского богослужения. Большую роль в музыкальной системе знаков играл символ креста и эмблематика Христа. С.С. Аверинцев отмечает важную роль монограммы Христа в эпоху раннего средневековья [1, *323*]. Раннехристианская эмблема Христа состоит из объединенных начальных букв имени Иисуса Христа — «I» и «Хр», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега, олицетворяющих Христа как начала и конца всего сущего: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1, 8). С этой монограммой связаны разные знаки музыкальной письменности, например, знак «крыж», или «крест», который обычно завершает песнопения.

Среди знаков знаменной нотации есть такие, которые отражают символику священных предметов, употребляемых при богослужении, к ним относится чаша. Характерна символика знака «чаша», или «чашка». Начертание этого знака имеет форму чаши и восходит к форме церковной чаши — священному сосуду, употребляемому во время литургии. На иконе Ветхозаветной Троицы Андрея Рублева три ангела сидят у престола, на котором стоит жертвенная чаша с агнцем. Графическое изображение чаши как знака знаменной нотации имеет три начертания — «чаша», или «чашка» простая ◡, и «чаша полная» — чаша с точкой внутри ◡̇. Это выражение используется как метафора полнокровной жизни. Третье начертание — «подчашие» — чаша под покровом. Прообразом этого знака также служил священный литургический предмет — покровец. Это сочетание покровца с чашей графически выражено в символическом музыкальном знаке «подчашие».

Некоторые знаки древнерусской знаменной нотации связаны с символикой Троицы. Это уже упомянутый знак «фиты» — буквы греческого алфавита, обозначающей цифру «девять», которая является священным числом. Этой буквой начинается греческое слово «Θеос» — Бог. Фита — это символ имени Бога. Фитные формулы в Азбуках знаменного пения именуют «тайнозамкненными» знаками, «строками мудрыми». Фита заключала в себе особый, мелизматический напев. Знание фит — это особая мудрость, сакральное знание, которым владели лишь посвященные певцы. Соединяясь в графические формулы с другими знаками, фиты образовывали фитные формулы, обычно среди знаков присутствует и знак «лицо», или змиица. К символическим знакам, связанным с Троицей, относится другой греческий знак параклит — утешитель, которым именуют Святой Дух.

Символичны и другие древнерусские понятия музыкальной окраски звуков и регистров, например «мрак и свет». Звуки церковного обиходного звукоряда разделены на разные согласия — простое, мрачное, светлое и тресветлое. В этом противопоставлении низких и высоких звуков отражена антитеза мрака и света. Это понимание звуков как светлых и мрачных проявляется в названиях семейственных знаков: крюк «мрачный», крюк «светлый», крюк «тресветлый». Во всех гласах встречаются фиты светлая и мрачная. Свет и мрак связаны с ощущением высоты: низкие звуки звукоряда связываются с мрачными тонами, высокие — со светлыми и тресветлыми, более светлыми красками.

Знаки-индексы. Попевки

Три типа знаков, названных Ч. Пирсом, соответствуют трем ступеням семиозиса — знаки-иконы, индексы и знаки-символы. В предыдущем разделе были рассмотрены иконические знаки. В системе знаменной нотации существует также другой тип знаков — мелодические формулы, попевки, которые сопоставимы со знаками-индексами (лат. *index* — указатель, список). Действительно, попевки в азбуках знаменной нотации излагаются списками. Попевки составляют основную часть музыкального материала знаменного распева. Собранные в группы, в списки-индексы, составляют мелодическую основу каждого гласа.

Попевки — мелодико-графические формулы знаменной нотации, из которых складывается вся ткань знаменных песнопений. Попевки подобны словам: основу попевок в знаменном распеве составляет корень. К корню могут быть добавлены разные частицы, подобные приставке, суффиксу и окончанию. В большинстве попевок корень трехзначный.

ПОПЕВКИ

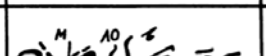
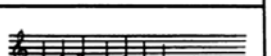
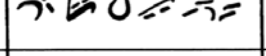
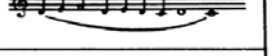
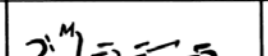
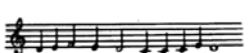
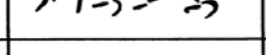
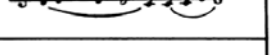
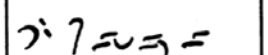
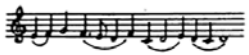
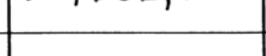
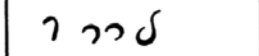
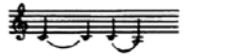
Название	Начертание	Развод
Мережа средняя		
Перевязки или кавычки 2-го и 6-го гласа		
Кулизма 8-го гласа		
Хамила 1-го гласа		
Паук 1-го гласа		
Колесо 8-го гласа		
Дербица 1-го гласа		

Рис. 6. Попевки знаменного распева

Одним из первых таких индексов был сборник попевок «Имена попевкам» [10, л. 1001], записанный иноком Христофором в «Ключе разумения»(1604 г.) как продолжение азбуки-перечисления. В нем представлен основной перечень попевок, который включает более 70 попевок в 6 гласах. Начертания попевок подтекстованы названиями. Некоторые попевки использовались в 2 гласах — 1 и 5, 2 и 6. Происхождение названий попевок часто связано с характером распевов, например, «перевязки или кавычки», качалкы, «дербица» (от слова «дробить»), «колесо» — круглый триольный ритм, с начертанием «ключ», «кудри», «паук». Немало названий попевок, связанных с разным характером мелодии. Попевки носят названия разных форм движения: колесо, подъем, скачок, перевивка, переволока, перегибка, переметка, перехват, повертка и др. Некоторые попевки представлены несколькими разновидностями, что также отражено в названиях «скочок меншой», «скочок средний», «скочок болшой», есть попевки, в своем названии связанные с византийской традицией «хамила», «кулизма».

Одна из самых распространенных попевок — кулизма. Кулизма встречается во всех гласах и расшифровывается в каждом гласе по-своему. Она имеет несколько вариантов — «кулизма средняя», «кулизма нижняя», «кулизма скамейная». Кулизма средняя состоит из корня — трех статей: статьи с подверткой, статьи закрытой и статьи простой (см. рис. 6, 3-я строка). Кулизме предшествует приставка в виде двух знаков: голубчика борзого и палки.

Попевки различаются по функциям: начальные, срединные развивающего и конечного типа. За многими попевками закрепились яркие, образные названия, необходимость которых, по-видимому, была обусловлена педагогической практикой (например, паук, колесо, мережа, долинка, хамила, кулизма). Особая роль отводилась фитам, которые также имели специальные названия — красная, хабува, кобыла. Столповой знаменный распев имеет преимущественно невматическое строение, за исключением фит, встречающихся на тех словах, которые требовалось подчеркнуть. Мелодические формулы (попевки) знаменного распева гибко следуют структуре текста, мелодика их точно отражает его строение, динамику, кульминации, концовки. Мелодия песнопения способствует большему осмыслению текста, с которым она тесно спаяна. Попевки объединяются по контрасту: плавные с размеренным ритмом перемежаются с асимметричными и пунктирными, речитативные — с распевными. Эти попевки естественно соединяются со словами, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Они то рифмуются, то чередуются по контрасту, то соединяются попарно по принципу нарастания, усиливая эмоциональное воздействие.

В системе осмогласия попевки-индексы имеют мелодическое, графическое и терминологическое обозначение. Графика попевок связана с их мелодической структурой, которая очень изменчива. На эту изменчивость откликается и терминология, которая меняется при малейшем изменении попевки. В осмогласии В. Металлова [14] в каждом гласе около 70—80 попевок. Они составляют мелодическую основу гласов.

В попевках отдельные знамена объединяются в группы знамен, или в графические формулы, за которыми стоят формулы мелодические, называемые попевками, или «кокизами». Если отдельные знамена — знаки-индексы обозначают буквы и слоги, интонации или фрагменты интонации, то попевки, или кокизы, представляют собой законченные мелодические формулы, которые по гласам собирались в сборники — кокизники. Попевки были строительным материалом, формообразующими единицами, из которых древнерусские распевщики создавали богослужебные песнопения. Их было много. Они собирались в сборники по гласам, из попевок складывались указатели, индексы. На этом основывался древний центон-принцип: мелодия каждого песнопения представляла собой комбинацию различных попевок. Да и сами попевки складывались из комбинаций определенных знамен. Искусство этого комбинирования и составляет сущность центонной техники. Каждый глас обладал своим собственным набором попевок, которые и определяли мелодическое лицо каждого гласа. Количество попевок в каждом гласе достигало и 70, и 80. Внутри гласа попевки имели разные функции. Как показал В. Металлов, попевки различались на начальные, серединные и конечные, то есть определяет попевки, которые предназначались для начала, середины и окончания песнопения. Это позволяло распевщикам выбирать попевки из гласового индекса, и на их основе формировать архитектонику мелодических конструкций песнопений. Гласовые индексы были разнообразны, родство автентического и плагального гласов в русском осмогласии выражалось в наличии попевок, входящих в состав двух и более гласов. Например, первый глас имел некоторые общие попевки с пятым гласом, второй — с шестым. В других гласах автентическое и плагальное родство выражены слабо. Попевочные индексы явились основой знаменного распева, без них невозможно постичь русской системы осмогласия.

Осмогласие и мегазнаки

Осмогласие (от славянского осмь — восемь) представляет собой единую систему, состоящую из гласов, каждый из которых, имея индивидуальные черты, построен по единым правилам, на попевочной основе, или центонной технике. В знаменном распеве попевочная техника

была основательно разработана. Каждый глас отличался индивидуальным мелодическим обликом и в то же время обладал принадлежностью к единой мелодической системе. Мелодика знаменного распева опиралась на речевые интонации, состав каждого гласа формировали мелодии данного гласа — гласовые попевки, лица и фиты, создающие индивидуальный мелодический рисунок каждого гласа. Гласы обозначались славянскими цифрами, которые и являются мегазнаками, управляющими попевками, лицами, фитами. Эти гласовые обозначения — славянские цифры, которыми в системе знаменной нотации обозначают гласы, являются регулирующими знаками, мегазнаками, которые указывают глас песнопений. Управляющие мегазнаки (номера гласов) — это ключевые знаки, они регулируют другие группы знаков, связанные с гласами: знаки-индексы (попевки) и знаки-символы (лица и фиты), таким образом, все эти системы связываются между собой [19].

Распевщики — древнерусские композиторы, создавая песнопения, выбирали попевки из гласового индекса и фит, на их основе формировали архитектонику мелодических конструкций песнопений.

Лицо — знак многозначный. В первом случае «лицо» — это понятие графической тайнозамкненности. Термин используется в значении обобщенном, как свидетельство тайнозамкненности — зашифрованности [4]. В рукописях можно встретить такое употребление «*лицо фиты*»; это означает формулу фиты без ее развода и расшифровки. С помощью лица зашифровывается длительный мелодический оборот. Лицо — это как бы личина, маска, иероглиф. Второе — связано с конкретным знаком — лицо в виде трех запятых, поставленных вертикально лицами (рис. 5). Третье понятие — лицо — это особые графические и мелодические формулы. Собранные в сборники, лица, как и попевки и фиты, располагались по гласам вместе с фитами. Здесь лица являются конкретными тайнозамкненными музыкально-графическими формулами. В этих формулах использовались разные знаки, но обязательно присутствовал знак лица. Распев скрывается за знаковой формулой лица. В графической формуле лица обязательно присутствовал знак змиица, часто повторенный в виде параллельных змеек. Присутствие в тексте одного или нескольких лиц говорит о большой степени тайнозамкненности распева. Например, в лице «царский конец», которое часто завершает песнопения, знак лица встречается дважды: с одинарной и параллельными змиицами, а в лице 6-го гласа — две параллельные.

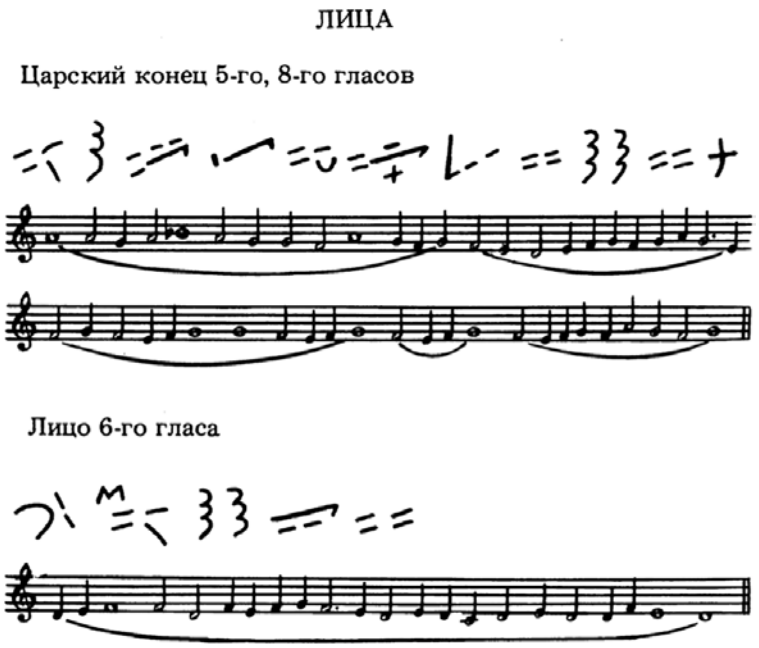


Рис. 7. Лица знаменного распева

Лицевое письмо в широком смысле — это всякая тайнозамкненность, присутствующая в знаменном распеве, в попевках, лицах, фитах. Лицевым начертанием является любая устойчивая графическая формула, знаки которой не расшифровываются из их обычного азбучного значения. В каждом конкретном лице простейшие знамена в их неповторимом сочетании рассматриваются по-новому. Таким образом, лица для применения в практике церковного пения необходимо было учить наизусть, причем это относится как к их начертаниям, так и к музыкальному содержанию. Для облегчения процесса заучивания, а также в более позднее время для удобства певцов лицевые начертания разводили более простыми азбучными знаками. В старообрядческих певческих школах понятие «лицо» употребляется как в узком, так и в широком смысле слова. Нередко они называются ласково «личики».

Ко всем знакам, входящим в лицо, неприменима обычная расшифровка, они требуют заучивания наизусть. Поэтому лица собирались в специальные сборники — либо кокизники (своды попевок), куда наиболее простые лица входили наряду с попевками, либо фит-

ники (сборники лиц и фит), куда включались лишь наиболее сложные лица, по своей протяженности приближающиеся к фитам.

Для графики лиц характерно наличие одной или нескольких змииц, статей, крыжей, сложитий. Одним из признаков лица может служить отсутствие около знамен киноварных буквенных помет.

Фита Ѳ — это священный знак знаменной нотации. Его можно сравнить с титло. Задача фиты — сокращать запись больших мелодических формул в песнопении. В церковно-славянских текстах титло сокращают священные слова, которые пишутся под этим знаком: например, в слове Богъ под титлом сокращается буква *о* (Бгъ). Таким образом, титло указывает на священный смысл слов, над которыми оно стоит, и одновременно служит знаком его сокращения, аббревиатурой. Фита также отмечает важные, сакральные места песнопения, а также сокращает запись мелодических формул фит. Фиты имеют названия и могут использоваться в нескольких гласах, например, фита красная используется во 2 и 5 гласах. Ее формула содержит пять знаков — крюк светлый, сложития, лицо, фиту и статью светлую. Каждый из знаков можно было бы расшифровать отдельно (за исключением фиты), но здесь все пять знаков являются единой формулой и расшифровываются исходя из общей мелодико-графической фитной формулы.

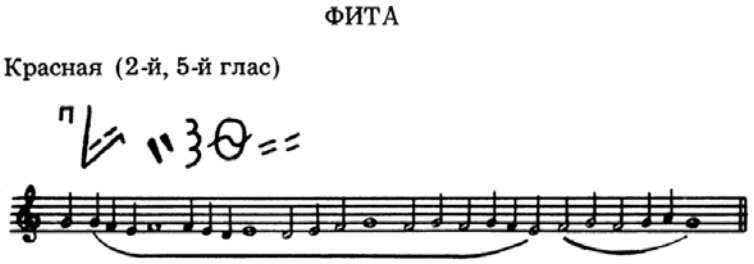


Рис. 8

Александр Мезенец в своей Азбуке знаменного пения приводит 14 таблиц лица — сокращенные формулы мелодий — лиц и фит и их разводы, называемые «строки мудрыя», которые для сравнения изложены по рукописям разных веков [24, *22*].

Знаками-символами в знаменной нотации служили лица и фиты. Это были специальные графические начертания, за которыми скрывались развитые, обширные мелодические обороты. Специфика этих начертаний заключалась в том, что обычные 1-, 2-, 3-степенные знамена теряли в них свое привычное певческое значение и превращались

в некий род тайнописи, связанной с устной практикой, мелодический смысл знаков мог быть усвоен только по памяти, хотя существовали и фитники, в которых лица и фиты записывались в виде тайнозамкненной формулы и разводом «дробным знаменем». Лица и фиты в древнерусской теории получили название «тайнозамкненных знаков». Это означало, что в лицах и фитах было «замкненно» (замкнуто) особое мелодическое содержание. Условием для певцов было знание фит, их названий, формул и мелодического развода. Фит было в каждом гласе много, и заучивание их требовало много времени. Знание фит и лиц на память помогало ориентироваться в ходе служебного гласового пения. Таким образом, знаменная нотация являлась такой структурой, которая была способна существовать только в условиях живой устной традиции. В рукописях лица и фиты определялись как «сокровенные» или «мудрые строки», а также как «узлы». Название «узел» свидетельствовало о сложности и «запутанности» фит.

Структура знаменных песнопений определяется строением текста, синтаксисом и набором знаковых средств — попевок и фит, из которых складывается музыкальная ткань песнопения.

Рассмотрим стихиру-догматик восьмого гласа «Царь Небесный». Она написана на текст великого византийского философа, богослова и гимнографа VII—VIII вв. Иоанна Дамаскина. Догматики, их восемь, по числу гласов, обычно поют на Всенощном бдении на малом входе. Они часто звучат на Всенощной в своем древнем виде — знаменным распевом во многих современных церквах. Догматик восьмого гласа «Царь Небесный» представляет собой двухчастную композицию. Основными попевками среди этих пар являются поворотка и кулизма. Преобладающие в них синкопированные и пунктирные ритмы придают всему песнопению активный характер. Попевки связываются между собой на основе их соподчинения, контраста и развития.

Стихира «Царь Небесный» называется догматиком, так как в ней излагается догматическое вероучение православия. Текст догматика — это исповедание веры, выраженной словами гимнографа. Музыкальный текст в примере записан в виде двознаменника — крюковой нотацией и нотолинейной (рис. 9 — а, б, в). Он содержит 21 попевку (попевки отделены друг от друга тактовой чертой). Важную роль в песнопении играют 3-я попевка-поворотка, на словах «на земли явися» и 4-я — кулизма, на словах «и с человеки поживе», которые в песнопении многократно повторяются.

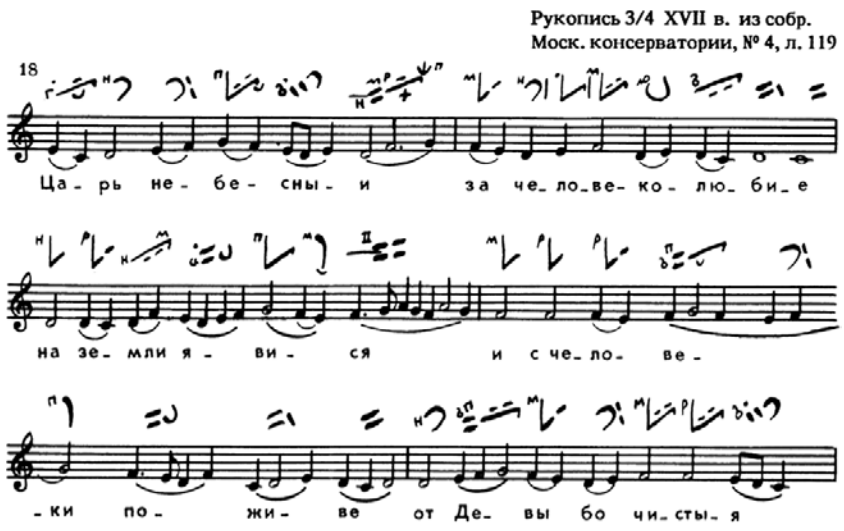


Рис. 9а

Два главных акцента песнопения подчеркнуты двумя фитами — светлой и мрачной (см. строки 6 и 10 рис. 9б). Фиты в песнопении изложены двумя способами: сокращенной формулой со знаком фита, расположенной над расшифровкой фиты, разводом «дробным знаменем» с помощью одно-, двух- и многоступенных знамен. Расшифровка отображает все тонкости мелодического рисунка. Фита «светлая» помещена на словах «*един есть сын*». Вторая фита, «мрачная», располагается в точке золотого сечения, ближе к концу песнопения, к ней примыкают две попевки восьмого гласа — поворотка и кулизма. Местоположение фит связано с формированием гимнографического текста Иоанном Дамаскиным. Мрачная фита стоит на словах — исповеданиях веры, являющихся выводом «*тем же совершенна того Бога и совершенна Человека воистину проповедающа исповедаем Христа Бога нашего*».

Это исповедание, являющееся выводом догматика, подчеркнуто с помощью фиты. В фитах светлой и мрачной господствует широкое мелодическое дыхание, но мрачная более широкая и почти вдвое превосходит первую. Название их связано с графикой этих фитных формул: светлая фита завершается светлой статьей, фита мрачная — мрачной статьей с запятой. Обе фиты подчеркивают слова, связанные с главным догматом христианской веры о двуединой природе Христа, о чем Иоанн Дамаскин изложил в поэтическом виде в стихире-догматике.

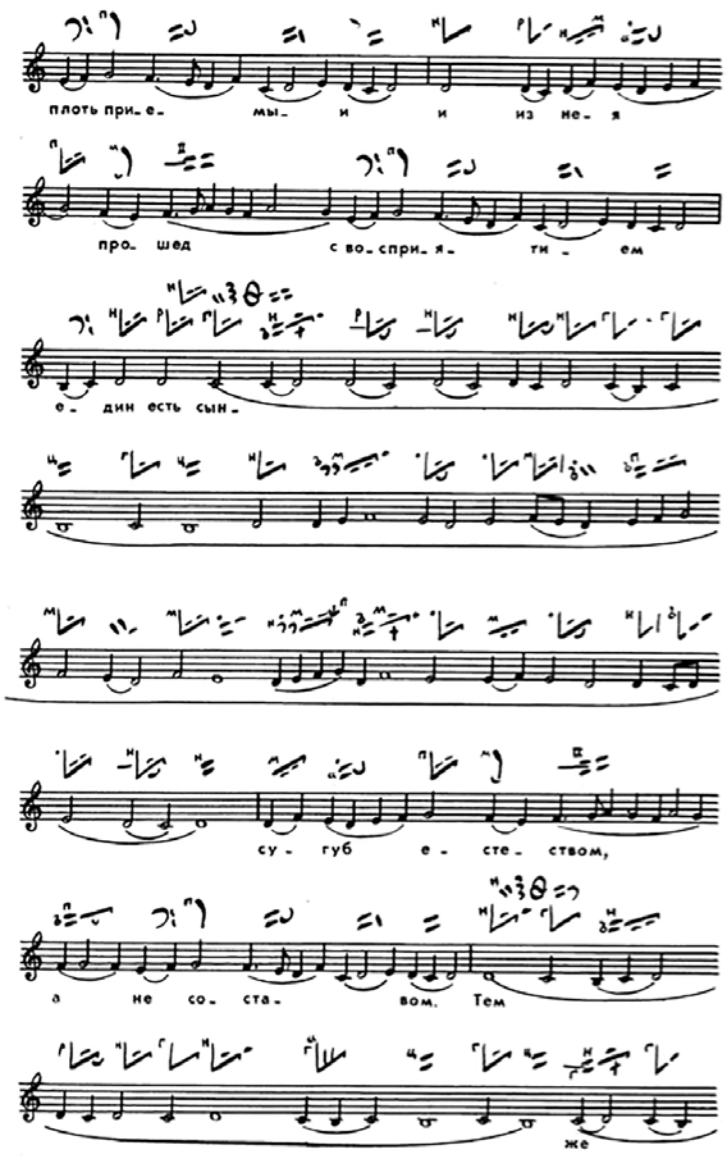

плоть при_е_ мы_ и и из не_ я
про_ шед с во_спри_я_ ти_ ем
е_ дин есть сын_
су_ губ е_ сте_ ством,
а не со_ста_ вом. Тем
же

Рис. 9б

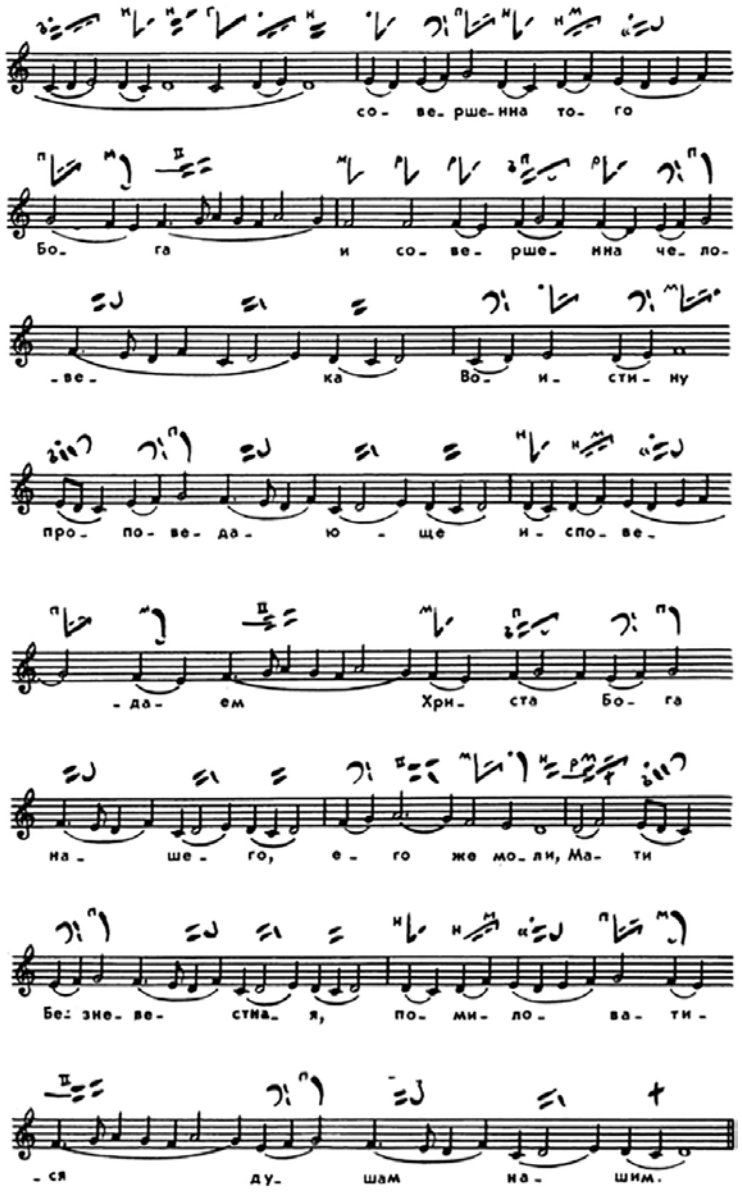

со_ ве_ рше_нна то_ го
Бо_ га и со_ ве_ рше_ нна че_ ло_
_ве_ ка Во_ и_ сти_ ну
про_ по_ ве_ да_ ю_ ще и_ спо_ ве_
_да_ ем Хри_ ста Бо_ га
на_ ше_ го, е_ го же мо_ли, Ма_ ти
Бе_зне_ ве_ стна_ я, по_ ми_ ло_ ва_ ти_
_ся ду_ шам на_ шим.

Рис. 9в

Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущего в себе смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, распределяя попевки и речитативы, акцентируя важнейшие слова. Знаки знаменной нотации гибко отражают движение мелодии — ритм, высоту и движение, отмечая ударные и безударные слоги, начала и концы фраз, развитие, акценты и смысловые центры песнопения. Знаменная нотация, эта особая музыкальная семиотическая профессиональная система, — плод интеллектуальной работы русских людей многих столетий, среди которых были таланты и гении, о чем свидетельствуют богатство и своеобразие древнерусских песнопений. Русский народ поддерживал, оберегал свои ценности. Раскол русской церкви был прямым ответом на изменение культурного кода, произошедшего в конце XVII в. Перемены, произошедшие на Руси в это время, разрушили многие культурные ценности Древней Руси. Эти перемены отозвались в жизни народа того времени и в современном мире. Старообрядцы, глубоко ценившие отечественную культуру, сохраняя древнерусское наследие, были вынуждены убегать в Сибирь, на Алтай, к западным границам России. Они уносили с собой певческие книги, древние традиции и знания, сохранили и знаменную нотацию, и певческую культуру.

В ответ на наступающую на Русь новую западную культуру Александр Мезенец пишет свою Азбуку знаменного пения, где сообщает «О таинственных лицах и скрытом знамени, о розводах и попевках и о тонкостех их, которые лица и знамя и розводы и попевкиво всех осмигласехкако поются и како дробятся и како поставляются, и в колико степеней к высоте или к низу во гласовомбежании движутся и воспятогласятся». В конце первой части он пишет о глубокой информативности и значительности знаменной нотации, во много раз превосходящей нотолинейное письмо: «Нам же великороссиянам, иже ведущим тайноводительствуемого сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и их розводов меру, и силу и всякую дробь и тонкость, никакая надлежит в сем нотном знамени нужда» [24, л. 7].

Традиции древнерусской певческой культуры очень богаты, музыкальный язык знаменного распева сочетает в себе простоту и певучесть. Музыкальное строение песнопений основывается на синтаксисе и близко к интонированию речи. Его интонации волнообразные.

Певческие знаки выражали звуки и мелодии разного семиотического типа: иконические знаки-буквы, знаки-индексы — формулы, попевки, знаки-символы — лица, фиты. Предложению в нем соответствует музыкальная строка, отдельным словам — мелодико-графические формулы-попевки, а буквам и слогам — одноступенные и многоступенные знаки-знамена. Формообразующую роль играет строение попевок знаменного распева, оно близко к строению слов: корень,

который часто состоит из трех знаков, к нему присоединяются приставки, суффиксы и окончания, которые видоизменяют попевку. Благодаря этому образуются разнообразные мелодические модификации попевок, которые таким образом связываются с предыдущим и последующим текстами. Чтобы легче было их запоминать, древнерусские теоретики снабдили попевки, лица и фиты названиями, эти названия часто отражают характерные признаки их мелодического строения. Фитами — развернутыми музыкальными формулами — распевщики подчеркивали наиболее значимые моменты текста, как это было показано в стихире-догматике «Царь Небесный».

Стройная и логичная структура знаменной нотации — это сложнейшая музыкально-семиотическая система, предназначенная для профессиональных певцов. До сих пор многие ее элементы являются камнем преткновения в исследовании музыкальной культуры Древней Руси.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

2. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья: К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. М., 1977.

3. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.

4. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного роспева. Л., 1984.

5. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство древней Руси. М., 1993.

6. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.

7. Владышевская Т.Ф. Азбучные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990. Составитель Т. Владышевская.

8. Вознесеннский И.И. Осмогласныероспевы трех последних веков православной русской церкви. Вып.1. Киевский роспев. Киев, 1891; вып. 2. Болгарский роспев. Киев, 1891; вып. 3. Греческий роспев. Киев, 1893.

9. Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви. Ч. 1, 2. Московская духовная академия. Сергиев Посад. 1998.

10. «Имена попевкам». «Ключзнаменной» инока Христофора. Российская Национальная библиотека. Кирилло-Белозерское собрание № 665/922. Л. 1001, 1604 г.

11. Келдыш Ю.В. История русской музыки в десяти томах: Древняя Русь 11—17 веков. Т. 1. М., 1983.

12. Лободанов А.П. Основы семиотики. Семиотика искусства. М. Издательство Московского университета. 2007. С. 173.

13. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М. Издательство Московского университета. 2013. С. 15–35.

14. Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева М., 1899.

15. Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899.

16. Металлов В. М. Русская семиография. М., 1912.

17. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Составление текстов, перевод и общая вступительнаястатья А.И. Рогова. М., 1973.

18. Моррис Ч.У. Значение и означивание: знаки и действия // Семиотика. М.: Радуга. 1983.

19. Моррис Ч.У. Семиотика. М.: Радуга. 1983.
20. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков. СПб., 2000.
21. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Вып. 1. М., 1867; вып. 2 М., 1868; вып. 3. М., 1869.
22. Разумовский Д.В. О знаменном роспеве: Круг церковного знаменного пения. ОЛДП. СПб., 1884.
23. Разумовский Д.В. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.
24. Смоленский Ст. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888.
25. Христофор. Ключзнаменной. 1604 / Публ., пер. М. Бражниковаи Г. Никишова. М. 1983. «Памятники русского музыкального искусства». Вып. 9.
26. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995.
27. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 113.
28. Фердинанд де Соссюр Курс общей лингвистики / Пер. с фр. // Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
29. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. М-Л., 1928.
30. Smolenskij St. Paläographischer Atlasderalt russischen linienlosen Gesangsnotation. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 80. München, 1976.

References

1. Averincev S.S. Poe`tika rannevizantijskoj literatury` [Poetics of the early Byzantine literature]. M., 1977.
2. Averincev S.S. Simvolika rannego Srednevekov`ya: K postanovke voprosa // Semiotika i xudozhestvennoe tvorchestvo [Symbolism of the early Middle Ages: For the formulation of the question // Semiotics and artistic creativity]. M., 1977.
3. Brazhnikov M.V. Drevnerusskaya teoriya muzy`ki [Old Russian music theory]. L., 1972.
4. Brazhnikov M.V. Licza i fity` znamennogo rospeva [Persons and fits znamennychiri]. L., 1984.
5. Vagner G.K.Vlady`shevskaya T.F. Iskusstvo drevnej Rusi [Art of ancient Russia]. M., 1993.
6. Vlady`shevskaya T.F. Muzy`kal`naya kul`tura Drevnej Rusi [Musical culture of ancient Russia]. M., 2006.
7. Vlady`shevskaya T.F. Azbuchny`e znaki znamennoj notacii i ix semioticheskie istoki//Muzy`kal`naya kul`tura Srednevekov`ya. Vy`p. 1 [Alphabet signs znamennoy notation and their semiotic sources // Musical culture of the Middle Ages. Issue 1]. M., 1990. Sostavitel` T.Vlady`shevskaya
8. Voznesennskij I.I.Osmoglasny`erospevy` trex poslednix vekov pravoslavnoj russkoj cerkvi. Vy`p.1. Kievskij rospev. Kiev, 1891; vy`p. 2. Bolgarskij rospev. Kiev, 1891; vy`p. 3. Grecheskij rospev [Osmoglasnye Russivs of the last three centuries of the Orthodox Russian Church. Issue 1]. Kiev, 1893.
9. Gardner I.A. Bogosluzhebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi. Ch.1, 2. Moskovskaya duxovnaya akademiya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Part 1, 2. Moscow Theological Academy]. Sergiev Posad.1998.
10. «Imena popevkam». «Klyuchznamennoj» inoka Xristofora. Rossijskaya Nacional`naya biblioteka. Kirillo-Belozerskoe sobranie № 665/922 ["The names of the singing." "The Key of the Sign" by the monk Christopher. RNB. Kir.-Bel. No. 665/922]. L. 1001, 1604 g.

11. Keldy`sh Yu.V. Istoriya russkoj muzy`ki v desyati tomax: Drevnyaya Rus` 11–17 vekov. T. 1 [The history of Russian music in ten volumes: Ancient Russia 11–17 centuries. T. 1]. M., 1983.
12. Lobodanov A.P. Osnovy` semiotiki. Semiotika iskusstva [Basics of semiotics. Semiotics art]. M. Izdatel`stvo Moskovskogo universiteta. 2007. S. 173.
13. Lobodanov A.P. Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of art: history and ontology]. M. Izdatel`stvo Moskovskogo universiteta. 2013 S. 15–35
14. Metallov V.M. Osmoglasie znamennogo raspeva [Osmoglasieznamenny chant] M.1899.
15. Metallov V. M. Azbuka kryukovogo peniya [The alphabet of hook singing]. M., 1899;
16. Metallov V. M. Russkaya semiografiya [Russian semiography]. M., 1912;
17. Muzy`kal`naya e`stetika Rossii XI–XVIII vekov / Sostavlenie tekstov, perevod i obshhaya vstupitel`nayastat`ya A.I. Rogova. M., 1973.
18. Morris Ch.U. Znachenie i oznachivanie: znaki i dejstviya // Cemiotika [The meaning and designation: signs and actions // Semiotics]. M.: Raduga. 1983.
19. Morris Ch.U. Semiotika [Semiotics]. M. «Raduga». 1983.
20. Pirs Ch.S. Logicheskie osnovaniya teorii znakov [The logical basis of the theory of signs]. SPb., 2000.
21. Razumovskij D.V. Cerkovnoe penie v Rossii. Vy`p.1. m., 1867; vy`p. 2 [Church singing in Russia. Issue 1. m., 1867; issue 2] M., 1868; vy`p. 3. M., 1869.
22. Razumovskij D.V. O znamennomrospeve: Krug cerkovnogo znamennogo peniya. OLDP [About znamennospeve: The circle of church znamenny singing / OLDP]. SPb., 1884.
23. Razumovskij D.V. Bogosluzhebnoe penie pravoslavnoj greko-rossijskoj cerkvi [Liturgical singing of the Orthodox Greek-Russian Church]. M., 1886.
24. Smolenskij St. Azbuka znamennogo peniya starcza Aleksandra Mezencza [ABC Znamenny singing of the elder Alexander Mezents]. Kazan, 1888.
25. Xristofor. Klyuchznamennoj. 1604 / Publ., per. M. Brazhnikovai, G. Nikishova [The Key. 1604. / Publ., Prom. M. Brazhnikov & G. Nikishova]. M. 1983. «Pamyatniki russkogo muzy`kal`nogo iskusstva».Vy`p. 9.
26. Uspenskij B.A. Semiotika iskusstva [Semiotics of Art] M.: Yazyki russkoj kultury, 1995.
27. Uspenskij N.D. Drevnerusskoepevcheskoe iskusstvo [Old Russian singing art]. M.,1971. S. 113
28. Ferdinand de Sossyur Kurs obshhej lingvistiki / Per. S francz. // Trudy` po yazy`koznaniyu [Ferdinand de Saussure Course in General Linguistics / Trans. From French // Works on linguistics]. M.: Progress, 1977.
29. Findejzen N.F. Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshix vremen do koncza XVSh veka. T. 1 [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the XVIII century. T. 1]. M-L., 1928.
30. Smolenskij St. Paläographischer Atlasderalt russischen linienlosen Gesangsnotation. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 80. München, 1976.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ДЕКОРАЦИОННО-ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОПЕРНЫХ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРАХ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

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

Данная статья посвящена анализу декорационно-постановочных тенденций на сцене оперных императорских театров на рубеже XIX—XX веков. Излагаются новаторские идеи и новое представление о значении хора внутри сценического пространства, его динамическое развитие, ведущее в итоге к утверждению принципа персонализации отдельных лиц и второстепенных персонажей. На примере оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» рассматривается роль режиссера в постановке оперного спектакля. Кроме того, предлагается к обсуждению работа режиссера с исполнителями оперы над образом и словом, в ходе которой определяется новое направление в деятельности режиссера, профессии, только складывающейся в театральных кругах Российской Империи. Выявлена роль директора в императорских театрах. Особое внимание уделяется специфике сценического оформления спектаклей, определены методы работы над постановками. Сценография оперы Э. Хумпердинка «Пряничный домик» («Гензель и Гретель») наглядно демонстрирует результат деятельности декораторов, принимавших участие над созданием изобразительно-пластического образа спектакля. Подробно изложена техническая сторона вопроса по устройству сценической площадки. В отношении же декоративной части оперных постановок привлекают сторонних специалистов для полной и детальной разработки театральных костюмов, а также для воссоздания и передачи точной атмосферы и культуры отдельной народности. В статье кратко описана проблема закупок декораций и приобретения театрального реквизита у иностранных компаний и их применение на сценах императорских театров. Освещается тема исторической точности и анахронизма в кратком обзоре опер «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Орестея» С.И. Танеева, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки.

Ключевые слова: *императорские оперные театры; Московский Императорский Большой театр; Петербургский императорский Мариинский театр; хоровые мизансцены; О.О. Палечек; режиссер в Императорских театрах; оперный режиссер; реализм; историзм; критика; анахронизм; театральный художник; художник по костюмам; сценическое оформление; декорационно-постановочные тенденции; директор императорских театров.*

STAGE DECORATION ON THE STAGE OF THE RUSSIAN IMPERIAL THEATRES AT THE TURN 19–20TH-CENTURIES

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

The article deals with stage decoration of the Russian Imperial Opera theatres. The article provides innovative ideas and a new idea of meaning of the choir within the stage space, its dynamic development, leading to approval of the personalization of individuals and minor characters. Besides, the author of the article proposes to discuss the work of the opera director with singers and performers on the word and personal characteristics. Consequently, a new direction in a work of the stage director is determined. The role of the director is considered on the example of A.Borodin's «Prince Igor». The author of the article shows the role of the director in the Russian Imperial Opera theatres. Much attention is especially given to the specific of stage design of plays, methods of work are defined. The author describes how the scenography of Humperdinck' opera «Hansel and Gretel» («Prynichnay domik») demonstrates the results of the work of the decorators, who took part in the creation visual and artistic image of the spectacle. The author of the article talks about the technical side of the issue, concerning the device of the scene. In addition, the author of the article shortly represents and shows the problem of purchasing theatrical scenery and props from foreign companies and its use on the stage of Russian Imperial Opera theatres. Besides, the author of the article notes to recreate and covey the exact atmosphere and culture of the people, the director of Russian Imperial Opera theatres attracted specialists from different professions. The problem of historicism and anachronism is illustrated on examples of P. Thaikovsky's, S. Taneyev's, M.Glinka's operas.

Key words: *Russian Imperial theatres; The Bolshoi Imperial theatre; The Mariinsky Imperial theatre; choral mise; O.O. Palechek; a theatre director of the Russian Imperial theatres; opera and stage director; realism; historicism; criticism; anachronism; theater artist; costume design; stage design of operas; decoration stage; the director of the Russian Imperial theatres.*

В 90-е гг. XIX столетия оперными постановками в Мариинском театре руководил О.О. Палечек (1842—1915), которого отличал новый взгляд на сценически-художественную составляющую каждого отдельного спектакля. Будучи профессиональным певцом, Палечек сам выступал на петербургской сцене в партиях Ивана Сусанина в «Жизни за царя» М.И. Глинки и Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно. Певческий опыт, несомненно, помогал будущему постановщику видеть недостатки сценических постановок изнутри.

Палечек начал заведовать художественной частью постановок с 1882 г. в период директорства И.А. Всеволожского, приступившего к руководству императорскими театрами в 1881 г., в период правления Александра III[1]. Всеволожский, наделенный художественным талантом, принимал участие в творческом процессе, например, прорабатывал эскизы костюмов к балетам. Директора отличала склонность к пышным представлениям, с чем, безусловно, приходилось считаться Палечеку, предпочитавшему более реалистичное изображение картин жизни. Именно в его деятельности эта тенденция, наметившаяся после премьеры «Русалки» А.С. Даргомыжского (1856),

[1] И.А. Всеволожский занимал пост директора императорских театров с 1881 по 1899 г.

проявилась на сцене императорских театров с особой силой. Что касается первой постановки «Русалки», то декораторов М.А. Шишкова и М.И. Бочарова и художника по костюмам В.А. Прохорова критики обвинили тогда в избыточно правдивом изображении русской деревни, внутреннем убранстве избы, в намеренно простом и грубом виде крестьянских костюмов[2].

Одним из важных достижений Палечека в постановке оперного спектакля стало новаторство в построении массовых хоровых мизансцен. Он выстраивал их таким образом, чтобы активно-подвижные действия приходились на ту часть хора, которая в данный момент не была задействована в пении, прекрасно понимая, что большому количеству человек трудно одновременно петь и играть, выполняя это синхронно. Для того чтобы избежать однотипных движений или чрезмерной жестикуляции хора, Палечек выводит на авансцену мимические персонажи (например танцовщиц), наделяя их при этом персональным характером. Согласно его мнению, участники хора должны были не только слаженно петь, но и хорошо играть. В «Евгении Онегине» (постановка 1900 г.) Палечек представил хор не безликой массой, а наделил каждого индивидуальными чертами, выводя на сцену таких персонажей, как Буянов, Панфил Харликов, Пустяков, Гвоздин, лишь эпизодически появляющихся в пушкинском романе в стихах. Принцип персонализации гостей был заимствован режиссером из драматических спектаклей Александринского театра[3].

Интересен и опыт работы Палечека с исполнителями. Выдающимся певцам, с явно выраженным драматическим даром, таким как Ф.И. Стравинский, И.В. Ершов, М.А. Славина, он предоставлял только план мизансцен, в остальном полагаясь исключительно на интерпретаторские навыки и способности актеров. С менее талантливыми артистами «учитель сцены», как его называли в театре, работал в индивидуальном порядке, продолжая традиции М.И. Глинки. Палечек «разъяснял» певцам их будущую роль и добивался от них безупречной выразительности, постоянно повторяя: «Прежде всего — мысль.

[2] Упреки критиков представляются необоснованными, так как практика переноса декораций из одного спектакля в другой имела широкое распространение вплоть до конца XIX столетия. Эта традиция зародилась во французских драматических театрах эпохи классицизма, когда драматургия спектакля в его художественном оформлении не требовала исторической достоверности, а декорации служили лишь фоном для актерской игры.

[3] Такой художественный прием применял и П.С. Оленин в театре С.И. Зимина в постановке оперы «Юдифь» А.Н. Серова, ставя задачу наделить второстепенные персонажи выразительным обликом. Та же тенденция касалась и массовых хоровых сцен. Воодушевленная публика по окончании представления «Юдифи» вызывала хор на поклон — беспрецедентный случай в истории русских музыкальных театров.

Мысль дает выражение лица, мимику, жест. Мысль окрашивает слово и звук, сообщая фразе должное выражение» [1, *122*].

Исключительный интерес представляют пометы в клавире оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, иллюстрирующие полную картину работы Палечека над постановкой. Они указывают передвижение главных действующих лиц и артистов хора, акцентируя такт, на который приходится и музыкальное «движение». Каждую картину оперы постановщик наделяет чертежом с расположением декораций и сопровождает многочисленными пояснениями. Важное указание Палечек делает во второй картине первого действия, получившей после первого представления нарекания в прессе из-за слишком правдивого изображения хмелеющих Ерошки и Скулы и обнажившей, таким образом, «вечный порок» русского человека: «Скула, Ерошка и все участвующие в этой сцене должны быть очень осторожны и не утрировать пьянства, чтобы сцена не получила безобразного оттенка; подходя время от времени к бочкам за вином, все должны изображать лишь веселое настроение, приплясывая во время пения, и только к концу… некоторые могут пошатываться и не совсем твердо стоять на ногах» [2, *34*]. Следуя этим указаниям руководителя, актеры не давали больше повода для критики.

Палечек фиксирует внимание исполнителей на чувствах героев, что наглядно видно на примере каватины Владимира. Он делает следующие пометки: «любуясь ночью» на слова сына Игоря «Теплая южная ночь»; «с увлечением, лицом к публике» на вопрос «Ждешь ли ты меня, милая моя?». Такие же определенные указания и в знаменитой арии князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе» из второго действия, где нужно передать «отчаяние», а на последнее слово «Ох, тяжко» пишет: «С мучительной тоской, прерывающимся от слез голосом» [2, *36*].

В сценическом оформлении этой премьерной постановки «Князя Игоря» 4 декабря 1890 г. принимали активное участие друзья Бородина — Н.А. Римский-Корсаков и А.К. Глазунов, закончившие оперу и присутствующие на всех оркестровых репетициях капельмейстера К.А. Кучера. В.В. Стасов в период подготовки премьеры обратился за помощью к туркестанскому генералу Н.И. Гродекову (1843—1913), участнику Среднеазиатских походов. Гродеков не понаслышке знал историю быта и культуры Средней Азии и впоследствии любезно предоставил музыкальному критику коллекцию этнографических вещей декоративно-прикладного искусства[4]. Рукописные материалы генерала помогли художнику Е.В. Пономареву точно воссоздать половецкие

[4] Этнографическая коллекция Н.И. Гродекова в настоящее время хранится в Российском этнографическом музее Санкт-Петербурга.

костюмы, а М.И. Бочарову достоверные декорации для половецких плясок в хореографии Л.И. Иванова (1834—1901). В довершение всего сценографами был использован шеститомный альбом из Публичной библиотеки Петербурга, содержащий полную информацию археологических исследований Туркестанского края. Влияние на декоративное оформление спектакля оказали и полотна художника-баталиста В.В. Верещагина (1842—1904), картины которого изобилуют изображением Семиреченского края.

Наряду с безусловными масштабными изменениями в сценическом оформлении императорских спектаклей по сравнению с предшествующей эпохой директорства барона К.К. Кистера[5], известной как «эра экономии», в постановке «Князя Игоря» 1890 г. еще есть художественные пробелы как отголоски прошлых лет. Они выражены, например, во временно́м несоответствии изображаемой действительности (купольные конструкции церквей в опере напоминают формы XVII—XVIII вв., а не XII столетия, во время которого разворачиваются события), погрешностях в воспроизведении предметов утвари (использование половцами бурдюка для испития кумыса, вместо фаянсовых сосудов) и т.д.[6]

Причина таких ошибок вызвана неконтролируемыми режиссером работами художников по костюмам, декораторов, мастеров, отвечающих за бутафорию и реквизит. В обязанности только складывающей профессии режиссера еще не входило ведение дел технической составляющей постановки. Отсутствовала целостная картина, позволявшая видеть структуру спектакля и в общем, и в деталях. Зачастую сценические декорации, предназначенные для одной оперы, с сюжетом в определенной стране и эпохе, «переезжали» в чуждую ей среду. Примером служат художественные декорации и атрибуты, «перекочевавшие» из «Евгения Онегина» в «Иоланту», то есть из русского дворянского быта в прованскую действительность.

На сцене императорских театров 1890-х гг. любовь к воссозданию археологической подлинности нередко соседствовала с проблемой анахронизма в декорациях, костюмах и предметах обихода, идущей еще со времен директорства А.М. Гедеонова (1790—1867). В премьерной постановке 1890 г. Мариинским театром «Пиковой дамы» великолепные декорации художника К.М. Иванова (1859—1916), заключающие изображение колонны, мебели, натурально расписанных

[5] Барон К.К. Кистер возглавлял императорские театры с 1875 по 1881 г.

[6] В 1860-е гг. этнографическая и археологическая достоверность прошлого часто нарушалась. В постановке «Рогнеды» А.Н. Серова 1865 г. простая крестьянская изба соседствует с византийским костюмом, а древнегреческий струнный инструмент лира — с русским народным сарафаном.

стенок будуара, были противопоставлены единственному настоящему креслу графини в картине с Германом. Вместе с тем в красиво выполненной декорации спальни старухи были нарушены принципы историзма: настенные гобелены расписаны композициями современных французских художников, представителей академической школы, В. Бугро (1825—1905) и А. Кабанеля (1823—1889)[7]. Декорация, рисующая Летний сад, тоже предстала перед зрителями в современном виде, без какого-либо намека на XVIII в.

Аналогичный пример — премьера «Орестеи» С.И. Танеева, поставленной в 1895 г. на главной петербургской сцене. Древнегреческие события в декоративном оформлении оперы перенесены во времена создания афинской демократии. Архитектура Греции была полностью и тщательно скопирована с лучших образцов периода классической ее эпохи. Добавим, что сам характер декораций носил слишком спокойный и легкий характер, не соответствующий замыслу музыкальной трагедии композитора.

Для постановок Большого театра в 1890-е гг. характерно феерическое изображение реальности, тон которому задавал театральный декоратор и машинист К.Ф. Вальц (1846—1929). Художник заимствовал из ведущих западноевропейских театров искусство сказочного превращения и ввел его в постановочную часть, возводя на московской сцене волшебные дворцы, райские сады, сказочные замки. При этом в них явно ощущалось подражание немецким мастерам, и они были явно лишены национального стиля и локального колорита, акцентируя красивую фактуру в пышном обрамлении саму по себе. Такая постановочная практика распространялась как на романтические «большие» оперы, так и на сочинения русских композиторов. Деятельность Вальца невозможно оценить однозначно.

Так, Большой театр сохранил в 1890-е гг. в «Руслане и Людмиле» Глинки вальцовский глобус в пещере Финна, ведущий свою историю еще с премьеры 1842 г. Как и петербургской сцене, московской оказался присущ анахронизм. Художественный критик С. Глаголь (1855—1920) после постановки 2 октября 1890 г. писал: «...дело происходит в древние времена, по крайней мере, в IX веке... а глобус вошел в употребление только четыре века назад. Ведь после этого можно бы тут же поставить и электрическую машину, и телефон» [2, *22—23*].

В сезоне 1895—1896 гг. московской сценой была подготовлена премьера оперы Э. Хумпердинка (1854—1921) «Пряничный домик» («Гензель и Гретель») в приторно-сладких декорациях Вальца, ли-

[7] Напомним, что действие оперы перенесено в царствование Екатерины II (1729—1796), в конец XVIII столетия.

шенных, однако, той сказочности, необходимой для сюжета братьев Гримм. Позже Мариинский театр в сезоне 1897—1898 гг. поставил оперу немецкого композитора в художественном оформлении П.Б. Ламбина (1862—1923), чье сценическое видение напоминало иллюстрации из детской книги или журнальных статей. Абсолютно другой тип декоративного оформления характерен для М.А. Врубеля (1856—1910), выполнявшего декорации к опере Хумпердинка, которые С.И. Мамонтов заказал для антрепризы Панаевского театра в Нижнем Новгороде с певицей Н.И. Забелой в роли Гретель[8]. Его работа отражала мир детской фантазии, воплощенной в сказочных формах. Волшебный сон детей передан загадочностью ночной тьмы в сочетании синего мрака и «белоснежного» мерцания ангелов. Здесь полностью отсутствует «сладкая нагроможденность» петушков на крыше пряничного домика и налепленных оконных леденцов Вальца.

Другой художник сцены в Большом театре — А.Ф. Гельцер (1852—1918), бережно относившийся, в первую очередь, к изучению тематических материалов. Этот мастер воссоздавал, а не подражал мировым шедеврам, умел «видеть» стиль. Его декорации отвечали требованиям представленных произведений, нередко соперничали, а порой и превосходили постановки петербургской сцены.

В конце 1890-х на императорской сцене укоренились трафаретные, избитые шаблоны сценографии. Театральная площадка представляла собой обычный четырехугольник, расположение мебели выстраивалось по направлению к зрителям. Детали освещения не обсуждались и создавали множество несуразностей на сцене в изображении дневного, ночного или уличного естественного света. Такое положение с декоративным оформлением спектакля возмущало образованных и новаторски настроенных представителей нового поколения режиссеров. Таких как П.П. Гнедич (1855—1925), сооснователя и редактора «Ежегодника императорских театров»[9], создателя в творческом союзе с Вл.И. Немировичем-Данченко (1858—1943) Московского Художественного театра[10] К.С. Станиславского (1863—1938),

[8] Панаевский театр был основан В.А. Панаевым (1824—1899) в Петербурге, строителем Николаевской железной дороги, ныне Октябрьской. На сцене Панаевского театра русский зритель впервые познакомился с такими операми, как «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892) и «Гензель и Гретель» Э. Хумперлинка. Певица Н.И. Забела в ходе подготовки «Пряничного домика» познакомилась со своим будущим мужем М.А. Врубелем.

[9] «Ежегодник императорских театров» выпускался в Петербурге с 1892 по 1915 г. Среди редакторов были С.П. Дягилев (1972—1929), создатель «русской балетной труппы С. Дягилева» и организатор «Русских сезонов» в Париже, а также музыковед Э.А. Старк, публиковавшийся под псевдонимом Зигфрид.

[10] Московский Художественный театр основан в Москве в 1898 г.

давшего точную оценку происходящего в стенах казенных театров: «В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис с арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море... На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии и закрытии их. Двери сами отворялись и затворялись при входе артистов на сцену» [3, *190*].

Зачастую деление декораций между драматическими и оперными спектаклями отсутствовало, особенно если действие в спектаклях разворачивалось в исторически близких эпохах. При создании декораций для музыкальных спектаклей художники делали акцент на оформление задников и кулис, включающих арки, осветительную арматуру, столбовидные сооружения, ландшафтную архитектуру. В основной части сцены рисовалось ничем не занятое пространство передних планов с ровной планшетной конструкцией поверхности, на которой справа или слева от центра располагались царская утварь (трон) и другие предметы мебели. Сохраненные в театральном реквизите декорации французского и немецкого театра, которые были предназначены для романтических «больших» опер, соседствовали с реалистическими живописными передвижническими полотнами, составляя стилистический эклектизм и лишая спектакли декоративного единства[11].

Нередко дирекция императорских театров заказывала декорации у художников-декораторов немецких фирм, профессионально занимавшихся театральным оформлением для западноевропейских сцен, таких как Л. Лютке-Майер, М. Брюкнер, Ф. Бурхард[12]. Л. Лютке-Майер оформлял для русской сцены павильоны в стиле ампир. По парижскому примеру Ф. Бурхардом были выполнены декорации к «Богеме» Дж. Пуччини в постановке 1899 г., М. Брюкнер работал над вагнеровским «Тайнгезером».

Художники-декораторы конца XIX — начала XX вв. не были свободны в своих творческих решениях. Последнюю резолюцию на представленные макет декораций или эскиз костюмов выносил директор императорских театров Всеволожский, принимая их, либо ис-

[11] Примером может служить декорация тюрьмы из «Самсона и Далилы» К. Сен-Санса, полностью повторяющая внешний облик исправительной колонии декораций первой половины XIX в. итальянского художника П.Г. Гонзаго, но удивительным образом лишенная при этом почерка гениального мастера. Это подражание, основанное на примитивном копировании исключительно форм.

[12] Императорский театр в 1892 г. заказал Лютке-Майеру «зал герцога Мантуанского» для «Риголетто» Дж. Верди. Немецкая компания получала заказы и для драматических спектаклей Александринского театра.

правляя и ставя свои пометы, с учетом которых и должен был в законченном виде представлен спектакль на сцене. Говорить о каких-либо режиссерских задумках и идеях, о союзе постановщика и художника не приходится, поскольку постановщик пока отсутствовал в театре в принципе. До десятых годов XX в. главенствовал следующий метод работы над постановками, называемый «покартинным»: группа художников работала над разными сценами, актами или фрагментами одного спектакля, после чего приступала к соединению законченных декораций. Такой подход вел к разрозненности целого, несмотря даже на исключительно точно проработанные частные детали мастерами, специализирующимися на конкретной области — живописи, костюмах или на архитектурных конструкциях. Погоня за роскошью с ее поддельным сусальным золотом часто приводила к потере исторической достоверности спектакля и общей атмосферы эпохи. Тем не менее, как было уже сказано, на сцене императорских театров намечались предпосылки к соответствию исторической действительности, для чего к постановкам привлекались специалисты в области археологии, этнографии и истории.

Список литературы

1. Похитов Д.И. Из прошлого русской оперы. — Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. — 264 с.

2. Гозенпуд А. Оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф.И. Шаляпин. 1890—1904. С. 34. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. — 264 с.

3. Станиславский К.С. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 1. — М.: Искусство, 1954.

References

1. Pohitov D.I. Iz proshlogo russkoj opery` [From the past of the Russian opera]. — L.: Vserossijskoe teatral`noe obshhestvo, 1949. — 264 c.

2. Gozenpud A. Operny`j teatr na rubezhe XIX-XX vekov i F.I. Shalyapin [The Opera House at the turn of the XIX—XX centuries and F.I. Shalyapin]. 1890—1904. S. 34. — L.: Muzy`ka, Leningradskoe otdelenie, 1974. — 264 s.

3. Stanislavskiy K.S. Polnoe sobranie sochinenij v 8 tomax [Stanislavsky, K.S. Complete works in 8 volumes]. T. 1. — M.: Iskusstvo, 1954.

Список авторов

Лободанов
Александр Павлович
доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: info@arts.msu.ru

Владышевская
Татьяна Федосьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: t_vladyshevskaya@mail.ru

Брумфилд
Уильям Крафт
профессор славистики, университет Тулейн, Новый Орлеан; почетный член Российской академии художеств
E-mail: william.brumfield@gmail.com

Зиновьева
Ольга Андреевна
кандидат культурологии, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: info@arts.msu.ru

Корсукова
Кристина Рамзановна
аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: ragavazamira@mail.ru

Кошаев
Владимир Борисович
доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России
E-mail: koshaev@gmail.com

Кошаев
Никита Владимирович
кандидат искусствоведения, Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова
E-mail: nekit_ko@mail.ru

Никитина
Наталья Николаевна
доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
E-mail: info@arts.msu.ru

Птицын
Андрей Вадимович
кандидат экономических наук, НИУ ВШЭ, аналитик компании «Синезис»

Чураков
Сергей Константинович
доцент Московского архитектурного института (Государственная академия) — МАРХИ
e-mail: churakov55@yandex.ru

«Теория и история искусства»

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте mtreschalin@mail.ru (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт Times New Roman, формат страницы А4. Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое – 2 см.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

– Ф.И.О. полностью;
– ученая степень и ученое звание;
– должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
– название организации (полное) / места работы;
– почтовый индекс и адрес организации / места работы;
– почтовый индекс и адрес для переписки;
– телефон;
– E-mail.

2. *Структура статьи* должна быть следующей:

– в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;

– через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, прописными (заглавными) буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);

– через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру, прописными (заглавными) буквами, без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;

– через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500—1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);

– через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);

– через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи,

автор / авторы (с указанием полного названия организации, ее адреса, страны и адреса электронной почты автора), аннотация и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

– через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 11, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см (5 знаков), автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту ***только*** угловые, кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);

– через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

3. *Содержание и структура аннотации.*

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются…, излагаются…, утверждается…, предлагается…, обосновывается…; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)..., дается обзор …; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.

4. *Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.*

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются ***БЕЗ применения автоматического списка***.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют

как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.)) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий – место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Применяется одна система транслитерации по ГОСТ (см. Интернет).

5. *Оформление ссылок.* Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г.) А.Ф. Лосев пишет: «*Текст цитаты*» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: [1]См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898—1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15—25 [1])). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff; ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 – Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел

(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

ТАБЛИЦЫ

12. Все таблицы должны иметь наименование (заголовок) и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

13. При подготовке таблиц следует учитывать, имеет ли журнал техническую возможность изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата. Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

14. Уравнения и формулы следует набирать либо с использованием штатного плагина MS Word — Equation, либо программы MathType, либо редактора формул в пакете OpenOffice Math. Уравнения и формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Выше и ниже каждой формулы или уравнения должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если уравнение не умещается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (-), умножения (×), деления (:) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

15. Пояснение значений символов и числовых коэффициентов следует приводить непосредственно под формулой в той же последовательности, в которой они даны в формуле. Формулы в отчете следует нумеровать порядковой нумерацией в пределах всего отчета арабскими цифрами в круглых скобках в крайнем правом положении на строке.

Пример:

A=a:Ь, (1)

B=c:e. (2)

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

Порядок изложения в публикации математических уравнений такой же, как и формул.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

16. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

17. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией регулярно принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.

Главный редактор, профессор
Александр Павлович Лободанов
E-mail: info@arts.msu.ru

Главный редактор
Лободанов А.П.
доктор филологических наук, профессор

Заместитель главного редактора
Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь
Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2018 Вып. 3/4

Редакция
Гергиева Л.А.
народная артистка России
(Академия молодых певцов при Мариинском театре)
Гардзонио Стефано
PhD, профессор Пизанского университета (Италия)
Ильина Н.А.
доктор филологических наук, профессор (Испания)
Лоруссо Сальваторе
Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)
Степаненко Г.О.
магистр искусств, народная артистка России,
заведующая балетной труппой Большого театра России

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Директор О.С. Бурлука
Редактор О.С. Евпланова
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова
Корректор О.В. Соболева
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Подписано в печать 15.11.2018. Формат 60×90/16. Гарнитура Garamond Book.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru