



Научный журнал. Основан в 2012 году

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4
2019



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ARTS

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

Научный журнал
Science Magazine

Выпуск 3/4 2019
Issue 3/4 2019

Издательство «БОС»
Publishing BOS

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

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. —
М.: Издательство «БОС», 2019. — 226 с., ил.

ISSN 2411-0795

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

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

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория,
история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореогра-
фия, 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, 2019. — 226 p., il.

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

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

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



Н а у ч н ы й ж у р н а л

ТЕОРИЯ и история искусства

Выпуски 3/4

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.
доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук, профессор
(главный редактор)

Кошаев В.Б.
доктор искусствоведения, профессор
(заместитель главного редактора)

Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь)

Барабаш Н.А.
доктор искусствоведения, профессор
Брумфилд Уильям Крафт
профессор университета Тулейн,
почетный член Российской академии художеств (США)

Владышевская Т.Ф.
доктор искусствоведения, профессор
Заднепровская Г.В.

кандидат искусствоведения, доцент
Куриленко Е.Н.
кандидат искусствоведения, профессор
Трубочкин Д.В.

доктор искусствоведения, профессор
Швидковский Д.О.

доктор искусствоведения, профессор
Яйленко Е.В.
кандидат искусствоведения, доцент

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

Editorial team

Lobodanov A.P.
Doctor of Philology,
Academician of the Bologna Academy of Sciences, Professor
(Editor-in-Chief)

Koshaev V.B.
Doctor of Art History, Professor
(Deputy Editor-in-Chief)

Трушина К.Д.
Candidate of Art History
(Executive Secretary)

Barabash N.A.
Doctor of Art History, Professor
Brumfield William Craft
Professor at Tulane University,
Honorary Member of the Russian Academy of Arts (USA)

Vladyshevskaya T.F.
Doctor of art history, Professor
Zadneprovskaya G.V.

Ph.D., associate professor
Kurilenko E.N.
Ph.D., Professor
Trubochkin D.V.

Doctor of Art History, Professor
Shvidkovsky D.O.

Doctor of art history, Professor
Yaylenko E.V.
Ph.D. in Art History, Associate Professor

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

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Н.А. Барабаш</i>	
Постмодернистский абрис времени	10
<i>В.Б. Кошаев</i>	
Частное мнение против <i>False Art</i>	27
<i>Е.В. Яйленко</i>	
«Мать наша земля». Изображение пейзажа в картине Джованни Беллини «Святой Франциск»	55
<i>С.К. Чураков</i>	
Русский город	71
<i>И.В. Глазов</i>	
Роль классики в формировании образного строя отечественной живописи: наследие и новаторство	81
<i>А.Б. Елисеев</i>	
Г.А.Х.Н.: Структура, задачи и основные направления научной деятельности	109
<i>М.Ю. Макаров</i>	
Рационализм в итальянской архитектуре. Джузеппе Терраньи	122
<i>О.В. Алексеева</i>	
Современный рынок искусства: тенденции и тренды	130

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>А.А. Филиппов</i>	
Оправдание Саломеи (опера Ж. Массне «Иродиада»)	139
<i>Е.Н. Куриленко</i>	
Танцевальная музыка в период становления хореографического искусства и балета	147
<i>В.В. Оньша</i>	
Иллюзия: театр и виртуальная реальность	156
<i>А. Микольон, М. Мельник</i>	
Детские песни — это просто весело?	164
<i>Д. Цалек, М.Т. Лукашевский</i>	
Упражнения из сборника <i>Cantate Dicta</i> М.Т. Лукашевского как введение и дополнение к <i>Metodo Pratico Di Canto</i> Н. Ваккаи	183
<i>Д.А. Лободанов, В.О. Белова</i>	
Феномен ко-продукции в театре. Принципы работы совместной постановки, творческие и организационные составляющие.	200
<i>Л.Н. Борисова</i>	
Кантата. Поэтика и судьба жанра	211
Список авторов	218
Информация для авторов	220

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>N.A. Barabash</i>	
Postmodern outline of time	10
<i>V.B. Koshaev</i>	
Private opinion against <i>False Art</i>	27
<i>E.V. Yaylenko</i>	
“Mother Earth”. Landscape in Giovanni Bellini’s “St. Francis”	55
<i>S.K. Churakov</i>	
Rassian sity	71
<i>I.V. Glazov</i>	
The role of classics in the formation of image array in russian painting: heritage and innovation	81
<i>A.B. Eliseev</i>	
G. A. H. N.: Structure, tasks and main directions of scientific activity	109
<i>M.Yu. Makarov</i>	
Rationalism in Italian architecture. Giuseppe Terrany.	120
<i>O.V. Alekseeva</i>	
Contemporary art market	130

MUSICAL AND THEATRICAL ART

<i>A.A. Filippov</i>	
Justification of Salome (opera J. Massne “Herodiad”)	140
<i>E.N. Kurilenko</i>	
Dance musice during the formation of choreographic art and ballet theater	147
<i>V.V. On’sha</i>	
Illusion: theatre and virtual reality	156
<i>A. Mikolon, M. Mielnik</i>	
Children’s songs — is it just fun?	164
<i>D. Calek, Łukaszewski M.T.</i>	
Exercises of the <i>Cantate Dicta</i> collection by M. T. Lukashevski as an introduction and addition to the <i>Metodo Pratico Di Canto</i> N. Vaccai	184
<i>D.A. Lobodanov, V.O. Belova</i>	
The phenomenon of the theatre’s co-production. The principles of the joint production, creative a organizational components.	200
<i>L.N. Borisova</i>	
Cantata. Poetics and the fate of the genre	211
Authors list.....	218
Information for authors	220

Теория и история искусства

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ АБРИС ВРЕМЕНИ

Н.А. БАРАБАШ

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

В статье рассматривается феномен постмодерна, истоки и причины его появления, влияние на многие процессы, связанные с искусством, и прежде всего — с театром. Представляются значительными попытки связать постмодерн, его внутренние установки, с абсурдом; рассматривается влияние абсурда на природу театра, анализируются современные постановки, в которых идея абсурдистского видения проявлена наиболее полно и органично. Делается акцент на той мысли, что постмодерн не является в современном его проявлении направлением или течением, устанавливается причина, отчего так происходит, и как социум впервые осознанно отвечает на вопрос о необходимости и своевременности возникновения постмодерна.

Ключевые слова: время, пространство, социум, абсурд, театр, интерпретация, жанр, режиссура, художник, смысл, границы и их смещение, художественные цели, преувеличение, целое театра и часть его, реальность и фантазия, парадокс, энтропия, общество, экзистенция.

POSTMODERN OUTLINE OF TIME

N.A. BARABASH

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

The article discusses the phenomenon of postmodernism, the origins and causes of its appearance, the impact on many processes associated with art and, above all, with the theater. It seems significant attempts to link postmodern, its internal installation with the absurd. The influence of the absurd on the nature of the theater is analyzed in modern productions, in which the idea of the absurdist vision is manifested most fully and organically. The emphasis is placed on the idea that postmodernism is not a direction or a current in its modern manifestation, the reason why this happens is established and how society for the first time consciously answers the question of the necessity and timeliness of the emergence of postmodernism.

Key words: time, space, society, absurdity, theater, interpretation, genre, direction, artist, meaning, boundaries and their displacement, artistic goals, exaggeration, the whole of the theater and part of it, reality and fantasy, paradox, entropy, society, existence.

Гуси прилетели к дому и стали смотреть, что бы такое сделать, чтобы попасть внутрь? Как бы сделать так, чтобы хозяйка ничего не заметила, а только бы приоткрыла дверь, и тогда... Тогда можно было бы залететь быстренько внутрь и расположиться. Но зачем гусям находиться в комнате, в доме вообще?... Что они там забыли? Или, быть может, у них был какой-то такой неведомый план, с помощью которого могло легко осуществиться вообще всякое желание? Подумаешь, — комната, крыльцо, дом?! А что, если в доме этом и не комнаты вовсе, а большой искрящийся луг с излучинами воды и легким чьим-то щебетаньем? Только гусям было ведомо то, о чем не мог догадаться никто — ни человек, ни куры, утки, или, чего уж там! — львы и куропатки... И даже все жизни разом. Там было нечто такое, что влекло и манило, что составляло такую тайну и такую простую истину, что не оставалось ничего иного, как просто принять гусиный выбор и их странную надежду на необыкновенное. Может быть, даже чудо, как знать...

Само рассуждение о постмодернизме, с одной стороны, неизбежно приводит к осознанию «что было» и было ли хорошо, правильно, а с другой стороны — заставляет не только обернуться назад, понять причины и неизбежность его появления, а вторгнуться в тот слой, который то ли есть, то ли мы его сочинили, придумали, стали говорить уже чуть ли не как о направлении, позабыв, что оно — всего лишь возглас, дух, мгновение... То ли правда, то ли такая правда, которая круче самой что ни на есть реальности, то ли чья-то насмешливая выдумка и ложь, просто заблуждение времени...

Время... То, которое есть и будет, и то, что только стремительно, по касательной, пробегает сквозь природу явления, становясь неким его атрибутом, обозначая абрис его, некие черты его, выражая что-то такое, что удерживает нас от желания немедленно расправиться с этим странным явлением, зачеркнуть его вовсе или... Или все же приостановиться и начать анализировать, стремясь к пониманию и рассудочному знанию, про что оно, что несет и содержит, куда зовет и... с кем оно?

Общее место — постмодерн вышел из модерна, затем обзавелся еще многими измами, потом стал самым главным по части абсурда, откуда, прямо скажем, и растут его ноги, а затем уже, ощутив свою избранность и неуязвимость, все больше стал замахиваться на главное и определяющее место в иерархии художественных ценностей,

запретов, догм, стереотипов — да всего, что хотите! Он стал определять почерк нашей жизни, жанры ее, социальную направленность, исключительность и уязвимость. Он стал постепенно так набирать и сил, и высокомерия, и имперских амбиций, что все больше и больше становился похож на своего давнего-давнего умного собрата — на просвещенность и абсолютизм. Только не в чистоте и ясности направления Просвещения, а того, что лежит в нем на поверхности и что действительно просвещает. И постмодерн решил, что может все: и просвещать, и делать, и давать установки-распоряжения, и провозглашать, казнить-миловать, и просто заполнять все настойчивее то пространство когда-то прелестнейших полетов модернизма, которые были, стали классическими провозвестниками многого последующего, и вылилось все это шествие по узаконенному пути «я все могу, я всего достиг» в некую неустойчивую поступь весьма высокомерного и очень шатко представляющего правду жизни существа, которое все еще кричит, но голос его несколько охрип, а движениям уже очень тесно в изношенном костюме Пьеро.

Был модерн, прелестный и летящий, имеющий прочные константы и ориентиры, он о так многом возвестил миру! И стало постепенно происходить стирание (редко сращивание) границ между высокой культурой и массовой, коммерческой, с банками Энди Уорхолла, всем этим отрепьем насмешек и оговорок, глумления и оспаривания чего-то устойчивого. Сознывая, быть может, что само так неопытно и неустойчиво, что существование его весьма зыбко, новое, которое стало именоваться постмодерном, с его новыми текстами, массовостью и коммерциализацией, которые как раз отвергались идеологами модернизма, оно стало шириться и находить вполне себе внятные пояснения и относительно своей законнорожденности, и права на существование.

Вряд ли мы отыщем некое конкретное число, способное все объяснить о дате рождения, вообще о каком-то отсчете, с которого все началось. И сам абсурд, и то, что из него появилось. А может, вовсе и не из него, а так уж, по ходу действия. По ходу всего долгого развития этого абсурда как явления, как присутствия его в литературе, создании театра абсурда, а потом, как следствие — приход этого мощного, наступательного действия, который именуется постмодерном.

Так вот, абсурд. Разве нет абсурдистских поворотов и у самого Пушкина, у Гоголя, у Чехова, конечно же? Непременно, как непременно то, что сама категория, явление присутствует во всей художественной культуре как таковой. Другое дело, что она — с высокомерием выскочки — то появляется на поверхности, заявляя о себе ярко, даже вызываясь, то снова уходит в тень, едва напоминая о себе. Вряд ли Александр Сергеевич Пушкин вообще был озабочен абсурдом, хотя

многие его творения насыщены им. Чем как не абсурдом можно оправдать само появление «Сказки о Попе и о работнике его Балде»? Все последовательно совершаемые действия явно абсурдны, хотя не лишены логики и смысла. Заключение спора (своего рода игры-провокации) говорит об этом. И дальнейшее повествование, хлесткое, энергичное, свидетельствует о том, что автор активно и стремительно подбирается к разрешению трудного вопроса, вопроса о чести и справедливости как Балды, так и наказания нравственного и физического Попа.

Абсурдность предприятия, затеянного Чичиковым, у Гоголя говорит лишь об одном: о великой, например, тяге человека к авантюре — раз; и о стремлении завоевывать и подминать под себя мир, с его обитателями, доверчивыми и бесхитростными. И это второе. Потребность, тяга к сверхчеловеку заявлена откровенно и даже вызываясь. Как же иначе: скупит то, чего вроде и нет?! Это ли не мошенничество? Это ли не величайшая авантюра времени, распространившаяся как хрестоматийный пример авантюрного действия на другие времена и на другие культуры.

Речь, конечно, об авантурном романе в чистом виде. Но здесь нас интересует абсурдность намерения и поворот в этом осуществлении и героем, и самим автором. Как, например, у Чехова, где абсурд начинается с обозначения жанра, затем в причудливых отказах от того, что есть, и надежда на улучшение жизни видится, которое только либо в отъезде, либо в новом витке отношений с Другим; либо с вытеснением переживания и отказом от счастья вообще. Такой Отказ в широком понимании сопровождает чеховскую драматургию повсюду. И в построении сюжета это наблюдается, и в перипетиях отношений героев, и в том, главное, как разрешается основное событие пьесы.

Сама фабульная основа становится тем абсурдным камнем преткновения, который способствует всем изгибам и движению по лабиринтам загадок и тайн чеховской сублимации счастья, любви и творчества. Эта триада, становясь в своем разрешении не менее абсурдной, нежели сама идея произведения, все более увлекает в причудливый мир все новых и новых поворотов в пьесе: судьбы героя, жанровом разрешении, финале, частом стремлении или к смерти, или к самоубийству. Все это оценивается самим автором как некое ясное и вместе с тем абсурдное условие существования пьесы вообще. Отсутствие выраженного действия и вместе с тем его ломкость и повторяемость; последовательность намерений и невозможность следовать по этому пути. В его драматургии разбиваются все смыслы — чем не одно из основных проявлений и даже законов постмодерна?! Смещение смыслов — как одно из чудес этого явления, как вброс в новую реальность, которой до Чехова явно не было.

О постмодернизме писали, сочиняли его концепции, вторгались в то, что называли потом обманом времени, симулякрами (термин как некая его составная часть), то, на наш взгляд, определяли как самое существенное и раскрывающее его суть, основу — это размышления Дерриды о смещении и смешении границ. Это так важно, это вполне проливает свет на его странную сущность, которая так лукава и противоречива, что остается лишь сожалеть: да, есть такой странный феномен в сегодняшнем мире, который, словно боясь чего-то, все стремится убежать от реалий жизни и все прикидывается и представляется чем-то таким, что к действительности имеет не самое прямое отношение. Оно ее провоцирует, играет с нею, покрывает флером абсурдистских наслоений, расставляет свои отметки-знаки и все продолжает ускользать, как и, правда, очень странное явление.

Только разве ленивый не обругал его, постмодернизм, все облекая и наряжая в его же одежды почти любое явление действительности. Без него ну просто никак! Им объясняются самые противоречивые вещи, ему предъявляют какой-то такой счет, что сопоставим разве что с вымыслом, к которому он, кстати, и стремится. Миф, реальность, абсурд и игра — вот основные киты, на которых он держится. И все отчаливает от неведомых берегов, и снова ускользает и принимается вводить в заблуждение, превращаясь в парадокс, мотивируя свои привязанности очень просто: он такой странный потому якобы, что и жизнь не менее странная. И еще потому, что им можно объяснить вовсе необъяснимое. Так и существует оно, балансируя на грани выдумки, обмана, иллюзии и еще чего-то такого неуловимого, что входит в конфликт вообще с обустройством мира, подвергая критике ценности этого мира, не находя им закреплённого в мире иерархий места и назначения.

Книга Перри Андерсена, ставшая по прошествии лет классикой в этой области, раскрывает смысл и назначение постмодерна, вводя явление не в сторону, а напротив, приводя к истокам. Она так и называется — «Истоки постмодерна». Правда, в своем глубоком исследовании Андерсен увязывает истоки постмодерна с марксизмом, наступлением буржуазии в ее новом качестве, менее всего подвергая анализу то, что стало в нынешнем мире привычным и закреплённым: с литературой и искусством. Он, правда, приводит в качестве доказательства существования постмодерна и невозможности невозникновения его, говоря, что он является массовым и что и «фильмы Уорхола, романы Берроуза, пьесы Беккета относятся именно к этому типу»¹. И еще уточняет, «что набирает силу новый тип модерна, представлен-

¹ Андерсон П. Истоки постмодернизма. С. 87.

ный Зонтагом и Хассаном, который, в отличие от старого модерна, «не берет в расчет инстинктивную враждебность среднего класса, отрицанием которого он является»; он, напротив, «является массовым».

Его провидческая ориентация на такую связь и подоплеку вскрывает множество невиданных рифов, которые, тоже спустя годы, обнаруживают три важных свойства постмодерна: его встроенность в современные представления о бытийности и интерпретации ее; об искажении смыслов где бы то ни было и об отсутствии цементирующей идеи, которая могла хоть как-то более точно и обстоятельно прояснить все то, чем жив и как развивается постмодерн. Другое дело, что актуален вопрос: движется ли? Эволюционирует ли? Или только занимается фиксацией того, что не нашло пока названия, не обозначено в терминах и знаках?

Но примем одно весьма значительное обстоятельство: явление есть, и как бы мы ни трактовали его, как бы ни приписывали ему неких мистических черт и свойств, оно есть и, стало быть, нуждается в анализе. В восстановлении современной справедливости на огромном литературно-театральном пространстве, где главенствующей линией могла бы быть одна — лишение смысла того, что в действительности имеет весьма приблизительные очертания, что само по себе подвержено искажению и что укладывается запросто в рамки отсечения границ и лишения правды (истины?) в этом обозримом пространстве.

Постмодерн приходит тогда, когда явление трудно поддается какому-либо внятному определению; постмодерн начинает свои вихревые движения тогда и в том случае, когда исчерпаны все доводы и представления о реальном укладе и реальном формировании какого-либо суждения, взгляда, события, его истолковании и прихода конкретной личности. Взгляд личности на проблему и как проблема влияет на развитие этой личности — такая взаимообусловленность полнее и жестче представляет феномен постмодерна.

Перечень слагаемых постмодерна вполне прозрачен. Однако есть нечто, что более всего и яснее (запутаннее всего) представляет постмодерн. Именно на это явление мы и будем полагаться, делая его той точкой отсчета, куда стекаются (или, наоборот, из которой выходят) все знаковые компоненты постмодерна. Речь об абсурде. Конечно, он есть и сам по себе и тем и интересен. Но привязка к нему, безусловная к нему привязка определяет почти все в постмодерне. Оттуда корни и парадокса, и знаки-символы, и тропы, и симулякры, и ризомы, и еще многое другое, что так или иначе отсылает постмодерн в круг неведомого, закрытого, странного, вычурного и вполне себе объяснимого явления, которое поддается и анализу, и трактовке, и поиску, установлению корневых связей, его этиологии, а также особенному

его состоянию, которое присуще только и именно ему, — энтропии. Ни одно явление не может быть рассмотрено под этим именно углом и в подобном ракурсе, но именно временная хрупкость и уязвимость постмодерна и как явления, и явления терминологического плана позволяют сказать весьма, впрочем, простую вещь: он только кажется страшным и опасным зверем; однако приручаем, довольно уязвим, местами слаб и вовсе пока не опасен. Не оговорка это «пока». Оно уже настораживает, уже деревенеют его составные, оно легко проникает в то, что должно оставаться бы тайной, загадкой искусства, а оно все вгрызается и проходит сквозь стены, нарушая и нарушая существующие художественные, эстетические, нравственные границы и смыслы. Этим и привлекает внимание не как даже загадочное явление, не как феномен отторжения и неприятия, но притягательный источник скверного и зряшного истолкования той реальности, которую не осмыслишь без участия этого странного явления.

Мы попытаемся разобраться по крайней мере в трех вещах: опасен ли постмодерн, куда он нас ведет, проявляя себя там-то и тем-то и что с ним станет. Оценка и понимание постмодерна не будет возможной и исчерпывающей, пока мы не поймем и не согласимся с одной позицией: его приход, такое мощное, «массовое» по Андерсону вступление в разрозненный хор разнотекущих движений, звуков и голосов был бы невозможен без наличия очень простой вещи: абсурд, который вовсе не был (помним: в отличие от постмодерна) массовым и господствующим в мире моды и массмедиа, набрал к середине 1970-х годов такую избыточную, такую критическую массу, что требовалось некое другое не просто наименование (хотя и оно тоже), которое бы в полной, адекватной мере объяснило бы появление этого странного термина. Да, еще с самим модерном выходило все очень понятно и он так классически почти вписывался в историю искусства, литературы и обращался в социуме, что уже постмодерн начал представлять некое обратное и по силе воздействия, и по эстетическим критериям, и по самому смыслу своего появления и существования совсем противоположное явление, которое вписывалось в парадигму классики, не являлось направлением, но многое между тем объясняло в существующем мире реалий и ирреальности.

Абсурд достиг такой критической, такой огромной массы, которая уже не вмещалась в само понятие абсурда и стала зашкаливать при любых попытках как-то объяснить и еще задержать элитарное, в общем-то, движение абсурдистов, что требовался реальный выход, который только ждал. Ждал, когда, наконец, откроются шлюзы и можно будет прорвать всяческие дамбы, взорвать границы, эстетику, сам смысл устойчивых движений и направлений и прорваться таким мощ-

ным, таким фантастическим потоком, которому не было пока научного, терминологического объяснения. И только поддерживался интерес к нему как к неведомому источнику разъединения фальши и истины, некоего гарцующего по жизни феномена, именем которого с какого-то времени стало называться все то, что не вмещалось в привычное русло пояснений и норм. Оно отступало от нормы и настаивало на том! Оно само провоцировало своего рода изъяс, нелепость, вторичный абсурд, парадокс, наливаясь все более и более жестоким и уничижительным смыслом потерь, аббревиатур, новых терминов, категорий и замалчиваний. Абсурд стал все более и более настойчиво проявлять себя как противоречивое, кричащее о своем противоречии и парадоксальном вызове явление, тянущее за собой все то, что так или иначе оказывалось втянутым в раздражающий визг искажений и иллюзий, отсутствие гармонии и мечты, а только провокационная настройка отнюдь не чудесного хора не в лад исполняющего какофоническую мелодию о якобы правде жизни.

Придя в мир утраты веры и искренности, постмодерн явился вовремя. Он стал единственно возможным объяснением того разрушительного, истребительного и лживого, что несла за собой не только сама жизнь (в ее бытийном плане), но и ее интерпретационная сторона с множеством импровизаций и истолкований, когда концы исчезали, логика тускнела, а мифы так изрядно напрягались под мощным гнетом измышлений памяти и лжи, что постепенно постмодерн из спасительного категориального явления стал полной себе противоположностью, отрицая всякую надежду на примирение с самим собой, с миром, с кем-то другим. Да и сам этот другой тоже потерялся в новой реальности, которую стал строить постмодерн, подвергая сомнению все то, что было слеплено, выстроено, что так или иначе возносилось к небесам, умоляя вести себя не так рьяно, сдержаннее и помнить о добре. Однако этот невнятный образ, образ нежности и добра, все более увядал под натиском и упрямством постмодернистских настроений, захватывая еще большие пространства, территории, граждан и наводя ужас неверия и мглы депрессивного флера на умонастроения живущих, возводя в один из принципов — отсутствие созидания, целеполагания и веры как источника оптимизации будущего, как экзистенциальной составляющей этого будущего.

Постмодернизм всегда связан с процессами энтропии, и поэтому в том числе не может претендовать на систему, оптимизирующую жизнь, на экзистенцию в самом широком положительном ее аспекте. Постмодернизм несет, прежде всего, разрушение. Касается ли это природы обмана, иллюзии, псевдомифа, гиперболы или парадокса — мы везде находим следы разрушения. Если говорить очень конкретно

и очень жестко, что есть постмодерн, и найти ему физическое обоснование, то мы вполне себе отыщем некое начало, тот репер, который его обозначает. Его следы отыскиваются и в далекой древности, и учеными, исследователями XIX века, когда создавались шедевры, ценности, считавшиеся классическими и считающиеся таковыми по сию пору. Тогда человек структурировал процессы энтропии и в какой-то мере поддерживал это несколько веков. Но процесс познания и дифференциации искусства начал воздействовать в угоду этой энтропии, став главным двигателем этого процесса. Не понимая до конца, что идет это разрушение, что человек не в силах удерживать направление энтропийных процессов. Негоэнтропия пытается противостоять этому разрушению, этой энергии энтропии. Постмодернизм способствует ускорению процессов распада энергии, он — своего рода ширма, за которой все и происходит. Он не был системой, несмотря на то что его ростки, какие-то проблески, можно отыскать и у Аристотеля, и у Канта, и 200 лет назад, но по-настоящему рост произошел примерно лет 20 назад. Мир под прикрытием красивого названия разрушается, и именно в силу этого мы не можем обозначить дату, период, когда придет неизбежный конец постмодерна. Реперы — его начало, видимое, конкретное, подчиненное датам, не может обрести финишную, окончательную, ибо именно само множественное разрушение мира будет идти параллельно процессу увядания и распаду явления постмодерна.

Постмодерн потому и отражает энтропийные процессы, что является своего рода витриной, демонстрирующей этот процесс. Он отражает процессы распада на духовном, на бытийном уровне, в любом виде и жанре искусства, кино и театре. Телевидение, не являясь искусством, как никакое иное социальное, общественное явление в большой степени отражает этот распад, становясь носителем догм, утраты нравственных ориентиров и ценностей. Все на продажу — известный лозунг, зародившийся еще в 1980-е и 1990-е годы, все более и более широко и декларативно иллюстрирует тот крах, что постепенно все глубже и объемнее захватывает мир.

Как же мы страшимся таких обобщений — «широко», «весь мир»! Однако все то, что мы видим, ощущаем, испытываем в этом мире, нагляднее всего и обобщеннее видим именно в проявлениях постмодерна. Даже известные пятиэтажки — тоже одно из косвенных свидетельств процесса разрушения. И только сильные личности на какой-то момент способны приостановить и законсервировать этот процесс разрушения. Постмодернизм — это разрушение, прежде всего, распад, включая искусство, саму действительность, производство, промышленность, градостроительство наконец, саму личность, человека.

Главное следствие — это расслоение общества, дифференциация его, противоречия, породившие его, — вот самый катастрофический момент того глобального процесса, который характеризует постмодерн. И, как следствие, — разочарование и одиночество современного человека, в каких бы слоях социальных или профессиональных он ни вращался.

Ну и что, что блеск начинается частенько из-под нищеты. Именно так. Откуда-то оттуда, из-под... И вот, блеснит себе, блеснит, и тут — на тебе, кранты! А что блеснит-то? Платье, ожерелье, сережки? И еще символы какие-нибудь, закрученные в колечки, и всякие там премудрости типа новых, непривычных наименований, слоганов. Блестят, кружатся, заывают, светят своим неистовым или приглушенным сиянием, намекая на пустоту вокруг, на легкий звон бокалов, что из пустоты сумерек извлекают свой неповторимо изящный звук.

И появляется, возникает так неожиданно нечто такое, что подвергает в смятение и рядом стоящих, и сам мир вокруг. Звенит, ах как звенит это нечто, оповещая пространство и время о своем прибытии. Блестит, играет красками, оттенками света, темноты и утра, полдня и знаков ночи. Теми звездами, наконец, что свысока и из темноты подвергают сомнению натужный и часто неестественный блеск того сияния, что распространяется по миру в виде хрупкого мотылька такой переменчивой пластической массы, которая все меняет и меняет свои обличья, все провоцирует и уклоняется от правды, словно символизируя маленькую хитрость о том, что вот совсем скоро, а взовьется и озарит своим странным отсветом новая песня, новая причуда, та нота, что никак не удавалась другим и на других пространствах и в другие времена. Стало быть, пришло, наконец, то самое, то именно время, чей абрис и символ, чей блеск и нищета становятся, стали постепенно определителями цветного и раскидистого дерева, которому придумано название, и оно что-то означает, но не все и не вполне исчерпывающе.

Что таится в скорлупе этих символов и страхов, этого пространственного коллапса, к которому время подбирается столь стремительно, сколь и непостижимо измученно. Так что такого, скажете вы, сам мир измучен до чертиков. Вот и считайте, что тут от лукавого, а что — от какой-то такой чьей-то задумки, обмана, розыгрыша, который все мощнее и игривее стал накрывать мир лета и любви, становясь беспечным и изменчивым, набирая силу, мощь и отвагу.

Женщины, старики и юноши, друзья и актеры, что так или иначе попадут на эти страницы, все плотнее сплываются вокруг этого странного деревца, имя которому постмодерн, то задавая ему вопросы, то обнимая его своими мягкими, нежными руками. Что хотят они, куда держат путь, да и есть ли он на самом деле? В том вопрос.

Так и будет просачиваться какая-то ломаная линия в эти абрисы и движения других штрихов, черточек, просветов и зарисовок. Это как сказка, где все придумано, но во что веришь. И, более того, хочешь верить. И тем страннее это явление, тем противоречивее и часто отстоит от этого времени, иной раз накрепко вторгаясь в него, тем более значительно его появление, которое со стихотворения еще в XIX веке поэта Роберто Дарио, впервые осознанно написавшего это слово, термин, чем явственнее и неотвратимее его нахождение в нашей действительности. Неважно, в бытийной ли среде или — как наиболее яркое его осознание — в искусстве.

Есть художники, крепким узлом связавшие себя с этим явлением, все равно, намеренно или спонтанно, подчиняясь воле и логике времени. Они импровизируют над тем, что дает им некий всплеск фантазии, саму возможность высказаться на тему о явлении, беря в качестве фундамента классику, устраняя из нее лишнее и совершая над ее основой свои собственные опыты.

Лидирует в этом списке ниспровергателей устоев и традиций Константин Богомолов, весьма активно и плодотворно участвуя в этом провокационном процессе ниспровержения. Ставит ли он Достоевского (особое пристрастие режиссера), Чехова ли, — везде, всюду присутствует провокация. Она является главным, определяющим условием постановки и движением к идее. Одна из последних постановок в МХТ имени Чехова сметает все возможные каноны в истолковании чего-то ясного, привычного и — простите — приличного. Режиссер исследует не идею, не духовное обнищание и поиск истины в семействе Карамзовых (спектакль так и называется — «КАРАМЗОВЫ»), а вторгается в самую сердцевину скрытого и тайного, того разрушительного начала в запасниках и тайниках отца, Федора Карамзова, что мысль о том, что ничего не исследуется, а только опровергается сам нравственный поиск, начинает покидать, и становится ясно: нет, Богомолов стремится не только поразить экранами в полсцены, эпатировать назначением женщины — актрисы на роль Алеши, но и проповедует очень свою, очень большую идею, мысль о несостоятельности доверия, дружбы, любви, тех ценностей, на которых зиждется в общем-то мир. Он так мизансценически обыгрывает состояние, само чувствование мира у старшего Карамзова, что больно становится смотреть, слушать, вникать в замысел постановщика. Он сокрушает вместе со своим главным героем все, что можно. Крушится посуда, утварь, но главное — что рушится само мироустройство героя, его представление о чистоте. Его помыслы давно смяты, и к их первозданной чистоте он обращается спьяну, вспоминая жену и молодость свою. Вообще, идея сокрушения очень резко представлена в спектакле. Бунт, страш-

ный и беспощадный, присутствует в подходе к главным коллизиям, идеям романа. Того романа, который воплощается Богомоловым очень по-своему, где-то по касательной, а главное — очень лично. Так и кажется, что только о своей боли, о своих тайных грехах и тайнописи мысли кричит режиссер. Но, стало быть, таким сложным путем и излечивается. Терапевтическое действие такой постановки действует на его способ видеть и понимать мир весьма продуктивно и очищающе. Другое дело зрители. Они-то и остаются в некотором недоумении и растерянности: что это, если не безобразие, провокация, насмешка? Что, если не обман, попросту говоря? Шли на Достоевского (Чехова), увидели порнографию, разнузданность, откровенную издевку. Как разрешили? Кто позволил?

Нет ответа. Кричит режиссер, заявляя о своем художественном, человеческом праве говорить так и такими красками, мазками, в той системе координат, которая представляет этот мир распахнутым и отходящим как-то очень далеко от всей принятой шкалы этих самых координат. Он шире, мир этот, он напряженнее, он такой надтреснутый, что уже и не боится быть таким, каков есть. Мысль, бьющаяся мысль о том, как трудно и как порой непристойно жить в такой действительности, бьется и заявляет о себе таким искаженным, таким громким, таким насмешливым голосом, что становится совсем страшно: вдруг все то, о чем возвестил и о чем плакало режиссерское нутро, возьмет и оживет во всех, абсолютно во всех душах. И тогда чеховские «люди, львы, орлы и куропатки» и впрямь оживут и уже не покажутся странным декадансом старого же времени, а весьма современным предвидением времени, где ясность и проникновенность в него становится знаком дня, тем кодом, посредством которого открывается еще не изведанный мир правды и пустоты одновременно.

Герои Богомолова не просто чего-то ищут, как во всей художественной известной литературе, как в хрестоматийном психологическом театре. Они взрывают этот устойчивый (казалось бы) мир, не предлагая ничего взамен, и остается щемящее чувство пустоты и недосказанности: что же делать и как быть, куда стремиться и кого позвать на помощь?!

Вообще-то посещает и мысль на спектаклях режиссера тоже отчасти провокационная: да зови не зови, никого и не дозовешься! Стоит ли прилагать усилия?

Но вот же, вот: бьется в поисках своей, давно растроченной истины и Федор, и сыновья его тоже ищут свой путь и свою правду. Только что с Алешей? Чего хочет он? Совершенно не прописан его путь-поиск в спектакле. Да, интересный ход — играет женщина. Но вот куда она забирает? Что в ее (его?) мыслях? Трудно уловить, хотя

чисто внешне все понятно: линия Алеши еще более обострена, потому хотя бы, что его хрупкое, такое женственное начало в романе у Федора Михайловича Достоевского тем и значительно, что не утрачивает своей женственности и хрупкости, а только бьется и бьется в надежде вразумить других, помочь им. Что с Алешей не так здесь? Не хрупок, да и ладно; не так уж истово сражается за братьев и их правоту и неправду? Ну, да... А что сам-то хочет и не надуманно ли его стремление приобщиться к сонму разврата и пагубных страстей, глядя на старших? Но и это бы ничего, вот только обескураживает та степень НЕраздора с самим собой и какая-то невнятная успокоенность.

Все, что обрамляет спектакль, делая его вызывающе провокационным, даже наглым, — это и голые ягодички, и описание полового акта, снабженное еще и текстами, чтобы понятнее было. И вообще много чего такого, что могло бы сойти за отдельные вставные номера, которые легко можно было бы сплавить и в другие постановки и на другие «по мотивам», других авторов. Экран Богомолов использовать любит: это для него такой важный штрих, как транспарант на демонстрации: пусть видят, пусть знают нашу мощь! Врубание неистовой силы музыки тоже привычно. Здесь она насквозь из современных мотивов и легко узнаваемых мелодий — тоже навязанный, тоже штрих — я-то знаю, о чем и что поют, подо что пляшут.

У него пляшут все более и более ожесточенно под грохот. А важно, чего: бьющейся посуды, рева музыки, криков исповеди — везде такая взрывная, такая ожесточенная сила и протест, что кажется: у актеров, у самого автора постановки вот-вот иссякнут силы, закончится вообще какая-либо энергия. Ан нет! Поют, врубают звук, неистово скорбят, без усталости спорят и вызывают к чему-то... Свой страшный монолог актер Кравченко читает, тоже прибегая к крику местами. Он в джинсах, он современен, он протестует. Однако сила его несогласия не может окончательно убедить, невозможно поверить в его скорбь, его бунт, его нетерпение сердца.

Каждый сражается, как может, и над всеми ими — постановщик, который, кажется, временами сам блуждает в огромном темном царстве НЕистин и НЕдобра. Сам пытается отыскать тот единственно возможный островочек памяти, к которому можно прильнуть и, может быть, покаяться.

Драматургия жизни режиссера, его художественная биография как раз и демонстрирует тот огромный всплеск волны постмодернизма, который именно он обостренно представляет зрителю. В конце 2018 года был сыгран его спектакль по произведению опять-таки Достоевского «Идиот». Есть общие для всех его постановок атрибуты спектаклей: экран, который проецирует зачастую скрытое Я, тайну героя, ко-

торая подается громогласно, с вызовом. Вообще, эпатаж — его сильная сторона. В каждом фрагменте спектакля присутствует скрытая или явная ирония и по отношению к зрителю, к художественному материалу, к себе. Он не стремится быть принятым всеми без оговорок. Обсуждают, не принимают, охаивают — ну и что: таково время, которое само провоцирует не на вечность, но на сиюминутный, вот теперь совершающийся момент. Слов нет, оно идет, движется, однако ресурсы у него не вполне себе исчерпаемы. Оно то приостанавливается, то, спрессованное, бежит куда-то вперед. Время не стоит на месте в его работах, но с ним всегда происходят какие-то перевертыши. Оно может так навтыяжку поставить героя, что тот и сам не рад, что обратился ко времени, к воспоминаниям, к прошлому. В таком разговоре со временем заключена одна из идей творчества режиссера. Он знает об этом свойстве времени, как знает и о его обратимости на театре, и активно использует этот прием. Вроде бы нет в «Карамзовых» откровенных ретроспекций, обращений назад, когда бы время взяло и остановилось. Но тем не менее этот возврат присутствует в монологах актеров, когда прошлое выступает для них неким мерилем ценности и правды. Да и сам Богомолов есть своего рода показатель, некий лакмусовый пласт сегодняшней театральной жизни: то ли она всерьез, то ли есть в ней то смеховое начало, о котором так прозорливо говорил М. Бахтин.

Провокация и имитация всех возможных смыслов, заложенных в произведении, издевка и ирония, отказ от первоисточника и почти насмешка над ним — все это есть в избытке в партитуре собственного сочинения Богомолова. В одном из откликов, негодующих и отрицающих его заслуги, автор пишет, что это не Чехов, а Богомоло-Чехов. Однако и здесь этот блогер не идет до конца: он, как и многие другие, не вполне понимает, а что же в самом деле предстоит решать с творчеством Богомолова? И принять нельзя, и отвергнуть не хватает храбрости: а вдруг сам чего-то не понял?! Так и балансирует театральная выдумка режиссера на грани эпатажа и осмысленности, представляя законченный образец того нового течения, духа, флера, коим является постмодерн. Он что-то такое важное выхватывает из сегодняшней жизни, закрепляя это важное не железобетонной конструкцией, а легкими шелковыми нитками: авось не порвется и сколько-нибудь продержится?! И построение это так и движется: от надежды и страха за жизнь, за что-то хорошее, к хаосу и смятению духа. Но вот что важно: духа все же! Это вам не фунт изюму-с!

Есть это непонятное чудо под названием постмодерн, которое движется по планете, то зазывая, то раздражая своими перформансами, артобъектами, втягивая и другие виды искусства под свое крыло, настаивая на своей незаменимости и важности. К мастерам, явно

участвующим в этом процессе, вполне можно отнести и Кирилла Серебренникова, и Дмитрия Крымова, и Владимира Мирзоева. Каждый по-своему, но тем не менее вступил в эту реку и стал плыть. Кто — против течения, кто — вместе со струящейся водой, кто — просто рассказывая о своем видении того или иного автора, как, например, Д. Крымов в своей недавней работе по произведению И.С. Тургенева «Муму». Берется только тема, от самого «Муму» и не остается ничего. Весь вопрос — в этой степени откровения и полного обнажения чувств, намерений. Здесь сложно впрямую говорить о провокациях режиссера: они не столь обнажены и заметны на первый взгляд. Однако они есть, и ими, на них в том числе строится действие. Опять тот же ключ — откровение, обнаженность чувств, провокация этими чувствами. На сцене происходит такое искреннее, такое рыдающее и одновременно ироническое действие, что так и хочется снова обратиться к классику и посмотреть: а, может, это мы чего-то недопоняли и не услышали? Кого только нет одновременно на сцене у Крымова! И сама ее плоскость тоже трансформируется по ходу действия. В одну из таких прорех мочится одна из героинь, тут же падают утки, кричат и ругаются люди. Ах, этот рефрен чеховский про людей, орлов и куропаток!.. Он и здесь как-то вдруг припоминается, и кажется, что Тургенев не все досказал, это наш промах, а может, и завоевание, что мы (простите, режиссер) досказываем за автора, привнося свою ноту понимания и мудрости. Действительно, Крымов такой стоик, мудрец. Он так избирательно, такими простыми и вместе с тем закрученными ходами движется к смыслам, что кажется, как в танце у Улановой: да что ж тут трудного, и я (мы) так смог бы!.. Вот именно — смог БЫ.

Вспоминаешь ли в это время про абсурд, или только мысль художника увлекает и притягивает? И летят куда-то в неизвестность всяческие измы, нарастает против них протест, и только одно мудрое слово Дмитрия Крымова выстилает такую изящную, такую изысканную пластику слова, мысли, что не находится места никаким перформансам, изыскам, зауми как таковой. Право слово, мудрец. Без Богомолковского эпатажа, он, однако, сотворяет свое, вне всяких правил и концепций, интеллектуальное пространство. Такое вдумчивое и... нет, не обойтись без этого — и провокационное все равно!

Жестко, коротко, по мысли рассказывает Кирилл Серебренников свои версии о театре и о жизни. И они напрягают, заставляют проникаться его научными гипотезами и приходиться тем не менее все к той же простой мысли: даже если и не намеренно художник оповещает нас о знании постмодерна, этот постмодерн вылезает из всех щелей как самого мышления, так и его установок сценических, художественных. Другие правила игры у Серебренникова, нет болезненного ощу-

щения мира, с которым он сражается. Но есть та плотность научного, теоретического знания, которое органично воплощается и экстраполируется на сцене. Он мастер и гротеска, и странных метафор, и переживаний (забытое слово!). Но все подчинено жесткой концепции причинно-следственного исследования жизни.

Разные, они по-разному истолковывают, понимают мир, своих героев, себя, наконец. Они по-разному исследуют тот феномен, который, вроде бы и вне их влияния и намерения, так и кружит над ними, сопрягая в единое целое что-то странное, несуразное даже и простоту поисков.

Какой уж тут абсурд с его ломаной линией правды и легкого вздора? С его преувеличением и стремлением замещения собой всего и вся на сцене! Нам очень важно коснуться способа мышления в связи с этим самого зрителя, что с ним-то? Такая важная вещь, как преувеличение, связана, конечно, с абсурдом, с его неистребимым желанием сказать нечто, но через плюс, через гиперболу, метафору, касаясь при этом самых тонких и хрупких вещей.

С ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕМ во всех, в очень многих и многих своих проявлениях. Это касается и способа общения со зрителем; на этом основана конфигурация сцены и зрительного зала; сюда можно включить отстраненность актеров и зрителей друг от друга, которая нарушается лишь при определенном моменте — когда актеры завершают действие и раскланиваются перед публикой. Именно в этот момент исчезает так называемая четвертая стена, отделяющая зрителей от участников представления. Тогда артисты смотрят в зал, благодарят поклонами публику, принимают знаки внимания, словом, нарушают тот принятый во время спектакля порядок вещей, который определяет расстановку сил в театре: зритель — артист.

Преувеличение связано со следующим:

- 1) голосовой подачей текста;
- 2) стремлением сделать на сцене «как в жизни», используя при этом, естественно, условный материал. Зритель понимает, что перед ним не душевая кабина, а некая имитация, но охотно соглашается с такими условиями договора. Условиями, о которых сцена, ее участники договариваются со своим зрителем;
- 3) метафорами, которые становятся особыми выразительными средствами в постановке. Метафора может быть сделана, то есть использован конкретный материал; а может быть обозначена только стилистически, голосово, мизансценически. Но она тоже является в спектакле носителем преувеличения.
- 4) гротеском, который и является преувеличением, входит в ткань постановки путем гротескового решения характера, опять-таки мизансцены, способом развития действия;

5) парадоксальным видением действительности, где все названные компоненты работают на главную идею сценического действия — на мысль автора и на замысел режиссера, который легко может изменить направление мысли автора, подчинив ее своей собственной. И тогда мы можем видеть (в лучшем случае) произведение «по мотивам» или оригинальное произведение, где и сам текст, и главенствующая идея, и сама канва, и текст — все может быть искажено по воле режиссера. И в наши дни такой подход не редкость и не новость, а, скорее, норма.

Возникает парадокс: так хорошо изучены разные проблемы театра, его устройство, логика построения пьесы, работа с актерами, но это кажущееся знание может быть проверено только при известном допущении, которое возможно принять, лишь согласившись с установкой: театр в истинном своем значении и не может быть описан как замкнутая система. Мы можем описать лишь некоторые части целого. Само же целое остается почти непостижимым и заключается в простой формуле: театр сам по себе абсурден, даже при постановке самых психологически достоверных реалистических спектаклей. И связан этот абсурд с преувеличением (если говорить о внутренних решениях и внутренних катаклизмах, внутреннем балансе пространственно-временных сил) и преобразованием, что также имеет отношение как к внутреннему напряжению спектакля, так и к той форме, которая единственно способна выражать оговоренное преувеличение.

Ввиду сложности затронутых нами вопросов мы не можем умолчать об эволюционных процессах, что так или иначе меняли представление а) о театральном абсурде и его, стало быть, наполнении и б) о конфликтности этого понятия. Оно заложено в него изначально, и только конфликт, как ни покажется странным, может служить мерилом оптимизации театральных процессов. Такая установка на оптимизацию весьма органична и придает существу театрального дела известную подвижность.

Именно театр является той лакмусовой средой, где процессы постмодернистского участия и разных пертурбаций наиболее выражены и демонстрируют постмодерн как явление весьма органично и экспрессивно.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ЧАСТНОЕ МНЕНИЕ ПРОТИВ FALSE ART

В.Б. КОШАЕВ

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

В статье рассматривается достоверность ряда трактуемых как искусство событий и объектов, оценка которых предполагает уточнение теоретических ресурсов. Это может быть обеспечено взаимодействием трех дисциплин — семиотики, искусствоведения и философии, что позволяет по новому охарактеризовать различные феномены «творческой деятельности». Это необходимо, чтобы понятие «культурогенез» художественного образа как результата драматургии формы в средствах художественного синтеза отделить от «гештальтгенеза», феноменологического по сути и относящегося к области психологии искусства, социологии искусства, вопросам восприятия и др. Культурогенез и гештальтгенез также необходимо изолировать от «психогенеза самоощущения», что позволит ввести «карантин» на неочевидные экзистенциальные реакции, именуемые художественными. Для этого нужны семиотические инструменты, которые позволят уточнить ряд аспектов философии искусства и использовать законы формообразования, содержания в истории, и бытийное осуществление, не могущие зависеть от свободных трактовок исследователя.

Ключевые слова: художественная критика, искусствоведение, форма произведения, семиотика искусства, современное искусство, теория искусства, философия искусства.

PRIVATE OPINION AGAINST FALSE ART

V.B. KOSHAEV

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

Article discusses the reliability of a number of events and objects interpreted as art. Their assessment should involve the refinement of theoretical resources. This can be ensured by the combination of three disciplines — semiotics, art criticism and philosophy, which allows us to characterize phenomena of “creative activity” in a new way. This is necessary so that the concept of “cultural genesis” (an artistic image as a result of “dramaturgy of form” in means of artistic synthesis) should be separated from “gestalt genesis” which is phenomenological in essence and related to the field of art psychology, art sociology, perception issues, etc. Cultural genesis and gestalt genesis are also should be isolated from the “psychogenesis of self-awareness”, which will allow us to set “quarantine” zone for non-obvious existential reactions called artistic proposals. Semiotic tools for sign exchanges are needed to clarify a number of aspects in field of philosophy of art and, in addition to

phenomenological ideas, use the laws of morphogenesis, content in history, and existential realization, which cannot depend on the free interpretations of the researcher.

Key words: *art criticism, history of art, form of work, semiotics of art, contemporary art, art theory, art philosophy.*

1. Вводное. Что происходит?

В нынешнюю пору искусство существует не только как социокультурный феномен в потребностях сохранения культуры, достоинства человека, целесообразного устройства жизни, логики формы, декора, зодчества, искусства сцены и т. д., а как вопрос духовного выбора. Суть духовного выбора атопически религиозна, несмотря на кажущееся часто нерелигиозное духовное начало. Вот интересное суждение Эрнста Кассирера (1874—1945), который говорит так:

«Взаимоотношения человека и бога, устанавливающиеся в ходе развития мифологического и религиозного сознания, рассматривались до сих пор главным образом в той форме, в которой они отображаются в мифологически-религиозных представлениях. Однако теперь следует расширить круг рассмотрения, ибо подлинные и наиболее глубокие корни содержания религиозного заключаются не в мире представлений, а в *мире чувства и воли* (курсив наш. — В.К.). Всякое новое духовное отношение с действительностью, обретенное человеком, выражается, соответственно, не только односторонне, в его представлениях и верованиях, но и в его желаниях и поступках. Именно в них отношение человека к почитаемым им сверхъестественным силам должно раскрываться с большей ясностью, чем в отдельных персонажах и образах, порожденных мифологической фантазией» [5, т. 2, с. 230].

Мы, однако, не можем сказать, что приведенное высказывание ново. Уже Апостолом Павлом высказано: «...нет ничего в самом себе нечистого; только почитающему что-либо нечистым, тому нечистое» (Рм. 14: 14). Поэтому «Мир чувства и воли», «желания и поступок» — это вопрос выбора, который дается каждому человеку. И, соответственно, ядро тезиса прекрасно характеризует проблему выбора формы религиозного или нерелигиозного существования. По структуре выбор отличается только «объектом почитания» и *размерами* приносимой «жертвы». Так, в «атеистическом» обществе СССР в XX веке в сути общественного устройства сохраняется модель религиозного плана, меняется только содержание ее частей. Место «Царствия Божия» заняло «Светлое будущее». Объектами почитания установлены первые лица государства. Святые заменены героями наших будней,

«Кодекс строителя коммунизма» воспроизводит надписи скрижалей и сообщение Нагорной проповеди Иисуса. Схожие процессы шли и в других странах. А «жертвой» в мире стали прямые и косвенные потери — как считают до 200 миллионов человек. Кому принесена жертва? Человеческому тщеславию? Самому человеку, заместившему собой святое место? Демону, искушающему человека самостью? Почему случилось это жуткое поущение? Понять просто. Нужно прочесть первые страницы Библии, где Каина не наказывает Бог за свершенный грех убийства Авеля. Более того, на нем наложены печати защиты. Почему? Фактически формула Кассирера дает ответ на эти вопросы.

Соответственно, нельзя не видеть, что «мир чувства и воли» характеризуется духовным ослаблением народного сознания к началу XX века. В условиях внутренних и внешних конфликтов общество оказалось неспособным справиться с накопленным потенциалом культуры и ответить на вызовы времени, и мятущийся темный дух нашел выход в революциях и войнах, затем в лозунгах строительства «нового мира», восприняв темную и мутную реальность как основу строительства нового мира. Это соответствует примерно тому, как энергия Каина преобразуется волею Творца в созидание жизни — и XX век сложился в пересоздании мировой культуры. И поскольку человек в сути законов творения — это образ и подобие Божие, следовательно, наделен свободой воли, то антибожественный выбор Каина совершен по факту воли Каина. Это его ответственность, и без покаяния его посмертная «судьба» ужасна.

В обрушении скорби есть и светлая сторона терзаний прошедшего столетия — появление сонма новомучеников как метафизической стороны времени, реальности бытия через духовное обновление народа. Сораспятие невинных невинному же Иисусу Христу упрочило метафизику отечественной культуры. Культура собирается скорбями.

Атеистическая антитеза религиозному содержанию жизни в ее практической реализации достаточно молода, и самоутверждение человека в этой модели происходит в момент цивилизационного скачка, когда духовным выбором человека движет его собственная энергия. Условно это вторая половина II тысячелетия нашей эры, когда ослабление связей в общинном труде и коллективном опыте жизни подтачивают метафизические ощущения. Потребности в рациональной системе знания не сразу, но укрепляют понятия мира в плоскости формальных логических постулатов и ведут к ослаблению отношений с трансфизической реальностью. Но парадокс в том, что рациональное объяснение мира невозможно, и в этом смысле часть разума спит, а сон разума, как известно, рождает чудовищ.

Сегодняшнее атеистическое сознание наследует нововременной рефрен личного выбора *чувством и волею* и, безусловно, это отражается в художественном процессе. Как? Нас интересует сфера антитрадиционализма, поскольку в общий порядок наследования архетипов искусства и их пересоздания на новой основе вклиниваются на путях атеизации культуры XX столетия вещи, которые невозможно оценить и верифицировать как произведения искусства.

2. «Всякий символ вещи есть ее отражение, но не всякое отражение вещи есть ее символ» (А.Ф. Лосев)

Художественная жизнь в последние несколько десятилетий изменилась настолько, что к искусству стали относить события и действия авторов, выдающих тягу не просто к его неклассическим формам, но и к ангажированности поступков, как то: рубка икон, сидение на цепи, замазывание иконных ликов черной икрой, кривляние на амвоне, скабрезные надписи, поджог двери службы безопасности, непристойное поведение в общественных местах. Общество кушает мед искусства из бочки, в которую натолкана не одна ложка дегтя. Кушает не работник художественного цеха, но общество в целом, тот и те, кто автоматически ориентируется на предлагаемые некоторыми «пассионариями» идеи *новой художественности*, прежде в сфере потребления на стыке искусства, моды, бизнеса и протестного существования.

Скажем сразу: чтобы человеку самому разобраться в предлагаемых условиях, нужно художественное образование или хотя бы общий ликбез.

Бывали случаи вызовов и прежде. Например в авангарде. Но форма предложений новейших вещей, стилистических манер и концепций и сопровождающий искусство эпатаж в глубине формирующихся смыслов искусства был логичен в части поиска средств, отвечающих наступающему индустриальному существованию. На поверхности же общественных событий это проявлялось в бунтах творцов и групп — вспомним Владимира Маяковского, группы начала XX века: «Алая роза», «Символисты», «Бубновый валет», «В башне», «Ослиный хвост», «Синий Всадник» и т. д.). Но при всей нестандартности ситуации целью оставался все же объект искусства. Сегодня же не объект, но поведение представляется как данность искусства. Оно фиксируется в новостной ленте, и общество кушает горький мед, постепенно забывая, каков чистый. Поэтому разница первичного авангарда и его вторичного рефрена в постмодернизме огромна. Никогда прежде поведение субъекта не являлось *объектом* искусства вне

его тематических поводов, которые теперь не имеют сопряженности с формой, или, точнее, безотносительны форме, и «произведению» просто назначается некий смысл. Именно поэтому «не всякое отражение вещи есть ее символ».

Что произошло? *Объект*: художественное произведение — картина, опера, дизайн, прялка, стих, сценическая постановка — и *предмет*, например, биографические причины, поведенческие мотивы, структуры формы и др. поменялись местами. Доли объекта — *предметы*, с помощью которых прежде раскрывался объект, сами становятся объектом. Вещь же, объект, превращается в следы на песке «творчества», в миф, который смывается океаном по имени Жизнь, но получает новостное, политическое, маркетинговое, мифологическое, видео, финансовое определение. Костылем этой мифической штуки становится сам автор, часто его тело. Здесь подходит изречение Павла из послания Галатам: «Начав духом, теперь заканчиваете плотью?» (Гал. 3:3).

Механизм тотального перелога объекта на предмет условно берет начало в субъектности искусства Иммануила Канта. Об этом ниже. В настоящее время переустановка субъектности в объектность характеризуется как перформатив. «Перформатив (от ср.-лат. *performo* — действую) — это высказывание, эквивалентное действию, поступку» [11], свойство некоторых языковых выражений, описание которых первым дал английский философ Джон Лэнгшоу Остин в работе «Слово как действие». Остина интересовала не истинность или ложность разнообразных теорий чувственного восприятия, но осмысленность или неосмысленность выдвигавшихся формулировок. Перформатив часто используют, когда невозможно подтвердить истинность искусства, если сам человек это называет искусством. На эту тему даже есть прецедент решения Нью-Йоркского суда. В этом лукавство, а в общем и ложь доказательств любой формы и любого шага как художественного. И если есть перформатив «Я — быстрее самых быстрых» или «Я — лучший художник» или даже — «Я — лось», то это возможно как метафора, хотя неправда в том, что, конечно, быстрее меня американский спринтер Болт: его быстрота не высказывание, а удостоверенный цифрами, судьями и зрителями результат. Критерий «лучшего художника» настолько размыт, что лучше помолчим, «Я — лось» вне контекста бессмыслица.

То есть любое перформативное высказывание нуждается в верификации и понимании причины его возникновения. Сам Джон Остин, давший описание свойств некоторых языковых выражений, и в том числе перформативности, отмечал, что перформатив не верифицируем, т. е. без объекта акт не определяем в свойствах высказывания (!).

Уточним, что сказанное, презентуемое, поступок как самоопределение автора в порождении неких смыслов и знаков возможно. Например, любой артист — это часть формы того, что интересно зрителю, т. е. искусство декламации — это не только произносимые тексты, но и физическая убедительность, окраска тембра голоса, глубина чувствования, интонационность, существование пауз, ритма речи и т. д., что в синтезе составляет объект и художественно-образную целостность текста как условия драматургии. Вне драматургии будем иметь не образы, а гештальты образной структуры: «артист–не артист», «на улице дождь–ясно», «небо голубое–темное» — все некоторый мотив, но не морфологическая данность формы, не искусство и, конечно, не художественное произведение.

У Андрея Белого поэтическая метафора «Искусство — есть искусство жить» именно метафора, которая не означает, что сам человек — художественное произведение. И метафора нужна писателю, чтобы продолжить далее: а «искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечность». Художественно высказывание А. Белого, но не человек о котором писатель высказывается. Если это не так, то искусен и нищий на паперти в своем ремесле? Или искусен? Иконописец искусен как мастер или искусен Верою? То есть ответ возможен, и он объективен, только если получает смысловой объектный контекст высказывания. Неважно, это пропетая песня, живопись в музее, архитектурный объект. И в этом процессе ничто не менялось условно с Верхнего Палеолита, и меняться не будет, пока не изменится сама пространственная реальность, после чего «не все мы умрем, но все изменимся» (1 Кор. 15:51).

Духовные смыслы устанавливаются и подтверждаются не прямым суждением что должно, но прежде всего приносимой человеком жертвы. Весь вопрос кому? Темной или светлой стороне жизни?

Самоопределение субъекта в отношении своих желаний — вещь психологическая, социологическая, эмоциональный толчок к высказыванию, конечно, индикатор накапливающихся критик социального содержания жизни, но не искусство. Тогда что? И зачем? Чтобы человек, существующий в координатах добра и зла, поступками мог обозначить свое отношение к чему-либо для преодоления тем самым несовершенства и своей, и общественной природы. Но где граница поступка как психической потребности и где действие как художественная реальность? Если нет этой границы, то вполне может возникнуть, и возникает, соблазн к осознанному (перформативному) подлогу. Ернивание и демонстрация человеческого непотребства отличается от сокрушения о своем несовершенстве через то, что апостол Павел называл «жало в плоть». Выстраданностью духа в теле. И только потом

напоминанием, что в мире есть *звездное небо над головой и моральный закон во мне* (Имануил Кант).

Правила и законы художественно-эстетической программы вещи несут в себе отпечаток преодоления своего несовершенства как искусства, но не смакует грех и унижение. Об этом у Иоанна Дамаскина: «Мы не делаем изображений во славу демонов». То есть *культурогенез* и драматургия искусства отличается от *гештальтгенеза* как психического позыва достоинством, но не унижением. И вещи, такие как человек-собака и ряд иных, должны иметь особый семиотический статус — не художественный. Назовем его *психогенезом самовыражения*.

Менее провокационно, но тоже недостоверно с точки зрения искусства вешать бессмысленные объявления. Также привязывать ленточки на дереве, неделю жить с шакалом в одном пространстве, кукарекать в шкафу, совершать непотребство в выставочных залах и др. Все это также относится к вещам субъективного поведенческого плана, того, что именуют обычно акциями, по сути же речь о некотором психическом действии. Конечно, объявление может быть хохмой — особым видом эстрадного юмора, а привязывание ленточек квазиритуалом — архетипом поклонения Мировому Древу. Но это сопоставимо с тем, что относится к способности человека во всем находить аналогии, как об этом когда-то говорил Ф. Буслаев. Но куда пришить психоделическое действие — сидение перед художницей?

Но есть и материальные объекты, предлагаемые в качестве искусства: мертвая акула в физрастворе, развеска простыней в музейном пространстве, включающий и выключающий свет в выставочном зале, иные, опознание которых в качестве художественных также невозможно, поскольку и здесь основной герой не художественная завершенная вещь, а гештальтпредложение, кем-то названное искусством. Предложение закрепили в каталоге и новостном сообщении. Некто постулировал это как уникальный объект в галерейном или ином пространстве, лучше общественном. Этому нечто назначили цену, продали на аукционе и сделали элементом финансового рынка. К тому же, если аквариум с акулой в формалине встроен в художественный контекст среды, то он автоматически получает *сертификат* предметно-пространственной структуры. Никто не задумывается о циничности объекта. К нему можно было бы применить определение «парадокс лжеца» («то, что я утверждаю сейчас, — ложно»). Но вряд ли Херста интересовала интеллектуальная сторона предложения, в основе вандального. И то, что некогда живая и совершенная особь убита по прихоти «комбинатора»-дизайнера и покупателя и представлена для всеобщего обозрения — отвратительно и чудовищно и не отлича-

ется от не очень давно принародно убитого и расчлененного в одной «цивилизованной» северной европейской стране жирафа, хотя в этом не было никакой необходимости. Но случилось. И убийство, принятое к исполнению по какой-то туманной инструкции, без сомнений, нанесло непоправимые душевные раны, особенно присутствующим на убийстве детям. Событие убийства психически травмоопасно и обязательно выстрелит через поколения циничностью смерти, хотя и сейчас это уже работает в полную силу, вспомним Брейвика. Грязные по сути фильмы перестроечного и постперестроечного времени на волне бесстыдства и насилия стали началом вандального поведения, льющегося через край с экранов большинства телеканалов уже больше трех десятилетий. На фоне существенного ослабления действительной художественной информации активизировалось продвижение бизнес-проектов — индустрии игр и развлечений. На первый план выходят образы новых героев, укореняются психически агрессивные модели поведения, даже в случае «положительности» того или иного героя.

Только советская детская литература, школы искусства и художественные вузы еще держат оборону редутов национальной художественной ментальности, но и здесь в общем объеме детских книг увеличивается число странных книг как бизнес-проектов с некими «прогрессивными идеями» и «мифами» с психически непредсказуемыми последствиями.

Поэтому повторим: нужен ликбез традиционного художественного образования. Его ценность не в том, что он есть непереносимое приобщение к исторически достоверной художественно-образной систематике национального мышления. В большей степени это решение вопросов психического упорядочения через «обряды перехода» (Арнольд ван Генепп), как структуры социальной идентификации и половозрастной инициации, не потерявшие своей актуальности сегодня, а возможно, и более актуальные в условиях времени постмодернизма.

И, разумеется, если объекты обусловлены естественно-научными нуждами, то они не относятся к искусству. Их обычное место — в кунсткамере, в кабинете зоологии, где и находятся заспиртованные и заформализованные объекты — организмы и их части. Искусство здесь зоологическое, но не *art*. И проблема в том, что создаются линии реакций, цель которых не улучшить мир и не обрушиться слезами о происходящем здесь и сейчас, не сокрушиться о несправедливости, но создать знак события, сделать что-то заметное, найти сторонников и дать обнаружить себя информационно репрезентативным.

3. Кто и как объясняет «новое содержание» формы искусства. И куда смотрит художник? Часто не в небо

Скажем так: диссонанс теории различим в непонимании объектов и предметов искусства, исчезновении драматургии произведения, часто отсутствии здравого смысла и утраты представлений о художественно-образной целостности. Это противоречие скрадывается введением категорий «жест», «текст», «высказывание» и пространственными рассуждениями о многозначном содержании предметов и в общем виде — «презумпцией отказа от генетической связи художественного творчества с каким бы то ни было афицированием (воздействием. — В.К.) субъекта со стороны объекта» [7]. Поясним, что речь здесь о разрыве, по возможности полном, с исторически обусловленной функцией и формой искусства. Но поскольку искусство служит целеполаганию духовному, в идеале духовно-религиозному и этике в национальных культурах, то в подстрочнике «презумпция отказа» — это приглашение к художнику отречься не только от этики и эстетики национальной культуры, но и присвоение права говорить от имени зрителя, в том числе в категориях бесстыдства.

Все имеет свои причины, и выбор циничного поведения, юродства от головы, несогласие с существующим порядком вещей, неадаптивность к традициям — это явления все естественные, как своего рода потребность самообнаружения, если это не психическое расстройство. Можно даже увидеть здесь тягу к обновлению, бытующую на генетическом уровне у каждого человека, стремящегося к лучшей жизни и отрицающего сложившийся порядок вещей вне оценки причин и вне понимания последствий отрицания. Естественно, что представление о возможности «изменения» мира любой ценой — это утопия, но проблема в том, что за этим, конечно, есть желание авторов заявить о своем участии в процессе.

Во второй половине XX века этот процесс получил наименование концептуального искусства (КИ).

Адепты КИ были озабочены противопоставлением результатов своей деятельности уже сложившейся традиции. Но оценка новых тенденций искусства с 1950-х по 1980-е годы и сегодня весьма расплывчатая. Есть некоторые соображения, крайне туманные в теоретическом отношении, например: «концептуальное искусство трудно воспринимать с налету — в идеале нужно представлять себе, когда оно появилось и какая за ним стоит идея. С другой стороны, само название “концептуализм” должно подсказать нам, что это искусство о понятиях» [12].

Нельзя не сказать здесь, что искусство о понятиях — это не то же, что понятия об искусстве. Если последним занимается общая тео-

рия искусства, то искусство о понятиях — это: а) общегуманитарная проблема; б) она не связана только с художественным объектом, следовательно, с искусством. КИ «имеет дело не столько с предметами и объектами (хотя иногда и с ними тоже), сколько с идеей, которую хочет передать художник с помощью этих объектов» [12]. Подобные фразы милы и наивны, но что далее? Ничего нет, и на этом, собственно, заканчивается теория концептуального искусства. Универсальная формулировка, которую мы можем применить, например, к рисункам пещеры Альтамиры, или наивному искусству, или искусству Возрождения. И чтобы подвести какое-то основание под тезис Дж. Кошута, что «искусство — это сила идеи, а не материала», указывают на вещи Марселя Дюшана как реакции на истощение ресурсов *старого* искусства: «Марсель Дюшан совершает некий жест. Помещая предмет ширпотреба в выставочное пространство, Дюшан, по сути дела, говорит: смотрите, как вещь, попадая в музей, наделяется ценностью произведения искусства. Но для того, чтобы так высказаться, ему нужно было взять предмет заведомо не музейный, обыденный предмет, и поместить его в музей. Безусловно, этот жест концептуален по своей природе» [12].

Ложь прежде всего в термине «предмет ширпотреба», поскольку велосипедное колесо несет функцию знака вещи. И поскольку если речь о знаке, ИДЕЕ КОЛЕСА, то сложно назвать другую, столь же величайшую именно вещь, изобретенную человеком. Может быть, только летательный аппарат или ракетный двигатель. То есть автор приведенного текста уже совершает подмену, переводя наше внимание на некий «жест» и уничтожая по сути блестящее цивилизационное изобретение. На самом деле этот объект не просто красив, он совершенен по форме. В нем великая сила логики и функции, технологическое мастерство, блестящее выражение тектоники, соразмерностей общего впечатления и визуальной эстетики, морфологии художественно-инженерного конструирования. Что стоит конструкция спиц, снижающая вес колеса, создающая впечатление невесомой *пластической силы*. По сути, вновь имеем перформатив суждения. То есть для КИ объект как художественное явление не важен. Очевидно, только потому, что как раз объектом верифицируется то, насколько актуальна сама концепция. И концепция Дюшана не в том, что он вносит в музей некоторую вещь, а в том, что художественными он предлагает именовать технические объекты, вещи прикладные, благодаря заложенной в них красоте — вещественной и конструктивно-функциональной эстетике, которая долгое время была вторичной, третичной и вообще полагалась просто как определенное качество ремесла, не важное для образа. Последующие события показали, насколько Дюшан был прав, и его идеи в XX веке обрели свою морфологическую четкость в искусстве

дизайна. Указанием на художественную ценность выставленного велосипедного колеса автор заявляет о новом-старом морфологическом статусе прикладного объекта как художественного. С этим, а не с жестовой функцией связана новизна темы *ready-made*.

В этом же смысле надо понимать и сантехнический «фонтан», который эпатировал публику как раз циничностью *жеста*. Санобъект является продуктом развития средств канализации, другое дело, что его место — на выставке сантехнических предметов. И прав многократно М. Кантор в том, что наступило время, когда люди могут поклоняться чему угодно: «Этот писсуар критика признала ярким произведением XX века, хотя высказывание имеет внешний характер: мастер эпатирует общественное мнение, утверждает, что люди — стадо, готовое поклоняться чему угодно, и люди подтверждают эту мысль, начинают поклоняться писсуару» [4]. То есть важно отделить, где Дюшан уловил предстоящие грандиозные перемены, связанные с индустриальным типом промышленного производства, опромысливанием сознания и появлением индустриального искусства как новой морфологической реальности, а где явил непотребство поступка.

И чтобы это осознавать, нужно всеобщее художественное образование, на первое время — всеобщий художественный ликбез.

4. Об идейной стороне перформативных манипуляций формы: «Сара, узнай, почем ведра?»

Поскольку к художественной целостности образа совокупность знаковых и текстовых дополнений не имеет прямого отношения, то вид и средства передачи информации характеризуют не объект искусства и искусствоведения, а процесс знакообмена, важный для решения вопросов управления (функционирования) вещей в социуме. Непонимание этого ведет к тому, что предмет не важен, важна психическая составная торга. В определенном смысле это задача рекламы, у которой свои *конструктивные правила*, соответственно, морфологический статус. Однако очень часто формирование рекламной стратегии используется как действие, под которое подгоняется несправедливо именуемое искусством обстоятельство.

Приведем пример современного «концептуального объекта», о котором поведал Михаил Шемякин, рассказавший студентам о современных тенденциях в бизнесе искусства.

«Возьмем, например, международную ярмарку FIAC в Париже: более двухсот галерей показывают суперсовременное актуальное искусство. Билет стоит 40 евро, и тем не менее толпы народа при-

ходят, чтобы посмотреть довольно странные экспонаты. Вот, например, на последней ярмарке мы с моей женой Сарой встретили такой арт-объект: стоят три ведра — обычных ведра, такие используются в каждом доме для уборки. Ведра, как сейчас помню, зеленое, желтое и красное. Я заглянул в ведра, потому что обычно, когда какая-то коробка продается как арт-объект, в ней иногда лежит носок, или чулок, или еще что-нибудь. Но нет, ведра были пустыми. Я говорю: — Сара, узнай, почему ведра?

Не успели мы задать вопрос, как к нам подскочил молодой зубастый сотрудник галереи, который начал с энтузиазмом объяснять, что это работа 45-летнего молодого скульптора с большим будущим. Он с гордостью перечислил выставки, где художник выставлялся: есть такие топовые и очень снобские точки, в которых вы должны отметиться, если хотите быть успешным современным художником. И цена, поскольку он пока еще не вышел на большую арену «Сотбис» и «Кристис», всего-навсего 25 тысяч евро. За одно ведро, конечно. Но учтите, что красное уже продано, предупреждает галерейщик. Абсолютно точно: это ведро и ничто иное, у меня таких ведер дома восемь штук со швабрами внутри, но они стоят полтора евро. И человек, который пытается мне это продать, прекрасно знает об этом, но проблема в том, что художник по принципу Бойса объявил это арт-объектом» [6].

Такова практика реализации КИ. Но и теория не сильно отличается от практики. В объяснении многих предложений *современного искусства* заложены идеи антиэссенциализма, прежде всего в американской философии искусства, объявившей о «постхудожественной» спецификации в 50-е годы XX века. Если «эссенциализм (от лат. *essence* — сущность) — термин, которым К. Поппер обозначил направление в философии науки, сформированное убеждением в том, что конечной целью науки является познание “сущностей”, лежащих в основе наблюдаемых явлений; и эта цель достижима...» [16], то антиэссенциализм, который опирается на концепции «языковых игр» и «семейного сходства» и рождением обязанный Л. Витгенштейну, основан на выражении «...значение слова есть способ его употребления. Ибо этот способ есть то, что мы усваиваем, когда данное слово впервые входит в наш язык» [2, с. 127—129]. Скажем, что это точно соответствует смещению смысловых контекстов с объекта на высказывание, в котором объект, по сути, уже не нужен. Почему так? Потому, что термины и смысловые контексты складываются не только в конкретных языках и ситуациях, а они имеют праоснову, которую мы различаем в источниках происхождения, родовых, как правило. И отрицание можно сравнить с процессами авангардного времени,

когда творцы искусства жадно искали новые формы и давали им новые определения. Но закончилось все тем, что во-первых, авангард создал языки художественной формы, продуцированные наступающим индустриальным временем: в конструктивизме, абстракционизме, супрематизме, проунах, угловом контррельефе и др.; во-вторых, оказалось, что новые языки не отменили предыдущее искусство, а способствовали созданию принципиально нового качества проектной культуры и содействовали развитию всех прежних *языковых систем*, сохранив их онтологическую специфику, в центре которой до сегодняшнего дня остается человек и жертвенность бытия, отношения людей, атопические условия религиозного бытия как духовного и художественно-эстетические программы объектов искусства и культурных событий.

М. Вейц, также представитель антиэссенциализма, в работе «Роль теории в эстетике» считает всеобщую теорию искусства неверифицируемой и, соответственно, вопрос природы искусства необходимо заменить иными вопросами, т. е. не «что есть искусство?», а «какого рода понятием является “искусство”?». Н. Гудмен вопрос «что есть искусство?» переформулирует в вопрос «когда есть искусство?» Вывод, к которому приходит М. Вейц, прост: искусство объявляется открытым концептом, условия применения которого могут изменяться. «Принимая на вооружение “теорию игр” и “семейного сходства”, М. Вейц полагает, что различные произведения искусства не имеют единой сущности, на основании которой они называются “искусством”. Они лишь составляют семью, а семейное сходство не есть некая сущность, которая представляет критерии “искусства”. В этом смысле, по словам Вейца, “проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере, в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что мы называем “искусством”, мы также не найдем общих свойств — только нити сходств”. Философ получает вывод в духе традиционного номинализма: у всех игр есть только один общий признак — имя» [14]. Удивительное соображение, свидетельствующее, что в американской научной культуре отсутствует большое историческое мышление, в отличие от европейского, восходящего, во всяком случае к верхнему палеолиту, и это период примерно 40 тысяч лет, но ментально может быть и глубже. Поэтому проще отвергнуть опыт европейской школы искусствознания и философии, нежели, например, попытаться понять связь и логику современных художественных процессов с идеями прошлого в музыковедении, театроведении, балетоведении, теории дизайна, народного искусства, архитектуры, изобразительного и декоративного искусства и др.

5. Об истоках проблемы квазитеоретического постулирования искусства второй половины XX века

Как и многое из того, что сегодня мы наблюдаем в художественной и общественной жизни как конструкт, сформировано в США в конце 1960-х годов. Речь о концептуальном искусстве (КИ). Интересно, что в описании КИ до сих пор нет собственно не только его приемлемой формулировки, но и объяснения причин и картины возникновения самих оснований и потребностей, в общем виде — обстоятельств самоопределения теории в ее методологии, с чего берет начало собственно любое научное постулирование и общественное обоснование. Попробуйте выделить причинное ядро КИ.

Его нет.

Это очевидно, так как безо всяких причин концепт назначается концептом «самого себя», априорным понятийным обстоятельством, некоей идеей без раскрытия самой идеи и вне обнаружения целесообразности условий художественной формы. Проблема здесь в том, что всякая идея имеет своего объектного двойника — вещь, событие, переживание. Со времен Платона до настоящего времени ничего не изменилось. Но вопрос что это за вещь, событие и по поводу чего переживание в существующем объяснении концептуализма и его продолжения — постмодернизма, не стоит. Это можно полагать наиболее слабым местом теории постмодернизма. Но сам постмодернизм не может не иметь источника и его начало можно различить в теории искусства у И. Канта. Этот праисточник зиждется на понятии *априорный принцип*, т. е. *принцип целесообразности без представления о ее цели* [3, с. 222—240]. Этим сам Кант исключает из рассмотрения категорию *сущности искусства*, а вместе с тем и его объект, предлагая взамен возможность или невозможность самого познания (аспект гностики). Нет у философа и вопроса *формы*, а значит — правил утилитарной логики, эстетики материала, законов и специфики изображений и в общем виде — образности. Ничего нет и о *содержании* искусства, хотя только содержание (которое является объектом типологии искусства), реализованное в знаковой природе, способно пролить свет на природу формы и периодизацию больших этапов художественной истории.

То есть, по сути, Кант предлагает феноменологическую конструкцию, которая замещает собой конструкцию онтологическую. Так совершается подлог, благодаря чему возникла ситуация, существующая и сегодня и которую взяло на вооружение прежде теория КИ, переросшая в теорию постмодернизма.

При том что вся история искусства в качестве концепта предлагала сущностные и жизненно важные именно духовные идеи — ро-

списи пещер Альтамиры, холст «Боярыня Морозова» Сурикова, храмовое пространство икона, народный фольклор и народное искусство, проуны Лисицкого и квадраты Малевича, конструктивизм Родченко, сталинский ампиризм и ар-деко, «Следы войны» Коржева и т.д. Все — концептуальны. В основе каждой концепции лежат жгучие идеи времени. Собственно идея произведения и есть концепт искусства. И только КИ концептом объявляет нечто, имеющее *условия аффицирования*, т. е. затейливую интерпретацию процесса познания через отказ называть вещи их историческими именами, как некоего механизма, по содержанию, тем не менее, не обозначенного и несущего на себе ограничения, связанные с субъектностью переживания как главной причины искусства.

Приведем пример субъектности и перформативности высказывания об искусстве. С некоторого времени в интернет-сетях фигурируют 35 пунктов высказываний Сол ЛеВитта о концептуальном искусстве (*Sentences on Concept Art*). Вот некоторые из них: «Концепт и идея различны. Первый подразумевает главное направление, в то время как последняя является его компонентом. Идеи обеспечивают выполнение концептов». «Идеи могут быть произведениями искусства, они задействованы в цепи развития, которое может в конечном счете найти некоторую форму. Все идеи нуждаются в физическом воплощении». «Если используются слова и они восходят к идеям, связанным с искусством, впоследствии они есть искусство, а не литература, числа не есть математика»¹. Мягко сказать, все — вновь перформативный набор высказываний, не удостоверенных объектами искусства.

То есть для объяснения КИ используются различные приемы, в основном никак не связанные с художественным объектом, но прикладываемые к нему. Если для искусствоведения вопрос связан с императивом объекта выражения и его композиционной структурой, то КИ этот план не интересует. Очевидно, поэтому не удалось сформулировать ясное определение КИ в существующих словарях и публикациях. Попробуйте обратиться к словарным статьям. Во всех некоторые пасы вне объекта выражения. Причина — в невозможности художественной оценки самих концептуальных вещей, поскольку это не объекты искусства, а ощущения, по сути, квазифилософская трактовка в ее только феноменологической интерпретации. И в этом смысле на этапе предложения концепций авторам и теоретикам концептуализма было важно устранить инструменты искусствоведческого анализа. Предлагается оценить некие понятия, которые выражены комбинацией смысловых структур, апеллирующих к восприятию и не имеющих при этом

¹ Подробнее см: *Sentences on Conceptual Art* by Sol LeWitt. Впервые напечатано в 0-9 (Нью-Йорк), 1969, и в *Art-Language* (Англия), Май 1969 <https://sol-lewitt.livejournal.com/973.html> (дата обращения: 18.01.2020).

онтологического основания. И это своего рода интеллектуальная ловушка, когда исключается возможность оценить сам объект искусства и только затем — смысл его перформативности, который, как мы отмечали выше, опять же, не верифицируется. Но тогда речь не об искусстве, а о некоей гуманитарно понимаемой задаче в виде некоего знака, для неких целей. Каких — не известно. В результате остается нечто, напоминающее хохму, какое-то замечание, иногда любопытное, но не само естество художественного тела.

Вспоминаю объект одной выставки в г. Ижевске в 1988 году — слово КОБА, выложенное из томов сочинений В.И. Ленина. Мысль? Да. Искусство? Нет. Некий след памяти? Конечно. Какова функция объекта? Знаковая. Знак констатирует память о прошедшем и связь одного с другим. Другой объект этой же выставки — строительные носилки с остатком цементного раствора, висящие на стене. На дне носилок — портрет первого и последнего президента Михаила Горбачева на глянцево-бумаге. Знак перестройки? Да. Ирония? Конечно. Искусство? Нет. Символ перестройки? Может быть. А в общем виде здесь демонстрация способности человека к уже упомянутым свойствам сознания во всем находить аналогии. Юмор, спасающий человека от пафоса навязываемых ему в общем сомнительных перспектив. Искусство же — это доведение идеи до ее пластического совершенства, способного средствами драматургии не только напомнить о событии, но и обрушить человеческое сердце.

Все, кто работает с понятием «концептуальное искусство», ссылаются на соображение Дж. Кошута: «искусство — это сила идеи, а не материала», которое он сформулировал в работе «Искусство после философии» (1969). Сам Кошут *главным объектом своей теории* определил работу «Один и три стула»: это экспозиция, состоящая из стула, стоящего у стены, описание стула на стене и фотография стула. Эта наивная, как мы понимаем теперь, «экспозиция» с глубокомысленным видом должна объяснить нам, что такое концепт с точки зрения неких особых значений демонстрации. При этом целью не является сам стул. Тогда что? По логике — вновь типы знакового продуцирования. Сам стул был и останется стулом с его стилистической и функционально-технологической спецификой, и это объект дизайнера или прикладного искусства. Дополнение на стене — это а) текст пояснения о стуле; б) фото — сопутствующая, как каталожная, информация об объекте. Таких «объектов» бесконечно много, и мы находим их по каталогу товаров, покупая в дом новую вещь.

То есть создана конфигурация рекламной идеи и, если точнее, условия экспозиции товара, для лучшего восприятия образа объекта «стул». Но любая аннотированная информация к произведению на вы-

ставке — это то же самое? Да. И это информационное сообщение, не изменяющее, но уточняющее природу выставленного предмета. Тогда искусством названа экспозиционная форма презентации? Конечно. Но экспозиция развивается и вне туманных теоретических выкладок о мифической концептуальной природе «нового» объекта — это область формирования пространственной среды, которая оценивается в искусствоведении именно как особая художественная задача. Вновь хочется хорошими словами вспомнить Андерсена и воскликнуть: «Король-то голый!»

Без сомнения, для понимания новых аспектов искусства важно развитие внутридисциплинарных инструментов самой философии. Но пока мы не видим ее методического стыка со смежными науками: *философия-искусствоведение, философия-семиотика* и, соответственно, трехсторонней интерпретации художественных объектов. Почему? Потому что в отсутствие проработанного стыка искусствоведение само научилось формировать контекстные философские программы, и не только в задачах феноменологии, но и онтологии и морфологии. Поэтому *новый социальный статус философии* существует как мантра самоопределения некоторых авторов. У искусства же иные функции и задачи. Они хорошо проработаны в искусствоведении по отношению, например, к искусству нового времени. Читаем российскую «Всеобщую историю искусства», тома IV и V.

Процессы развития философии сложны, однако по ряду фактов можно заметить, что в отношении самой философии уже в XIX веке возникла еще более сложная задача — давнее желание некоторых авторов похоронить философию. Такая логика намечалась у Карла Маркса, который полагал достаточными диалектический и исторический материализм. Не так давно об упразднении философии мечтал и Стивен Хокинг. Или если не похоронить, то окончательно упразднить онтологические начала мировоззрения. Этому, кстати, и служит преимущественное сосредоточение на феноменологии и осознание *субъектности* как цели феноменологии. Скажем, в «человека» как обертку легче паковать продаваемый товар.

Таким образом, чего только не произошло в феноменологии XX века на фоне отсутствия согласия в онтологической теме философии! Говорили о «прагматической деструкции философии сознания», переходе «от сознания к действию: прагматическом повороте» (Пирс), «универсальной прагматике» (Хабермас), «трансцендентальной прагматике» (Апель), «радикальной прагматике» (Камбартель), «прагматической философии» (Ленк), «прагматике как основе семантики и синтаксиса» (Шнейдер). Чего стоят иные феноменологические «конструкции». Так, в журнале «Логос» читаем: «Труд Когена “Кантова

теория опыта” (1871) и докторская диссертация Виндельбанда “О достоверности познания” (1873), наконец, первое издание “Предмета познания” Риккерта (1892) развязали разветвленный и идущий до наших дней спор о последовательном и современном переформулировании кантовской трансцендентальной философии. Есть “Психология с эмпирической точки зрения” Brentano (1874), “Философия арифметики” Гуссерля (1891), эти две идеи были первыми шагами в направлении феноменологической философии, достигшей своего первого кульминационного пункта с выходом в свет “Логических исследований” Гуссерля (1900). Во всех этих проектах *вряд ли удастся найти прагматические моменты* (курсив наш. — В. К.). Иначе следует оценить проект Дильтея, изложенный в его “Введении в науки о духе” (1883) и “Идеях по поводу описательной и анализирующей психологии” (1894). Но их влияние распространяется лишь немалый срок спустя» [1].

То есть Имануил Кант, совершивший в свое время культ философии, сосредоточившись на априорности ощущений и субъектности как возможности или невозможности познания мира, активизировал ненужный разговор о гносеологии. Скажем здесь, что это перспективно только в одном случае: если речь о встречной инспирации физического и метафизического миров — человека и Бога. Только эти отношения априорно предустановлены. Но если речь о восприятии человека — «суждении вкуса» по Канту, то это всегда неопределенно и в высшей степени условно. Ввиду, например, социального расслоения общества. А суждений столько, сколько людей на земле. Да, суждения могут группироваться и в зависимости от идеологии меняться. Но их внутренняя программа не может игнорировать достоинство нации и человека, а это к сожалению происходит.

Даже философию позитивизма, давшую начало атеизму, который Ф. Лосев охарактеризовал как «явление противоестественное, болезненное и стремящееся переделать на своих уродливых началах науку и всю жизнь» [8], вызывает у многих жгучее желание изжить как источник многих практических инструментов сегодня. Это потому, что и философия позитивизма теперь *вредна для новых теоретических концепций*, поскольку вольно или невольно позитивизм родил общественную систему (СССР) как *топос* — *слепок* с основных идей христианской цивилизации.

Причина представляется очень простой. До настоящего времени мы не имеем полной реализации философии как системы, где наряду с *феноменологией* должны процветать *морфология*, *типология* и самое главное — *онтология* искусства, в корнях чего лежат четыре базовые координаты (категории), с помощью которых только возможно говорить о философии как системе и исчерпывающей методологической

программе. Видимо это время еще не наступило. Эту тему мы сейчас не затрагиваем, однако отметим некоторые моменты.

Получившая прописку в идеях Имануила Канта и расцветшая в первой трети XX века, феноменология редуцирует Образ Мира условиями его толкования как кажущегося, зависящего от нашего восприятия, но не объективных (онтологических) координат, общих и повторяющихся в платоновском варианте философии *мир идей* — *вещный мир*. Для художественного творчества теория феноменологии пригодна в части психологии и социологии искусства, но только в зеркале развитой семиотической рефлексии, благодаря которой верифицируется методология понимания функций восприятия. Но, поскольку художественный трансцендентный опыт строится на идеях И. Канта «должно не изучение самих по себе вещей — природы, мира, человека, — а исследование познавательной деятельности, установление законов человеческого разума и его границ», то для теории искусства это вообще не имеет смысла. Восприятие и научение художественному ремеслу — стандартная дидактическая ситуация в постижении средств искусства. Какими бы причудливыми контурами не наполнена архитектура — она остается вещественным воплощением законов формы. Научение видеть колорит, характер фактурно-текстурной эстетики, адаптация законов золотого сечения в форме, соотношение линии и пятна, законы ритмического строя, характер пространственных перцептов и средств их выражения — это все имеет отношение не к априорности сознания субъекта в отношении законов формы, а связи феноменологии и морфологии, но связи, которая справедлива только в границах конкретной эпохи, следовательно, типологии искусства.

Как отмечал Трубецкой, критически относившийся к построению теории Канта: «первая задача в борьбе с Кантом заключается в том, чтобы лишить познающего субъекта неподобающего ему значения центрального светила в познании. Возвеличение человеческого субъекта и есть то, что я назвал ложным антропологизмом кантовой теории познания... субъект не зависит ни от какого другого высшего начала: он сам по себе довлеет, он самостоятельный источник своих априорных представлений и понятий, своих познавательных принципов... у Канта рассудок утверждается как законодатель природы. А в метафизике, вышедшей из Канта, этот человеческий, антропологический элемент гипостазирован в реальное абсолютное» [15].

Блестящая интерпретация противоречий кантовских предложений. И не напоминает ли это постмодернистские настроения сегодня?

В нашем случае это важно, так как связано с проблемами искусствознания, которое со времен И. Винкельмана нашло свое обоснование в художественной *информации*, содержащейся непосредственно

в произведении. Но И. Канта интересуют именно вкусовые ощущения (субъектность), что уводит предмет разговора в сферу законов восприятия в общем виде феноменологии. Кант здесь не одинок и понятие вкуса — общая категория времени у Бальтасара Грасиана («Карманный оракул», 1646), Батё («Изящные искусства, сведенные к единому принципу», 1746), Вольтера («Вкус», 1757) и др.

И еще раз уточним здесь психологическое обстоятельство. Поскольку основанием теории И. Канта выступает *субъективная всеобщность* или свойство являемого в сознании, то это именно *психологическая данность*. Ментальность, по сути, назначена как сфера самоощущений, и искусство философ определил как *способность вкуса, продукт способности суждения*. В таком виде ментальность — это чистая эстетическая экзистенция, с помощью которой человек в отношении Картины Мира противостоит *реальности*, и она у Канта за пределами человеческого опыта. Это конечно не так, поскольку опредмечивание мира происходит постоянно и в той степени, в которой это необходимо и совершается, например, в открытии новых источников энергии, научных достижений в целом, теории квантового перехода в частности и многого иного.

Интереснее соображение Мерло-Понти, который, занимаясь подготовкой издания работ Гуссерля (напомним, изложившего наиболее системно феномен интенции), фактически уточнил вопрос восприятия не из противопоставления *внешнее — внутреннее*, а как возможность *обнаружения себя в мире*, хотя здесь не шла речь о природе искусства. Но до этой идеи еще почти 200 лет, и у И. Канта речь не о творчестве и его результатах, не об объекте и его сущностном предопределении, но именно о вкусовой детерминанте.

Напомним, что И. Канту его построения были нужны для формализации положений философии, которую он замкнул в триаде изобретенных им видов познания предметов, именуемых «критиками»: *чистого разума* (1781), *практического разума* (1788), *способности суждения* (1790). С их помощью философия, по мнению Канта, вбирает в себя инструменты раскрытия природы науки, нравственности, искусства (прекрасного). Тот факт, что все *критики* обращены к субъектной оценке и позволяет говорить о сугубо феноменологическом характере системы, в которой, кстати, у Канта не уточнено место встречной инспирации мира физического и метафизического, или, во всяком случае, образной интуиции, в общем виде Откровения Бога. Эта особенность объясняется смещением интереса именно на субъектность восприятия и замещением априорностью онтологического источника — понятия ОНТО.

Кантовская теория внутри самой себя интересна и даже увлекательна, но в том, что аксиомой (априорностью) учреждается интел-

лектуальная феноменологическая модель, составляющая «четверть» философии, она оказывается существенно усеченной. Отсутствие в конструкции связи *феноменологии с онтологией, морфологией, типологией* превращает кантовскую модель феноменологии в некое словесное пилотирование, но игнорирующую ипостаси *форм исторического содержания*, также *онтологической объектности*, и не как отлагательного определения — *сущности*, а как источника всего — *Сущего, или Онто*.

Собственно именно кантовская модель унаследована феноменологией первой трети XX века, и опять в ущерб сущности, форме, содержанию.

Но нам важно еще раз отметить, что эта модель фактически легла в основу концептуального искусства и восприняла от априорного принципа безотносительность содержания и формы, но уже и без вкусовой, а порою и без нравственной оценки. И характерным является в этом смысле как раз *перформативность суждения*. Так, сформулированное Кантом положение об априорности как принципе целесообразности — *без представления о ее цели* — привело к исчезновению объекта искусства. Это и породило особых толкователей, *агентов влияния*, в XX веке, и привело к тотальному сосредоточению философии искусства не на системе, а фрагменте системы, основанного на категории *явление*. Это привело к усечению представлений о ментальной глубине искусства. Ментальность в этом случае стала полем борьбы идей, но вне здравомыслия.

Отметим наиболее важное обстоятельство этого замещения.

Поскольку абстрактная априорность сосредоточена на субъектности восприятия, то она замещает и священную Божественную Личность, которая воплощена в Иисусе Христе, а значит — телесную сущность. Но если нет священного тела — нет и вочеловеченного Бога. Нет тела Бога-Сына — нет его Распятия, Воскресения и будущего воскресения Людей. Нет Воскресения — нет Церкви. Нет Бога и Церкви — все возможно, все доказуемо и объяснимо. Если все возможно, то нет добра и нет зла, нет духовной рассудительности, хотя это противоречит теме жизнестранения и Любви как воплощения себя через других и для других.

То есть причиной внутренней несогласованности у Канта является нечеткость онтологических оснований, что стало характерно и для концептуального искусства XX века. Это очевидно в работах самых разных теоретиков, и, по сути, так и не состоялась приемлемая верификация «современного» художественного сознания и определение искусства И. Кантом «продуктом способности суждения», «вкуса» не имеет

прямого отношения к искусству и искусствоведению, так же как страх темноты к самой темноте, поскольку искусство — только по форме феноменологический акт, а причина его, естественно, онтологическая, как фундаментальное условие реализации чувственно-интеллектуальной формы произведения в средствах художественного синтеза. И искусство — это Дары Духовной Благодати, материально воплощенные. Или Мост к Богу, для атеиста, вероятно, к Законам Мироздания.

Но также онтология разветвляется и в типологических продуктах прошлых эпох: искусстве палеолита, послеледникового периода (мезолита, неолита металла), искусства Средневековья, Нового времени, XX века. А завершенную характеристику она получает благодаря философской категории «форма», которая выступает непосредственным инструментом искусствоведения на стыке с философией, где третьей стороной должна выступить семиотика искусства, уточнение которой проводится ныне [18].

6. Несколько слов о природе семиотического содержания искусства

Произведение искусства как идеал, как целостность, воплощенная в объекте, раскрывается его художественно-эстетической программой, что формировалось как исторический архетип образности и знак эпохи. Произведение может быть понято исключительно в условиях знакообмена. Тогда только может стать понятной и художественная ценность и целостность, например, копии произведения, когда сам язык искусства выражает область его общественных функций, как об этом говорит Э. Кассирер [5, т.1, с. 40—41]. Ч.С. Пирсу принадлежит разделение семиотических знаков на *индексы* (знаки, непосредственно указывающие на объект); *иконы*, или иконические знаки (т. е. знаки с планом выражения, сходным с феноменом изображаемой действительности), и *символы* (знаки с планом выражения, не соотносящимся с обозначаемым объектом). Ч.У. Моррис в книге «Основы теории знака» в разделе «Природа знака» писал: «Процесс, в котором нечто функционирует как знак, можно назвать семиозом» [9]. Моррис Ч.У. сформулировал общепринятое теперь подразделение семиотики на отношение знаков к их объектам, к их пользователям (и интерпретаторам) и на отношение знаков друг к другу (семантика, прагматика, синтактика). Фердинанд де Соссюр трактовал знак как двустороннюю психическую сущность: понятие + акустический (вербальный) образ. Знак становится таковым, когда он приобретает значимость (*valeur*) и место в системе противопоставлений.

Чтобы понять функции художественных знаков, нужен ликбез художественного образования, при этом с уточнением его семиотической природы.

7. Предварительные итоги разговора

Искусствоведение, в отличие от философии, имеет особую *операционную систему* — формально-стилистический анализ, применяемый к оценке художественного объекта. Этот инструмент ориентирован на рассмотрение связи художественных задач вещи с тем, что выступает в качестве образа вещи и в связи с формированием социальных стандартов жизни. Опосредованно это включает в себя сферу семиотических значений искусства, крайне актуальных в настоящее время. Так характеризуются произведения с древнейших времен и до настоящего времени.

Эти обстоятельства важны при характеристике любого художественного объекта, в том числе в эпоху постмодернизма. Все художественные объекты и группы объектов имеют определенный формальный порядок, обусловленный общим онтологическим принципом. Подвижны морфологические и феноменологические характеристики. Область онтологии всегда обща. Она интерпретирует отношение физической и трансфизической реальности образом жертвенного служения и воссоздание условий образной связи с надличным началом. Собственно модель образа жертвенности трансформируется в истории от *жертвы кровью* к бескровному действию — *причастными дарами*, а с петровского времени устанавливается принцип «*в службе честь*». Онтологические правила присутствуют всегда — ими установлено существование национального человека. По форме этот процесс имеет два типа морфологических правил и онтологический рефрен в искусстве обращен к *образу действию и объекту почитания*.

Еще искусство и искусствоведение заняты вопросами, как решаются в искусстве тема социальной справедливости, правила регулирования жизни, трансформация в связи с этим художественно-исторических систем. Далее важна дидактическая и педагогическая отточенность процесса передачи опыта, поскольку интеллект человека находится на кончиках пальцев ребенка. В общем же виде искусство — особая художественно-образная форма духовного существования. И искусство типологично в отношении матрицы общественного бытия в трех взаимосвязанных факторах: *природопроизводственных, этнорелигиозных, социоорганизационных*.

Стоит задача рассмотрения *концептуальных объектов* в отношении их типологической специфики и художественно-образной модели, обусловленной общественным договором, по своему содержанию отвечающим условиям появления новых законов общественной жизни и естественно отражающихся в морфологии объекта искусства. Само искусство в этом смысле не только самостоятельная форма общественного сознания, идея, которую некогда выправил для нас Гегель, но также функция процесса передачи духовного опыта, имеющего прямое или косвенное отношение к опыту сакральному / духовному. И только в той степени, в которой нам важны профессии и институции искусства, сохраняющие опыт от разрушения, мы соглашаемся (дополняя формулу Гегеля) с тем, что искусство средствами художественной выразительности призвано «сокрушить сердце человека», построить мост к Богу, восстановить Райский Сад в сознании, порушенный когда-то грехом самого человека. Наш выбор?

Накопившиеся проблемы трактовок и оценок процесса искусства должна решать художественная критика, которая фактически отсутствует в России, хотя ей придавал большое значение еще В.Н. Прокофьев [13], и функции критических оценок примеряют на себя «брокеры» от искусства. Понимание цели критических позиций можно видеть в работах Максима Кантора. Его «Бунт официанта» — весьма жесткая, но вполне объективная позиция на фоне бессмысленных псевдохудожественных оценок псевдопотребного творчества, и его фраза, вынесенная в эпиграф к его статье: «Культура стала заискивать перед шпаной, хамом, фашистом, перед оголтелым невеждой. Теперь приходится оправдываться за то, что веришь в Бога, в семью, в законы общежития» весьма точно определяет проблемы *современного искусства*, в котором, по мнению критика и художника, определяющим фактором является драматургия произведения: «В искусстве есть понятие “контрапункт”, кульминация сюжета. Пункт против пункта, утверждение против утверждения, две темы столкнулись. Если не нужно разрешить вопрос, разобраться в переживаниях, отличить хорошее от плохого, то обращаться к искусству нет нужды. Тварь дрожащая — или право имею, быть — или не быть, война — или мир, красное — или черное, коварство — и любовь, Дон Кихот — и Санчо, Карлсон — и Малыш; одновременное развитие двух тем необходимо и в детской книжке [4]. Можно не согласиться с оценкой авангардных процессов, у которых другая — не изобразительно-настенная, а предметно-пространственная природа, но в основном он прав.

Позиция М. Кантора указывает на кризис не только искусства, но и жизни, гуманитарных идей в целом — утрату аксиологических обстоятельств всей цепочки — образной, мировоззренческой, фило-

софской, дидактической, педагогической. Это говорит о неоформленности объекта искусства в современной культуре.

Справедливости ради надо отметить, что тема *false art* как проблема теории постмодернизма — это разговор не только об очевидных ошибках теории *современного искусства* и отсутствии здравомыслия в понимании самого художественного процесса. Постмодернизм — это и не только вопрос формы художественного произведения. Постмодернизм — это проблема выбора человеком ценностей в условиях глобализации общественного сознания. Если исторически это предопределялось общинным типом сознания, затем классовой идеологией, далее понятием национальных интересов, то сегодня наступило время абсолютной свободы, в условиях которой только сам человек принимает решение — кто он и как жить. Скажем так: главный вопрос постмодернизма — это тема выбора бытия в условиях беспрецедентной свободы, данной человеку Творцом. Этого аспекта мы в дальнейшем намерены коснуться.

Заключение

Таким образом, ряд сомнительных аспектов современного художественного процесса и его неправомерное текстовое означивание понятием *концепт* ведет к ослаблению требований к художественной структуре произведения и усилению роли психогенеза самоощущения в практике его общественной презентации. Маркеры этой темы известны, как и причины появления. Полагаем возможным сформулировать по этому поводу семь тезисов.

- Истоки *false art* в искажении этических истин, принижении духовного значения истории искусства, национальной культуры, которое сопровождается нежеланием или неумением использовать инструменты философии и искусствоведения в отношении ряда объектов, презентуемых как художественные.
- *False art* появилось ввиду радикальных изменений общественной жизни, глобализации гуманитарной среды и художественного рынка, интенсивным регулированием потребностей человека через сферу моды и бизнеса и финансово-экономического механизма, игнорирующих часто традиции преемственности художественной культуры. Основной причиной можно считать превалирование субъектных оценок над общими законами художественной формы.
- Сделано многое, чтобы нивелировать оценку прошлого художественного опыта и акцентировать внимание на «со-

временных» идеях, чему служит ударение на субъектность процесса создания и потребления объектов искусства и использование для этого принципа перформатива, вне условий верификации художественного содержания произведений.

- Ложь в искусстве становится возможной в условиях поддержания девиантного поведения, трактовки фальшивых художественных событий как «прогрессивного» опыта творчества, политической и бизнес-конъюнктуры. Отношение автора и заказчика часто игнорирует представление об искусстве и свободной мотивации зрителя. Духовная цель в отсутствие драматургии формы и ценностных критериев художественного образа становится фикцией, благодаря замене ее жестовым содержанием. Преодоление лжи в искусстве возможно раскрытием принципов знакообразования.
- Позиционирование искусства как закрытой интеллектуально-художественной системы на фоне отсутствия профессиональной критики сопровождается снижением педагогической ценности искусства, слабым художественно всеобучем в процессе воспитания и образования. Пока ресурсов просвещения и образования для понимания подлинности художественного творчества недостаточно. Это должно быть обеспечено в федеральной части стандартов образования.
- Важны перспективы междисциплинарного диалога психологии искусства, социологии искусства, философии искусства, семиотики искусства, искусствознания и адаптирования системы в дидактические программы общего образования, в педагогику искусства с целью дальнейшего развития художественно-педагогического образования.
- Одной из главных причин слабой грамотности в области искусства является отсутствие обобщающих трудов. Шеститомная «Всеобщая история искусства» заканчивается очерками первой половины XX века. Стоит задача создания *Всеобщей истории искусства 2-й половины XX — начала XXI века*, и в общем виде — систематизации материалов художественного процесса от эпохи модерна, символизма, авангарда и модернизма — до вторичного авангарда второй половины XX — начала XXI века.

Список литературы

1. Гетманн К.Ф. От сознания к действию. Прагматические тенденции в немецкой философии первых десятилетий XX века. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_03.htm#_ftnref1 http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_03.htm#_ftnref1 (обращение 14.01.2020).
2. Грязнов А.Ф. К 100-летию со дня рождения Людвиг Витгенштейна // Филос. науки. 1990. № 4.
3. Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 5. (§ 10—17). М., 1966.
4. Кантор М. Бунт официанта. Новостная служба. 24 августа 2012 г. URL: <https://oko-planet.su/politik/politiklist/133290-maksim-kantor-bunt-oficianta.html> (дата обращения: 01.09.2019).
5. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. М.; СПб. 2002.
6. Колонка Михаила Шемякина опубликована в журнале «Русский пионер» №86 URL: <http://ruspioneer.ru/cool/m/single/6048> (дата обращения: 11.03.2019).
7. Концептуальное искусство // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн., 2001. 1040 с.
8. Лосев А.Ф. Рождение атеизма. URL: <http://www.taday.ru/text/40894.html> (дата обращения: 08.03.2019).
9. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. М., 1982.
10. Остин Джон Лэнгшоу / Энциклопедия Кругосвет URL: <https://www.krugosvet.ru/> (обращение 14.01.2020).
11. Перформатив / БРЭ URL: <https://bigenc.ru/linguistics/text/2776475> (дата обращения: 21.08.2019).
12. Петровская Е. Что такое концептуализм. URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/the-village-university/252653-concept/> (дата обращения: 09.03.2019).
13. Прокофьев В.Н. Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса. Их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985.
14. Рубцова Е.В. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности: дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2004. URL: <http://www.dslib.net/estetika/istorichnost-paradigm-iskusstva-i-problema-sovremennoj-hudozhestvennosti.html> (дата обращения: 21.08.2019).
15. Трубецкой Е. Метафизические предположения познания. Опыт преодоления Канта и кантианства. М., 1917. С. 306—307.
16. Эссенциализм // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009.
17. Lobodanov A. La semiotique de l'art. Studios a Cannes. Cannes, France, 2017. 840 p.

References

1. Getmann K.F. Ot soznaniya k dejstviyu. Pragmaticheskie tendencii v nemeckoj filosofii pervyh desyatiletij XX veka. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_03.htm#_ftnref1 http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_03.htm#_ftnref1 (obrashchenie 14.01.2020).
2. Gryaznov A.F. K 100—letiyu so dnya rozhdeniya Lyudviga Vitgenshteyna // Filos. nauki. 1990. № 4.
3. Kant I. Sochineniya v shesti tomah. T. 5. M., 1966. S. 222—240 (§ 10—17).

4. Cantor M. Bunt ofitsianta. Novostnaya sluzhba. 24 avgusta 2012 g. URL: <https://oko-planet.su/politik/politiklist/133290-maksim-kantor-bunt-oficianta.html> (data obrashcheniya: 01.09.2019).
5. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form: v 3 t. M.—SPb., 2002.
6. Kolonka Mikhaila Shemyakina opublikovana v zhurnale «Russkiy pioner» № 86 URL: <http://ruspioner.ru/cool/m/single/6048> (data obrashcheniya: 11.03.2019).
7. Kontseptual'noye iskusstvo // Postmodernizm. Entsiklopediya / sost. A.A. Gritsanov, M.A. Mozheyko. Mn., 2001. 1040 s.
8. Losev A.F. Rozhdenie ateizma. URL: <http://www.taday.ru/text/40894.html> (data obrashcheniya: 08.03.2019).
9. Morris CH.U. Osnovaniya teorii znakov // Semiotika. Sbornik perevodov. M., 1982.
10. Ostin Dzhon Lengshou/ Entsiklopediya Krugosvet URL: <https://www.krugosvet.ru/> (data obrashcheniya: 14.01.2020)
11. Performativ/ BRE URL: <https://bigenc.ru/linguistics/text/2776475> (data obrashcheniya: 21.08.2019).
12. Petrovskaya E. Chto takoe konceptualizm. URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/the-village-university/252653-concept/> (data obrashcheniya: 09.03.2019).
13. Prokof'ev V.N. Hudozhestvennaya kritika-istoriya iskusstva-teoriya obshchego hudozhestvennogo processa. Ih specifika i proble-my vzaimodeystviya v predelakh iskusstvo-vedeniya // Prokof'ev V.N. Ob iskusstve i iskusstvoznanii. M., 1985.
14. Rubcova E.V. Amerikanskaya filosofiya iskusstva: «posthudozhe-stvennaya» specifikaciya iskusstva. URL: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=3890 (data obrashcheniya: 21.08.2019).
15. Trubeckoj E. Metafizicheskie predpolozheniya poznaniya. Opyt preodoleniya Kanta i kantianstva. M., 1917. S. 306—307.
16. Essentialism / Enciklopediya epistemologii i filosofii nauki. M., 2009.
17. Lobodanov A. La semiotique de l'art. Studios a Cannes. Cannes, France, 2017. 840 p.

УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

«МАТЬ НАША ЗЕМЛЯ». ИЗОБРАЖЕНИЕ ПЕЙЗАЖА В КАРТИНЕ ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ «СВЯТОЙ ФРАНЦИСК»

Е.В. ЯЙЛЕНКО

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

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

E-mail: eiailenko@rambler.ru

Основную задачу статьи составляет анализ принципов построения пейзажа в картине Джованни Беллини «Святой Франциск» из собрания Фрика в Нью-Йорке. Представляя собой подобие «суммы» всего францисканского вероучения, в которой соединились основополагающие для него идеи, она в духовном обиходе владельца картины могла обладать функцией своеобразного руководства в процессе религиозной медитации. Главную тему в ней образует показ религиозного экстаза святого, вызванного мыслями о страданиях Христа, однако фоном служит изображение прекрасного сельского пейзажа, навеянного образными мотивами знаменитого «Гимна Солнца». В обращении венецианского художника к его показу важную роль сыграло знакомство Беллини с произведениями нидерландского искусства Северного Возрождения, откуда он почерпнул приемы передачи солнечного освещения и комплекс изобразительных мотивов ландшафта.

Ключевые слова: Венеция, Джованни Беллини, «Святой Франциск», пейзаж, Северное Возрождение, Ян ван Эйк.

“MOTHER EARTH”. LANDSCAPE IN GIOVANNI BELLINI’S “ST. FRANCIS”

E.V. YAYLENKO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The main topic of this article is the interpretation of the meaning and depiction of landscape in the painting by Giovanni Bellini from the Frick collection, known as “St. Francis”. Representing the basic principles of the Franciscan exegesis, it could have been serving as a tool in a process of religious meditation. Its main subject consists in the depiction of an ecstasy during saint’s meditation on the life and dead of the Savior, but the very important point is the treatment of the background landscape, influenced by the famous Franciscan “Cantic on the Brother Sun”. Also the contacts with the Northern Renaissance Art were very important, because from there the treatment of the depicted light and some landscape details originate.

Key words: Venice, Giovanni Bellini, “St. Francis”, landscape, Northern Renaissance, Jan van Eyck.

В истории искусства итальянского Возрождения имеется несколько произведений, в которых, словно в главном фокусе собирающей линзы, сосредотачивается основополагающая эстетическая проблематика эпохи. К их числу относится картина Джованни Беллини «Святой Франциск» (1475—1479, Нью-Йорк, собрание Фрика), изучение которой способно пролить свет на важные особенности творческого мышления этого крупнейшего представителя искусства Раннего Возрождения и проанализировать свойственные ему изобразительные приемы. Поэтому задача настоящей статьи состоит в исследовании художественной стилистики беллиниевского произведения, особенно в том, что касается изображения в нем пейзажа как основополагающего выразительного фактора картинного построения. Однако сначала необходимо установить, что представляет собой содержание картины из собрания Фрика.

На первый взгляд, сложное и многозначное, оно издавна занимало внимание исследователей, пытавшихся разгадать тайнопись смыслового значения этого шедевра Беллини. После выхода в свет статьи М. Мисса [14, с. 11—30], позднее переизданной в виде книги, в науке утвердилось мнение о том, что в произведении показано получение святым знаков-стигматов, хотя тогда же А. Ричард Тернер (1966) предпринял попытку обоснования другой гипотезы, согласно которой Франциск представлен поющим гимн восходящему солнцу [16, с. 69—73]. Со временем постепенное изменение методологии историко-искусствоведческого исследования, обнаруживавшей тенденцию к привлечению все более широкого круга письменных источников из области теологической литературы, привело к сложению нового подхода к интерпретации содержания картины. Взамен его истолкования в связи с каким-то конкретным моментом из жизни основателя монашеского ордена, неизбежно ограничивающего сюжетное значение рамками одного определенного эпизода, в нем теперь усматривают разновидность сложного изобразительного текста, в зашифрованном виде представляющего важнейшие положения религиозной доктрины францисканства [6, с. 206—214]. По мнению Д. Флеминга, обобщившего колоссальный теологический материал, почерпнутый из текстовых источников, «Святой Франциск» призван показать выдающуюся роль святого в истории монашеского движения внутри христианской церкви. Она раскрывается благодаря комплексу символических отсылок, сближающих Франциска с ветхозаветными пророками-отшельниками (Моисей, Илия) и с апокалипсическим Ангелом шестой печати, новым воплощением которых он выступает. Эрудиция исследователя впечатляет: буквально каждая подробность в картине была истолкована им с позиций францисканской теологии в плане отыскивания взаимосвязей между образом святого и его

предшественниками, в первую очередь — Христом и Моисеем, подобно которому он переживает момент непосредственного общения с Богом и также является законодателем, устанавливающим правила жизни основанного им ордена [5, с. 1—192].

В других случаях показанную в картине сцену также истолковывают как момент общения Франциска с Богом, являющимся ему в потоке сверхъестественно яркого света в небесах (Й. Граве) [9, с. 35—43], а самого святого рассматривают как посредника в отношениях между Богом и людьми, за которых он молится, удостоенный такой чести за свое глубокое благочестие (Р. Гоффен) [8, с. 156].

За полвека, что прошли с момента выхода в свет основополагающей статьи Милларда Мисса о содержании беллиниевской картины, появилось немало публикаций о ней, свидетельствующих о сохранении стабильного исследовательского интереса к связанной с нею научной проблематике, причем в последнее время их предметом стали уже отдельные подробности ее образно-художественного строя. Так, существуют работы, где специально рассматривается семантика мотива города на дальнем плане (А. Ф. Янсон, 1994) [12, с. 41—54], в котором видят изображение Небесного Иерусалима, или же представленной в картине фауны (Н. Хаммонд, 2007) [11, с. 36—38]. Были уточнены виды показанных в ней птиц — это цапля, которая согласно средневековой экзегетике символизирует уединенное размышление и божественную мудрость, и зимородок, означающий божественное милосердие, а также созерцательный образ жизни. Своей доли исследовательского внимания в отдельной публикации удостоился даже осел, давний спутник Франциска и Христа, сопричастный теме страстей как свидетель его въезда в Иерусалим [10, с. 24—26]. Было замечено, что две полосы у него на спине образуют подобие креста, служа этим в качестве аллюзии на распятие, что, в свою очередь, по мысли автора гипотезы, призвано указывать на стигматизацию как на главный предмет изображения в беллиниевской картине. Наконец, в 2007 году появилась еще одна важная публикация, принадлежащая М. Лавин [13, с. 231—256]. В ней была сделана смелая попытка рассмотрения образного мира беллиниевской картины в контексте развития в области Вено-обсервантского движения и, в частности, в связи с обустройством на острове Сан Франческо дель Дезерто в лагуне францисканского монастыря¹. Представляет интерес мнение исследовательницы об изображенном на картине естественном окружении святого, которое, рассматриваемое в качестве «теологического пейзажа», чьи основные мотивы восходят к францисканской литературе, представляет

¹ Движение последователей Бернардино Сиенского, которые требовали возврата к строгим правилам жизни эпохи основателя ордена.

собой необыкновенно подробный символический комментарий к обстоятельствам жизненного пути и особенностям личности Франциска, наложившей свой отпечаток на все вокруг. Увиденные в таком ракурсе, буквально все подробности природного мира предстают в качестве символических образов: так, дерево содержит аллюзию на легенду о проросшем посохе святого и одновременно намекает на явление бога Моисею в терновом кусте, и т. д. Одновременно, по мысли М.А. Левина, изображение поистине райски прекрасной природы, эстетические возможности которого были осмыслены Беллини в полной мере, призвано было служить написанием о ежедневных трудах францисканских монахов, создавших некий «новый рай» на неустанно возделываемом и обихаживаемом ими острове.

Мнение о связи ранней истории «Святого Франциска» с монастырем в лагуне было оспорено как лишенное исторической базы в недавней (2013) публикации К. Кристиансена, сосредоточившего внимание на раскрытии экзегетики картины и возможных способах ее прочтения зрителем, для кого она должна была послужить чем-то наподобие руководства в процессе религиозной медитации [4, с. 9—20]. Придерживаясь мнения о показе в ней сцены стигматизации (проведенные лабораторные исследования показали, что раньше следы стигматов также были различимы и на ступнях святого), американский исследователь справедливо связал такую ее функцию в духовной практике позднего кватроченто с изображенным пейзажем, предлагающим возможность «совершить воображаемое путешествие, или метафорическое паломничество души». Его маршрут пролегает вдоль цепочки символически значимых деталей природного мира, позаимствованных, однако, не из ученых трудов францисканских теологов, но связанных, по мысли Кристиансена, с «низовым» слоем религиозной традиции в виде популярных трактатов, песен и гимнов на итальянском языке, характеризовавшихся массовым распространением в религиозной обрядовости венецианских скуол и традиции индивидуального богопочитания. Воскрешая в памяти сведущего зрителя соответствующие пассажи из хорошо знакомых ему образчиков духовной литературы, такие природные мотивы направляли мыслительный процесс в нужное русло, делая необязательным точное следование канве избранного сюжета (оттого в картине нет изображения серафического распятия, замененного показом вспышки нереально яркого света).

Подводя предварительный итог в затянувшейся дискуссии о «скрытом значении» беллиниевской картины (скрытом, оговоримся, для нас, но не для художника и, тем более, ее заказчика), следует отметить следующее. Представая зрительскому взору в качестве некой наглядной «суммы» всего францисканского вероучения как карти-

на-эмблема, наподобие причудливой мозаики соединившая в своем содержательном ансамбле основополагающие для него идеи, она действительно отличается редкой самобытностью творческого замысла. Написанная по индивидуальному заказу, картина эта наверняка была выполнена в полном согласии с заранее предложенной художнику письменной программой, включавшей в себя положения францисканской доктрины, нашедшие по каким-то причинам глубокий внутренний отклик у того, кто счел нужным приобрести для домашнего собрания произведение Джованни. Поэтому ныне у нас нет и никогда не появится в будущем возможности полностью восстановить все смысловые оттенки художественного замысла «Святого Франциска», наверняка связанные с особенностями личного благочестия этого человека, о внутреннем мире которого мы не имеем ни малейшего представления. Однако можно с осторожностью предположить, что составленный им самим или кем-то из его знакомых текст едва ли представлял собой интеллектуально изощренную версию всей францисканской экзегезы с присущими ей хитросплетениями теологической мысли. Напротив, скорее всего, — и в этом прав К. Кристиансен — он основывался на популярной версии францисканской доктрины, получившей массовое распространение в разнообразных произведениях духовной литературы, доступных пониманию зрителя, не слишком искушенного в тонкостях богословских рассуждений. Об этом говорит обращение к теме стигматизации святого — бесспорно, самому известному эпизоду его жития. Главную тему картины образует показ достигших максимальной степени интенсивности душевных переживаний, облекшихся в форму религиозного экстаза, что был вызван к жизни мыслями о страданиях Спасителя. На них вкупе с появлением стигматов указывает присутствие большого числа относящихся к страстной теме символических мотивов, в ряду которых — и лежащий на аналое череп, и деревянный крест с терновым венком, и виноградная лоза на решетке из ветвей, чей перекрестный узор также способен напомнить о Распятии. Но наиболее явную аллюзию на него содержит поза стоящего с распростертыми руками Франциска, показанного так в полном согласии с идеологией францисканского ордена и в целом — с религиозной практикой XV столетия с ее доктриной «подражания Христу», *imitatio Christi*, требовавшей от верующих следования примеру Спасителя во время Страстей.

Джованни Беллини наверняка были знакомы картины художников Северного Возрождения, написанные в соответствии с духовной практикой мистического учения «Нового благочестия», в которых средствами формально-композиционной организации до сознания зрителя настойчиво доводилась мысль о необходимости разделить

страдания Христа, как в знаменитом «Снятии с креста» Рогира ван дер Вейдена из Прадо. Однако медитация на тему страстей не содержит у венецианского художника даже слабо различимых следов трагических интонаций, что в полную силу звучат у северян, да и у него самого в ранних композициях вроде «Оплакивания» из Бреры (около 1470) или «Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами» (около 1460—1465, Венеция, Музей Коррер). Залогом служит изменение трактовки пейзажного фона. В венецианской картине им служит изображение античного города, что символизирует Иерусалим, каким он был или, вернее, мог быть, согласно произвольной, мнимо-археологической реконструкции кватроченто, во времена Римской империи, о которой напоминает классический стиль оформления построек, хотя остов полуразрушенной триумфальной арки служит красноречивым указанием на близкую гибель язычества. Архитектурная сценография на дальнем плане поражает тщательностью выполнения, отчего можно по отдельности рассмотреть облик каждого здания — купольной постройки, амфитеатра, храма с фронтоном и аркадой на фасаде, еще одной ротонды с портиком, но одновременно позволяет охватить взглядом весь пространственный организм античного города, почувствовать его внутреннюю структуру с ее отчетливо трехмерным характером.

Теперь же взору зрителя, напротив, открывается вид очаровательной сельской округи, как и раньше, включающей в себя мотив городских строений, однако при всем том обладающей значением вполне самостоятельного живописного элемента в изобразительном ансамбле картины. Побудительной причиной такой инверсии могло послужить стремление заказчика, счастливо совпавшее с творческими интересами самого художника, включить в нее напоминание о пантеистических основах мировоззрения святого, отразившихся в знаменитом гимне Солнцу, визуальную версию содержания которого и представляет собой, собственно говоря, картина из собрания Фрика. Как и показанный в ней пейзаж, текст гимна переполнен перечислением природных явлений, которые славят Творца своим величием и благотворным целительным воздействием, за что надлежит воздать особую славу, хвалу и честь «Всевышнему, Всемогущему, Благому Господу»². Их постепенно развертывающийся наподобие свитка перечень в художественном пространстве кантики, где каждой из стихий сопутствует своеобразная пейзажная зарисовка, представляющая «брата нашего Солнца» или «сестру Луну», имеет нечто общее с описательным принципом изображения разнообразных природных явлений, что положен в основу творческого метода Беллини. Постепенно

² Здесь и далее гимн цитируется в переводе С.С. Аверинцева, см.: www.io-parlo-italiano.blogspot.ru

перемещаясь в пространстве картины, наш взор встречает открывающиеся ему один за другим проявления стихийного мира, обладающие всей естественной полнотой своего выражения, как солнечный свет, «что день zaczynaет и светом нас освещает, в лучах блистает и в лепоте великой и являет образ Твой, Господи». Следуя далее, мы находим и «брата Ветра, Воздух и Тучи, Ведро и Ненастье», «сестру Воду» и «мать нашу Землю, что всех нас кормит и носит, всяческие плоды производит, цвет и травы на свет выводит», всех, за кого следует неустанно хвалить Творца. И все они явлены как преисполненные высшего жизненного совершенства, такие же завораживающе прекрасные, какими они виделись когда-то восхищенному взору Франциска, вдохновенно воспевавшего их в своем гимне.

Пристальность его восприятия окружающего мира, от которого не ускользает, кажется, ни одна подробность прекрасного ландшафта, поистине поражает, но ведь точно такая же сверхъестественно высокая концентрация художнического внимания на подробностях природного ландшафта свойственна и произведению Беллини, чьими ближайшими предшественниками и учителями в этом отношении были нидерландские художники Северного Возрождения. Их картины так же, как и у него, буквально перенасыщены жанрово-повествовательными деталями, нередко несущими дополнительную смысловую нагрузку. Но еще важнее было обретенное с их помощью мастерство передачи солнечного освещения, ставшее возможным благодаря использованию техники живописи маслом, совсем недавно, еще в середине 1470-х годов, открытой ему, по-видимому, Антонелло да Мессина. И новизна художественного стиля Беллини, с такой совершенной полнотой выразившегося в его произведениях следующего десятилетия, отчетливее всего проявилась в отношении к проблеме живописной передачи освещения и световоздушном колоризме его работ, первой из которых и стал «Святой Франциск».

Масштабно подчиняя фигуру святого пейзажу, в котором она послушно занимает отведенное ей место в ряду прочих элементов природного космоса, Джованни умеет, однако, выделить ее на их фоне благодаря использованию гибкой и тщательно продуманной системы тональных контрастов. Отсвечивающая желтовато-коричневыми оттенками ряса Франциска зрительно выступает вперед, отчетливо выделяясь на фоне холодных серовато-коричневых красок пейзажа, насыщенных богатой игрой валёров. Ее окраской дополнительно выявляется порядок композиционных отношений, намеченных, в полном согласии с картинным содержанием, между изображением Франциска и вспышкой яркого света в верхнем левом углу, в виде которой, как полагал М. Мисс, а за ним — другие исследователи, Святому является

Господь, и которая цветовым рефлексом оживает на одежде. Джованни берет за основу подмеченный им в живописи Севера стилистический прием, суть которого состоит в том, что в воспроизведении эффекта освещения мистически-яркому нереальному «миражному» потоку падающих с неба лучей на земле соответствует исключительно тонкая и зрительно правдоподобная разработка световых отношений (говоря словами исследователя, «естественные эффекты освещения, исходящего от сверхъестественного солнца») [1, с. 34]. Такие изобразительные находки, сообщающие правдивый вид изображению чудесных событий, встречаются у Робера Кампена («Рождество», около 1425, Дижон, Городской музей), их можно обнаружить у германских художников последней трети XV века, и не только у них. Идя вслед за ними, Беллини до предельной степени повышает колористическую активность ярко-желтого в показе небесного свечения, которое, взятое в тональном контрасте с насыщенным холодным синим цветом облаков, обретает интенсивность проявления, сравнимую с сиянием золотых фонов византийских икон. Световой поток ложится на фигуру святого, зрительно выделяя ее среди сумрачных тонов ближнего плана, однако падающая от нее тень — не глухая черная, какой она обычно видится на репродукциях, но темно-синяя, и вокруг нее разбегаются по земной поверхности светло-голубые прозрачные и слегка размытые тени.

Так начинает казаться, что встает рассветное солнце, осторожно прикасаясь лучами к траве и камням. Внимательно исследуя цветовые нюансы, мы замечаем, как отблески солнечного света мягко загораются в густой зелени виноградной ливы и на поверхности скал, как, словно вторя им, сгущаются глухие синие тени в расщелинах горной породы. Их присутствием усиливается впечатление затененности ближнего плана, тональное единство которого облегчило художнику разработку световых эффектов. В колористическом построении картины он воспринимается в виде своеобразного обрамления для среднего плана, причем их взаимоотношение в противопоставлении разных зон глубины воспроизводит схему пейзажа «равнинного типа», хотя и без излишне резкого контраста, благодаря чему сохраняется впечатление плавного развертывания пространства вдаль. Но тем ярче освещенной по контрасту с ближним планом кажется перенимающая охристые, песчаные и розоватые оттенки срединная часть пейзажа, откуда, преодолевая барьер одетого таинственным полумраком высокого берега над рекой, взгляд поднимается к предстоящему в ореоле ослепительно яркого света изображению далекого ландшафта, холмов и цепочки гор на уровне горизонта. Здесь живописная разработку световоздушной среды достигает особенной изощренности. Стереометрические объемы башен и стен далекого города зрительно воспринимаются как

трехмерные пространственные тела, обретая особую выразительность в направленном движении светового потока, словно на огромные сияющие экраны лежащего на поверхности зданий и окрашивающего их в интенсивные золотисто-желтые и оранжевые тона. Затеняя кромку лежащего за ними холма, Джованни зрительно разделяет разные зоны глубины, давая почувствовать колоссальный охват пространства, однако стены помещенной на вершине крепости проработаны горячими золотисто-желтыми тонами, загорающимися на фоне холодной голубизны неба, которое, повинаясь оптическому контрасту, начинает еще активнее уходить в глубину.

Внимательно присматриваясь к изобразительным приемам венецианского художника, замечаешь, что теперь он ориентируется на самую передовую традицию нидерландской пейзажной живописи, восходящую к искусству самого Яна ван Эйка и воспринятую им, возможно, под непосредственным воздействием Антонелло, выполнившего в Венеции самую ван-эйковскую свою картину, знаменитого «Святого Иеронима». Правда, мы очень мало знаем о том, какие картины Северного Возрождения находились в ту пору в Венеции [15, с. 1—704]. Картины нидерландских художников, принадлежавших к традиции *ars nova*, либо попадали сюда, на время или навсегда, вместе с приезжавшими издалека иностранцами, паломниками и торговцами, возвращавшимися из чужих краев на родину купцами, либо целенаправленно выполнялись в мастерских Брюгге, Брюсселя и Лувена по заказу какой-нибудь религиозной общины, чтобы украсить интерьер венецианского храма. И мы знаем, что в их числе могли быть произведения Яна ван Эйка или мастеров его круга, в том числе такие, где, судя по особенностям содержания, могло быть изображение пейзажа. В самом конце 1440-х годов Марко Барбариго, сын прокуратора Сан Марко, сам занимавший ответственные должности, а много позднее недолгое время — дож (1485—1486), заказал кому-то из нидерландских художников, последователей ван Эйка, свой портрет (Лондон, Национальная галерея), позднее привезенный им в Венецию [15, с. 184]. В середине или конце 1450-х годов в Падуе появилось «Распятие» (Венеция, Галерея Франкетти), выполненное в ван-эйковской мастерской по следам его несохранившегося произведения, о котором, впрочем, можно составить некоторое представление по этой и другим репликам. (Например, по миниатюре из Милано-Туринского часослова, находящейся в Музее старого искусства в Турине, или в изображении на левой створке диптиха из Музея Метрополитен.) Находившееся, по всей видимости, в собрании Донди дельл'Оролоджо, оно было хорошо известно местным художникам, о чем свидетельствует ряд выполненных с него копий и свободных повторений, причем большинство

из них так или иначе были связаны с деятельностью окружения Андреа Мантеньи. Также известно, что в начале XVI века две работы «Яна из Брюгге», его автопортрет и «Переход через Черное море», находились у венецианца Микеле Вьянелло, а после его кончины (1506) перешли в художественное собрание Изабеллы д'Эсте [15, с. 84].

Кроме того, иногда ван-эйковские картины, обладавшие не большими размерами, что существенно облегчало транспортировку, оказывались в Венеции проездом, на короткий срок, впрочем, вполне достаточный для того, чтобы с ними могли ознакомиться местные живописцы. Вероятно, именно так обстояло дело, когда в город прибыл по возвращении из паломничества в Палестину купец из Брюгге Ансельм Адорнс, которому принадлежали две композиции Яна с изображением стигматизации святого Франциска. (Обе картины, по счастью, сохранились: одна — 1435—1440, Турин, Галерея Сабауда, другая — около 1440, Филадельфия, Художественный музей, их размеры — $29,3 \times 33,4$ и $12,5 \times 14,5$ соответственно.) Одну из них он захватил с собой, и поэтому на протяжении нескольких недель в феврале — марте 1471 года она находилась в Венеции, т. е. незадолго до того, как в середине 1470-х Джованни приступил к работе над своим «Франциском» [7, с. 40].

Что касается других ван-эйковских работ в Венеции, то о них мы узнаем из записок патриция Маркантонио Микиэля, который в первой трети XVI века, между 1521 и 1543 годами, составил подробный отчет о виденных им произведениях искусства в общественных помещениях и частных собраниях города и его окрестностей на материке, включая Падую. Заметки Микиэля служат важным историческим источником относительно круга художественных произведений *ars nova*, доступных венецианским коллекционерам раннего чинквеченто (но, возможно, попавших в город значительно раньше), а также в том, что связано с их эстетической оценкой. В заметках Микиэля упоминается двадцать семь картин Северного Возрождения и пять групп таких произведений. Судя по всему, они вызвали искренний интерес у венецианского патриция, хотя, неплохо ориентируясь в современном искусстве, он довольно слабо разбирался в старой нидерландской живописи, путался в датах и атрибуциях, обычно предпочитая оперировать именами наиболее известных художников — ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена или Мемлинга. (Именно так произошло, например, со «Святым Иеронимом в келье» Антонелло да Мессина из лондонской Национальной галереи, совершенно безосновательно отнесенным им к творчеству ван Эйка или Мемлинга.) [3, с. 98]

В Падуе в доме знаменитого философа Леонико Томео среди античных мраморов, бронзовых изделий и ваз его внимание обратила на себя «маленькая картина на холсте [размером] в два фута, где написан

пейзаж с рыбаками, которые тянут сеть, с двумя фигурками наблюдателей, написанная Яном из Брюгге», *Gianes da Brugia* [3, с. 16]. Упоминание о «фигурках наблюдателей», *due figurette che stanno a vedere*, наводит на воспоминание об изображении крошечных фигур, взирающих с высоты на мир в ван-эйковской «Мадонне канцлера Ролена» (около 1435, Париж, Лувр), хотя сообщение о том, что картина была написана на холсте, делает ее атрибуцию мастеру из Брюгге весьма маловероятной. Схожим образом обстояло дело с хранившимся у кардинала Гримани молитвенником (*l'ufficio celebre*), украшенным замечательными миниатюрами, среди авторов которых Микиэль называет Мемлинга, *Zuan Memelin*, тогда как в действительности этот замечательный памятник живописной школы Гента-Брюгге датируется временем второго десятилетия XVI века (ныне — Библиотека Марчиана).

Любая из вышеупомянутых картин могла оказаться в руках Беллини, познакомив его с принятыми у северян приемами живописной передачи солнечного света и принципами пространственного построения. Особенно велико сходство произведения из собрания Фрика с ван-эйковским изображением стигматизации святого, некоторое время в начале 1471 года находившимся в городе. При всех различиях иконографического порядка, которые существуют между обеими работами, именно оттуда могла быть заимствована общая идея композиционного построения и ряд изобразительных мотивов вроде нагромождения скальных образований, обрамляющих далекой вид справа. Подобно своему предшественнику, Беллини очень высоко, почти до самого края картины, поднимает линию горизонта, открывая взгляду комплекс типично ван-эйковских подробностей, среди которых — зигзаг реки, петляющая дорога, замок, горная гряда на горизонте. Но сильнее всего влияние Яна ван Эйка ощущается в светонасыщенности ярко сияющих красок, преобразующих панораму области Венето у самых предгорий Доломитовых Альп в волшебное видение «земного рая», словно бы открывающегося взору святого в момент величайшего напряжения духовных сил, дарующего способность экстатически-восторженного постижения поистине небесной красоты созданного богом пейзажа.

Светоносность беллиниевских красок заставляет вспомнить о передаче освещения в картинах ван Эйка, и, вне всякого сомнения, причины такого сходства коренятся в особенностях новой для венецианца техники письма маслом. Подобно тому, как было у нидерландского художника, живописной стадии работы над картиной у него должно было предшествовать нанесение подготовительного рисунка жидкой краской на светлом гипсовом грунте (инфракрасные фотографии картинной поверхности обнаружили его следы в изображении головы святого и его рук, а также — пейзажа, переданного, кстати, в более

свободной манере). Затем Беллини должен был перейти к выполнению подмалевка в традиционной технике темперы, поверх которого, однако, ложились тонкие слои масляной краски, покрывавшиеся затем пленками прозрачных и полупрозрачных лессировок, сообщавшими картинной поверхности характерный отблеск, так хорошо знакомый нам по произведениям нидерландских художников.

Однако было бы величайшей ошибкой рассматривать произведение Джованни исключительно как имитацию доступных образцов ван-эйковского искусства, вызванную к жизни стилизаторскими намерениями, поскольку в живописной стилистике «Франциска» отложился и опыт изучения искусства Рогира ван дер Вейдена, и, возможно, Мемлинга, подсказавшего ему некоторые исполнительские приемы. Как было у Рогира, изображение человеческой фигуры артикулировано размещением за ней крупного пейзажного элемента в виде сложенной из мощных валунов пещеры, и совершенно в его же манере рельефного наложения краски аккуратными выпуклыми мазками прописаны детали природного мира, в особенности — камни и растения на ближнем плане. В отличие от ван Эйка, но в согласии с живописными принципами Рогира, Джованни, прорабатывая формы ближнего плана, накладывает краску крупными плоскостями и почти без нюансировки, в одном тоне, умея ценить выразительность локального красочного пятна, подчеркивающего целостность картинной поверхности (так написано одеяние святого, практически монохромное на свету). Острый привкус изобразительной экспрессии картин ван дер Вейдена проступает в тщательно детализированном рисунке поверхности скальных пород с ее причудливыми кристаллическими изломами и следами разрушительной эрозии, в напряженных линейных ритмах ее заостренных очертаний. Характерный для Рогира прием — размещение древесных стволов на среднем плане силуэтом на фоне далекого неба, которое по контрасту еще активнее уходит в глубину, исполняясь яркого сияния, — также нашел место в беллиниевском произведении. Однако форма виднеющихся вдали возле реки древесных крон с золотистыми точками световых бликов на округлой поверхности пушистой листвы — типично мемлинговская, подсмотренная в какой-нибудь небольшой по размеру картине этого ученика Рогира, откуда, впрочем, Джованни мог почерпнуть и другие, «рогировские», приемы изображения пейзажа.

Увиденный в таком ракурсе, «Святой Франциск» предстает в виде настоящего синопсиса достижений нидерландского искусства в области изображения природы, «суммы» типичных для него приемов и технических средств, хотя с не меньшей отчетливостью в нем

проступают черты итальянского художественного гения, заявляющего о себе в ясной логичности композиционного построения и упорядоченности пространственного решения. Его основу составляет сетка вертикальных линий в изображении дерева слева и решетки, ограждающей пределы убежища святого, уравновешенная столь же внятно прочитываемыми вертикалями природных (каменный блок над входом в пещеру) и рукотворных (изгородь возле нее) форм. Их соединение образует основу художественной структуры картины, на поверхности которой, как на сетке координат, в соответствии с ними размещаются изображения менее крупных объектов, хотя излишняя жесткость композиционного рисунка смягчена диагоналями (членения решетки, крутой подъем скалы на втором плане), переводящими взгляд в глубину картинного пространства. Так принцип перспективного построения трехмерной среды совершенно естественно сочетается с заботой о живописной организации картинной поверхности, а в гармоничной согласованности и равновесии всех природных компонентов, в свою очередь, находит выражение идея разумного устройства созданного Богом мира, отличающегося упорядоченностью частей и естественной закономерностью их сочетания.

И достойно особого внимания, что главным залогом композиционного равновесия в построении системы зрительных связей между разными элементами пейзажа служит изображение человеческой фигуры, составляющей первоэлемент всего живописного ансамбля беллиниевского произведения. Кажущаяся при первом взгляде на него, брошенном издали, незаметной и затерянной в бескрайних пределах природного мира, она в действительности играет ключевую роль в картинном построении, зрительно стягивая к себе основные его траектории. Более того, ее связь с пространственным окружением дополнительно выявлена при помощи тонких ритмических соответствий и перекличек линейно-пластического рисунка. Так, очерку склоненного вправо торса святого вторят линия скального излома позади него и абрис каменного блока над ним у верхнего края картины, сетке покрывающих каменистую поверхность трещин соответствует узор складок на монашеской рясе, а траектория движения рук находит отзвук в изгибе невысокой стенки из камней, где стоит керамический кувшин. (По Флемингу, намек на духовную связь Франциска с пророком Илией.) Разведенными в стороны руками подхватывается ритм движения в глубину картинного пространства, заданный перспективным сокращением прутьев решетки, а направлением взгляда задается движение композиционной траектории, зрительно уравновешивающей диагональ, обозначенную в косой линии подъема скалы на втором плане.

Изображением пейзажа дополнительно выявляется художественная функция «Святого Франциска» как объекта религиозной медитации, порядок которой задается умелым перемещением зрительского внимания с одной подробности на другую. Такой принцип, разумеется, не был чем-то новым и необычным, совсем наоборот, но достойно особого внимания, что теперь оно осуществляется не в соответствии с заранее разработанной умозрительной схемой на основании отвлеченного иносказания, но в полном согласии с реальной системой пространственных связей, соединяющих природные мотивы в композиционной структуре показанного ландшафта. В любой из версий истолкования беллиниевской картины ее живописный ансамбль предстает до предела насыщенным смысловым значением, однако поразительнее всего то, что основной формой его воплощения служит именно изображение пейзажа, в зеркале которого вместе с разнообразными частностями францисканской доктрины в наглядном виде отразилась целая концепция христианского мироустройства. Уменьшение размеров человеческой фигуры имело следствием значительное повышение значения изображенного пейзажа, получившего в художественном ансамбле беллиниевского произведения равнозначное с ней место, а достигнутая благодаря использованию техники живописи маслом высокая степень зрительной достоверности, обнаруживающаяся в первую очередь в трактовке освещения, сообщила ему вид правдоподобия, до сей поры незнакомого ренессансному искусству. В новой, оптически убедительной картине мира традиционные символические мотивы утратили прежнюю однозначность, поскольку, отныне являясь взглядом в зримо правдоподобном виде элементов природного окружения, они сопрягаются между собой на основании реальных пространственных связей, а не в рамках умозрительной системы отвлеченных иносказательных уподоблений, подчеркивавшей их значение исключительно как образов-эмблем, образов-знаков. На смену ей пришел значительно более свободный, строившийся на развитии ассоциативного мышления порядок визуального восприятия, переносивший фантазию зрителя в хорошо знакомый ему мир сельских просторов Террафермы, в воображаемом путешествии по которым его сознанию открывались все новые мыслительные перспективы на истинное значение духовной деятельности Франциска и его пантеистические воззрения. И медитации о них, порядок которой более не выглядит заранее обусловленным сложными теологическими построениями, но, напротив, отличается редкостной свободой умственного созерцания, идеально отвечают принципы пространственно-колористической организации изображенного ландшафта.

Список литературы

1. Егорова К.С. Пейзаж в нидерландской живописи XV века. М.: Искусство, 1999. С. 71.
2. *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and the Early Netherlandish Painting, 1430—1530* / ed. T.-H. Borchert. Ghent-Amsterdam: Thames and Hudson, 2002. P. 280.
3. *Der Anonimo Morelliano* (Marcanton Michiel's "Notizia D'opere del disegno") / Hrsg. T. Frimmel. Wien: Graese, 1896. S. 120.
4. *Christiansen K.* Bellini and the Meditational poesia // *Artibus et historiae*, 67 (2013). P. 9—20.
5. *Fleming J.* From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Exegesis. Princeton: University Press, 1982. P. 192.
6. *Fletcher J.* The Provenance of Bellini's Frick "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 114 (1972). P. 206—214.
7. *Giovanni Bellini and the Art of Devotion* / ed. R. Kasl. Indianapolis: University Press, 2004. P. 182.
8. *Goffen R.* Giovanni Bellini. New Haven and London: Yale University Press, 1994. P. 382.
9. *Grave J.* Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des Heiligen Franziskus // *Pantheon*, 56 (1998). S. 35—43.
10. *Hammond N.* Bellini's Ass: A Note on the Frick's "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 144 (2002). P. 24—26.
11. *Hammond N.* Bellini's Bird: Avifauna in the Frick "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 149 (2007). P. 36—38.
12. *Janson A.F.* The Meaning of the Landscape in Bellini's "St. Francis in Ecstasy" // *Artibus et historiae*, 30 (1994). P. 41—54.
13. *Lavin M.A.* The Joy of St Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection // *Artibus et historiae*, 56 (2007). P. 231—256.
14. *Meiss M.* Giovanni Bellini's "St. Francis" // *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3. Venezia, 1963. P. 11—30.
15. *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian* / ed. B. Aikema, B.L. Brown. London: Thames and Hudson, 1999. P. 704.
16. *Richard Turner A.* The Vision of Landscape in Renaissance Italy. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. P. 69—73.
17. *Smart A.* The "Speculum perfectionis" and Bellini's Frick "St. Francis" // *Apollo*, 135 (1973). P. 470—476.

References

1. *Yegorova K.* Peysazh v niderlandsckoy zhivopisi XV veka. M.: Iskustvo, 1999. P. 71.
2. *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and the Early Netherlandish Painting, 1430-1530* / ed. T.-H. Borchert. Ghent-Amsterdam: Thames and Hudson, 2002. P. 280.
3. *Der Anonimo Morelliano* (Marcanton Michiel's "Notizia D'opere del disegno") / Hrsg. T. Frimmel. Wien: Graese, 1896. S. 120.
4. *Christiansen K.* Bellini and the Meditational poesia // *Artibus et historiae*, 67 (2013). P. 9—20.
5. *Fleming J.* From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Exegesis. Princeton: University Press, 1982. P. 192.

6. *Fletcher J.* The Provenance of Bellini's Frick "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 114 (1972). P. 206—214.
7. *Giovanni Bellini* and the Art of Devotion / ed. R. Kasl. Indianapolis: University Press, 2004. P. 182.
8. *Goffen R.* Giovanni Bellini. New Haven and London: Yale University Press, 1994. P. 382.
9. *Grave J.* Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des Heiligen Franziskus // *Pantheon*, 56 (1998). S. 35—43.
10. *Hammond N.* Bellini's Ass: A Note on the Frick's "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 144 (2002). P. 24—26.
11. *Hammond N.* Bellini's Bird: Avifauna in the Frick "St. Francis" // *The Burlington Magazine*, 149 (2007). P. 36—38.
12. *Janson A.F.* The Meaning of the Landscape in Bellini's "St. Francis in Ecstasy" // *Artibus et historiae*, 30 (1994). P. 41—54.
13. *Lavin M.A.* The Joy of St Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection // *Artibus et historiae*, 56 (2007). P. 231—256.
14. *Meiss M.* Giovanni Bellini's "St. Francis" // *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3. Venezia, 1963. P. 11—30.
15. *Renaissance Venice and the North.* Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian/Ed. B. Aikema, B.L. Brown. London: Thames and Hudson. 1999. P. 704.
16. *Richard Turner A.* The Vision of Landscape in Renaissance Italy. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1966. P. 69—73.
17. *Smart A.* The "Speculum perfectionis" and Bellini's Frick "St. Francis" // *Apollo*, 135 (1973). P. 470—476.

УДК 7.034...5

ББК 87.8; 85

РУССКИЙ ГОРОД

С.К. ЧУРАКОВ

Московский архитектурный институт (Государственная академия) — МАРХИ

107031, Москва, улица Рождественка, дом 11; Россия

E-mail: churakov55@yandex.ru

Статья посвящена проблеме формирования системы расселения северо-восточной Руси в рамках социоестественной истории (СЕИ). В качестве основного градообразующего фактора рассматривается тип освоения вмещающего ландшафта. Подсечно-огневое земледелие как основной вид хозяйственной деятельности и связанные с ним социальные модели и общественные отношения выступают базой формирования системы расселения и поселенческих типов северо-восточной Руси вплоть до конца XVIII века

Ключевые слова: вмещающий ландшафт, система расселения, город, родовые поселения, подсечно-огневое земледелие.

RUSSIAN CITY

S.K. CHURAKOV

Moscow Architectural Institute (State Academy) — MARCHI

The article is devoted to the problem of formation of the system of settlement of North-Eastern Russia in the framework of socio-natural history (SEI). As the main city-forming factor the type of development of the accommodating landscape is considered. Slash-and-burn agriculture as the main form of economic activity, and associated social models and social relations are the basis of formation of system of settlement and of settlement types in North-Eastern Russia until the end of the XVIII century.

Key words: containing landscape, settlement system, urban, tribal settlements, slash-and-burn agriculture.

Из лекции В.Л. Глазычева
на кафедре Управления территориальным развитием в РАНХиГС
в 2011 году.

«В середине XVIII века Ломоносов писал к Шувалову, озабочившись тем, что сегодня мы бы назвали демографической ситуацией: "Однако многие места есть в России глухие, на 500 и больше верст без городов, прямые убежища разбойников, всяким беглым и беспашпортным людям. Примером может служить лесистое пространство около реки Ветлуги, которое на 700 верст течением от вершин до устья простираясь, не имеет при себе ни единого города.

Туда с Волги укрывается великое множество бурлаков, коих немалая часть разбойники. Крестьяне содержат их всю зиму — за полтину человека. А будь он что работает, то кормят и бесплатно, не спрашивая паишпорта. По таким местам должно основать и поставить города, дав знатым селам гражданские права, учредить ратуши и воеводства, наградив надежными укреплениями от разбойников”».

Глубинный смысл этой цитаты в том, что до XVIII века система хозяйствования во многих местах огромной российской территории была вполне успешной и не нуждалась в таком градостроительном объекте, как город. Город является необходимой и неизбежной структурой только для определенных типов освоения вмещающего ландшафта — полевого земледелия. Для подсечно-огневого, основного и наиболее эффективного в это время и в этом месте, город являлся почти исключительно инструментом княжеского контроля над прилегающей территорией и не имел других оснований для возникновения.

Структура расселения на территории средневековой Руси и вплоть до конца XVIII века слагалась из трех составляющих: княжеский тип, опиравшийся на города в их классическом понимании; монастырский, ставший инструментом централизованной государственной власти, опиравшийся на систему монастырей и подчиненных им поселений, и не создавший города — примером тому Троице-Сергиева лавра или Соловецкий монастырь; и стихийный крестьянский, опиравшийся на систему родовых поселений и создавший малый город, выполнявший обслуживающие при этой системе функции, в основном как центр обмена товарами с периодическими ярмарками.

Славянская цивилизация — это цивилизация рек и лесов, что отмечали еще античные авторы. Тысячи лет она шла по рекам и речным долинам, используя их и как транспортные коридоры, с самым дешевым водным (летом) и санным (зимой) транспортом, и как источник самых плодородных для сельского хозяйства земель — пойменных лугов и речных мысов. Это был сложный сценарий освоения вмещающего ландшафта, включавший в себя как один из составных элементов распашку земель, которые давали гарантированный урожай в зоне неустойчивого земледелия. Вся система расселения строилась на основе бассейнов двух рек: Днепра и Волги, и их основных притоков. Вековые леса междуречья были мало освоены и малопривлекательны для хозяйственной деятельности. Поэтому не случайно, что именно по рекам возникали славянские поселения, которые впоследствии перерастали в города, существовавшие и столетия спустя.

Земли в поймах рек были и наиболее доступны, и наиболее плодородны, что в условиях примитивной агрокультуры было определяю-

щим фактором при их освоении. Почва представляла собой наносные, аллювиальные отложения, которые ежегодно возобновляли свое плодородие во время паводков. Подобное наблюдалось в истории человеческой цивилизации неоднократно — великие речные цивилизации Междуречья и Древнего Египта. Серьезное отличие славянской цивилизации было в том, что она развивалась на значительно более обширной территории в пространстве нескольких рек и не концентрировалась на узкой полосе плодородной земли, как это было вдоль берегов Нила или Тигра — Евфрата.

К началу II тысячелетия славяне освоили самые доступные пойменные земли бассейнов Днепра и средней Волги. Естественным путем на этих территориях сложилась сложная система взаимосвязанных поселений, объединенных двумя водными транспортными артериями, которые обеспечивали не только внутреннюю связанность территории, но и служили транспортным коридором между культурами ареала Балтийского моря, Византией и Персией. Поселения, располагавшиеся на пути «из варяг в греки», получали дополнительный стимул для развития. Города на этом пути становились важным элементом обслуживания транзитного коридора с дополнительным набором функций. И чем выше был трафик избыточного пассионарного населения из Скандинавии, тем большее развитие получали эти города. Разумеется, преувеличивать значение этого фактора не следует, поскольку в общем хозяйственном балансе «варяги» не могли занимать и не занимали главенствующего положения. Само название славянских земель, данное варягами, — «Гардарика» — говорит об интенсивном освоении всей этой территории безотносительно обслуживания транзита. Понимая, что «гард», или «гърд», означало не более чем «огороженное», укрепленное место [1], а не постоянное городское поселение в традиционном современном понимании, можно утверждать, что «гард»-город прежде всего фиксировал некоторую территориальную единицу освоения окружающего пространства.

Скорее всего, «гърд»-город имел смысл как символический центр окружающих родовых поселений. Значительное количество этих «городов» говорит в том числе о сложной расселенческой структуре, а с экономической — о наличии избыточного продукта, позволяющего вкладывать значительные ресурсы в сооружение этих «городов».

Дальнейшая экспансия за пределы узкой полосы пойменных земель на границу лесов и степей могла произойти только при наличии централизованной и организованной военной силы, что обеспечивала сильная княжеская власть. Но и тогда это было весьма рискованное мероприятие: открытые пространства лесостепи не давали надежно-

го убежища однодворным поселениям «выродков» — землепашцев, вышедших из рода для ведения самостоятельного хозяйства. Вмещающий ландшафт — лесостепь на широте Киева естественным образом способствовала развитию именно пашенного земледелия, что требовало значительных площадей под распашку. При распашке всех свободных земель и, как следствие — увеличении плотности населения организационное обеспечение всего хозяйственного комплекса стало основным смыслом возникновения и развития централизованного государства. Для славянских территорий этим государством в первую очередь стала Киевская Русь.

В отличие от территорий, покрытых лесами, где налогооблагаемую базу необходимо было с риском для жизни разыскивать по лесам и болотам, в Киевской Руси не было «медвежьих углов». Сбор налогов не являлся военной операцией, а был вполне бюрократической, обыденной и регулярной государственной деятельностью. Соответственно, города, включая и стольный Киев, были, прежде всего, местом представительства государственной власти со всеми ее атрибутами и функционалом. Практически Киевская Русь в XII веке представляла собой сложившийся тип государства, который в Западной Европе был достигнут только в конце века XIII к моменту завершения Великой распашки, когда был исчерпан ресурс свободных земель.

Скорее, под влиянием фактора жесткого княжеского надзора над наиболее плодородными, а следовательно, и наиболее освоенными территориями, чем с набегами кочевников было связано первоначальное интенсивное перемещение славянского населения в X—XII веках в междуречье Волги и Оки. В итоге плодородные земли «черноземного клина» в бассейне Клязьмы стали основой для возникновения Владимиро-Суздальского княжества, заместившего по значению Киевское.

Демографический взрыв на славянских территориях в X—XII веках был следствием территориальной экспансии на новые земли, а не наоборот, как принято считать. Стремление населения уйти от княжеской власти и от участвовавших набегов степняков при наличии обширных свободных территорий, пригодных для земледелия, стимулировало миграционные процессы и, соответственно, повлияло на демографическую ситуацию.

Согласно законам миграции, старые земли остаются надежной тыловой базой для эмигрантов. Вначале уезжает наиболее активная часть населения: молодая, предприимчивая, физически и интеллектуально более развитая. Существовавшая на тот момент агротехника, требовавшая значительных людских ресурсов, и возможность увеличения наделов за счет незанятых земель приводили естественным образом к численному увеличению крестьянской семьи и формированию мигра-

ционных процессов в схеме метрополия — колония. И, что важно, при сохранении иерархических связей и соответствующей им системы расселения. В условиях же Руси рубежа XII—XIII веков при наличии внешних факторов, таких как участвовавшие набеги степняков и усиление давления княжеской власти на крестьянские хозяйства, мигрируют не только пассионарии, но в этот процесс вовлекается большинство населения.

«Перед монгольским завоеванием отток славянского населения в ростово-суздальские земли, по-видимому, находился в стадии завершения. Об этом, в частности, свидетельствует падение роли Киева как торгового, промышленного и административного центра, резкое снижение численности его населения. Однако факт исхода вовсе не является свидетельством прочного освоения новых земель, консолидированным этносом, каким оно было бы при надежной базе места исхода и прогрессирующим демографическом росте этноса» [2, с. 31].

Учитывая, что на новых местах условия ведения пашенного земледелия были более суровыми, а уровень развития агрокультуры — низким, естественным стал переход на более простой, но более эффективный для данного вмещающего ландшафта тип хозяйствования — подсечно-огневое земледелие. Тем более что освоение новых залесенных земель вынуждало именно к этому. Одновременно формировалась система расселения, значительно отличавшаяся от той, которая была в Киевской Руси. И только к концу XIII века в пределах Владимиро-Суздальского княжества уровень плотности населения и сложности организационно-пространственной структуры приблизился к уровню, соответствующему Киевской Руси конца XII — начала XIII века.

Как отмечает Э.С. Кульпин: «Формирование интенсивной культуры земледелия здесь, как и везде, зависело от трех факторов: 1) разнообразия и богатства культурных видов в местах старого расселения, 2) уровня культуры земледелия в местах исхода и 3) **достижения такой густоты населения, которая позволяет решать практические задачи экспериментирования массой участников и быстро обмениваться информацией** (выделено авт. — С.Ч.)» [2].

Отсутствие городов в северо-восточной Руси как коммуникативных центров было обусловлено не столько фактором плотности населения, сколько самим типом хозяйствования. Роль таких центров выполняли регулярные ярмарки, привязанные не к городу, а к «месту», не обремененному городскими функциями: «гърд» был не столько городом, но факторией, складом и т. д. без значительного постоянного населения. В первую очередь такие места не выполняли административно-полицейские функции, т. е. не были местом реализации идеоло-

гии централизованного государства. И поэтому их объемно-планировочная и пространственная структуры не могли быть подобными тем, которые были в Киеве, Владимире или Суздале, где сложная социальная структура города естественным образом отображалась и в его планировочных характеристиках.

В этом отношении роль регулярных ярмарок оказывается более значимой, чем роль города как постоянно действующего центра социально-политических коммуникаций. Скорее всего, такой «город» был вторичен и являлся в основном «местом — блюстителем» ярмарки, размещавшейся вне городских стен, и был притягателен именно этой функцией.

Повышение плотности населения, завершение распашки новых территорий и переход к пашенному земледелию как следствие имел и развитие традиционного города. Это было справедливо для черноземного клина во Владимиро-Суздальской земле, но не для обширных залесенных территорий северо-востока.

К началу татаро-монгольского нашествия на территориях Ростовского и Владимиро-Суздальского княжеств практически все пригодные для быстрого освоения земли были распаханы, и плотность населения достигла уровня, при котором интенсивно начали развиваться города в своей классической форме, т. е. как центры производства и обмена. «Гардарика» действительно становилась страной городов, а не укрепленных родовых поселений.

Транзитная функция на Руси никогда особо не являлась градообразующей. Не города возникали на пути «из варяг в греки», а этот путь проходил по сложившейся транспортной схеме, обслуживавшей огромную территорию, по своему экономическому и человеческому потенциалу несопоставимо большему, чем потенциал Скандинавии, вообще-то, бывшей северными задворками Европы. Транзитный «привесок» обогащал город, но никак не определял его сущностные характеристики.

Структуру производства в русских городах до татаро-монгольского нашествия достаточно сложно восстановить в ее истинных размерах и качестве: города были полностью уничтожены и часто не восстанавливались в их былом состоянии.

В сравнении с Западной Европой, «где был слышен сплошной стук сукновален, свидетельствующих о промышленном подъеме» [2, с. 31], данных о динамике и объемах промышленного производства в городах Владимиро-Суздальской Руси просто не сохранилось. Депопуляция русских земель, вызванная нашествием, имела три вектора: физическое уничтожение наиболее активной части населения, угон в полон наиболее искусных мастеров и миграция части оставшегося

населения на неосвоенные труднодоступные территории. Оставшееся население уже не могло в силу своей малочисленности поддерживать уровень благосостояния, характерный для периода до нашествия.

«Экономический рывок, сделанный Западной Европой в XIV веке, был следствием демографического роста, связанного с прекращением нашествий в 13 веке» [3].

К концу XIII века Западная Европа достигла уровня развития Киевской Руси периода наибольшего расцвета и уровня Владимиро-Суздальской перед татаро-монгольским нашествием. После чего начала сбрасывать избыток пассионарного населения в крестовые походы и завоевания славянских земель, в первую очередь в бассейне Балтийского моря.

Ведущий психолог XX века А. Адлер [4] выделяет четыре основных человеческих мотивации: стремление к уравновешенности, безопасности, целостности, приспособления. Единственным местом, где можно было реализовать простым хлебопашцам эти ценности, были леса северо-восточной Руси. При этом, в отличие от Западной Европы, связь с местами «исхода» сводилась к минимуму. На новом месте менялся, прежде всего, тип освоения вмещающего ландшафта, пашенное земледелие заменялось подсечно-огневым, при этом принципиально изменялась сама система расселения. Славяне, известные в I тысячелетии н.э. как «речные люди», с конца первой трети II стали по большей части «лесными людьми», и только по прошествии 200 лет Русь возвращается к прерванному интенсивному типу развития.

Как отмечает Э.С. Кульпин: «Если леса Западной Европы перед распашкой были полны людей — охотников, промысловиков, углежогов, а также разбойников (причем робин гудов разных мастей было столь много, что одной из целей распашки была ликвидация разбойничьих гнезд), то леса Северо-Восточной Руси к началу интенсивного славянского переселения были практически пустынные» [2].

Размеры вмещающего ландшафта были таковы, что участки хозяйственной деятельности отдельных семей составляли десятки квадратных километров. Это не столько вело к фатальной изолированности крестьянских хозяйств, сколько к созданию своеобразной системы расселения, ориентированной на распределенные на обширной территории и в значительной степени самодостаточные родовые поселения. Эта система не препятствовала росту населения и хозяйственной активности, но при этом не нуждалась в возникновении и развитии традиционных городов. Более того, отсутствие транспортной сети, обеспечивающей быструю и легкую доступность поселений, обеспечивало и защищенность от княжеских «налоговых служб», которые представляли большее зло в сравнении с малочисленными «лихими

людьми». Ориентация на языческие веру и обычаи, напрямую связанные с повседневной жизнью и хозяйственной деятельностью, и отторжение христианской церкви, выступавшей инструментом княжеского контроля за территорией, а фактически закабаления вольных пахарей также не способствовали развитию городов.

«Лесным жителям» объективно не было необходимости объединяться в большие поселения, а тем более в города. Лесная жизнь была значительно безопасней жизни в городах для абсолютного числа населения. И это являлось основой нового генезиса системы расселения на северо-востоке Руси. Важно то, что эта система строилась не вокруг города, но включала его в сложную систему освоения вмещающего ландшафта как один из ее составных элементов, подобно тому как при подсечно-огневом земледелии возделанные поля включались в сложный природно-хозяйственный кругооборот.

Она не давала высокую плотность населения подобно тому, как это было в Западной Европе, но выстроила устойчивую и жизнеспособную пространственную схему, где город выполнял подчиненную роль по отношению к большой группе родовых поселений, разбросанных на значительной залесенной территории. Ситуация зеркальная по отношению к территориям южной и центральной Руси и по отношению к Западной Европе.

Для сопоставления разных расселенческих типов на всей территории Руси от Киева до Москвы необходимо сравнение данных по плотности населения и соотнесение ее с количеством и характером городов во временной динамике. Неоднородность миграционных процессов в направлении центра и северо-востока Руси вызвала такую же неоднородность в системе расселения, типах и характере поселений. Типы поселений, их взаимосвязанность, их планировочная структура, объемно-пространственное построение сооружений внутри них, характерные для княжеской колонизации новых земель, существенно отличались от всего того, что возникало при стихийной, крестьянской колонизации этих же земель. В двух вариантах процесса колонизации «боролись» категории массовости и организованности. Центр и Север Восточной Европы заселяли как отдельные крестьяне, уходившие от гнета князей с юга и запада Великой русской равнины, так и князья организовывали переселения на новые земли в разной степени зависящих от них крестьян.

Что дало более действенные плоды, неизвестно, во всяком случае, нет достаточно объективных данных, позволяющих определенно судить об этом. Великокняжеская колонизация привела к тому, что в XII веке вся пашня оказалась поделена, и началось интенсивное заселение Владимиро-Суздальского ополья. Колонизация шла

с запада на северо-восток перпендикулярно изотермам по наиболее освоенным и заселенным участкам, где утверждалось пашенное земледелие — двух-трехполье. Как и в Западной Европе, пашня, по выражению М. Блока, была «великим пожирателем территорий», но в отличие от Западной Европы в первую очередь осваивались не леса, а пойменные земли.

Организованное, княжеское освоение ополья сопровождалось основанием городов уже вне известных водных маршрутов. Это были города, единственной функцией которых было обеспечение интенсивного хозяйственного освоения вмещающего ландшафта, задача обслуживания транзита вообще не ставилась. Древнейшие города Северо-Восточной Руси — Ростов, Суздаль, Переславль-Залесский, Юрьев-Польский, Углич возникли не на традиционных водных путях, а вдали от них, в плодородном ополье. Одним из действенных инструментов великокняжеской экспансии на новые территории было использование церковных организационных структур. Наиболее наглядным является пример деятельности Сергия Радонежского и связанной с его именем Троице-Сергиевой лавры. Система хозяйствования лавры включала обширные территории с многочисленными крепостными крестьянами, над которыми церковь имела не только «духовную» власть, контролируя устроения населения, но и светскую — осуществляя административную, в том числе и судебную, власть «на местах». И это формировало еще один организационный тип колонизации окружающих обширных пространств.

Схема великокняжеской экспансии руками церкви была отработана веками: сначала скиты, пустыни, затем монастыри, затем система монастырей с закреплением за ними территорий с бывшим до сих пор свободным населением, переведенным в категорию монастырских крепостных. Эта схема была организационно столь эффективна, что к середине XIX века церковь стала самым крупным крепостником в России, владея людьми и землей.

Учитывая, что пахотное земледелие требовало большего количества людей, чем подсечно-огневое, организовывалось переселение крепостных крестьян из княжеских земель с вытеснением свободных землепашцев дальше на периферию.

Но в отличие от великокняжеской схемы колонизации монастырская не приводила к появлению городов. Экономический гнет, совмещаемый с идеологическим и осуществляемый в очень жестких рамках одним юридическим лицом — церковью, подавлял всякую возможность поселений при монастырях развиваться в полноценный город. Сергиев Посад так и оставался посадом при лавре, которая доминировала во всех сферах, включая экономическую.

В результате такой деятельности по освоению территории сложилась своеобразная система расселения: «Независимые крестьяне постепенно широко расходились по лесам и жили, хотя и поддерживая родовые, родственные отношения, изолированно друг от друга малыми семьями в населенных пунктах из немногих дворов. Зависимые от князей и бояр — в относительно крупных селениях — деревнях и селлах. Независимые крестьяне долго оставались язычниками, зависимые, горожане, князья и их дружинники были христианами» [5].

Свободное население Руси концентрировалось на периферии территории, постепенно отступая в труднодоступные районы, не образующая крупных поселений, которые легко могла контролировать княжеская власть. Вместо расселенческой модели, в которой город служил центром всей территории, сформировалась распределенная сеть из небольших поселений и хуторов. Таким образом, город в этой системе выполнял функцию центра только на время ярмарок, по завершении которых пребывал в «летаргическом сне», живя «черным промыслом», т. е. натуральным хозяйством, практически так же, как окружающие его родовые поселения.

Список литературы

1. Глазычев В. Слободизация страны Гардарики // Иное. М., 1993
2. Кульпин Э.С. Путь России. М., 1993.
3. Блок М. Феодальное общество // Блок М. Апология истории или ремесло историка. 1986.
4. Адлер А. Индивидуальная психология // История зарубежной психологии (30—60-е гг. XX в.): Тексты. М., 1986. С. 134.
5. Седов В.В. Восточные славяне в VI—XII вв. М., 1982. С. 256.

Reference

1. Glazy`chev V.L. Slobodizaciya strany` Gardariki // Inoe. M., 1993.
2. Kul`pin E`.S. Put` Rossii. M., 1993.
3. Blok M. Feodal`noe obshhestvo // Blok M. Apologiya istorii ili remeslo istorika. 1986.
4. Adler A. Individual`naya psixologiya // Istoriya zarubezhnoj psixologii (30—60-е гг. XX в.): Teksty`. M., 1986. S. 134.
5. Sedov V.V. Vostochny`e slavyane v VI—XII vv. M., 1982. S. 256.

УДК: 75.03

ББК: 85.103(2)6, 143(2)6

РОЛЬ КЛАССИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ: НАСЛЕДИЕ И НОВАТОРСТВО

И.В. ГЛАЗОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

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

E-mail: glazzov@gmail.com

В статье предпринята попытка анализа способа, которым феномен классики участвует в формировании образного строя отечественной живописи. Классика в содержательных структурах художественного сознания существует как комплекс, символически организующий коллективное сознание: идеальных представлений о человеке, природе и обществе, характерных для XX века.

Конкретное включение классики в образный строй отечественной живописи рассматривается на основании изучения работ художников в связи с представлением ряда центральных тем искусства XX века. На примерах живописных произведений было показано, что художественно-образный язык сохраняет в себе сформированный школой «академический архетип», что в практиках различных художников при вещественном воплощении интуитивных представлений используется как удостоверяющий суть идеи принцип. Это позволяет прояснить сущность включенности классического наследия: оно выполняет функцию установления сквозных связей между прошлым и будущим через настоящее в семантическом поле формы.

Ключевые слова: классицизм, неоклассицизм, неоакадемизм, искусство XX века, русская живопись, символ, аллегория, эмблема, образ.

THE ROLE OF CLASSICS IN THE FORMATION OF IMAGE ARRAY IN RUSSIAN PAINTING: HERITAGE AND INNOVATION

I.V. GLAZOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The article attempts to analyze the way in which the phenomenon of classics is involved in the formation of the figurative system of Russian painting. Classics in the substantial structures of artistic consciousness exists as a complex symbolically organizing collective consciousness: ideal representations of man, nature and society, characteristic of the 20th century. The specific inclusion of classics in the figurative system of Russian painting is considered on the basis of a study of the works of artists in connection with the presentation of a number of central themes of 20th-century art. On the examples of paintings, it was shown that the artistic-figurative language retains the "academic archetype" formed by the school, which

is used in the practices of various artists with the material embodiment of intuitive ideas as a principle verifying the essence of the idea. This allows to clarify the essence of the inclusion of the classical heritage: it performs the function of establishing end-to-end connections between the past and the future through the present in the semantic field of form.

Keywords: *classicism, neoclassicism, neo-academism, twentieth-century art, Russian painting, symbol, allegory, emblem, image*

Вопрос преемственности Россией античной культуры обычно рассматривается в контексте принятия ею христианства от Византии. Культурное значение Византии было ограничено рядом факторов: географической удаленностью, немногочисленностью населения и собственно религиозным характером. Это, в совокупности со слабым распространением греческого языка, препятствовало «усвоению греческой образованности», понимаемой в данном случае как общегуманитарной эллинистической традиции. Таким образом, «...когда в XVIII веке окончательно выведенная из прежнего изолированного положения Россия вошла в непосредственное отношение к Западной Европе, то естественно должна была подчиниться более сильной цивилизации — европейской...» [1, с. 1]. Действительно, Петровская эпоха может считаться своего рода поворотным этапом в истории русской культуры, определившим ее европейский и светский характер. Отмечая непрерывность риторической традиции со времен Аристотеля до Нового времени включительно, современный исследователь А.В. Михайлов указывает на свойственный ей мифориторический характер. Под этим он подразумевает примат слова как носителя культурной традиции, со всеми ее смыслами и содержаниями, и видит в ней живого носителя античности. «Отсюда, т. е. от начала риторического искусства и вместе с тем от риторического слова как носителя всех традиционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова. Назвав это морально-риторической системой, я имел в виду неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры — слова, знания и морали. “Слово” включает здесь в себе и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще» [2, с. 310]. Такой тип культуры иначе называется мифориторическим, в нем миф понимается в смысле «готового слова риторической культуры» [2, с. 310]. Именно она и стала основой культуры государства с эпохи Петра I. Разумеется, античная мифология к этому времени уже была лишена своего сакрального значения, превратившись в «...четко определенный в своих общественно-политических и эстетических функциях метаязык официальной культуры» [3, с. 178]. Вопросам становления новой семантической культуры, основанной на использовании мифологического метаязыка, а также латинского языка

в качестве семантической универсалии посвящена работа Ю. К. Воробьева [3]. В ней убедительно показано, что метаязык мифологии становится главным способом символического описания общественно-политической и культурной жизни страны. На протяжении всего XIX века классика также оставалась в фокусе культуры, в связи с этим необходимо отметить ведущую роль классического образования и отечественного антиковедения в формировании антикизирующей ментальности, характерной для русской культуры начала XX века. Можно сказать, что «для коллективного сознания интеллигенции конца XIX — начала XX века античность становится привычным языком, без мысленного перевода на который это сознание не может обойтись» [4, с. 79]. Эта характеристика коллективного или социального самосознания образованного слоя России позволяет соотнести внутреннее содержание личности с миром культуры. Важная роль искусства в данном случае состоит в формировании отношения, эмоциональной оценки эталонов и стереотипов, актуальных для данной исторической общности. Рассматривая семиотическое разнообразие форм отражения античной мифологии в культуре России XX века, необходимо определить условия функционирования знаков и символов в качестве эстетических стереотипов. В качестве такого условия можно назвать «определенное единство (канонизация) его значения при всех возможных частных интерпретациях» [3, с. 175]. Подобное становится возможным, когда античная мифология становится культурной условностью и складывается метаязык. Е.А. Чигилинцев в работе «Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI века» так описывает этот процесс: «Рецепция античного наследия означает восприятие и включение в интеллектуальные и культурные практики в качестве неотъемлемой части (присвоение) социально-политических, исторических и культурных явлений античности» [5, с. 7]. В художественной практике, так же как и в эстетике, начало XX века характеризуется утратой академической школой господствующего положения и появлением большого количества направлений, течений, объединений. Разнообразие творческих подходов приводило к утрате связи между художником и публикой. Стремление восстановить эту связь путем создания эмоционально-пластического образа, способного выразить тему произведения, составляло одну из главных задач, которые ставили перед собой художники классического направления начала XX века. Характер этой связи раскрывает Л.И. Пумпянский [6]. Он утверждает, что искусство делается общепонятным благодаря тому, что представляет собой язык. Художник, начиная работу над картиной, свободен в выборе «слов» или «форм» этого языка, но, раз выбрав, вынужден следовать их логике. Логика этого языка связана с постоянством пластических элемен-

тов, из которых он состоит. Изменить законы, диктуемые бытием художественных форм, художник не может, он может ими только пренебречь. В то же время, поскольку эти элементы создаются «привычным единообразием данной культуры», то они поддаются изменению, составляя своего рода «грамматику» языка. В ходе работы он руководствуется объективными законами — как в построении формы, обращаясь к «реальному миру вещей», так и содержательно — через отношение к «идеальному миру разума», стремясь создать произведение, в котором оба эти основания пришли бы к объективному совершенству. Действительно, восприятие художника во многом формируется школой. Методика академической или «универсальной» школы, остающаяся в общих чертах неизменной до настоящего времени, состоит в последовательном развитии технических навыков, начиная с копирования образцов, затем рисования с гипсов и, наконец, штудирования живой модели. В целом этот подход базируется на представлении о зрительном восприятии, как своего рода зеркале, отражающем реальность. Глаз художника представляется единственным механизмом, передающим изображение, и, таким образом, подразумевается, что эта оптическая система сама по себе позволяет полно и точно отображать реальность. Однако «капитальный семиотический факт состоит в том, что в образе нам даны не наши субъективные состояния, а сами объекты. В акте восприятия субъект не соотносит своего образа вещи с самой вещью: для субъекта образ как бы наложен на вещь. Именно этот факт и заставлял долгое время полагать непосредственность чувственного восприятия. Различие между планом предметного содержания образа восприятия и действительностью составляет представление, или обобщенный свернутый образ, который оформляется в чувственную ткань при порождении нового содержания» [7, с. 397]. В такой оптике творческая деятельность представляется, в романтической терминологии, своего рода светильником, где разум освещает предметный мир, формируя новые планы содержания образов всякий раз по завершении развития предыдущих. Это утверждение согласуется с выводами, сделанными исследователем психологии творчества Г. Баумгартнером: «то, что мы воспринимаем, — это не сама действительность физического мира, а только модель, построенная на основе немногих чувственных сигналов» [8, с. 173]. При этом «создаваемая мозгом модель мира никогда не заявляет о себе как о модели, но неуклонно истолковывается так, будто она и есть мир» [8, с. 174]. Художественный язык представляет собой эстетически определенную образную структуру, наделяющую формы и отношения между ними знаковыми функциями, которые обуславливают установление специфических правил структурирования и осмысления действительности.

Только будучи помещенным в структуру картины, изображение раскрывает уровни своих значений: содержание раскрывается в границах культуры, а экспрессия и изобразительность — в границах индивидуальности творческого субъекта в его взаимодействии с реальным миром. Так, образ представляет собой процесс взаимодействия этих трех слоев художественного произведения, развертывающийся в сознании зрителя. Концепция внутренней формы, предложенная и методологически разработанная Г. Шпетом, развивается в трудах сотрудников ГАХН, А. Циреса, Н. Жинкина, Н. Волкова, А. Габричевского, А. Губера. В связи с тем, что ГАХН спустя короткое время своего существования была распущена, вопросы анализа живописных произведений с этих позиций не получили окончательного разрешения, однако некоторые общие положения, высказанные в ряде работ, представляют несомненный научный интерес и по сей день.

Переживание, вызванное художником у зрителей, становится одним из аспектов внутренней формы художественного произведения. Возникновение этого переживания связано с образным характером художественного языка, поиск которого становится одной из главных задач для живописи XX века. Художественный образ представляет собой сложное явление, в котором логический характер объективного значения раскрывается в семантическом поле формы, как средство кодирования культурспецифических посланий, и тем самым — передачи духа времени или определенного мирозерцания. В связи с этим встает вопрос о механизмах этого процесса. Ведущую роль в понимании образа в живописном произведении играли работы А. Габричевского. Он описывает стиль как функциональное единство образов, проявляющееся в произведении через индивидуальный закон внутренней формы. Внутренняя форма изображения понимается по аналогии с внутренней формой слова вербального языка, представляющей собой логическое основание, делающее воспринимаемый мир интеллигибельным. Поэтическая, «ноэматическая» составляющая образа всегда остается внутренней формой и постигается при помощи того, что Г. Шпет называл интеллигибельной интуицией или уразумением. На основе этой логики Н. Волковым разрабатывается решение проблемы образа как метафоры. Он представляет метафору как суждение, предиктирующее образу его внутренний смысл. Вводя понятие внутреннего предиката, Волков раскрывает понятие метафоры как свернутого суждения, в котором образ заключает свой внутренний предикат. Внутреннее уразумение обеспечивает идеальную наглядность метафоры. Поскольку в акте понимания усматривается не единственное понятие, а неопределенное множество, метафора тяготеет к символу, поэтическому совершенству образа. Исследованию «метафорического сознания» посвятил

свои работы А. Губер. Он ввел понятие «первичное значение», которое обозначает неизменное смысловое ядро слова, сохраняющееся при всех применениях понятия. Понимание тропа, т. е. поэтического значения, возможно лишь в том случае, если в нем сохраняется логическое ядро, на котором строится поэтическая форма. «Поскольку троп осмысливается и понимается, поскольку в целом поэтическом произведении мы наслаждаемся игрой смыслов, постольку несомненная зависимость этих смыслов от логики [...] Связь здесь структурна. В поэтической форме есть логическая основа, как и во всяком осмысленном высказывании, на которой строится иная, поэтическая в данном случае форма, которая настолько видоизменяет смысл, что его понимание становится иным. Но за этим другим всегда как бы просвечивает первичное слово — значение, со своей логической природой» [9, с. 125]. Для того чтобы троп стал носителем эстетического сознания, необходимо чтобы он развернулся в образе. Применительно к живописи можно сказать, что античный, классический образец выступает в произведении в качестве логической основы, «первичного значения», а экспрессия и выразительность обеспечивается поэтической интуицией художника. Они существуют в виде означаемого и означающего в специфическом состоянии взаимопроникновения. Степень его определяет характер связи — аллегория, уподобление (эмблема) и символ. В специфическом контексте произведений аллегория используется в случае необходимости представления отвлеченных понятий, она основана на суждении, имплицитно включенном в контекст, и носит дидактический, логический характер. Уподобление предполагает меньшую степень условности связи обозначения и обозначаемого, выбор образа характеризуется однозначностью и открытостью, исключающей неопределенность подраумеваний. Наконец, в символе образ как предельная выразительность художественно значимой формы «сохраняет смысл через совершенное переозначение всех слов при помощи нового подраумевания и тем, уничтожая банальность, открывает глубину смысла в самых простых словах. В силу многозначности, символ выступает как загадка, никогда не разгадываемая, а только загадываемая. Эмблематическим выражением этого символа Гегель правильно признает сфинкса, загадка которого властно захватывает душу» [10, с. 7].

В созданной художником картине можно выделить две основные составляющие: изобразительную и пластическую. Изобразительная есть функция выражения объектов и явлений предметного, реального мира. В ее основе лежит непосредственная фиксация внешних наблюдений. Очевидно, что каждый предмет видимого мира является признаком неопределенного количества всевозможных обстоятельств. Принципиальное отличие изобразительного языка от языка словесно-

го в том, что эти признаки не обладают характерной для последнего определенностью. Однако в художественной практике их многозначность ограничена тем, что можно назвать традицией восприятия. Специфика изобразительного языка классицизма состоит в том, что здесь практически все изображения-признаки имеют такие соответствия, которые делают произведение однозначно понимаемым любым культурным зрителем. Это существенно отличает его, приближая к литературному языку. Важно отметить, что данное соответствие не является природным, а целиком конвенционально и характерно для данной культуры. Объяснить это явление можно, вновь обратившись к психологии восприятия. Изучая биологические основы эстетики, И. Эйбл-Эйбельсфельд выделил особый уровень культурспецифических предпочтений восприятия, характерных тем, что «они усваиваются в раннем детстве, а затем используются всеми носителями данной культуры для возбуждения определенных эмоций» [11, с. 53]. Это позволяет говорить о наличии особых художественных форм, выступающих в роли алгоритмов эстетического восприятия. Они представлены через пластическую составляющую изображения. Пластическая составляющая связана со зрительным восприятием, которое «есть восприятие модельное, оно организует и структурирует формы, оптические проекции которых регистрируются глазом. Именно эти организованные формы, а не какие-то условные идеограммы порождают зрительные концепты, благодаря которым картина становится прочитываемой. Они являются ключами ко всей многообразной сложности образа» [12, с. 130]. Условием существования художественного объекта в его целостности выступает идея архетипа. Первоначально термин введен К.Г. Юнгом для описания процессов, организующих и катализирующих индивидуальный психологический опыт. По его мнению, художник погружается в мир архетипов и силой своего таланта делает их доступными восприятию современников. Творческий процесс (по Юнгу) складывается «из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства» [13, с. 131]. В то же время Юнг не затрагивает вопросов собственно искусства, полагая его существующим по своим собственным законам, что переводит вопрос о существовании архетипа в искусстве в новую плоскость. «Основной проблемой в определении природы архетипа является следующая контрверза: подмена его онтологической природы феноменологическим описанием. Например, у К. Юнга архетипы, как элементы психических структур, понимаются то в виде аналогии, то тождества, то как порождение одних форм другими. В общем виде архетип понимается как модель, образец, в то время как он ни то и ни другое — смысл

архетипа в символическом прочтении целостности, результата «встречной инспирации» физического и духовного, способствующей преодолению несовершенства и неполноты человеческого бытия и интеллекта» [14, с. 35]. Тогда архетип может быть представлен как понятие цели как формы. «Проблему “овеществления” Архетипа полагаем свести к определению формальных признаков в отношении к этапам культуры и искусства. В понимании общности художественных средств, связанных с представлениями о мире, накоплением в формах искусства пластических характеристик и сменой принципиальных пластических систем и композиционных решений важна не только стилевая теоретическая линия, но и линия типологическая. Если Архетип, который как идея может быть только один, и он тождествен идее Целостности Формы, и его определение не может не соотноситься с областью метафизической, то конкретные его проявления общественно и исторически обусловлены» [14, с. 36]. В связи с этим можно сформулировать вопрос об идейном содержании картины, принципиально отличающемся от содержания формального, которое представляет собой просто способ комбинирования форм. Н. Радлов находит ответ в практике своих современников, применяющих «академический» метод. Этот метод состоит в умении пользоваться формами, скрытыми в художественной памяти творца, которые позволяют выразить любой образ, рожденный его фантазией. Его нельзя смешивать с академическим методом, практикующимся в учебных заведениях, где формам раз и навсегда приписывается определенное значение, это метод, приближающийся по своему характеру к искусству времен раннего классицизма, первых академий Европы. Именно таким путем шли, по мнению Радлова, классицисты прошлого: от знаний и традиций, составляющих априорные художественные аксиомы, и от непосредственного наблюдения, эмпирического материала искусства. Таким образом, картина становится как бы живым организмом, носящим в себе мысль, т. е. целевую причину своего существования. Благодаря этому решается проблема картины как художественно значимого целого. В произведениях искусства изобразительная и пластическая составляющие объединяются в живописно-пластических системах. Живописно-пластическая система представляет собой закрытую структуру, в которой смысл воспроизводится благодаря способности к отбору из внешней среды тех факторов, которые система считает значимыми, исходя из своих внутренних условий, что можно сравнить с языком, в котором между словами как средством общения и смыслом высказывания существует связь, характеризующаяся слабой сопряженностью. Это позволяет системе нормально функционировать, так как смысл высказывания в таком случае всегда определяется

конкретной ситуацией, в которой это высказывание сделано. Живописно-пластические системы характеризует конструктивистский подход по отношению к традиции: ее сущность представляется как изменчивая реальность, связанная с пониманием существующих систем культуры как знаковых, и, таким образом, позволяющая субъективно интерпретировать их. В этом смысле классическое наследие, как образительный язык, обладает рядом уникальных свойств. Во многом благодаря общепонятным смыслам, связанным с определенными образцами скульптуры, живописи, культуры вообще, в этом случае можно говорить о существовании устойчивой связи между образом и смыслом. Рассмотрим, как функционируют эти формы в практике художников для создания образных решений.

Наследие классицизма и образ человека в советской живописи

Теоретики неоклассического направления, рассуждая о будущем искусстве, особое значение придавали изображению тела, видя в нем ключ к созданию «большого искусства». Закономерности построения эстетически ценной формы связывались с появлением нового классического стиля. В изображении наготы виделся способ преодоления эстетической неопределенности конца XIX века. В 1910 году, рассматривая основные современные тенденции в изображении человека, С.К. Маковский равно дистанцируется от радикальных футуристов, призывающих отказаться от него вообще, и от консервативных академических конвенций, занимающихся производством «этюдов с натуры». Он так формулирует проблему: «если современная живопись, утверждая правду аналитическую (импрессионизм и экспрессионизм), свела изображение нагого тела к “раздетому жанру”, от которого футуристы советуют просто-напросто отказаться, значит ли это, что нам, современникам, убедившимся в упадке культа наготы, не следует стремиться к его возрождению? Несомненно, следует, во имя *grand art* — “большой живописи”, о которой мечтается всем нам, — ибо нагота человека представляет и для нас, и для современной живописи основу всякого синтеза, вдохновенного стиля, монументальной идеализации» [15, с. 14]. В этой части своей программной статьи Маковский указывает путь к возвращению живописи качеств *grand art'a* — возрождение культа человека, культа синтетической, идеализированной красоты. Обращаясь затем к истории искусств, Маковский находит в ней эпохи расцвета и, анализируя их, приходит к выводу, что для того, чтобы вернуть живописи утраченные ею ценности, нужно вернуться к античным истокам европейской цивилизации. Он продолжает далее в стиле, характерном

для художественных манифестов начала века: «Прямыми наследниками эллинов мы остались и поныне. Никакому американизму и футуризму не погасить священного огня, зажженного когда-то на алтарях Аполлона и освещающего все пути художественных достижений. Культ наготы воскреснет, он уже воскресает. Мы духовные дети поколений, для которых все в искусстве начиналось и кончалось человеком [...] Мы начинаем понимать, что никогда не прекращалась (а только прерывалась на короткие периоды) традиция» [15, с. 14]. Сходный принцип утверждает и Л. Бакст в программной статье «Пути классицизма в искусстве»: «В формах нагого тела будут искать художники новое вдохновение, и мы вернемся, как греки Периклова периода, к их воззрению на красоту в природе. На первое место они ставили прекрасное нагое человеческое тело. Ведь для греков герои, боги, богини, простые смертные — лишь предлог для воспеания обнаженного тела... Будущая живопись повернет туда же!» [16, с. 61].

После Первой мировой войны неоклассицизм актуализируется в форме нового историзма. Происходит возврат к идеалам античной человекообразности и гармонии в искусстве разных стран: «возврат порядка» во Франции, «возврат искусства» в Италии и «новая вещественность» в Германии. Художники отозвались на военные события, пересмотрев отношение к телу и прошлому культуры. Классицизм всегда подчеркнуто отдавал предпочтение гуманистическому идеалу в изображении человека. Напротив, модернистские теории футуризма, романтически воспевающие насилие, скорость, господство машин, оказались противопоставлены реальному опыту войны. Это заставило переосмыслить понимание тела человека архитектурно, с особым выделением таких качеств, как цельность и единство формы. Выражаясь на языке определенности и логики, в противоположность сложным ощущениям и эмоциям, доминировавшим в предвоенном искусстве, неоклассицизм воспринимался как обновляющая сила, новый дух модернизма. Характерным стало экзистенциальное отношение к телу: человек не просто обладает телом, а он и есть тело, и обнаженная натура становится одним из главных сюжетов творчества. Тело воспринимается как архитектурная форма, призванная воплотить новое содержание. С другой стороны, чудовищный опыт тотальной войны породил страх перед телесностью, уязвимостью и беззащитностью человека и огромным количеством жертв. Происходит своего рода реконструкция тела. Если древние греки ваяли совершенные тела своих героев, то человек XX века стал изменять свое тело, чтобы сделать его подобным античному идеалу. Тело в античности — это выражение эстетического чувства, основанного на идее прекрасной индивидуальности, заключенной в совершенную форму, жизнь, понимаемая как подвиг, которому тело

служит совершенным орудием воли, и судьба — как источник духовного существования человека. Культ телесности, свойственный древним, вновь оказался в центре внимания европейских интеллектуальных кругов еще в конце XIX века. Одним из первых проявлений этого вновь открытого отношения к телесности стало возрождение Олимпийских игр под руководством П. де Кубертена во многом как возрождение идей греческой цивилизации эпохи эллинизма. В своем эссе «Возвращение к греческой жизни». П. де Кубертен определяет ее четыре принципа: «безмятежность, философия, здоровье и красота». Идеи возвращения к греческой жизни носили общеевропейский характер, гармоничное развитие человека, в том числе средствами физического воспитания, набирало популярность в Англии и США, Германии и России. Кроме того, увлеченность идеей возрождения древних игр совпала по времени с началом систематических раскопок в Олимпии (1875—1881). Одним из основных достижений античной цивилизации, в которой она получила наиболее полное выражение, является принцип прекрасной индивидуальности, который понимает красоту этически, как олицетворение истины и блага. Особое значение приобретает нагота. Символически она означает гармонию человека с миром и самим собой. Кроме того, нагота внеисторична, она дает субъекту возможность свободного выбора своей судьбы. Естественное поэтому становится в представлениях современников равным античному.

Поколение художников, дебютировавших в искусстве в первые послереволюционные годы, тесно связано с преподающими в это время довоенными мастерами, опиравшимися в своих творческих исканиях и теоретических разработках на классическое понимание формы как обращение к социальной риторике современности. А. Лосев писал: «живое и одушевленное тело человека, мыслящего на основании, при помощи и в целях общинно-родового коллектива, — вот предмет античного мышления» [17, с. 38]. В основе пластических поисков этой эпохи лежала идея представления человеческого тела как совершенного произведения. Тело: мужское, детское и женское служило идеальным образцом художникам, пытавшимся через различные виды физической активности отыскать тип физически и духовно совершенного человека. Движение в различных аспектах входит в комплекс поисков новой живописной выразительности. В основу нового представления о совершенном теле положено языческое, специфически греческое представление человека, живущего в гармонии с природой. В неоклассицизме она вновь актуализируется через воплощение телесного идеала в диалоге культур, где, с одной стороны, пластическая ясность античности и вневременная идеальность композиционного построения, с другой — острохарактерная жанровость создают четко фикси-

рованный в точке встречи момент времени, приобретающий качества вечности. Стремление к монументальности, которая так высоко ценилась в начале века, в сочетании с видимым отсутствием сюжета, замененного различными видами физической активности в труде и спорте, т. е. развитие именно тех качеств, которыми теоретики отечественного искусства определяли будущую живопись, характеризуют творчество А. Дейнеки. Картины Дейнеки характерны своим подходом к изображению тела в условной активности: бег, игра, отдых. С начала 1920-х годов художник большое внимание уделяет живописи. Его ранние работы имеют производственную или спортивную тематику. В таких произведениях, как «Футбол» (1924), «Боксер Градополов» (1926) и более поздних «Кросс» (1931), «Игра в мяч» (1932) «Крымские пионеры» (1934) разрабатывается новый типаж тела.



Рисунок 1. И. Чернов
Самсон утоляет жажду
из ослиной челюсти. 1800.
Холст, масло. 215×159
Государственная
Третьяковская галерея



Рисунок 2. А. Дейнека
Боксер Градополов, 1927
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно

Характерными становятся точно найденный контур, движение и силуэт. Последнее качество тесно связано с поисками художника в скульптуре, придает всему его творчеству классическое измерение («всякий скульптор поневоле классик» Т. Готье). Тело в данном случае выступает как знак присутствия человека в мире, что подчер-

кивается силуэтным решением и заливкой цветом без моделировки («Донбасс. Обеденный перерыв», 1935). Последняя интересна тем, что практически повторяет композицию «Полдня» 1932 года, где изображена группа выбегающих из воды женщин. Замена мужской натуры на женскую и далее встречается в творчестве художника, можно указать, например, что при работе над «Обороной Севастополя» (1942) он пользовался женскими моделями. Это свободное обращение с полом восходит в творчестве Дейнеки к приемам, характерным для искусства



Рисунок 3 — А. Дейнека. Битва амазонок. 200×248.
Государственная Третьяковская галерея

Возрождения, для которого подобная андрогинность была следствием понимания особой эстетической ценности человеческого тела как такового и широко использовалась. С «Обороной Севастополя» перекликается и единственная его работа собственно на античный сюжет «Битва амазонок» (1947), также изображающая батальную сцену. Эта картина представляется тем более ценной, что в ней прорывается скрывааемый художником темперамент, проявившийся в противопоставлении сложных аффектированных движений группы амазонок скупым, данным единой массой фигурам греческих воинов. В фигурах заметно влияние греческой вазопиши и скульптуры, хотя художник избегает прямых ци-

тат. Условно трактованный пейзаж своей лапидарностью подчеркивает напряжение сцены, демонстрируя монументальное дарование художника. Художник так видел свою задачу: «...Я добиваюсь для своего искусства нахождения таких форм, которые давали бы мне возможность переносить форму из плоскости в объем. Из графики в живопись, от гуаши переходить в мозаику. Возрождение не имело конфликтов между скульптурой и живописью, тонкой чеканкой и монументом» [18, с. 110].

Одним из достижений неоклассицизма становится новый подход к изображению женского тела. После Первой мировой войны в социальном и политическом положении женщин произошли серьезные изменения. Военный опыт изменил отношение к телу, и вопросы телесной репрезентации стали важной частью общественной жизни.



Рисунок 4 — С. Никритин. *Старое и новое*. 1935. Холст, масло. 119×105. Частное собрание

Гендерное нивелирование, актуальное во время войны, сменилось настоящей потребностью четкой визуальной идентификации. Стремление к красоте, понимаемой в том числе и как телесное совершенство, захватило послевоенное общество. Одним из важных следствий участия женщин в Первой мировой войне стало широкое использование женщинами техники. Самолеты и автомашины стали символами женской свободы и независимости. Другим следствием во-

енных событий явилось новое отношение к женскому телу, которое получило возможность свободного показа, в том числе и обнажения, без осуждения общества. С этим связано участие женщин в спорте. Женщины начали активно приходить в спорт в конце XIX века. Вскоре они освоили такие виды спорта, как бокс и борьба. Это размывание конвенциональных границ спортивных активностей привело к тому, что уже в 1920-х годах на олимпийских играх была введена гендерная проверка. В то же время участие женщин в спорте вызвало к жизни античное понимание гармонического сочетания тела и разума. Этот греческий дух, ассоциировавшийся с молодостью, свободой, красотой и телесностью, наполняет мир послевоенной Европы.

Война изменила и поведенческий паттерн — женщины стали независимыми, более мужественными и приобрели экзистенциальный опыт. Растущая автономия женщин подчеркивалась и увеличением их политических прав. Женщина вышла за пределы мужского влияния в том смысле, который устанавливали традиционные отношения. Это, в свою очередь, имело неоднозначные последствия. Дело в том, что основные трудности послевоенной адаптации испытывали как раз мужчины. Безработица, инвалидность, травмирующий психологический опыт — все эти явления, носившие массовый характер, вызывали к жизни критику смещения гендерных ролей. Выход из создавшегося положения был найден путем обращения к античной традиции. В своем исследовании «Воссоздавая тело» Ана Кардэн-Койн [19], изучая представление женщины в послевоенном обществе, указывает на появление двух универсальных моделей, связанных с представлением «женского», равно восходящих к античности: Диана и Венера. Возникновение этих моделей объясняется необходимостью институционализировать те процессы женской эмансипации, запущенные войной, о которых говорилось выше. Выступая в том числе и в качестве аллегории социальных ролей, они позволяли легитимировать новые поведенческие паттерны, связав их с традицией. Независимая и находящаяся в превосходной физической форме женщина описывалась в двух пластических моделях: «Современная Диана» и «Новая Венера». Эти античные богини всегда ассоциировались с определенной культурой тела, теперь они стали символами физической и социальной трансформации современной женщины. Современная Диана очень молода, изящна, здорова и спортивна. Как покровительница охоты, она почиталась за андрогинность и целомудрие. Новая Венера, более зрелая, характеризовалась выразительностью форм и ассоциировалась с чувственностью, модой и шиком. На всем протяжении истории культуры Диана и Венера были символами женской силы и интригующей чувственности; их образы и интерпретации были распространены по всей Европе. Рост индустрии красоты привел к канонизации Дианы и Венеры как идеальных ти-

пов тела. Тип Дианы ассоциировался с подвижным спортом, молодостью и независимостью образа жизни.



Рисунок 5. Г. Синьяк
Диана-охотница
Холст, масло. 55,9×45,7
Частное собрание



Рисунок 6. А. Самохвалов
Осоавиахимовка, 1932
Холст, темпера. 120×116
Государственный Русский музей

Вместо юношеской энергии и гендерной неопределенности Дианы, тело Венеры связано с образом женский гетеросексуальный зрелости, эстетики и современной моды. Венера всегда была эмблемой универсальной красоты, выражала суть женской чувственности. Как и в случае с Дианой, Венера оставалась вневременным пластическим каноном, на который могла опираться мода, современное искусство и дизайн. В период быстрых перемен и экономической нестабильности Венера продолжала символизировать историческую преемственность, несмотря на то что ее тело было модифицировано. Трактовка обнаженного тела в творчестве различных мастеров этого периода демонстрирует широту поисков нового канона: тело лишено драматизма пола, оно воспринимается как самостоятельная эстетическая ценность совершенно в духе Возрождения.

Эту новую женственность, типологически восходящую к античности, по-своему пытались выразить многие крупные художники, увлеченные пластическими поисками. Н. М. Чернышев дал ее в работе «Венера» (1918). Дейнека также разрабатывал женский тип, но наибо-

лее последовательно его смог воплотить А.Н. Самохвалов. Женские типажи Самохвалова, носящие современные жанровые атрибуты рабочих и спортсменов, воплощают сущность нового понимания женственности, которая связывается с безмятежной красотой природного мира. К таким работам относится, например, «После кросса» (1934). Современный сюжет, изображающий свободную от социальных условий женщину в новой ситуации спортивной активности, типологически восходит к сюжету «Венера, застегивающая сандалию», известному, например, по скульптуре классициста И. П. Витали (1852).



Рисунок 7. В. Бугеро
После купания, 1875
Холст, масло. 175×88,5
Частное собрание



Рисунок 8. А. Самохвалов
После кросса, 1935
Холст, темпера. 143×64
Государственный Русский музей

Здесь современная спортсменка с одной стороны и вечный идеал божественной красоты с другой вступают в сложное взаимопроникновение, рождая насыщенный аллюзиями и символами образ. В серии работ, изображающих женщин-строителей, нашел отражение сложный комплекс идей, о которых говорилось выше. Рабочие инструменты, равно как детали машин и механизмов, служат атрибутами, маркирующими социальную свободу и равенство женщины, физический идеал которой соответствует античному мироощущению. Примером такого подхода служит «Метростроевка» (1937). Эффектное освещение, напряженная, но лишенная внешней аффектации поза, сложная драпировка — все это возвращает в искусство классический канон.

Как и в работе «После кросса» (1934—1935), пропорции «Метростроевки» несколько отличаются от идеальных, но это отличие остается в границах типа. Еще одна работа этого времени «Девушка в футболке» (1931—1932) демонстрирует ход мысли художника: простота плоскостей, равновесие масс и стилизованная типизация лица, отсутствие сюжета компенсируется скрытым пафосом утверждения равнозначности современности и античности. В связи с представлением телесного идеала следует выделить творчество Н. М. Чернышева. Н. М. Чернышев дебютировал в искусстве иллюстрациями к «Мифологической азбуке» (1915), уже здесь продемонстрировав свои художественные пристрастия. Своеобразным манифестом можно считать его «Автопортрет» (1918). На стене за спиной художника портреты К. Гамсуна и А. Иванова, дающие основания полагать, что предметом его художественных устремлений являются индивидуальность жизненного опыта первого и универсализм художественного языка второго. Особую роль в изображении он уделяет движению, но это не напряжение атлетических соревнований, как будет впоследствии у А. Самохвалова и А. Дейнеки, а танец. Античный танец, открытый в начале века энтузиастами филоэллинизма, быстро завоевал популярность в Европе, как еще одна форма ожившей античности. Для России определяющую роль в популяризации возрожденного античного танца сыграла известная танцовщица и хореограф А. Дункан. Еще в 1909 году В. В. Розанов писал о своем впечатлении от выступления Дункан в Санкт-Петербурге: «Танцует дух человека, древняя “психея” Эллады [...] Танцует природа, — не павшая, первозданная природа» [20, с. 293].

Чернышев обрел идеал в обращении к детскому телу, естественному, не перегруженному атлетизмом мужского и не подверженному капризам моды женского. Охарактеризовать стиль этих работ позволяет статья Левинсона «О новом балете», в которой он особое место уделяет истокам творчества А. Дункан. Танцу Дункан «свойственна та выпуклость формы, то отсутствие светотени, та конкретность творчества,

которые характеризуют живопись кватроченто [...] У Дункан — та же романтическая и не слишком углубленная *nostalgie du passé*, которая проявилась в отношении кватроченто к антику, та же идиллическая нота, та же неспособность к монументальному иератическому творчеству...» [21, с. 30]. Характерная для этой эпохи простота форм и выразительные возможности детского тела позволили художнику вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевал освобождение тела в танце. Девочки-дунканки стали для Н. Чернышева подлинным воплощением телесного идеала. Лучшие его работы проникнуты духом поиска, который воскрешает ощущение свежести итальянских примитивов. Прекрасным примером здесь могут служить работы серии «Школа Дункан» и ряд других, например «Девочка с козленком» (1929) и «Выжимает рубашку» (1933), непосредственно примыкающие к ней по элегическому настроению.



Рисунок 9. Н. Чернышев
Песни революции, 1932
Холст, масло. 97×71
Частное собрание



Рисунок 10. Н. Бодаревский
Античный танец, 1913
Холст, масло. 76×52,5
Частное собрание

Айседора Дункан и послевоенное поколение ее учеников осуществили античную идею единства тела, ума и души. В системе Дункан классическое благородство и симметрия воплощались в женском тан-

це, вдохновленном статичными фигурами античной скульптуры и вазописи. Босоногие танцовщицы стали своего рода символом женского тела, освобожденного от физических запретов и ограничений общества. Выразительные возможности детского тела, лишённого половой определенности и, следовательно, предопределенности судьбы в гендерно дифференцированном мире, позволили Н.П. Чернышеву вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевало создание нового человека. В более позднее время эти задачи стали приоритетными для группы художников так называемой Эрмитажной школы. В XX веке предпринимается попытка представить тело как систему, в которой достигается предел выразительности формы через ее редукцию до пластического основания. Античный канон в данном случае служит цели выявления сущностных свойств тела. Здесь значимое отсутствие или минимализм телесных характеристик представляет собой прием фокусирования внимания на субъекте восприятия. Зритель должен достроить форму до образа, проделав определенную духовную работу. Эта система может быть описана как символическая. Ее цель — изображение тела в развитии, становлении. Группа художников, объединившихся в конце 1950-х годов для изучения наследия старых мастеров в Эрмитаже, получила название Эрмитажная школа. Среди наиболее известных художников этой группы выделяется А.П. Зайцев, последовательно проводящий в жизнь принцип формального анализа работ старых мастеров, исследуя границы художественного образа.

Классицистичность образов стала существенным нововведением в отечественном искусстве 80—90-х годов XX века. Ее появление связано, в частности, с именем Н.П. Пятахина. Николай Петрович Пятахин в своем творчестве продолжает забытую линию, восходящую к школе А.Г. Венецианова, который обновил национальный жанр, очистив его от анекдотической занимательности и возвысив обращением к античной, буколической традиции. Венецианов широко использовал художественные формы античности при создании своих произведений, лучшие из которых, несомненно, превосходят рамки жанра. К ним относятся, например, «Купальщицы», «Спящий пастушок», «Туалет Дианы». Эта линия в русской живописи пресеклась с его смертью, вступающий в силу реализм отрицал идеализацию, а жанр использовался для примитивной социальной пропаганды. Спустя сто пятьдесят лет Н.П. Пятахин последовательно обращается к жанру, вдохновляясь античным пониманием человека и природы. Несомненное влияние Венецианова чувствуется в таких работах, как «Элегия» (2006), «Спящая» (1992), «Купальщицы» (1981). Среди круга влияний следует указать и на К.С. Петрова-Водкина («На берегу озера» (1989)). Трактровка форм у Пятахина напоминает о неоклассической скульптуре А. Майоля.



Рисунок 11 — Н. Пятахин. Элегия.
Сон пастуха, 2006. Холст, масло. 96×110. Частное собрание

Элегическое настроение изображаемых героев, введение в композицию узнаваемых пейзажных видов, мягкая моделировка и рассеянный, лишенный драматических контрастов свет, — все это наполняет живопись художника «благородной простотой и спокойным величием». Оригинальностью отличаются аллегории, такие как «Ирида» (1980), «Земля и Небо» (1991), «Утро. Остров Джерси» (2009), «Северная Двина» (1994) — прекрасные примеры образного мышления автора. Античный язык аллегорий рек, стихий, природных явлений имеет и свою традицию в отечественном искусстве.

Античный символизм природы в живописи XX века

В начале XX века бытие человека в космосе стало предметом размышлений таких философов, как К.Э. Циолковский, Н.Ф. Федоров и Н.К. Рерих. По Циолковскому оно делится на четыре основные эры: эра рождения, становления, расцвета и терминальная эра. Разум человека и его преобразующая природу деятельность — основные инструменты

восхождения к ноосфере. В этом новом состоянии душа (понимаемая как духовно-ментальное состояние человечества) и тело (планета) придут в гармонию, и тогда проблемы поиска человечеством своего предназначения получат свое разрешение. Человек поэтому становится идеальнo-этическим образцом. Он манифестирует следующие функции: высшие духовные качества и способности, олицетворение идей нравственности, олицетворение будущего состояния человечества, реализовавшего свое предназначение. Идея совершенного человека глубоко архаична. Очевидно, она сочетает в себе два аспекта — божественный, космический, и антропологический. Эта логика приводит к выводу о природе «высших существ» как результату духовной эволюции. «Нет бога или богов, которые не были бы когда-то людьми», — утверждает Е.И. Рерих [22, с. 61]. Достижения науки 50—60-х годов XX века, такие как изобретение ядерного оружия и освоение космоса, заставили по-новому оценить место человека в мире, важной становится тема взаимодействия человека и природы. В связи с этим вновь актуализируются идеи русского космизма, испытавшего сильное влияние эллинистической философии и гностического мировосприятия. Для античного представления о Вселенной важной является идея «дома», понимаемая как состояния потери дома и его обретения, а также пребывание дома. «Человек живет в теле, точно так же как он живет в доме или в Космосе» [23, с. 110]. Синтез этих идей в русском космизме приводит к восприятию космоса как храма, и к литургическому синтезу искусств как естественной возможности изображения, преображенного религиозным идеалом космоса, проблема искусства будущего находит свое разрешение в храмовом синтезе искусств.



Рисунок 12 — Б. Луговской. Выход в космос. 1990. Холст, масло. 31×56

Отношение к явлениям природы как к живым существам возвращает нас к античному антропоморфизму. Греки персонифицировали природу, горы, источники, моря и леса и космос в целом. Это поэтическое отношение сохраняется неизменным на протяжении практически всей истории человечества, адаптируясь к восприятию того или иного общества. Созданию символической картины мира, вдохновленной почерпнутыми из эпохи Возрождения образами, придающими соразмерность космоса с бытием и сознанием человека, посвящены работы таких авторов, как А.Л. Королев, А.В. Анопова, А.В. Васильев, Б. Луговской. Монументальная мозаика Королева для Санкт-Петербургского университета, представляющая великих ученых прошлого, предстоящих на фоне космоса, исполненного созвездий, очевидно, носит влияние Атласа Яна Гевелия, который несколько раз переиздавался в советское время. Сходной композицией отличается и работа А.В. Аноповой, представляющей космонавта, парящего среди созвездий — знаков Зодиака. Здесь обращает на себя внимание включение в композицию фигуры человека — в мотивах предстояния или полета, воплощающих идею обожествления, преображения человека, преодолевшего свою телесную и духовную ограниченность и несовершенство. Как известно, теоретики космических полетов начала XX века представляли выход человека в космос результатом особой духовной практики, благодаря которой только и возможно интеллектуальное развитие человечества, одним из следствий которого станет развитие техники. Это послужило появлению и разработке соответствующих тем. Отсюда характерные христианско-эллинистические сюжеты космических работ 1960—1970-х годов, таких как «Утро космической эры» С.А. Павловского (1967), изображающей Мать и Дитя. Характерны в связи с этим сюжетные модификации традиционной иконографии, в которых преображенный космос выступает в связи с религиозным идеалом.

Персонификация играет особую роль в выражении мифологической картины мира в работах такого крупного мастера, как А.А. Мильников. На протяжении долгого времени он разрабатывал тему отдыхающей обнаженной женской фигуры в пейзаже («Утро» (1972)), мотив, восходящий к образцам высокого Возрождения и далее к римской античности, выражающий характерное для городской культуры представление идеализированной природы. Для Е.Е. Моисеенко, одного из видных представителей отечественной живописи XX века, была свойственна необычайная восприимчивость при сохранении индивидуальной манеры. Особенно сильное впечатление на него произвела греческая вазопись. В своей так называемой Античной серии, объединившей произведения живописи и графики, художник в диалогической

форме провел сопоставление античности и современности. Наиболее показательной является работа «Антигона» (1974), где замкнутые единым контуром фигуры статуарны, контрапунктом к лапидарной трактовке основных объемов звучит сложное и выразительное движение рук, наполняя картину скрытой динамикой драмы. Перед нами предстает окрашенное личным чувством переживание греческой трагедии как очищающего душу религиозного действия. Большой интерес представляют многочисленные вариации купальщиц, которые восходят к античному сюжету купающихся нимф, спутниц Дианы.



Рисунок 13. Группа ФоРУС
Наводнение, 1989
Холст, масло. 300×300
Гостиница Астория, СПб



Рисунок 14. Группа ФоРУС
Река Фонтанка, 2003
Мозаика, камень, Диаметр 150
ст.м. «Крестовский остров», СПб

Непосредственным примером использования эмблематических изображений может служить монументальная работа группы ФорРУС для станции метрополитена «Крестовский остров». Мозаики подземного вестибюля, представляющие собой аллегорические изображения рек и островов Санкт-Петербурга. Образный строй архитектуры подземного зала станции ориентирован на современное прочтение зодчества пригородов Петербурга XVIII века. Мозаичные композиции набраны из натурального камня. Центральный неф трехнефной подземной станции украшают восемь композиций с женскими фигурами — персонификациями рек Петербурга. На стенах путевых нефов размещены аллегорические изображения островов Петербурга. Каждую композицию сопровождает поясняющая надпись. Диалогу Петербурга с античностью

посвящен цикл «Хранители города» (1989) для галереи «Англетер» гостиницы «Астория». Конструктивной и образной основой замысла является протяженная по всей длине фасада раскрывающая вид на Исаакиевскую площадь с собором и Малую Морскую улицу галерея, объединяющая все основные общественно значимые и парадные помещения отеля. Семнадцать плафонов представляют собой заключенные в рисованные каменные рамы сюжеты, изображающие персонификации различных явлений природы («Белые ночи», «Северный ветер», «Наводнение») а также аллегии добродетелей или добрых начал, охраняющих город и не пускающих в него зло («Усмирение зла», «Аполлон и Марс»). В этом проекте античный язык аллегорий становится доминирующим. Трактовка образов, как и в других работах авторов, пластически восходит к монументально-декоративной скульптуре Петербурга (это особенно заметно в таких плафонах, как «Марс и Аполлон» и «Европа и Зевс»), в то же время они широко пользуются приемами современной живописи, как в композиции, так и в рисунке и цвете.

Закономерной в связи с развитием отечественного постмодернизма является «Новая Академия», своим возникновением обязанная Тимуру Новикову. Организованная в 1989 году, на начальном этапе своего существования она вполне вписывалась в общую линию игровой, провокативной художественной стратегии Тимура Новикова. Реализацией ее стал декларируемый Тимуром Новиковым «новый русский классицизм». Молодые художники его круга, скорее, воспроизводили в своей жизни богемную эстетику начала века, чем занимались живописью. Возможно, поэтому работы большинства участников «Новой Академии» имеют только определенное историческое значение.

Ситуация изменилась и теории обрели свое воплощение, когда программой Новикова увлеклись профессиональные художники — группа «ФСБ» (А. Беляев-Гинтовт, А. Молодкин и Г. Косоруков). Наиболее полным выражением его идей стала серия работ 2001 года «Ново-Новосибирск». Гигантские холсты «Плотина Аполлона», «Аполлон в силах», «Стопы Аполлона», «Золотой колос» парадоксально перекликаются с эсхатологическими видениями В. Чекрыгина. Необычна техника этих больших полотен — все они выполнены шариковой ручкой. Эта техника в основе своей восходит к ренессансным шедеврам пера, таким как эрмитажный «Венера, Церера и Вакх» Х. Гольциуса. Следует отметить, что сознательная имитация как своего рода оммаж старым мастерам — отличительная черта неоклассического подхода к технической стороне творчества. Гигантское погрудное изображение «Аполлона в силах» имеет своим прототипом статую Леохара. Колчан Аполлона наполнен ракетами-стрелами. Ясный символизм подобного сопоставления не требует специального объяснения.



Рисунок 15 — А. Молодкин, А. Беляев-Гинтовт. Плотина Аполлона. 2001.
Холст, шариковая ручка. 250×450

Работа «Плотина Аполлона» более многозначна, образ плотины, сдерживающей, упорядочивающей гигантскую мощь воды, первичного океана бессознательного, поистине работа Аполлона, укротителя хтонических чудовищ. Не впадая в излишний пафос, можно говорить о сомасштабности человеческого и божественного, которое производит сильное впечатление. Эта серия была в том же году показана на выставке в Государственном Русском музее. Аббревиатура ФСБ означает Фронт Спокойного Благоденствия, чей манифест 2000 года провозглашает: «Наша цель — новый русский ренессанс!» [24]. В этих лозунгах легко увидеть отзвуки манифестов столетней давности и можно сказать, что программно деятельность «Новой Академии» замыкает круг, описанный русским искусством в XX веке. Искусством как парадоксом памяти, где прошлое существует одновременно с настоящим.

Список литературы

1. Иконников В.С. Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1869.
2. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность в 18—19 веках // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 308—324.
3. Воробьев Ю.К. Латинский язык и отражение греко-римской мифологии в русской культуре XVIII века: дис. ... д-ра культурол. наук М., 2000.
4. Полевой В.М. Античность и неоклассика в искусстве начала XX века // Проблемы античной культуры. М., 1986. С. 77—85.

5. Чигилинцев Е.А. Рецепции античности в культуре конца XIX — начала XXI века. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2009.
6. Пумпянский Л.И. Путь к примирению художественных распрей // Аполлон. 1917. № 2—3. С. 23—49.
7. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М., 2013.
8. Баумгартнер Г. Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1995.
9. Губер А. Структура поэтического символа // Художественная форма. М., 1927. С. 125—155.
10. Жинкин Н. Проблема эстетических форм // Художественная форма. М., 1927. С. 7—50.
11. Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1995.
12. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
13. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.
14. Кошаев В.Б. Целостность и архетип в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. 2014. № 4. С. 33—42.
15. Маковский С.В. Проблема тела в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 5—29.
16. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 46—62.
17. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1998.
18. Губко А.В. Проблемы творческого поиска в графике Дейнеки: по материалам неопубликованного семейного архива художника: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005.
19. Carden-Coyne, Ana. Reconstructing the Body Classicism, Modernism, and the First World War. Oxford: Oxford University Press, 2009.
20. Розанов В.В. Собрание сочинений: в 11 т. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. Т. 1.
21. Левинсон А. О новом балете // Аполлон. 1911. № 8. С. 30—50.
22. Письма Елены Рерих, 1929—1938: в 2 т. Т. 2.
23. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1993.
24. Гинтовт А. [Электронный ресурс] // URL <http://doctrine.ru/slovo/invocation/> (дата обращения: 20.09.2019).

References

1. Ikonnikov V.S. Opyt issledovaniya o kul'turnom znachenii Vizantii v russkoj istorii [Essay on the Cultural Significance of Byzantium in Russian History]. Kiev: Izd-vo Kievskogo un-ta, 1869.
2. Mixajlov A.V. Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' v 18—19 vekax // Antichnost' kak tip kul'tury [Antiquity as an ideal and cultural reality in the 18—19 centuries // Antiquity as a Type of Culture]. M.: Nauka, 1988. S. 308—324.
3. Vorob'ev Yu.K. Latinskij yazyk i otrazhenie greko-rimskoj mifologii v russkoj kul'ture XVIII veka [The Latin language and the reflection of Greco-Roman mythology in Russian culture of the XVIII century]: dis. d-ra kul'turolo. nauk. M., 2000.
4. Polevoj V.M. Antichnost' i neoklassika v iskusstve nachala XX veka // Problemy antichnoj kul'tury [Antiquity and neoclassicism in the art of the early XX century // Problems of ancient culture]. M., 1986. S. 77—85.
5. Chigilinev E.A. Recepcii antichnosti v kul'ture konca XIX — nachala XXI veka [Receptions of antiquity in the culture of the late XIX — early XXI centuries]. Kazan': Izd-vo Kazan. gos. un-ta, 2009.

6. *Pumpyanskij L.I.* Put' k primireniyu xudozhestvenny'x rasprej [The path to reconciliation of artistic strife] // *Apollon*. 1917. № 2—3. S. 23—49.
7. *Lobodanov A.P.* Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya [Semiotics of art: history and ontology]. M., 2013.
8. *Baumgartner G.* Fiziologicheskie ramki zritel'nogo e'stetcheskogo otklika // *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty' e'stetiki* [Physiological framework of visual aesthetic response // Beauty and the brain. Biological aspects of aesthetics]. M., 1995.
9. *Guber A.* Struktura poe'ticheskogo simvola // *Xudozhestvennaya forma* [The structure of the poetic symbol // Art form]. M., 1927. S. 125—155.
10. *Zhinkin N.* Problema e'stetcheskix form // *Xudozhestvennaya forma* [The problem of aesthetic forms // Art form]. M., 1927. S. 7—50.
11. *E'jbl-E'jbesfel'dt I.* Biologicheskie osnovy' e'stetiki // *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty' e'stetiki* [Biological foundations of aesthetics // Beauty and the brain. Biological aspects of aesthetics]. M., 1995.
12. *Arnxejm R.* Novy'e ocherki po psixologii iskusstva [New Essays on the Psychology of Art]. M., 1994.
13. *Yung K.G.* Fenomen duxa v iskusstve i nauke [The phenomenon of the spirit in art and science]. M., 1992.
14. *Koshaev V.B.* Celostnost' i arxetip v iskusstve // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Integrity and archetype in art // Decorative art and object-spatial environment] // *Vestnik MGXPA*. 2014. № 4. S. 33—42.
15. *Makovskij S.V.* Problema tela v zhivopisi [The problem of the body in painting] // *Apollon*. 1910. № 11. C. 5—29.
16. *Bakst L.* Puti klassicizma v iskusstve. [Ways of classicism in art] // *Apollon*. 1909. № 3. C. 46—62.
17. *Losev A.F.* Istoriya antichnoj filosofii v konspektivnom izlozhenii [The history of ancient philosophy in a concise statement]. M., 1998.
18. *Gubko A.V.* Problemy' tvorcheskogo poiska v grafike Dejneki: po materialam neopublikovannogo semejnego arxiva xudozhnika: dis. ... kand. Iskuststvedeniya [Problems of creative search in Deineka's graphic: based on materials from the artist's unpublished family archive]. M., 2005.
19. *Carden-Coyne, Ana.* Reconstructing the Body Classicism, Modernism, and the First World War. Oxford: Oxford University Press, 2009.
20. *Rozanov V.V.* Sbranie sochinenij [Collected Works]: v 11 t. / pod obshh. red. A.N. Nikolyukina. M.: Respublika, 1994. T. 1.
21. *Levinson A.* O novom baleti [On the new ballet] // *Apollon*. 1911. № 8. S. 30—50.
22. *Pis'ma Eleny' Rerix*, 1929—1938 [Letters of Helena Roerich, 1929—1938]: v 2 t. T. 2.
23. *E'liade M.* Svyashhennoe i mirskoe [The sacred in the secular world]. M.: Izd-vo MGU, 1993.
24. *Gintovt A.* [E'lektronny'j resurs] // URL [http://doctrine.ru/slovo/invocation/\(data obrashheniya: 20.09.2019\)](http://doctrine.ru/slovo/invocation/(data obrashheniya: 20.09.2019)).

УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

Г.А.Х.Н.: СТРУКТУРА, ЗАДАЧИ И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

А.Б. ЕЛИСЕЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

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

E-mail: ab_eliseev@bk.ru

В статье освещается история возникновения Г.А.Х.Н., ее структура, задачи и основные направления научной деятельности в области искусства с 1921-го по 1929 год.

Ключевые слова: Г.А.Х.Н., синтез искусств, структура академии, отделения и секции.

G.A.H.N.: STRUCTURE, TASKS AND MAIN DIRECTIONS OF SCIENTIFIC ACTIVITY

A.B. ELISEEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The article highlights the history of the State Academy for the Scientific Study of Arts, its structure, tasks and the main directions of scientific activity in the field of art from 1921 to 1929.

Key words: State Academy for the Scientific Study of Arts, synthesis of arts, Academy structure, departments and sections.

История Государственной Академии художественных наук относится к малоисследованным, но увлекательным и важным страницам развития отечественной науки об искусстве. Академия имела главной целью «всестороннее научное исследование вопросов искусства и художественной культуры, в частности проблемы синтеза искусств». Академия впервые поставила и предложила начальные пути исследования вопросов общей теории искусства.

В связи с этим немалый интерес для исследования в данной области представляет история создания Российской Академии художественных наук (РАХН), переименованная в 1925 г. в Государственную

академию художественной науки (ГАХН), в стенах которой создавалась совершенно новая дисциплина, получившая название «научное искусствоведение» или «новая наука об искусстве».

Историю возникновения ГАХН, исходя из анализа данных о сотрудниках Российской академии художественных наук за 1921 год и времени их поступления в академию, можно начать с 15 мая 1921 г., когда в возглавляемом наркомом просвещения А.В. Луначарским Главным художественным комитете (Глахком) при Наркомпросе была образована Научно-художественная комиссия, задачи которой состояли в разработке планов работы научно-художественных институтов, учреждений и обществ, организации руководства ими. Председателем комиссии был избран П.С. Коган, заместителем председателя — А.М. Родионов, секретарем — А.И. Кондратьев [1].

В первую очередь Научно-художественная комиссия должна была объединить вокруг себя специалистов, долженствовавших составить основное ядро «авторитетного органа, располагающего всеми научными и материальными средствами для разрешения всех вопросов художественной политики Наркомпроса».

Следует заметить, что в Российской Академии Наук в 1920-х не было еще отделения искусствознания, поэтому руководство художественным процессом в стране осуществлялось Главным художественным комитетом при Наркомпросе, который был прежде всего административным органом. В то же время складывались специализированные научно-исследовательские институты, направленные на изучение «искусства по его основным руслам». Первым, на базе бывшего «зубовского», был организован Государственный институт истории искусств, в 1919 году начал работать Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения; в мае 1920 года отдел ИЗО и отдел художественного образования учредили Институт художественной культуры (ИНХУК). В течение июля — августа 1921 года были образованы: Государственный институт театроведения, Государственный институт музыкальных наук, Институт литературы и критики.

В связи с этим Наркомпрос созданием Научно-художественной комиссии стремился преодолеть неизбежную обособленность и изолированность институтов друг от друга и организовать такое научное учреждение, которое, с одной стороны, оказалось бы способным «исследовать природу и значение искусства в целом, а с другой — объединило бы действительность только что народившихся институтов, а также и других научно-художественных учреждений государства».

К середине июня 1921 года такая группа в основном сформировалась. В нее вошло около 30 человек: А.Я. Бакушинский, И.В. Жол-

товский, В.В. Кандинский, П.В. Кузнецов, И.И. Машков, Н.Г. Машковцев, А.А. Сидоров, К.Ф. Юон, В.И. Язвицкий и др.

16 июня 1921 года состоялось первое заседание Совета Научно-художественной комиссии Государственного художественного комитета Наркомпроса, на котором были заслушаны два доклада: наркома А.В. Луначарского «О задачах Научно-художественной комиссии Глахкома» и председателя Совета П. С. Когана «О плане работ Научно-художественной комиссии Г.Х.К.» [2].

Подчеркивая роль Главного художественного комитета как «высшего художественного авторитета в стране», «компетентного и авторитетного в вопросах искусства учреждения», Луначарский в то же время отмечает две задачи, выполняемые Глахкомом: с одной стороны, это так называемая педагогическая задача, заключающаяся в определении ценности материала «для художественного образования насаждения художественной культуры вообще»; с другой стороны, «у него есть еще иная задача — по отношению к так называемому чистому искусству, существующему независимо от каких-либо целей, искусству-творчеству», что, по сути, должно сводиться к тому, «как отличить истинного художника от такового, цель которого лишь пользоваться теми преимуществами, которые дает звание работника искусства». В связи с этим, по мнению Луначарского, Глахком должен создать при себе особый аппарат — научную комиссию как первоначальное ядро будущей академии, которая призвана «стать высокоавторитетным органом, на который может опереться Главный художественный комитет» при решении всех спорных вопросов в условиях ожесточенной борьбы направлений, комитет, «решения которого были бы окончательными и выносились бы на основании строго научных данных». Следует упомянуть, что будущую академию Луначарский именует как *Академия норм и истории искусства*, но при этом подчеркивает, что ее задачей является построение научной эстетики, систематизация огромного художественного опыта, поскольку, по его мнению, «теория искусства сейчас находится в младенческом состоянии, и определенных канонов эстетики нет и на Западе». Выступавший следом за Луначарским председатель Глахкома П.С. Коган отметил, что «будущая Академия искусств должна взять на себя разработку более общих проблем и вопросов в искусстве и стать в центре возникающих вокруг нее так называемых исследовательских институтов: Государственного института музыкальных наук, Государственного института театроведения и Государственного института художественной литературы и критики».

В июле — августе 1921 года Научно-художественная комиссия Глахкома провела семь пленарных заседаний, в протоколах которых

она также стала именоваться как Академия Художественных наук. Такое наименование, по воспоминаниям С. В. Шервинского, утвердилось после некоторых колебаний и было оправдано аналогичным твердо утвердившимся термином: «естественные науки», поэтому сотрудники академии, «работавшие в данном учреждении со дня его основания, с неохотой мирились с тем, что им предстояло прилагать свои силы к развитию и утверждению “художественных наук”, которых на свете не было» [3].

Тем не менее со второй половины августа Научно-художественная комиссия решала организационные вопросы, связанные с открытием академии, разработала положение об академии, которое 30 сентября и 5 октября было предварительно обсуждено и принято на заседаниях Главного художественного комитета, 7 октября 1921 года утверждено председателем Академического центра Наркомпроса М.Н. Покровским. Таким образом, процедура утверждения положения об академии в самом Наркомпросе свидетельствует о том, что она возникла не как общегосударственный научный центр, а как научная организация, являющаяся составной частью Наркомата, передавшего ей свои полномочия в той части и в том объеме, в каком это было признано целесообразным и допустимым самим Наркомпросом.

По положению Академия художественных наук имела целью «всестороннее научное исследование всех видов искусства и художественной культуры» и состояла в ведении Главнауки Наркомпроса [4]. В связи с этим все научные учреждения и общества, ведущие работу в области искусства, сохраняя свою автономию и действуя в порядке своих уставов, тем не менее должны были согласовывать свою деятельность с общим планом работ Академии; содействовать выполнению научных заданий предприятий Академии, получая от нее, в свою очередь, такое же содействие; представлять Академии отчеты о своей научной деятельности. При Академии могли открываться ассоциации лиц и обществ, работающих в области искусства, не входя в состав Академии.

Кроме того, для всестороннего осуществления поставленных задач Академия имела право открывать как в России, так и за границей, свои отделения, снаряжать научные экспедиции и назначать командировки в различные местности, в том числе и за границу. Так, на заседании Правления Академии от 24 марта 1922 года (протокол № 14) с участием наркома Луначарского на основании письма Кандинского было принято решение об организации Германского отделения Академии [5], поскольку ни Германия как побежденная страна в Первой мировой войне, ни Россия не получили приглашения на международный съезд по истории искусства, состоявшийся в сентябре 1921 года

в Париже, что грозило изоляцией в обмене достижениями в области научного исследования вопросов искусства. Разработку вопроса об организации в Берлине отделения Академии было поручено В.В. Кандинскому совместно с М.О. Гершензоном и Е.Д. Шором [5].

Научный состав Академии включал в себя почетных членов, действительных членов, членов-корреспондентов, научных сотрудников и аспирантов.

Высшим органом научного управления Академии становилась конференция ее членов, созываемая не реже одного раза в год под председательством президента. В состав конференции должны были входить почетные члены, штатные действительные сотрудники и штатные научные сотрудники 1 и 2 разрядов. В компетенцию конференции входило прежде всего избрание президента, ученого секретаря и членов правления, рассмотрение устава и структуры Академии, а также всякого рода вопросов, возникающих в деятельности Академии.

Органом непосредственного руководства деятельностью академии, в ведении которого наблюдалось решение принципиальных научно-организационных вопросов, являлся Ученый совет в составе всех ее действительных членов. В 1921 году «первоначальный» состав Академии художественных наук из 74 действительных членов, которые в последующем должны были проходить процедуру переизбрания через каждые три года. В первый состав академии вошли А.В. Бакушинский, Б.Е. Виппер, А.Г. Габричевский, И.В. Жолтовский, В.В. Кандинский, А.А. Сидоров, В.М. Фриче, Г.Г. Шпет, С.Л. Франк, Н.К. Пиксанов и др.

Действительные члены Академии должны были вести самостоятельные научные исследования (поэтому в случае непредоставления в течение года ни одного ученого труда или доклада выбывали из числа членов), заведовать научно-исследовательскими и научно-вспомогательными учреждениями, а также выполнять определенные задания Академии. Действительные члены избирались на три года с правом переизбрания.

Кандидатов в действительные члены Академии при открытии вакансий отбирала специально созданная Ученым советом комиссия, которых после рекомендации комиссией утверждал Ученый совет простым большинством при кворуме не менее половины присутствовавших в Москве действительных членов.

Помимо избрания действительных членов в компетенцию Ученого совета входило избрание и научных сотрудников, утверждение в должности председателей и ученых секретарей отделений, секций, подсекций и комиссий, составление общеакадемических производственных планов и отчетов, утверждение смет академии и ее учреждений, контроль за выполнением научных работ посредством

заслушивания и утверждения докладов и отчетов как ее различных подразделений, так и отдельных сотрудников. Председателем Ученого совета являлся президент Академии. Исполнительным органом Ученого совета является Президиум в составе председателя-президента, вице-президента, двух членов и ученого секретаря.

Непосредственное руководство Академией осуществлял президент, избираемый из числа действительных членов на три года с последующим утверждением в этом звании народным комиссаром просвещения: его заместители — вице-президенты и ученый секретарь, на которого возлагалось «ведение всех дел Ученого совета и правления» — также избирались на три года из числа действительных членов Академии и утверждались в этих должностях председателем Академического центра Наркомпроса.

13 октября 1921 года состоялось первое организационное заседание Ученого совета, избравшего президентом Академии профессора П.С. Когана, вице-президентами В.В. Кандинского и А.М. Родионова и ученым секретарем А.И. Кондратьева. Все они по должности становились руководителями правления Академии, в члены которого избирали Н.Е. Успенский, В.М. Фриче, И.И. Гливенко, Л.Л. Сабанев [1].

При последующих перевыборах руководства Академии его состав претерпевал некоторые изменения (так, в 1923 году вице-президентом стал Н.К. Пиксанов, а членами правления А.В. Бакушинский, А.М. Родионов, Л.Л. Сабанев, В.М. Фриче, Г.Г. Шпет и Н.Е. Эфрос), но президентом неизменно избирался П.С. Коган.

Располагалась Академия в двух помещениях: занимала три комнаты в здании Наркомпроса по Остоженке, 53, и здание бывшей Поливановской гимназии по Пречистенке, 32.

Исследование общих вопросов искусства в Академии с самого начала задумывалось, отмечает А.В. Луначарский, в трех основных направлениях: во-первых, физико-психологическом, поскольку, как считал Луначарский, «все искусства представляют собою определенную организацию определенного материала», требующего «психофизиологического отношения», что позволяет объяснить «особенности творческого организма», а также «вопросы наследственности, влияния среды, условий жизни на творчество, пол, возраст, различные болезненные состояния и т. д.»; во-вторых, социологическом — ибо «физическая индивидуальность бледна», а «искусство — прежде всего явление социальное», и, наконец, историко-философском [6].

Соответственно этому положению предусматривалось формирование трех отделений Академии: физико-психологического, социологического и философского. Отделения являлись органами, распределяющими всю научную работу Академии, организующими ее по

единому плану, основная тенденция которого состояла в проведении искусствоведческих исследований с использованием методов и данных «позитивных наук».

Если отделения Академии являлись органами координирующими, стремящимися к выработке общих директив для проведения исследований «под углом зрения синтетического изучения явлений искусства», т. е. исследований фундаментальных, то вся специальная научная или «практическая» работа сосредотачивалась в секциях и комиссиях Академии.

Из отделений Академии первым организовалось физико-психологическое. Еще 21 июля 1921 года на пленарном заседании Научно-художественной комиссии В.В. Кандинским был предложен план работы отделения, перед которым ставилась задача «раскрыть внутренние позитивные законы, на основе которых формируются художественные произведения в сфере всех видов искусств, включая литературу, и установить принципы синтетического художественного выражения». Достижение этой задачи подразумевает, во-первых, изучение элементов искусства как материала, из которого формируется художественное произведение; во-вторых, изучение конструкции в творчестве как принципа воплощения художественного замысла, и, наконец, изучение композиции в искусстве как принципа построения идеи произведения [2]. Руководителями отделения стали В.В. Кандинский и А.В. Бакушинский, бывший в период формирования отделения временно исполняющим обязанности председателя, ученым секретарем первоначально был избран Е.Д. Шор. В состав отделения также входили Б.Р. Виппер, А.Г. Габричевский, Г.Э. Конюс, Л.Л. Сабанев, А.А. Сидоров, Н.Е. Успенский, И.В. Жолтовский, А.А. Шеншин, Р.Р. Фальк, С.В. Шервинский, Г.Г. Шпет, Б.Л. Яворский, В.Ф. Франкетти и др.

При отделении также была создана психофизическая лаборатория, изучавшая законы восприятия света, цвета, пространства и времени и ряд других вопросов. Кроме того, отделение занималось проблемами психологии творчества и восприятия искусства.

22 октября 1921 года под председательством В.М. Фриче сформировалось социологическое отделение, задачами которого являлось «изучение искусства в его социальной обусловленности, выяснение задач искусства для настоящего времени и установление теоретического базиса для рациональной подготовки социально-художественного воспитания юношества и социально-художественного просвещения масс» [7]. На социологическом отделении разрабатывались, прежде всего, методологии и принципы марксистской эстетики. Ученым секретарем отделения был избран Ф.Ф. Плетнев, а членами этого отделения стали Л.И. Аксельрод-Ортодокс, А.В. Луначарский, Е.П. Хер-

сонская, П.С. Коган, А.И. Кондратьев, Б.Р. Виппер, Н.К. Пиксанов, В.Ф. Переверзев, П.Н. Сакулин и др.

В конце февраля 1922 года состоялось организационное заседание философского отделения. Его председателем был избран Г.Г. Шпет, разработавший план работы отделения, по которому оно должно было вести работу «в области исследования принципиальных и методологических вопросов художественных наук вообще», а также эстетики как «основной науки по отношению к эмпирическим художественным наукам». Заместителем председателя отделения первоначально был избран В.П. Вышеславцев, затем — А.Г. Габричевский, а ученым секретарем — Б.А. Грифцов. Всего в работе философского отделения принимали участие 30 действительных членов, в их числе М.О. Гершензон, А.Б. Бакушинский, В.Ф. Переверзев, Д.С. Недович, Г.И. Чулков и др. В самом начале работы отделения в качестве членов коллегии принимали участие Н.А. Бердяев и С.Л. Франк [5].

В составе отделения работали комиссии по художественной форме, по изучению истории эстетических учений, по проблемам времени в пространственных искусствах. Также в составе отделения была создана комиссия по составлению словаря художественной терминологии, что требовало тесного сотрудничества с остальными отделениями и секциями Академии. Важно отметить, что ряд действительных членов академии участвовали одновременно в работе двух — трех отделений: А.В. Бакушинский, А.Г. Габричевский, Б.Р. Виппер, Л.Л. Сабанев, Г.Г. Шпет — в работе физико-психологического и философского; П.С. Коган и А.В. Луначарский сотрудничали в социологическом и философском; А.А. Сидоров являлся членом всех трех отделений.

Подобная практика распространялась и на работу секций. Например, в образовавшейся 30 января 1922 года под председательством Габричевского секции изобразительных искусств изначально существовали три группы: группа скульптуры (руководителем — председателем группы был избран Д.С. Недович), группа по изучению цвета (руководитель-председатель — А.В. Бакушинский) и группа по теории пространственных искусств (руководитель-председатель — Габричевский). В работе каждой из этих групп принимали участие Габричевский, Бакушинский, Сидоров, Б.В. Шапошников. В период с января по апрель 1922-го Габричевским были намечены во всех трех группах доклады: «Природа пластики», «Учение о цвете Гете», «Теория цвета у Шопенгауэра», «Новейшие работы физиков по цвету», «Теория цветов у Рунге», «Движение в искусстве», что соответствовало задаче секции: «аналитическое исследование вопросов изобразительных искусств, поставленных отделениями Академии в плане синтетическом». Таким образом, работа в секции

велась по группам и лабораториям и имела коллективный характер, обязательный для всех.

Проблемами синтетического подхода в исследовании вопросов общей теории искусства также занималась литературная секция, которая была организована в октябре — декабре 1921 года под председательством М.О. Гершензона, ставившая своей задачей «изучение литературы во всей полноте ее разнообразных течений, школ, направлений» [5].

В ноябре — декабре 1921 года также были организованы музыкальная секция под председательством Л.Л. Сабанеева, театральная секция, которой руководил Н.Е. Эфрос, и архитектурная секция во главе с Е.Д. Шором.

Задачей музыкальной секции было изучение «проблем музыкальной теории, эстетики, художественной техники, психологии и физиологии музыкального восприятия». В работе секции в первый год ее образования помимо Сабанеева принимали участие Н.Я. Брюсова, А.Б. Гольденвейзер, Н.С. Жилиев, Г.Э. Конюс, К.А. Кузнецов, Б.Б. Крассин, А.Д. Кастальский, Н.Я. Мяковский, Г.П. Павлов, Н.В. Петров, А.Б. Хессин, А.А. Шеншин, Ю.Д. Эйгес, Б.Л. Яворский, Н.А. Гарбузов.

В работе театральной секции принимали участие В.Э. Мориц, Н.К. Пиксанов, А.А. Бахрушин, С.С. Поляков, П.А. Марков. Секция разделялась на три группы: методология и фиксация сценического творчества, репертуарная и теоретика постановки. Задачей театральной секции было определение понятия театроведения и отграничение его от смежных наук, разработка методов изучения театрального представления в историческом и современном аспектах, изучение искусства актера и роли зрителя. Также при секции изначально существовала комиссия по изучению творчества Островского, целью которой было собрание писем Островского и материалов по его деятельности.

Кроме того, для проведения целого ряда специальных исследований в Академии образовались и функционировали различные комиссии и лаборатории. В 1921 году начала работать Анкетная комиссия, созданная «для применения анкетного метода в исследовании вопросов искусства»; следом за ней возникли: Комиссия по изучению художественной промышленности, Комиссия по художественному воспитанию. В первой половине 1922 года образовалась хореологическая лаборатория для «научно-теоретической разработки вопросов, связанных с искусством движения».

Таким образом, к началу 1922 года в рамках Академии были созданы три отделения и пять секций. Следует отметить, что если формирование отделений академии завершилось уже в феврале 1922-го, то

создание ее секций заняло длительный период времени — с октября 1921-го по апрель 1923 года.

В планы Академии также входила и организация германского отделения, поскольку ни Германия как побежденная страна в Первой мировой войне, ни Россия не получили приглашения на международный съезд по истории искусства, состоявшийся в сентябре 1921 года в Париже, что грозило изоляцией в обмене достижениями в области научного исследования вопросов искусства. Разработку вопроса об организации в Берлине отделения Академии было поручено В.В. Кандинскому совместно с М.О. Гершензоном и Е.Д. Шором [5].

Подводя итоги первого года работы Академии на заседании Правления 29 сентября 1921 года в своем докладе о постановке научной работы Академии Художественных Наук, П. С. Коган отметил: «Академия изжила и переросла первоначальную стадию своего развития, сводившуюся главным образом к организационному творчеству и объединению вокруг Академии теоретиков и художников-практиков» [5]. В результате научная деятельность этого периода сводилась в основном к чтению и обсуждению докладов, что свойственно научным обществам. Поэтому главными задачами Академии в последующей деятельности, по мнению Когана, должна стать выработка пути научного творчества, что предполагает большую плановость и взаимосвязь в работе отделений и секций, а также необходимо было ближе подойти к текущей художественной жизни страны и попытаться оказать на нее определенное влияние.

Именно социологическому отделению на заседании Правления ГАХН от 23 июня 1922 года, на котором слушали вопрос о согласовании работ отделений и секций Академии, было поручено подготовить план коллективной работы Академии [5]. Социологическое отделение ставило перед собой задачу — исследование всех видов искусства с точки зрения его социального происхождения и значения, что требовало тесного сотрудничества с другими отделениями и секциями Академии. Задача была непростой, спустя несколько лет после организации Академии, в 1925 году, П.С. Коган отмечал следующее: «Если первый период в деятельности Академии выражался в форме докладов и их обсуждения, если в те времена она напоминала скорее ученое сообщество, то в настоящее время Академия переходит к новым методам работы. Сохраняя систему докладов, играющих огромную роль в деле объединения научно-художественной мысли и творческих сил, Академия стремится к основанию исследовательских центров в виде кабинетов, лабораторий, специальных объединений с техническим оборудованием, с необходимыми приборами, с рукописями, редкими печатными материалами и т. п. Можно сказать, что в ближайшем

будущем исследователю трудно будет обойтись без вспомогательных учреждений Академии при изучении некоторых вопросов искусствоведения, без ее библиотеки, одного из лучших у нас собраний книг по искусству, без ее психофизической лаборатории, ее кабинетов библиографического и революционной литературы, кабинета по научной постановке фотографического дела и т. п.» [8].

Наряду с ГАХН по пути социологического изучения искусства пытался идти в Ленинграде ГИИИ, который специально для этого в конце 1924 года создал Комитет социологического изучения искусств. Причем ГИИИ, так же как и ГАХН, ставил своей задачей изучение искусства «не в его специфически различных формах проявления, а в его синтетическом значении в целом, основывая общие теоретические выводы на материалах, представленных и прорабатываемых специалистами того или другого Отдела Института» [9]. Социологическое изучение искусства предполагало, прежде всего, разработку теории и методологии исторического материализма в искусствознании и на основании этой методологии — исследование теоретических проблем в области искусства, а также изучение форм и диалектики развития искусства, в частности послеоктябрьского, как дающего наибольшие возможности для выводов теоретического и методологического характера. Для этого, естественно, необходимо было в плоскости научного разрешения теоретических проблем искусствоведения обосновать необходимость социологического изучения искусства и осуществить критическую проверку существующих основ (методов) искусствоведения, что во многом связано было с современной художественной политикой советского государства, в которой задачи художественного воспитания были тесно связаны с общетеоретическими проблемами искусствознания и психологией художественного творчества и восприятия. На это обращают внимание в своих докладах Ф.И. Шмит («Проблемы методологии искусствознания»), Б.М. Эйхенбаум и Я.А. Назаренко («Дискуссия о теории формального метода»), а также В.Н. Всеволодский-Гернгросса («Марксистская точка зрения в применении к изучению истории русского театра») и М.С. Друскина («О социологии в явлении художественного стиля») [10].

Подвергалась опровержению и теория синтеза искусств, что показали прения по поводу доклада П.М. Jakobsona «О взаимоотношении театра и литературы». В своем докладе Jakobson защищал своеобразие театрального искусства, изучив соотношение между литературным произведением, сюжетом, сценарием и спектаклем, в результате чего доказывал наличие особых театральных экспрессивных форм и опровергал теорию искусства как вторичного искусства, а также теорию синтеза искусств [11]. В прениях по поводу доклада Jakobsona

отмечалась частичная правота докладчика, при этом подчеркивалось, что театр вторичен в том смысле, что спектакль всегда создается на словесном произведении, ибо только там, где есть какое-либо словесное оформление, может быть построено представление, хотя это слово может и не получить специфического литературного оформления. В то же время театральное представление требует помимо словесных и сюжетных элементов сценического оформления, что предполагает организацию пространства. И в этом аспекте проявляется уже частичная правота теории синтеза.

Проблема выработки единого методического подхода к изучению искусства привела к тому, что в конце 1920-х годов работа Академии стала подвергаться серьезной критике, поскольку ее научная деятельность не основывалась, прежде всего, на марксистской методологии и диалектическом материализме. Из всех подразделений Академии только социологическое отделение изначально заявило о своем намерении вести исследования в области искусства, основываясь на марксистской методологии, в то время как остальные отделения и секции, прежде всего философское отделение во главе с Г.Г. Шпетом, ориентировались на создание «новой науки об искусстве» на основе его синтеза, что не имело ничего общего с марксизмом.

В 1930 году с целью создания единого методологического руководства искусствоведением была организована Российская ассоциация научно-исследовательских институтов материальной, художественной и речевой культуры (РАНИМХИРК), в которую в числе научных организаций была включена и ГАХН.

Однако РАНИМХИРК просуществовала всего год, поскольку ее деятельность была признана как распыление марксистских искусствоведческих сил. Последовала очередная реорганизация, и постановлением Совнаркома РСФСР от 10 апреля 1931 года была образована Государственная академия искусствоведения (ГАИС) как центр по развитию марксистского искусствоведения, в состав которой вошла и ГАХН, прекратив свое суверенное существование.

Список литературы

1. РГАЛИ. Ф. 941, оп. 1, ед. хр. 6.
2. РГАЛИ. Ф. 941, оп. 1, ед. хр. 4.
3. Шервинский С.В. Воспоминания // Декоративное искусство. М., 1996. № 2—4. С. 15.
4. Бюллетени ГАХН. М., 1927. Вып. 6—7. С. 78.
5. РГАЛИ. Ф. 941, оп. 1, ед. хр. 2.
6. Луначарский А.В. Текущие задачи Художественных наук // Бюллетени ГАХН. М., 1925. Вып. 1. С. 9—10.

7. РГАЛИ. Ф. 941, оп. 1, ед. хр. 3.
8. Коган П.С. Указ. соч. С. 6.
9. Назаренко Я. Комитет социологического изучения искусств Государственного института истории искусств в Ленинграде // Бюллетени ГАХН. М., 1926. Вып. 2—3. С. 57.
10. Назаренко Я. Комитет социологического изучения искусств Государственного института истории искусств в Ленинграде // Бюллетени ГАХН. М., 1926. Вып. 2—3. С. 60.
11. Философское отделение // Бюллетени ГАХН. М., 1926. Вып. 4—5. С. 31.

References

1. RGALI. F. 941, op. 1, ed. xr. 6.
2. RGALI. F. 941, op. 1, ed. xr. 4.
3. Shervinskij S.V. Vospominaniya // Dekorativnoe iskusstvo. M., 1996. № 2—4. S. 15.
4. Byulleteni GAXN. M., 1927. Vy`p. 6—7. S. 78.
5. RGALI. F. 941, op. 1, ed. xr. 2.
6. Lunacharskij A.V. Tekushhie zadachi Xudozhestvenny`x nauk // Byulleteni GAXN. M., 1925. Vy`p. 1. S. 9—10.
7. RGALI. F. 941, op. 1, ed. xr. 3.
8. Kogan P.S. Ukaz. soch. S. 6.
9. Nazarenko Ya. Komitet sociologicheskogo izucheniya iskusstv Gosudarstvenno-go instituta istorii iskusstv v Leningrade // Byulleteni GAXN. M., 1926. Vy`p. 2—3. S. 57.
10. Nazarenko Ya. Komitet sociologicheskogo izucheniya iskusstv Gosudarstvenno-go instituta istorii iskusstv v Leningrade // Byulleteni GAXN. M., 1926. Vy`p. 2—3. S. 60.
11. Filosofskoe Otdelenie // Byulleteni GAXN. M., 1926. Vy`p. 4—5. S. 31.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

РАЦИОНАЛИЗМ В ИТАЛЬЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ. ДЖУЗЕППЕ ТЕРРАНИ

М.Ю. МАКАРОВ

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

В статье дан краткий обзор рационалистической архитектуры Италии 20—30-х годов XX века и ее взаимоотношений с кругом архитекторов-традиционалистов и политической властью того периода. В качестве центральной фигуры выбран известный итальянский архитектор Джузеппе Террани, пытавшийся доказать на деле, что явные и грубые заимствования из стилей прошлого не способствуют сохранению архитектурной традиции и мешают современной архитектуре попасть в контекст своей эпохи. Исходя из этого, а также сохраняя богатое наследие архитектурного проектирования и создания визуальной гармонии, Террани вместе с другими молодыми архитекторами своего времени направляет итальянскую архитектуру в будущее и одновременно тоньше и элегантней отсылает нас к культурному наследию прошлого.

Ключевые слова: Д. Террани, М. Пьячентини, МИАР, «Тосканская группа», архитектура, модернизм, традиция, итальянский рационализм, Дом Фасций, конструктивизм, традиционализм в архитектуре, функционализм, культурное наследие, политика Муссолини.

RATIONALISM IN ITALIAN ARCHITECTURE. GIUSEPPE TERRANY

M.YU. MAKAROV

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

The article gives a brief overview of the rationalist architecture of Italy in the 1920s and 1930s and its relationship with the circle of traditionalist architects and political authorities of that period. The famous Italian architect Giuseppe Terrani was chosen as the central figure, who tried to prove in practice that explicit and gross borrowings from the styles of the past do not contribute to the preservation of the architectural tradition and prevent modern architecture from getting into the context of his era. Based on this, and also preserving the rich heritage of architectural design and creating visual harmony, Terrani, together with other young architects of his time, directs Italian architecture to the future and at the same time subtly and elegantly refers us to the cultural heritage of the past.

Keywords: D. Terrani, M. Piacentini, MIAR, "Tuscan Group", architecture, modernism, tradition, Italian rationalism, Fascius House, constructivism, traditionalism in architecture, functionalism, cultural heritage, Mussolini's policy.

В Италии модернистскую архитектуру 20—30-х годов XX века принято называть итальянским рационализмом (*razionalismo italiano*), который сформировался в рамках международной модернистской архитектуры и следовал принципам функциональности. В измененном виде он тем или иным образом просуществовал вплоть до 1970-х годов.

В 1926 году группа архитекторов — выпускников Миланского политехнического университета Луиджи Фиджини, Джино Поллини, Гуидо Фретте, Джузеппе Террани и другие создают «Группу семи», официально она стала существовать только с 1930 года под наименованием МИАР (*Movimento Italiano per Architettura Razionalista* — Итальянское движение за рациональную архитектуру). Группа заявила о себе публикациями в журнале «Рассенья итальяна». Именно там в декабре 1926 года были опубликованы новые принципы архитектуры в рамках модернистского движения, которое набирало силу в Европе. Среди прочего участники группы заявляли: «Между нашим прошлым и настоящим нет никакой разобщенности. Мы не хотим рвать с традицией. Сама традиция изменяется, принимая новый облик, под которым не многие ее узнают»¹.

Архитекторы демонстрировали интерес к немецкому «Веркбунду» и русскому конструктивизму и одновременно дистанцировались от футуристов. На них также оказали большое влияние идеи Ле Корбюзье. Возможность продемонстрировать свой взгляд на архитектуру им представилась на Первой выставке итальянской рациональной архитектуры, которая прошла в Риме в 1928 году по инициативе самой группы.

Одно время участники МИАР пытаются найти импульс к архитектурному обновлению в фашистском движении, утвердить рационализм в качестве нового государственного стиля.

В 1931 году художественный критик и галерист Пьетро Мария Барди организует вторую выставку, которую открывает уже сам Муссолини. После нее начинается активная полемика с архитекторами-традиционалистами, которую подстегнул сделанный функционалистами фотомонтаж «*Tavolo degli orrori*» («Стенд ужаса»). На нем с сарказмом были смешаны отрывки из газет, открытки, фотографии середины XIX века и неоклассические здания традиционалистов вместе с псевдомодернистскими проектами Марчелло Пьячентини. Таким

¹ Цит. по: http://www.educational.rai.it/materiali/file_lezioni/57652_635960491495506942.pdf.

образом молодые архитекторы подчеркивали ненужность и бесперспективность заимствования классических элементов для создания подобия современной архитектуры. Тем не менее время покажет, что именно к такой концепции и будет постепенно приближаться государственная политика.

Скоро стало понятно, что рационалистские здания плохо подходят авторитарному режиму. А серьезная полемика с академистами, которых в итальянском архитектурном сообществе было большинство, и жесткая критика со стороны последних привела к тому, что МИАР, как и ряд других групп, пришлось просто распустить. С этого момента у рационалистов стало гораздо меньше возможностей. Но несмотря на это, они находили пути реализовывать свои проекты, в том числе и значимых общественных зданий.

Среди заслуживающих внимания стоит в первую очередь назвать вокзал Санта Мария Новелла во Флоренции. Он был построен в 1933 году по проекту Джованни Микелуччи содружеством молодых архитекторов, которые называли себя «Тосканской группой». Здание, несмотря на современный стиль, прекрасно вписывается в пространство старого города. Это достигается как выдержанным и сбалансированным рисунком и тщательно проработанными архитектурными элементами, так и мастерски подобранным материалом, флорентийским камнем *pietra forte* (помимо металла и стекла), органично сочетающимся с окружающей застройкой. Как раз главное достоинство этого проекта — интеграция рационалистического здания в ткань исторического центра Флоренции. Прямоугольное строение подчеркнуто вытянуто по горизонтальной оси, чтобы максимально избежать визуального противопоставления с расположенным напротив и имеющим вертикальную направленность восточным фасадом церкви Санта Мария Новелла, который выполнен из того же флорентийского камня. На фасаде берут начало семь горизонтальных стеклянных полос, которые протянуты по всему зданию, повторяя его форму. Они придают всему комплексу вокзала визуальную перспективу, вторя отходящим от центральной части железнодорожным путям, и позволяют прекрасно осветить внутреннее пространство. Отдельные элементы вокзала достраивались в последующие годы, но не изменили общий вид здания. В начале 2000-х годов на внутреннюю стену вокзала художником Джампаоло Талани была нанесена фреска «Отправление» (*Partenze*). Это одна из немногих фресок в современном здании, выполненная в технике эпохи Возрождения.

Еще одно здание, достойное упоминания, — почтовое отделение «*Roma Nomentano*» в Риме на пьяцца Болонья архитекторов Марио Ридольфи и Марио Фаджоло. Оно было построено в 1933—

1935 годах в рамках программы децентрализации государственных служб в столице, с вынесением их за черту исторического центра города. Весь фасад здания, облицованный плиткой из травертина, изогнут и передает ощущение волны, чему вторят полукруг козырька главного входа и крыша веранды. В проектировке внутренних помещений архитекторы также пытались избежать углов, где это было возможно: можно заметить, как закругленная стойка регистрации сочетается с похожей формы потолком в глубине зала.

Примечательна и необычная Вилла Малапарте. Она была построена Адальберто Либерай в 1930-х годах и являет собой редкий пример интеграции рациональной архитектуры в природное пространство. Из гостиной открываются четыре окна, расположенные таким образом, чтобы из каждого открывался свой неповторимый вид. Простое с виду здание похоже на параллелепипед, один край которого сточен и «зазубрен» лестницей, поднимающейся вверх к террасе на крыше, на которой изогнутой линией установлен единственный элемент белого цвета — ветрозащитный экран — при общем охристом цвете фасада.

Большинство проектов зданий, заказываемых в этот период государственными и муниципальными властями, были излишне монументальными, вторящими патетической риторике правящей партии. Среди тех, кто не боялся в своих работах говорить современным архитектурным языком, можно назвать Джузеппе Терраньи. Своими проектами он пытается убедить в том, что современная архитектура может выступать в различных контекстах. И чем больше она избегает явных и, как следствие, грубых заимствований из стилей прошлого, тем тоньше и элегантней отсылает к его культурному наследию.

После реализации проекта жилого дома в Комо (1928—1929), который был заказан агентством недвижимости «Новокомум» и получил то же название, Терраньи оказывается в авангарде архитектурного обновления Италии. А ему тогда едва исполнилось 25 лет. И, несмотря на это, его можно назвать, пожалуй, самым одаренным итальянским архитектором своего времени. Терраньи привлекало упрощение объемов, характерное для представителей художественного течения «Новеченто», которое поддерживала подруга и соратница Муссолини Маргерита Сарфатти. Она же заказала архитектору памятник на могилу сына Роберто².

Архитектор в этот период начинает экспериментировать в поисках собственного почерка. В Новокомуме явно прослеживаются авангардные тенденции. Прежде всего, нельзя не отметить схожесть с

² Роберто Сарфатти ушел на фронт добровольцем в Первую мировую войну и погиб в 1918 году, не достигнув 18-летнего возраста.

конструктивистским зданием Дома культуры имени Зуева архитектора Ильи Голосова, которое было начато годом ранее, в 1927-м. Оба проекта были завершены в 1929 году, но никаких упоминаний о контактах двух архитекторов между собой найти не удастся. Тем не менее это не удивляет, учитывая взаимовлияние и подвижность художественной жизни того времени. И все же первенство Голосова вряд ли может вызывать сомнение, так как его работа — почти идеал конструктивистского подхода к архитектуре, тогда как Новокомум — классическое здание функционализма своего времени, и угловой цилиндрический элемент здесь не более чем дань понравившемуся голосовскому модулю. Терраньи, вслед за советским коллегой, тоже таким образом скрывает внутреннюю лестницу, но вертикаль здесь ограничена, вторична, тогда как в доме культуры Зуева — формо- и пространствообразующа.

Затем Терраньи отказывается от прямых заимствований из метафизического течения, конструктивизма и футуризма, оставаясь, правда, верным принципам Ле Корбюзье. Он реализует проекты, сильно отличающиеся друг от друга. В качестве примера можно сравнить Дом Фасций в Комо (1932—1936) и оформление «Комнаты О» на Выставке фашистской революции (1932—1934)³.

Будучи приверженцем рационализма и находясь в постоянном творческом поиске, Терраньи в эти годы много экспериментирует. В 1936 году он завершает строительство Дома Фасций. В это здание архитектор вложил, пожалуй, больше всего усилий и времени, и оно по праву считается одним из шедевров рационализма. Здесь Терраньи пытается соединить дух модернистской архитектуры со стремлением к идеальной матрице архитектуры древнегреческой. Здание построено по законам золотого сечения и отсылает нас к работам того же Ле Корбюзье. Но в отличие от пуризма последнего, оно всей своей структурой пытается обыграть связь монументальности объемных и свободного пространства пустых частей. Солнечный свет, попадающий в здание не только через окна, но и сквозь проемы в крыше, создает своеобразную игру светотеней. А параллельные и перпендикулярные линии фасада гармонично формируют тектонику здания.

В Доме Фасций Терраньи представил свое видение современной ему рациональной архитектуры. Форма и структура здания строятся на чередовании и балансе объемов и пустот. Классическая архитектура здесь угадывается именно в уравновешенности работы с пространством, что отличает итальянский рационализм от международного, из которого первый и вышел.

³ Выставка проходила с 1932-го по 1934 год в Выставочном дворце Рима и была приурочена к 10-летию прихода к власти Бенито Муссолини. Отдельным помещениям присваивались буквы латинского алфавита.

Известный архитектор и дизайнер Иньяцо Гарделла так писал об этом здании: «Характер этой классичности трактован не как подражание определенной исторической эпохе, периоду Возрождения или какому-то другому, но в значении безвременном, как желание найти порядок (ордер), размер, модуляцию, благодаря которым архитектурные формы воспринимаются ясно при свете солнца и связаны между собой, то есть являются частью одного целого»⁴.

Это одно из самых интересных зданий итальянского рационализма. (Ему предшествовал более традиционалистский проект 1928 года.) Из материалов, помимо железобетона, стекла и металла, здесь использован боттичинский мрамор, а также бельгийский черный мрамор в интерьере.

Плюс ко всему, здание вступает в диалог с окружающим ландшафтом: горой Брунате, театром и собором (первый построен в 1821 году в неоклассическом стиле, второй начат в самом конце XIV века и сохранил позднеготический фасад).

Проходя в одну из 18 стеклянных дверей, мы попадаем в атриум, в который выходят основные помещения, — зал директории, офисы и галереи. Атрий прикрыт велариумом и конструкциями из цемента и стекла. Среди них открывается ленточное окно, через которое виден возвышающийся над зданием холм. Изначально интерьер был декорирован панелями с абстракциями и пропагандистскими изображениями, но все они на сегодняшний день утрачены.

Еще одно здание Терраньи — Приют Сант'Элиа (1935—1937) становится для него своеобразной отдушиной. После долгих лет изнурительного творческого поиска он приходит к архитектуре, где главенствуют пространство и свет, отходя, наконец, от свойственной итальянцам приверженности неоклассическим формам.

За свою достаточно недолгую жизнь⁵ Джузеппе Терраньи благодаря своей работоспособности успел сделать многое, и не только в сфере строительства, но и в оформлении выставочных пространств, реставрации, проектировке мебели. Он успел осуществить как здания в неоготическом стиле в самом начале карьеры архитектора, так и выработать свое видение максимально передовых рационалистических тенденций. Его отличал широкий взгляд на архитектуру, с самых молодых лет Терраньи активно интересовался тем, что происходит в творческих кругах за пределами Италии, особенно в Германии, но так-

⁴ Цит. по: http://www.educational.rai.it/materiali/file_lezioni/57652_635960491495506942.pdf.

⁵ В 1941 году он был призван в армию и отправлен на восточный фронт, откуда спустя два года вернулся морально опустошенным с сильно подорванным здоровьем и практически сразу умер.

же в Австрии, Франции и США, которые, по его мнению, были колыбелью модернистского течения.

В Риме же архитектура этого времени очевидно ориентирована на грандиозность и даже некую торжественность, пытаясь приблизиться к гравюрам Пиранези. Но вскоре она затеряется среди фашистской архитектуры, которая стремилась к простоте и основательности времен Римской республики, в чем и сошлась с набирающим силу рационализмом. В итоге это слияние переродилось в Ликторский стиль, который стал апогеем политической ангажированности фашистской архитектуры и своеобразного «умеренного обновления». Главным его идеологом становится архитектор и урбанист Марчелло Пьячентини. Ликторский стиль можно считать этапом развития итальянского рационализма, скорее, ответвлением, но он заслуживает отдельного рассмотрения.

Список литературы

1. *Всеобщая история искусств*. Т. VI. Искусство 20 века. М.: Искусство, 1956—1966.
2. *Герасимов Ю.Н., Голдевский Н.Н., Зубова М.В.* История архитектуры: в 2 т. Т. 2. М.: Архитектура-С, 2016.
3. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
4. *Горяинов В.В.* Современное искусство Италии. М.: Искусство, 1967.
5. *Зингерман Б.* Современное искусство. Италия. М.: Искусство, 1970.
6. *Иконников А.В.* Архитектура 20 века. Утопии и реальность: в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2001—2002.
7. *История Италии*: в 3 т. Т. 3. М.: Наука, 1971.
8. *Нестерова Т.П.* Выставка как архитектурный символ эпохи: советская и итальянская выставочная архитектура 1930-х гг. // *Россия в XX веке: История и историография*. Вып. 2. Екатеринбург, 2004. С. 164—167.
9. *Прокаччи, Джулиано.* История итальянцев. М.: Весь мир, 2012.
10. *Современное западное искусство. XX век.* Сборник / под ред. Б.И. Зингермана. М.: Наука, 1982.
11. *Федотова Е.Д.* Искусство Италии. Век двадцатый. М.: Памятники исторической мысли, 2013.
12. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм — «формализм». Т. 2. М.: Архитектура-С, 2007.
13. *Ciucci, G.* Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922—1944. Torino, 2002.
14. *Croce, Benedetto.* A history of Italy, 1871—1915. Russell & Russell, 1963.
15. *Di Salvo, Mario.* Architetti, pittori e scultori del 'Gruppo di Como'. Un polo del razionalismo italiano. Como, 1989.
16. *Etlin, Richard.* Modernism in Italian Architecture, 1890—1940. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.
17. *Ori, Eva.* Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimetrica. Università di Bologna. Dottorato di Ricerca in Architettura, 2014. URL: http://amsdottorato.unibo.it/6275/1/Ori_Eva_tesi.pdf.

18. *Prestinzenza Puglisi, Luigi.* La Storia dell'architettura 1905—2008. URL: <https://presstletter.com/wp-content/uploads/2013/07/Storia-dellArchitettura-1905-2008V31.pdf>.

19. *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento.* A cura di G. Ciucci, G. Muratore. Milano: Mondadori Electa, 2004.

20. *Pinto, Sandro.* Italian art of the 20th century. Skira, 2003.

References

1. *Vseobshchaya istoriya iskusstv*. T. VI. Iskusstvo 20 veka. M.: Iskusstvo, 1956—1966.
2. *Gerasimov Y.N., Goldevskij N.N., Zubova M.V.* Istoriya arhitektury: v 2 t. T. 2. M.: Arhitektura-S, 2016.
3. *Golomshok I.* Totalitarnoe iskusstvo. M.: Galart, 1994.
4. *Goryainov V.V.* Sovremennoe iskusstvo Italii. M.: Iskusstvo, 1967.
5. *Zingerman B.* Sovremennoe iskusstvo. Italiya. M.: Iskusstvo, 1970.
6. *Ikonnikov A.V.* Arhitektura 20 veka. Utopii i real'nost': v 2 t. T. 1. M.: Progress-Tradicija, 2001—2002.
7. *Istoriya Italii*: v 3 t. T. 3. M.: Nauka, 1971.
8. *Nesterova T.P.* Vystavka kak arhitekturnyj simvol epohi: sovetskaya i ital'yanskaya vystavochnaya arhitektura 1930-h gg. // *Rossiya v XX veke: Istoriya i istoriografiya*. Vyp. 2. Ekaterinburg, 2004. S. 164—167.
9. *Prokachchi, Dzhuliano.* Istoriya ital'yancev. M.: Ves' mir, 2012.
10. *Sovremennoe zapadnoe iskusstvo. XX vek.* Sbornik / pod red. B.I. Zingermana. M.: Nauka, 1982.
11. *Fedotova E.D.* Iskusstvo Italii. Vek dvadcatyj. M.: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013.
12. *Han-Magomedov S.O.* Racionalizm — «formalizm». T. 2. M.: Arhitektura-S, 2007.
13. *Ciucci, G.* Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922—1944. Torino, 2002.
14. *Croce, Benedetto.* A history of Italy, 1871—1915. Russell & Russell, 1963.
15. *Di Salvo, Mario.* Architetti, pittori e scultori del 'Gruppo di Como'. Un polo del razionalismo italiano. Como, 1989.
16. *Etlin, Richard.* Modernism in Italian Architecture, 1890—1940. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.
17. *Ori, Eva.* Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimetrica. Università di Bologna. Dottorato di Ricerca in Architettura, 2014. URL: http://amsdottorato.unibo.it/6275/1/Ori_Eva_tesi.pdf.
18. *Prestinzenza Puglisi, Luigi.* La Storia dell'architettura 1905—2008. URL: <https://presstletter.com/wp-content/uploads/2013/07/Storia-dellArchitettura-1905-2008V31.pdf>.
19. *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento.* A cura di G. Ciucci, G. Muratore. Milano: Mondadori Electa, 2004.
20. *Pinto, Sandro.* Italian art of the 20th century. Skira, 2003.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

СОВРЕМЕННЫЙ РЫНОК ИСКУССТВА: ТЕНДЕНЦИИ И ТРЕНДЫ

О.В. АЛЕКСЕЕВА

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

В статье рассматривается проблема современного рынка мирового искусства. В исследовании проведен системный анализ основных тенденций и трендов современного изобразительного искусства, выделены приоритетные и ведущие направления в изобразительном искусстве некоторых стран мира (США, Англия, Китай, Япония и т.д.). В работе анализируются тенденции популярности и роста спроса мировых аукционных лотов предметов изобразительного искусства. По результатам исследования выделены характерные тенденции современного мирового рынка искусства и обороты продаж различных лотов на ведущих аукционных торгах.

Ключевые слова: искусство, живопись, современный рынок искусства, мировые аукционы, оборот продаж предметов искусства, тренды, тенденции искусства, США, Англия, Китай.

CONTEMPORARY ART MARKET

O.V. ALEKSEEVA

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

The article has a problem of the modern world art market. The studies have analyzed the main trends and trends of contemporary art, highlighted the priority and leading areas in the visual arts of some countries of the world (USA, England, China, Japan, etc.). The paper analyzes the trends and growth in demand for fine art items. According to the results of research, characteristic trends of the modern world market of art and speed are highlighted.

Keywords: aart, painting, modern art market, world auctions, sales of art objects, trends, art trends, USA, England, China.

Рынок современного искусства, ознаменованный сенсационными достижениями в размере 110,5 млн долл. в мае 2017 года, в настоящее время продолжает рост. Основными движущими силами этого роста являются постоянно растущий спрос на произведения звезд современного искусства и увеличение предложения в особенно благоприятном экономическом контексте.

Впервые после финансового кризиса 2008 года все четыре основных показателя состояния рынка современного искусства оказались положительными (с конца июня 2017 года по конец сентября 2018 года):

- 1) мировой аукционный оборот вырос на 19% и достиг 1,9 млрд долл.;
- 2) объем сделок вырос на 17%, продано 66 850 современных лотов;
- 3) мировой непроданный курс остался стабильным на уровне 39%;
- 4) индекс цен на современное искусство вырос на 18,5%.

Почти идентичное увеличение трех основных индикаторов рынка — все три очень близки к + 18% — говорит о быстром, но идеально сбалансированном росте аукционных продаж современного искусства. Таким образом, в прошлом году мы стали свидетелями почти равномерного развития рынка с точки зрения цен, проданных лотов и аукционного оборота.

66 850 транзакций, зарегистрированных за 12-месячный период по всему миру, отражают беспрецедентный уровень активности на мировом рынке современного искусства. Количество аукционных сделок увеличилось в 5,5 раза с 2000/2001 года, в то время как общий аукционный оборот сегмента вырос — с 103 млн долл. до 1,9 млрд долл. Средняя цена успешно проданных с аукциона произведений современного искусства выросла с 8400 долл. США на рубеже XXI века до 28 000 долл. США сегодня, после того как в 2013/2014 годах она достигла 38 800 долл. США.

Пять лет назад рынок современного искусства находился в режиме перегрева. Коллекционеры платили беспрецедентные суммы за работы целого нового поколения художников, включая Оскара Мурильо, Люсьена Смита, Кристиана Росу и Таубу Ауэрбаха. В 2015 году эти художники из всех сил пытались поддерживать уровень цен, которого они достигли так быстро. Многие из зарекомендовавших себя звезд современного искусства также наслаждались впечатляющими аукционными рекордами в 2013/2014 годах (особенно в Нью-Йорке и Гонконге), к ним можно отнести: Джеффа Кунса (58,4 млн долл.), Чжэна Фанжи (23,3 млн долл.) Чжана Сяогана (12 млн долл.), Уэйда Гайтона (6 млн долл.), Розмари Трокель (5 млн долл.) и др.

Последующая перестройка рынка современного искусства длилась около трех лет и дала рынку гораздо более прочную основу. Цены снова растут, но также растет и предложение, обеспечивающее более актуальный выбор работ. Тот факт, что Джефф Кунс опубликовал свой лучший результат с 2014 года (и третий лучший результат года), является явным признаком того, что рынок вернул-

ся к росту и доверие коллекционеров находится на оптимальном уровне.

Современное британское искусство представляет 14% от общего количества аукционных сделок по изобразительному искусству во всем мире, что составляет 12% мирового аукционного оборота изобразительного искусства. Его доля сейчас больше, чем в сегментах произведений искусства старых мастеров искусства XIX века, как с точки зрения оборота, так и с точки зрения транзакций. Тем не менее современное искусство все еще сильно отстает от послевоенного искусства, которое в совокупности составляет 68% от общей стоимости арт-рынка.

Рынок современного искусства также пользуется все более разнообразным предложением: 20 335 художников, родившихся после 1945 года, зарегистрировали хотя бы один аукционный результат за последние 12 месяцев. Это почти в пять раз больше, чем в 2000/2001 (4100 современных художников) и на 18% больше, чем в 2013/2014.

У большинства художников (53%) только одна сделка в период 2017/2018 гг. Например, индонезийская *Saputra Handiwirman*, представленная галереей *ARNDT*, которая продала только одну картину в этом году на аукционе, хотя она достигла отличной цены в 318 600 долл. С другой стороны, несколько современных художников публикуют особенно большое количество результатов аукционов за последние 12 месяцев:

- 1) 92 картины Роберта Комбаса;
- 2) 187 скульптур *Kaws*;
- 3) 158 рисунков Питера Хоусона;
- 4) 106 фотографий Роберта Маплеторпа;
- 5) 626 гравюр Шепард Фейри.

Рынки самых продаваемых художников обычно включают в себя большое количество доступных работ. Каждый год несколько маленьких картин Роберта Комбаса предлагаются за 5000 долл., а полароиды Нобуеши Араки по-прежнему продаются менее чем за 1000 долл.

В целом ценовая структура сегмента «Современное искусство» все больше напоминает структуру остальной части арт-рынка. Девяносто процентов произведений современного искусства, продаваемых по цене ниже 22 400 долл. США, а работы, проданные с превышением порога в 100 тыс. долл. США, составляют всего 3% транзакций.

Только на Лондон, Нью-Йорк, Пекин и Гонконг приходится 82% всех мировых продаж современного искусства, из всего 17% от общего количества проданных лотов сегмента. Эта концентрация немного выше, чем для остальной части рынка изобразительного искусства

(78% общего товарооборота генерируется в этих четырех городах из 14% проданных лотов). Поэтому рынок современного искусства относительно ограничен этими крупными столицами, по крайней мере с точки зрения стоимости. Только в Нью-Йорке было продано более 3300 произведений современного искусства, что составляет 28% от общего количества проданных в США, но на них приходится 95% оборота США в сегменте современного искусства. Для сравнения: почти 10% современных лотов США переходят из рук в руки в Далласе, но этот город генерирует менее 1% оборота сегмента в США.

Париж (5000 проданных лотов) и Лондон (4200) реализовали больше сделок, чем Нью-Йорк, но *Big Apple* по-прежнему остается главной столицей рынка высокого искусства. Не менее 40% из 100 лучших результатов на мировом рынке современного искусства были получены в Нью-Йорке, в том числе три лучших.

Лондон, однако, не сильно отстает: 34 работы превысили порог в 2,5 млн долл. за последние 12 месяцев. Британская столица остается основным рынком для произведений искусства ведущих европейских художников (включая Питера Доига, Рудольфа Стингеля и Энтони Гормли), но она также конкурирует с Нью-Йорком за самые модные работы американского современного искусства со значительной долей произведений Жана-Мишеля Баския, Марка Брэдфорда и даже Джорджа Кондо.

Среди наиболее актуальных современных тенденций на рынке изобразительного искусства выделяются работы молодых начинающих художниц, которые экспериментируют с компьютерными технологиями и лидируют в новом жанре современного искусства — постинтернет-арте. Дуайер Килколлин делает 3D-скульптуры обыденных предметов, Хайал Позанти создает цифровые коллажи и ищет связь между виртуальным и физическим пространством, Петра Кортрайт посредством видео- и фоторабот показывает, как интернет-механизмы и общественные медиа могут сделать знаменитым обычного маленького человека и как люди пользуются этими возможностями.

Тот факт, что многие крупные галереи присутствуют как в Нью-Йорке, так и в Лондоне (Сэди Коулз, Саймон Ли, Пейс, Мэриан Гудман и т. д.), несомненно, укрепляет отношения между двумя основными англосаксонскими державами и позволяет быстро продвигать модных художников через Атлантику. Он также генерирует очень значительный синергетический эффект от промышленного производства, просто удваивая размер своих рынков, что, в свою очередь, позволяет значительно ускорить эволюцию цен для художников, поддерживаемых этими галереями.

Самые громкие темы в искусстве — расовая дискриминация, гендерное равноправие и сексуальная ориентация. Лидеры этого на-

правления — художники Вонгечи Муту, Микалин Томас и Гада Амер. Томас и Муту исследуют восприятие обществом черных женщин и их место в социуме. А Амер посредством эротической вышивки на холстах размышляет о женственности и отношениях с противоположным полом.

Рост рекордной цены за современное произведение искусства невозможно понять без признания доминирования Нью-Йорка и Лондона на Международном рынке современного искусства.

В мае 2017 года японский коллекционер Юсаку Маэзава заплатил 110,5 млн долл. за полотно Жан-Мишеля Баския «Без названия» (1984) — полотно, желанное коллекционерами по всему миру. И, конечно, именно способность Нью-Йорка привлекать покупателей и заставлять их конкурировать друг с другом привело к тому, что этот аукционный рекорд был совершен.

Несколько городов, включая Париж, очевидно, хотели бы принять участие в новой глобальной структуре рынка современного искусства высокого класса наряду с Лондоном и Нью-Йорком.

Но, похоже, Гонконг имеет лучшие шансы благодаря своему географическому положению и гораздо более выгодной законодательной базе. Франция, слишком близкая к Соединенному Королевству, на самом деле не дает доступа к новому или отличному рынку или «другим» коллекционерам. Гонконг, с другой стороны, представляет собой ворота на огромный континент. Это мост между Азией и Западом, и он связан не только с Китаем, но и с Индией и всей Юго-Восточной Азией. Поэтому Нью-Йорк, Лондон и Гонконг идеально подходят для того, чтобы охватить всех крупнейших коллекционеров мира и многие галереи, использовать синергетический потенциал американских, европейских и азиатских рынков.

Это объясняет, например, почему англосаксонский аукционный дом *Phillips* решил развивать свою деятельность в Гонконге, а не в Париже или Пекине. Продавец № 3 в мире по продажам современного искусства получил 7% своего оборота в Гонконге в первой половине 2018 года. В трех продажах, которые он провел там в этом году, *Phillips* смешал лучшее из азиатского и западного современного искусства, добившись замечательных результатов для Чжан Сяоган, Джордж Кондо, Фан Лицзюнь, Йошитомо Нара, Такаши Мураками, Каус, Кристина Ай Тджо и Жан-Мишель Баския.

Три основных англо-американских аукционных дома продолжают доминировать на рынке современного искусства по всему миру: *Sotheby's* (28% мирового оборота), *Christie's* (26%) и *Phillips* (15%). Последнее, однако, дало лучший результат года, когда 17 мая 2018 года в Нью-Йорке Джин-Мишель Баския «Гибкий» (1984) получил 45 млн

долл., и этот результат доказывает, что *Phillips* стал неизбежным игроком высокого уровня рынка современного искусства.

Важно отметить, что в топ-10 мировых аукционных домов современного искусства входят шесть китайских аукционных домов, и, опять же, ведущим китайским аукционным оператором в этом сегменте рынка была компания *China Guardian*. Ей удалось победить своего конкурента *Poly Auction* (присутствующего в Пекине и Гонконге) благодаря впечатляющей продаже 19 июня 2018 года, которая принесла более 40 млн долл. только из 29 проданных лотов. Сессия была отмечена тремя картинами Чэнь Ифэя, которые принесли почти 7 млн долл., а также двумя новыми аукционными записями: 6,7 млн долл. за китайский тон Чжоу Чуни (1992) и 3,8 млн долл. за картину Ай Сюаня (1980).

В то же время в рамках исследования важно подчеркнуть, что США остаются самым сильным рынком современного искусства в мире, но гегемония Нью-Йорка несколько ослабла в 2018 году. Американский арт-рынок больше фокусировался на современном искусстве (в частности, на продаже коллекции Рокфеллера в мае 2018 года) и, конечно, был отмечен историческим рекордом, созданным Сальватором Мунди Леонардо да Винчи в ноябре 2017 года. В результате обороты США на современное искусство показывают сокращение на 16% по сравнению с прошлым годом. Получив 705 млн долл. в 2016/2017 годах (44% мирового оборота современного искусства), общая сумма за период 2017/2018 составила всего 612 млн долл. (32% мирового оборота).

С другой стороны, Соединенное Королевство (545 млн долл.) и Китай (298 млн долл.) продемонстрировали отличные показатели оборота, увеличившись на 55% и 15% соответственно. За 12 месяцев до конца июня 2018 года доля мирового рынка современного искусства, созданного Китаем (т. е. включая Гонконг и Тайвань), стабилизировалась на уровне 26%, а общий оборот составил 480 млн долл. *Yifei* был лучшим китайским художником с оборотом 47 млн долл. за этот период, лучше, чем *Xiaogang* (22,5 млн долл.) и *Fanzhi* (20,3 млн долл.), продажи которого несколько снизились в последние годы.

Картина Чена Ифэя 1993 года «Теплая весна» в нефритовом павильоне, уже трижды проданная на аукционе, наглядно демонстрирует резкое увеличение стоимости его работ: 215 тыс. долл. в 1993 году, 1,4 млн долл. в 2006 году и затем 22,6 млн долл.

Этот последний результат устанавливает новый рекорд на аукционе для этого художника, который умер в 2005 году, когда ему было всего 59 лет. Гиперреалистичная картина в настоящее время очень популярна в Китае, а Чен Ифэй, но также Ванг Ийдонг (88-е место), Янг Фэйюнь (330-е место) и Сюй Цинфэн (403-е место).

В меньшей степени французский рынок продемонстрировал хорошие результаты: продажи современного искусства выросли на 81% за 12 месяцев до 71 млн долл. Основная часть этой суммы была получена в результате продажи коллекции Жана-Франсуа и Марии-Алин Прат 20 и 21 октября 2017 года на *Christie's* в Париже. Продажа принесла 46,6 млн долл. благодаря 172 произведениям современного искусства, проданным в течение двух дней, и максимальной цене в 17,7 млн долл. за Джима Кроу (1986) Жана-Мишеля Баския.

В остальной части Европы следующие результаты рынка современного искусства: Германия (+ 40%), Италия (+ 31%) и Бельгия (+ 27%) консолидировали свои 5, 7 и 10 места соответственно на глобальном рынке современного искусства. В других странах несколько показателей способствовали росту рынка по всему миру:

- 1) Япония: + 22%;
- 2) Австралия: + 15%;
- 3) Южная Корея: + 15%;
- 4) Южная Африка: + 25%.

Наряду с послевоенным искусством современное искусство является единственным творческим периодом, который в целом приносит хорошую отдачу от инвестиций в долгосрочной перспективе.

За пять лет, предшествовавших финансовому кризису 2008 года, весь арт-рынок значительно вырос. Цены за два последних периода росли быстрее, чем в других сегментах. Движимые оптимистичными финансовыми прогнозами и глобализацией арт-рынка (с интеграцией Китая), цены на таких художников, как Дэмиен Херст, Ричард Принс или *YUE Minjun*, буквально взлетели.

Цены на современное искусство, сократившись на –25% во время финансового кризиса, впоследствии пытались сохранить свои уровни в последние годы.

За последние девять месяцев современное искусство вступило в новый период процветания, доказав, что новые творения стали основным локомотивом арт-рынка.

За последние 12 месяцев современное творчество принесло еще лучшие результаты, чем послевоенное искусство. Десять лучших увеличений, зарегистрированных в течение периода, подчеркивают долгосрочные финансовые результаты инвестиций в современное искусство. Художники, чьи произведения начали продаваться с аукциона в 1990-х и начале 2000-х годов, теперь возвращаются к публичным продажам и получают хорошие цены.

Монохромные работы Ричарда Принса хорошо иллюстрируют огромный финансовый потенциал современного искусства. Приобре-

тенная в мае 2000 г. на *Sotheby's* в Нью-Йорке за 38 125 долл. США картина «Все, что я слышал» (1988) была продана за 2,5 млн долл. в ноябре 2017 г.

Динамизм рынка современного искусства также во многом зависит от огромной ценности, создаваемой крупными международными галереями. Такие художники, как Марк Брэдфорд, Джордж Кондо или Хурвин Андерсон, теперь считаются «зрелыми» художниками, и их лучшие работы, созданные за последние 15 лет, постепенно появляются на подиумах аукциона. Картина «Без названия» (2007) Кристофера Вулса впервые была продана на аукционе через десять лет после приобретения у Леринга Августина в Нью-Йорке и принесла 14,5 млн долл.

Сегодняшняя финансовая отдача от современного искусства показывает, что этот сегмент является одной из лучших альтернатив традиционным финансовым инвестициям. На выборке из почти 1000 произведений современного искусства, приобретенных на аукционе и впоследствии перепроданных на аукционе в течение последних 12 месяцев, среднегодовая доходность составляет +8,1%.

Важно отметить, что средний срок хранения произведения современного искусства (т. е. между его приобретением на аукционе и его продажей на другом аукционе) составляет всего девять лет.

Сила и динамизм рынка современного искусства также зависят от быстрого роста числа сделок. Чтобы удовлетворить постоянно растущий спрос, работы циркулируют все более быстрыми темпами, и, прежде всего, рынок постоянно пополняется новыми работами. Напротив, другие направления искусства страдают от постепенного сокращения цен, поскольку основные экспонаты постепенно исчезают с рынка, чтобы присоединиться к музейным коллекциям, что неизбежно негативно сказывается на общем качестве сегментов.

В борьбе за внимание зрителя побеждают независимые и некоммерческие инициативы: художники, кураторы и арт-менеджеры действуют в унисон с новейшей тенденцией — нарушить привычный ход вещей и победить обстоятельства. По формуле «не так, как принято» организуются арт-мероприятия: проводятся арт-ярмарки, устраиваются резиденции иностранных художников и делаются выставки.

Таким образом, можно сделать вывод, что рынок современного изобразительного искусства растет, развивается и достиг высоких результатов продаж за весь период XXI века. Современные художники-неореалисты активно развивают свою школу. Это привело к формированию вокруг особой современной изобразительной школы ауры, которая как раз и привлекла молодых художников.

Список литературы

1. *Афанасьева М.А.* Трансформация рынка изобразительного искусства в контексте глобальной экономической и культурной интеграции // Экономика и бизнес: теория и практика. 2017. Т. 1. № 4. С. 12—23.
2. *Арутюнова А.Н.* Арт-рынок в XXI веке. Пространство художественного эксперимента. М.: Издательский дом ВШЭ, 2015. 232 с.: ил.
3. *Жюдит Бенаму-Юэ.* Цена искусства. М.: Артмедиа групп, 2008. 297 с.: ил.
4. *Velthuis, Olav, Stefano Baia Curioni.* Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art. Oxford: Oxford University Press, 2015. 165 p.
5. *Аналитика инвестиций в искусство в 2018 г.* [Электронный ресурс]: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20190116_best_and_worth_russian_art_investments_2018.html.
6. *Рынок современного искусства: факты и цифры* [Электронный ресурс]: https://artinvestment.ru/invest/rating/20131025_artprice_contemporary_art_report.html.
7. *Статистика годового оборота современного мирового искусства за 2018 г.* [Электронный ресурс]: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/artists-prices>.

References

1. *Afanasieva M.A.* Transformatsiya rynka izobrazitel'nogo iskusstva v kontekste globalnoy ekonomicheskoy i kulturnoy integratsii [Transformation of the fine arts market in the context of global economic and cultural integration] // Ekonomika i biznes: teoriya i praktika [Economy & Business journal: theory and practice]. 2017. V. 1. № 4. P. 12—23.
2. *Arutyunova A.N.* Art-rynok v XXI veke. Prostranstvo khudozhestvennogo eksperimenta [The art market in the XXI century. Space of artistic experiment]. M.: HSE Publ., 2015. 232 p.: il.
3. *ZHyudit Benamu-YUe.* Cena iskusstva. M.: Artmedia grup, 2008. 297 s.: il.
4. *Velthuis, Olav, Stefano Baia Curioni.* Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art. Oxford: Oxford University Press, 2015. 165 p.
5. *Analytics of investments in art in 2018.* [Elektronny resurs]: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20190116_best_and_worth_russian_art_investments_2018.html.
6. *Contemporary art market: facts and figures* [Elektronny resurs]: https://artinvestment.ru/invest/rating/20131025_artprice_contemporary_art_report.html.
7. *Statistics of the annual turnover of contemporary world art in 2018.* [Elektronny resurs]: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/artists-prices>.

Музыкальное и театральное искусство

УДК 7.034...5
ББК 87.8; 85

ОПРАВДАНИЕ САЛОМЕИ
(ОПЕРА Ж. МАССНЕ «ИРОДИАДА»)

А.А. ФИЛИПPOB

Московская государственная консерватория
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3; Россия
E-mail: filaudio@yandex.ru

Опера «Иродиада» почти неизвестна в нашей стране, хотя написана Ж. Массне в годы расцвета творчества. С музыкальной точки зрения она мало в чем уступает общепризнанным шедеврам композитора, «Манон» и «Вертеру». Причина ее меньшей популярности — в нетрадиционной трактовке известного сюжета об убийстве Иоанна Крестителя, в котором принимала участие дочь Иродиады Саломея. Опере «Иродиада» предшествовал ряд религиозных ораторий Массне, в которых воспевались женские образы. И в опере главная героиня — Саломея — вопреки евангелию обрела положительную характеристику. Она влюблена в Иоанна Крестителя, борется за его жизнь и кончает с собой после его смерти. Трактовка образа Саломеи абсолютно нова и в сравнении с первоисточником, повестью Г. Флобера, где этой героине отведена второстепенная роль. Особенно поражает контраст в воплощении сюжета между оперой Массне и «Саломеей» Р. Штрауса, созданной на основе пьесы О. Уайльда.

Значительно изменены в «Иродиаде» и другие евангельские персонажи — Ирод, Иродиада и сам пророк Иоанн Креститель. Одной из главных причин изменений стало следование традициям романтических опер. Даже Ирод с Иродиадой предстают у Массне романтическими героями, способными не только на жестокость, но и на подлинную любовь. В основу драматургии оперы положено сочетание двух любовных треугольников, напоминающих... «Царскую невесту» Н. А. Римского-Корсакова. Слишком смелое переосмысление вечных евангельских образов выглядит несколько шаблонным, лишает их индивидуальности и не дает опере Массне стать по-настоящему популярной.

Ключевые слова: лирическая опера, большая опера, Ж. Массне, Г. Флобер, Э. Ренан, Р. Штраус, Саломея, Ирод, Иродиада, Иоанн Креститель, религиозность, евангельские образы, романтические традиции

JUSTIFICATION OF SALOME (OPERA J. MASSNE «HERODIAD»)

A.A. FILIPPOV

Moscow state conservatory
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3; Russia

The opera «Herodias» is almost unknown in our country, although it was written by J. Massenet during the heyday of creativity. From a musical point of view, it is in no way inferior to the generally accepted masterpieces of the composer, «Manon» and «Werther». The reason for its lesser popularity is the unconventional interpretation of the famous plot about the murder of John the Baptist, in which the daughter of Herodiad Salome took part. The opera «Herodias» was preceded by a number of Massenet religious oratorios, in which female images were praised. And in the opera, the main character — Salome — despite the gospel gained a positive response. She is in love with John the Baptist, fights for his life and commits suicide after his death. The interpretation of the image of Salome is completely new in comparison with the original source, the story of G. Flaubert, where this heroine plays a secondary role. Particularly striking is the contrast in the incarnation of the plot between the opera Massne and «Salome» by R. Strauss, created on the basis of the play by O. Wilde.

Other evangelical characters — Herod, Herodias, and the prophet John the Baptist — are significantly changed in «Herodias» as well. One of the main reasons for the change was the adherence to the traditions of romantic operas. Even Herod and Herodias appear at Massenet as romantic heroes, who can show not only cruelty, but also true love. The basis of the drama of the opera is a combination of two love triangles resembling... «The Tsar's Bride» by N. A. Rimsky-Korsakov. Too bold reinterpretation of the eternal Gospel images looks somewhat stereotyped, deprives them of their individuality and prevents Opera Massenet from becoming truly popular.

Keywords: lyrical opera, grand opera, J. Massenet, G. Flaubert, E. Renan, R. Strauss, Salome, Herod, Herodias, John the Baptist, religiousness, evangelical images, romantic traditions.

Творческое наследие этого композитора огромно. На счету Массне (1842—1912) столько же опер, сколько у Верди, — 26, не считая оперетт и незаконченных произведений. Но, в отличие от великого итальянца, Массне плодотворно высказался и в других жанрах, например, своими сюитами и увертюрами внес большой вклад в развитие французской симфонической музыки. Поразительно жанровое и стилистическое многообразие опер Массне, особенно в поздний период. Прежде всего, он может быть назван третьим после А. Тома и Ш. Гуно королем лирической оперы, создавшим в 1880-е годы два несравненных шедевра, — «Манон» и «Вертера», а позже спорящую с ними по популярности античную религиозную драму «Таис» (1894). Но мы находим в его творческом наследии и ранние довольно традиционные комические оперы, и пришедшие им на смену большие французские во главе с известным ориентально-экзотическим «Королем Лахорским» (1877). Рядом с лирическими вершинами появился трагический «Сид»

по Корнелию (1885), в котором также заметны следы большой оперы; а позже — рыцарская волшебная «Эскалармонда» (1889) и близкая итальянскому веризму лаконичная «Наваррка» (1894). Черты веризма ощутимы и в довольно популярной мелодичной опере «Сафо» (1897), события которой, несмотря на античное название, разворачиваются во времена Массне. На пороге XX века появилась «Золушка» (1899), в которой новаторская трактовка комического жанра явно содержит ростки неоклассицизма. Опера «Керубино» (1905) закрепляет эту тенденцию. На особом счету — опера «Жонглер богоматери» (1902), жанр которой автором обозначен как «миракль». Миракль адресует к средневековым мистериям, но очевидная стилизация старинных церковных и народных песнопений предстает в «Жонглере» в модернистской «оправе». А рядом с этим — антиреволюционная драма (речь идет о великой французской революции) «Тереза» (1907), в которой проступают черты экспрессионизма, величественно-трагические опера-миф «Ариадна» (1906) и позднеантичный «Рим» (1912)... Почти все эти оперы не забыты и ставятся на сценах разных стран.

Опера «Иродиада» (1881) написана в годы расцвета творчества, непосредственно перед главными оперными вершинами. Массне создавал ее на пороге 40-летия, имея 15-летний опыт работы в оперном жанре; следующей оперой станет «Манон».

Музыкальные достоинства «Иродиады» несомненны. Ее жанровый облик привлекает сочетанием атрибутов «большой» оперы и волнующих лирических сцен. Обаяние «Иродиады» в первую очередь обусловлено цветущим, неотразимым мелодизмом Массне. Лучшие страницы не уступают оперным вершинам композитора — «Манон» и «Вертеру». К достоинствам оперы добавим мастерское использование немногочисленных лейтмотивов, блестящее владение оркестром, умение строить крупные сцены с участием хора, ансамбля и балета. По форме «Иродиада» — совершенный образец «поствагнеровской» оперы, где есть и изумительные по красоте номера, арии и дуэты, и сквозное развитие, и лейтмотивная техника, и симфонизм.

Главное, что удивляет в «Иродиаде» и делает оперу во многом спорной, — это сама трактовка известного евангельского сюжета. Он всем знаком по драме Оскара Уайльда «Саломея» (1892), на основе которой создана одноименная опера Р. Штрауса (1905). «Иродиада» Массне также основана на одноименном выдающемся литературном произведении — повести Гюстава Флобера (она была опубликована за четыре года до оперы, в 1877)¹. Штраус в «Саломее», которая является приме-

¹ На русский язык повесть Флобера переведена И. С. Тургеневым и публикуется в каждом полном собрании его сочинений. Тургенев писал об «Иродиаде»: она «меня поразила как совершенный chef-d'œuvre» [1]

ром литературной оперы, оставил текст О. Уайльда почти неизменным (конечно, в переводе с французского на немецкий). У Массне совсем по-другому. В либретто, без которого ему было не обойтись (чтобы превратить повесть в пьесу), возникли кардинальные изменения сюжета и облика основных персонажей. Об этих изменениях и пойдет речь.

Но прежде необходимо сказать, что религиозная тематика была очень распространена при жизни Массне. Это вообще одна из главных характеристик периода в истории музыки, который мы называем поздним романтизмом. В то время заметна тенденция к «приземлению», или «очеловечению» религиозных сюжетов. Эта тенденция заметна, например, в «Святой Елизавете» Ф. Листа или «Парсифале» Р. Вагнера, но во французском искусстве, начиная с «Детства Христа» Берлиоза (1854), она особенно сильна и распространяется непосредственно на библейские, в том числе на евангельские, сюжеты, на библейских, евангельских героев.

Важную роль сыграло появление с 1860-х по 1880-е годы семитомного исследования французского историка и писателя Эрнеста Ренана «История происхождения христианства» и особенно его первой части «Жизнь Иисуса». У Ренана даже высказываются сомнения относительно непорочного зачатия и божественного происхождения Христа. Упоминает Ренан и о Саломее. Вот характеристика ее танца, который в связи с изменением сюжета в оперу Массне не вошел: «Саломея исполнила одну из тех характерных плясок, которых в Сирии не считают неприличными для именитой особы» [2].

В один год с оперой «Иродиада» появилась оратория Ш. Гуно «Искушение». За десять лет до этого, в 1871 году, ораторию с таким же названием написал С. Франк, а в 1879-м была закончена его наиболее масштабная и главная оратория «Заповеди блаженства». Христос в оратории Франка поет большую сольную партию, основанную отнюдь не только на евангельских изречениях.

Несколько ораториальных произведений написано Ж. Массне в 1870-е годы:

1873 год — оратория «Мария Магдалина». Иисус, как и у Франка, поет сольную партию, т.е. фактически превращается в оперного героя. Особенно хочется выделить дуэт Иисуса и Марии Магдалины, которым восхищался П. И. Чайковский;

1875 год — мистерия «Ева», вызвавшая восторги Гуно;

1878 год — оратория «Богородица». На премьере (1880) она провалилась, но прелюдия «Последний сон Богородицы» к финальной части стала очень популярной.

В более поздний период выделим религиозную ораторию Массне «Земля обетованная» (1899).

Нельзя не заметить, что в религиозных произведениях Массне, предшествующих опере «Иродиада», на первом плане находятся женские образы — Мария Магдалина, Ева, Богородица. Персонаж по имени Саломея, оказавшийся следующим в этом ряду, родственен им. Она сочетает женственность, красоту и возвышенные религиозные чувства, которые у Саломеи естественно перерождаются в чувства возвышенно-любовные. Это совсем не та Саломея, что упомянута в евангелиях, мелькнула в повести Г. Флобера и выступила на первый план в драме О. Уайльда. Отметим, что в монографии Ю. Кремлева подчеркнута главная роль самого Массне в изменении облика Саломеи [3]. Его героиня не является виновницей смерти Иоанна Крестителя, как мы привыкли. Напротив, она восхищена, покорена его обликом, его словами и... влюбляется в пророка! У Флобера нет даже намека на какие-либо отношения между Саломеей и Иоанном. Эта любовь придумана Массне, и она не несет в себе ничего греховного и отталкивающего, как позже у Уайльда-Штрауса. Обе арии Саломеи и лейтмотив ее любви могут быть причислены к лучшим в творчестве Массне по выразительности и мелодической пластичности.

Итак, основное изменение, которое внес Массне в сюжет повести Флобера, — это сама главная героиня, Саломея. Собственно, в повести Саломея — персонаж второстепенный. Главной является ее мать, которая и дала произведению название «Иродиада». Фигура Саломеи в начале повести Флобера лишь слегка обозначена (Ирод восхищен незнакомой юной красавицей, которую видит на крыше одного из домов). По-настоящему она появляется (ненадолго) только в финале повести, в танце. Голову Иоанна Крестителя она просит по наущению матери, толком даже не зная, как зовут пророка и кто он такой.

Оперная Саломея превращена Массне из грешницы в праведницу, и даже любовное вожделение по отношению к Иоанну этому не мешает (важна реакция самого Иоанна на любовные призывы, об этом позже). Но Массне очеловечивает героиню с помощью еще одного чувства, связанного с тайной ее рождения. У Флобера в начале повести Иродиада, упрекая Ирода в холодности, упоминает о брошенной ради него дочери. В конце повести выясняется, что дочь ею найдена и привезена в Иудею для того, чтобы погубить Иоанна Крестителя. У Массне на протяжении всей оперы от Саломеи скрыта правда ее рождения. Она тоскует и ищет мать, не зная, что мать — это ненавидимая ею Иродиада. Оба чувства, охватившие душу оперной Саломеи, — любовь к Иоанну и тоска по матери — ведут ее к трагическому концу. В финале, в момент страшного явления окровавленной головы пророка, она узнает, кем ей приходится погубившая Иоанна злодейка.

Не в силах убить собственную мать, она кончает с собой. Разумеется, такой развязки нет ни в одном произведении о Саломее.

В «Иродиаде» отчетливо проявляется общая черта для всех французских лирических опер, написанных на великие литературные сюжеты. И Фауст, и Гамлет, и Вильгельм Мейстер («Миньон» Тома), и Джульетта с Ромео в операх Ш. Гуно и А. Тома — совсем не те герои, которых мы знаем по первоисточникам. Как и Вертера у Массне, мерками Гете и Шекспира их мерить нельзя. Такие критерии к опере практически не применимы. «Отелло» Верди — исключение, лишь подтверждающее правило. У французов все персонажи стали типичными представителями романтической оперы. С этих позиций и надо воспринимать героев Гуно, Тома и Массне: забыть о первоисточнике и оценивать оперу саму по себе, находя в ней ту или иную степень художественного совершенства.

С «Иродиадой» сложнее. Евангелие как наиболее волнующая часть Священного писания, осмысленная и пережитая миллионами людей и сотнями поколений, гораздо жестче фиксирует облик своих героев, чем произведения мировой литературы, даже самые великие. Наделяя чертами традиционных оперных романтических персонажей не только Саломею, но и Ирода, и Иродиаду, и Иоанна Крестителя, Массне сильно рискует. Новый, привлекательный облик главной героини поначалу шокирует, но в дальнейшем он проведен в опере последовательно и выглядит более убедительным, чем остальные. Примириться же с частичным оперным перерождением Ирода и Иродиады, видимо, до конца невозможно. В памяти человечества они навсегда останутся примерами правителей-злодеев, безнравственных и жестоких. Их злодейская сущность лишь частично сохраняется в опере (больше — в образе Иродиады). Наряду с этим Массне наделяет души Ирода и Иродиады искренними, волнующими чувствами, находя в них даже подлинную красоту!

Как уже говорилось выше, Ирод в повести Флобера не знает Саломею вплоть до ее финального танца. В опере Ирод уже в 1-м действии предстает в облике героя-любownika, покоренного красотой Саломеи. Его любовные зовы в первой арии звучат завораживающе томно и проникновенно. Под стать этому и ария во 2-м действии. В 3-м действии, в сцене Ирода с Саломеей, зовы из первой арии возвращаются и снова образуют чарующую тихую кульминацию. К середине оперы даже возникает подозрение, что с Иродом может произойти такое же оправдание и превращение в положительного героя, как с Саломеей. Но затем все встает на свои места, правда, с необычной мотивировкой: Иоанна Крестителя Ирод поначалу хочет использовать для борьбы с римлянами, но затем резко меняет решение и велит его казнить по

причине банальной ревности, не стерпев того, что боготворимая им Саломея предпочитает ему, царю, какого-то пророка.

Иродиада у Флобера по-настоящему любит охладевшего к ней Ирода. Массне опирается на эту любовь, добавляет к ней ревность и усиливает музыкой. В 1-м действии, упрекая Ирода, Иродиада поет арию — воспоминание о счастье, изданном с ним в Риме, на берегах Тибра. Ничего злодейского в матери Саломеи не остается, более того, основная интонация арии напоминает облик главной героини оперы «Манон». Чувство Иродиады по-настоящему красиво, и нам ничего не остается, кроме как верить и сострадать ей. Еще один момент «очеловечения» Иродиады — прилив материнской нежности в 3-м действии, когда она узнает, что ее дочь жива. Правда, мысль о том, что это Саломея, соперница, заставляет ее тут же отречься от дочери. Светлые чувства, которыми Массне наделил Иродиаду, трудно совместить с ее отношением к пророку, с настойчивым требованием головы Иоанна Крестителя.

Образ Иоанна Крестителя в опере Массне также не избежал воздействия оперных штампов. В 1-м действии он поражен любовными признаниями Саломеи, ее красотой и вдохновенностью, но сумел убедить девушку, что надо отказаться от земных наслаждений и устремиться к любви высшей, божественной, дарующей бессмертие. В 4-м действии, на пороге смерти, он думает не только о Боге, но и о Саломее, чей образ не дает ему покоя. «Если я Твой сын, зачем Ты посылаешь мне искушение?» — много раз спрашивает он в своей арии. Сразу после арии Саломея появляется в его темнице, и Иоанн воспринимает это как божественное благословение их любви. Верди писал со свойственной ему иронией (письмо 1882 года): «Там есть препятствие, которое, по-моему, трудно преодолеть: святой Джованни, занимающийся любовью с Саломеей. Это я никак не могу проглотить!» [4]. Надо сказать, что дальше признаний в любви развитие взаимоотношений героев не продвинулось, но все же с недоумением и иронией Верди трудно не согласиться. Герои оперы на евангельский сюжет образовали привычную оперную влюбленную пару, которых соединила любовь, а потом смерть — как в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, «Тристане» Вагнера или в «Аиде» Верди.

Суммируем сказанное об Ироде, Иродиаде, Саломее и Иоанне: обратившись к необычному для оперы сюжету, Массне не находит новаторских решений и, оставшись в плену романтических традиций, использует как основу сюжета и драматургии традиционную структуру любовного треугольника. Более того, в «Иродиаде» четыре главных персонажа образуют два любовных треугольника, сочетание которых столь же непреодолимо трагично, как и взаимоотношения персонажей

внутри каждого из них². Накал чувств любви и ревности у Массне впечатляет, но противоречит и Евангелию, и повести Флобера, от которой он отталкивается.

Таков феномен «Иродиады»: дивная музыка, совершенная форма, но слишком знакомая по многим романтическим операм трактовка образов главных героев и сценических ситуаций, что на фоне вечного евангельского сюжета воспринимается как проявление трафаретности и шаблонности. Облик персонажей переосмыслен слишком смело и явно в русле оперных традиций, во многом лишивших их изначальной индивидуальности. Именно это мешает опере Ж. Массне о Саломе-е-праведнице войти в число его самых репертуарных произведений.

Список литературы

1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / Письма в 18 т. М.: Наука, 2014. Т. 15. Кн. 2. С. 48.
2. Ренан Э.Ж. Жизнь Иисуса. М., 1991. С. 161.
3. Кремлев Ю. Жюль Массне. М., 1969. С. 84—85.
4. Верди Дж. Избранные письма. М., 1959. С. 419—420.

References

1. Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. / Pis'ma v 18 t. M.: Nauka, 2014. T. 15. B. 2. P. 48.
2. Renan E.ZH. Zhizn' Iisusa. M., 1991. P. 161.
3. Kremlev YU. ZHyul' Massne. M., 1969. P. 84—85.
4. Verdi Dzh. Izbrannye pis'ma. M., 1959. P. 419—420.

² Для сравнения можно вспомнить «Царскую невесту», в которой, как известно, Н.А. Римский-Корсаков возродил многие романтические традиции. В «центре» одного любовного треугольника в русской опере также находится прекрасная гибнущая героиня, в центре второго — влюбленный злодей.

УДК 7.072.2

ББК 87.8; 85

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И БАЛЕТА

Е.Н. КУРИЛЕНКО

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

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

E-mail: Kurilenko-08@mail.ru

Рассматривается проблема возникновения танцевальной музыки как определенного жанра в период становления хореографического искусства. Анализируются начальные формы взаимодействия музыки и танца. Раскрывается зависимость музыки от слова и танца в искусстве Средних веков и раннем Ренессансе. Определяется значение танцевальных жанров в развитии инструментальной музыки. Рассматривается музыка в первых балетных спектаклях XVI—XVII веков

Ключевые слова: музыка, танец, хореография, балет, танцевальная музыка, взаимодействие, слово, инструментальная музыка, Ренессанс, Средние века.

DANCE MUSIC DURING THE FORMATION OF CHOREOGRAPHIC ART AND BALLET THEATER

E.N. KURILENKO

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The problem of the emergence of dance music as a particular genre during the formation of choreographic art is considered. The initial forms of the interaction of music and dance are analyzed. The dependence of music on the word and dance in the art of the Middle Ages and the early Renaissance is revealed. The significance of dance genres in the development of instrumental music is determined. Music is considered in the first ballet performances of the 16th—17th centuries.

Keywords: music, dance, choreography, ballet, dance music, interaction, instrumental music, Renaissance, Middle Ages.

В далекое прошлое истории человечества уходят истоки балета — представления, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. Исследователи по-разному отвечают на вопрос о его возникновении. Придворные хореографические спектакли, предшествовавшие собственно балетным постановкам, появились в XV веке. Однако элементы театрализации танца присутствовали уже в самых ранних его проявлениях — в искусстве первобытного чело-

века. Копирование действительности (подражание в пластике движениям животных, трудовым процессам) в сочетании с фантастическим представлением о ней вошло в обрядовые танцы, в которых элемент драматической игры был обязателен.

В обрядовых танцах-играх, которые сохранились, например, у славянских народов от стародавнего языческого времени, присутствуют элементы театральности. Не случайно и сейчас в русском народе бытуют выражения: «песню играть», «хороводы водить». Обрядовые игры включали не только песни и танцы, но и определенные сюжетные мотивы. Таковы свадебные обряды, святочные игры, традиционное славение природы на масленицу, в «семик» — седьмую неделю после первого весеннего полнолуния — и прочее. Элементы театрализованной инсценировки присутствовали и в «веселых игрищах» с пением и танцами, разыгрывавшихся скоморохами или, как их называли на Западе, «вагабундами» (бродягами, странниками). Во времена Средневековья исполнялись духовные «действия», мистерии, в которых песня соседствовала с танцем, обогащенным пантомимой.

Истоки театрализованного профессионального танца, связанного с пантомимой, словом и действием, теряются в истории Древнего Египта и Древней Греции. Во всех жанрах античного театра всегда была велика роль хореографии. Сегодня уже трудно сказать, отражал ли танец образное содержание музыки или последняя подчинялась требованиям античных хореографов, но именно идея возрождения древнегреческого синтетического спектакля, который вырастал из единения драмы, музыки и пластического движения, привела в конце XVI века к созданию новых видов музыкально-театрального искусства. Еще недавно с точки зрения ортодоксального средневекового мировоззрения танец считался низким, греховным занятием, но уже в XV—XVI веках он вновь воспринимается как искусство, имеющее глубочайшее воздействие на духовное и физическое состояние человека. Его изучают крупнейшие ученые, философы, авторы театральных представлений.

Танцевальные формы и жанры древности отличало то, что танец и его звуковое сопровождение существовали в синкретическом единстве со словом. Текст и музыка песен сопровождалась пластикой плясок и выражали разнообразные настроения и чувства танцовщиков, поясняли содержание происходившего действия. Сложное взаимодействие музыки, текста и движения определяло структуру и метроритм музыки и хореографии, где не было периодичности и регулярной акцентности. Системы записи не было, и потому исполнение строилось в основном на импровизации, что повлияло на становление танцевальных средств выразительности, которые, передаваясь

от одного исполнителя к другому, меняли свой облик, технически развивались.

Танцевальное искусство Древней Греции отражено в изображениях танцовщиков и танцовщиц на барельефах, в вазописи, в скульптуре. О танцах той эпохи можно судить по их описаниям Аристотеля, Филострата, в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида, в комедиях Аристофана и др. Трактат «Об искусстве танца» написал Лукиан.

Позднее Средневековье в иконографии, хрониках, памятниках литературы дало возможность судить о таких танцевальных жанрах, как мореска, кароль, дукция, эстампи, сальтарелло, бас-данс. Сохранились и первые попытки записать танцевальную музыку. Это была еще условная фиксация нотного текста, и все же можно говорить о том, что фиксировалась одnogолосная мелодия, на основе которой при непосредственном исполнении импровизировались остальные голоса.

Музыкальное сопровождение танцевальных жанров, стиль и техника их исполнения на протяжении Средних веков претерпели значительную эволюцию. Во времена раннего Средневековья господствовали хороводные танцы, движения которых не отличались особенной сложностью и замысловатостью, а музыкальным сопровождением служило достаточно однообразное пение самих танцующих. В. М. Красовская в книге «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века» (1979) пишет, что в целом танец мало зависел от музыки, которая «воспринималась танцующими как нейтральный звуковой фон» [4, с. 20].

В период позднего Средневековья танцевальное искусство Западной Европы переживает эволюцию благодаря развитию так называемого фигурного танца. Танцующие во время исполнения все более замысловатых построений стремились усложнить рисунок танца, привнести элементы игры и пантомимы и даже следовать музыкальному сопровождению (вокально-инструментальному). Культ рыцарства и романтической любви, который был свойственен культуре Средневековья, способствовал развитию парного (дуэтного) танца.

Музыке и хореографии данной эпохи еще свойственны импровизационность, отсутствие строгой регламентации, зависимость от текста, лежащего в основе песенного аккомпанемента.

Нельзя забывать о главенстве в Средневековье христианской морали, проповедовавшей отказ от мирских удовольствий, которая не могла не повлиять на танцевальные жанры. Многие танцы античности имели эротические черты, но новое время было далеко от какой-либо чувственности и сентиментальности. Правда, суровая простота порой не отрицала живости и энергичности. В музыкальном сопровождении использовались лады, распространенные в церковной музыке, что

создавало архаичный колорит. Правда, танцевальные мелодии менестрелей и жонглеров существенно отличались от образцов, созданных образованными клириками¹. Прежде всего это относится к ладовой стороне их музыки, не подчинявшейся системе церковных (григорианских) ладов. Музыка, бытующая в народе, и музыка в храме не просто различались. М. Сапонов в работе «Менестрели» (2004) пишет: «В быту музыка менестрелей задавала ход карнавалам и застолиям, игрищам и трудам, и т.п., то церковное пение изымало человека из мира привычек, переключало его в священную ипостась, а духовные силы направляло ввысь» [5, с. 17].

В поэтико-музыкальном искусстве Средних веков, раннего Ренессанса и эпохи *Ars nova* музыка играла подчиненную роль, сопровождая слово. Инструментальное творчество, начиная путь самостоятельного развития, обособлялось от вокального только для того, чтобы вновь превратиться в подчиненный компонент в танцевальном искусстве. Не музыка определяла характер хореографической образности, а наоборот — заранее запрограммированный жанр танца, его моторика, темп, ритм диктовали композитору, каким должно быть музыкальное сопровождение. Такое положение музыки в хореографическом искусстве сохранилось надолго и в последующий период развития. В то же время в рамках установившихся танцевальных жанров происходили интереснейшие процессы, оказавшие значительное влияние на эволюцию музыкального стиля в целом.

Вместе с танцевальной музыкой в профессиональное искусство, где царствовало полифоническое церковное многоголосие, приходит гомофонно-гармоническое мышление: вертикальное аккордовое письмо, ясно расчлененная, тематически яркая мелодика, периодичная ритмика. Т. Баранова в статье «Танцевальная музыка эпохи Возрождения» (1982) пишет: «Танцу музыкальное искусство последующего времени обязано становлением тональной организации» [2, с. 10]. Самостоятельное развитие инструментальных жанров, становление, формирование клавирного, лютового, ансамблевого стиля также связано с танцевальным искусством. Истоки многих инструментальных форм, которые вошли впоследствии в балетный спектакль как его неотъемлемая составная часть, кроются в танцевальной музыке XVI века. Увлечение античностью, стремление преобразить поэзию, опираясь в сочинении стихов на метры греческие и латинские, опыты создания «размеренной музыки»,

¹ Как известно, профессиональная музыка Западной Европы вплоть до эпохи Возрождения развивалась преимущественно при церкви, как непосредственный элемент богослужения.

где музыка и танец подчинены поэтическому размеру², — все это помогало утвердиться гомофонному складу, а скандированный распев текста — декламационным вокальным формам.

Подлинный расцвет танцевального искусства произошел в эпоху Возрождения. Изменилось само отношение к танцу, заключающееся в возрождении античных представлений о его исключительной и божественной сути, воспитательном и облагораживающем значении в жизни человека.

Было положено начало развитию танцевальной техники, стиля и манеры исполнения, что повлекло открытие новых, оригинальных жанров. Т. Баранова в статье «Танцевальная музыка эпохи Возрождения» (1982) приводит пример характерного высказывания, которые в изобилии появлялись в трактатах о танцевальном искусстве: «Что касается высшего совершенства танцев, то оно состоит в усовершенствовании духа и тела и приведении их в наилучшее расположение, которое только возможно» [2, с. 9].

В эпоху Возрождения хореография, возможно, впервые стала стремиться к многообразию рисунка танца и разнохарактерности пластического образа. Пантомимный и импровизационный элементы уходят на второй план, а танец формирует свою техническую оснащенность и начинает постепенно превращаться в профессиональное искусство. Регламентация движений и музыкального сопровождения уже тогда наметила пути развития многих характерных черт танцевальной музыки и хореографии.

Влияние песенных форм главенствовало достаточно долго. Тяготение к структурной периодичности, квадратности, регулярной метроритмике, гомофонно-гармонической фактуре при сохранении господствующей песенной мелодии постепенно стало главным фактором, определяющим основные качества музыкального сопровождения танца. Все это пошло на пользу хореографии, правила и формы которой все более упорядочиваются.

В XIV—XVI веках происходит оформление и типизация характерных черт музыки и хореографии рождающихся танцевальных жанров, берет свое начало традиция воплощения в вокальном и инструментальном композиторском творчестве специфических особенностей танцев, распространенных в бытовой практике. Важнейшая эволюция танцевальных жанров повлияла на появление нового понятия в музыкальном искусстве — танцевальность, что не всегда напрямую связано с самим танцем. Таким образом, возникали музыкальные произ-

² Как результат подобных опытов и теорий возник в конце XVI века «Трактат о танце» Карозо, в котором предлагалось строить танец на дактиле, спондее, анапесте и т.д.

ведения, основанные на танцевальных ритмах и предназначенные не только для непосредственного сопровождения танца, но и исключительно для слушания.

Идею создания нового синтетического музыкально-театрального жанра отражают слова Антуан де Баиф — поэта и идеолога знаменитой «Академии поэзии и музыки», которая была основана в 1571 году при дворе французского короля Карла IX. Баиф писал о новом сценическом спектакле, «где поступь песни с поступью шагов должна соединиться, где потекут слова прелестной вереницей...» Стремление возродить античную трагедию, в которой драма, музыка, танец, пение выступали в гармонии, в органическом единении, привело художников эпохи Возрождения к созданию музыкального театра.

Первым хореографическим спектаклем принято считать «Комедийный балет королевы» («Цирцея») на сюжет из «Одиссеи», показанный в Малом Бургундском дворце Парижа в 1581 году. Это представление еще не было хореографическим спектаклем в современном смысле. В отличие от подобных опытов в Италии, в результате которых родился жанр оперы (первый спектакль — «Дафна», 1594), во французских постановках танец с первых же представлений занимал важнейшее место, что в дальнейшем позволило сформироваться жанру балета.

Слово «комедийный» вовсе не говорило о том, что у балета веселый комедийный сюжет. «Комедийный» — значит «театрализованный». В «Цирцее» танцевали, пели, декламировали стихи. И тем не менее именно это представление считается первым балетным спектаклем. Это был пример того, что танец может быть не просто интермедией, он может органично стать частью самого действия. В то время это было совершенно новое представление — спектакль, ставший родоначальником балетного жанра.

В этом балете хореография представляла собой смену различных движений, которые повторялись. То, что в те времена называли «Большой балет», — не что иное, как получивший в дальнейшем широкое развитие и распространение балетный дивертисмент, танцы которого предвосхищали части будущей танцевальной сюиты, чередуясь по принципу контраста темпа. «Комедийный балет Королевы» стал если не первым, то во всяком случае наиболее прославившимся опытом создания новой драматической формы, объединяющей музыку, поэзию, танец.

Французские историки балета и музыки подчас склонны видеть истоки и итальянского, и английского балетного театра лишь в распространении в Европе традиций *Ballets de Cour*. Однако среди авторов спектакля, признанного первым, были и французские и итальянские

мастера: постановка и музыка танцевальных эпизодов принадлежала итальянцу Балтазарини, родина которого славилась богатыми танцевальными традициями.

В каждой национальной культуре заложены предпосылки развития музыкально-хореографических театральных форм с присущими лишь данной культуре особенностями. Так, в Англии существовал популярный и в народно-бытовом, и в придворном искусстве музыкально-театральный жанр, известный под названием «маски» (*Masque*). В этом театральном представлении, характерном для эстетики английского Возрождения, сливались драматические сцены, сольное и хоровое пение, инструментальные эпизоды, многочисленные танцы, комические интермедии, буффонада. Не драматический сюжет, сценическая жизнь персонажей и действие интересовали авторов и публику. Главным условием успеха был феерический, блестящий хореографический дивертисмент, с вокально-инструментальным сопровождением. Примечательно, что часто музыкальный материал «масок» легко превращался в инструментальную сюиту. Как и во французском Придворном балете, в английских «масках» первоначально включались в спектакль те танцы, которые хорошо знали и танцевали «самодеятельные» исполнители (в парижских спектаклях принимал участие король и его приближенные).

По мере привлечения профессиональных исполнителей расширялся круг используемых в музыке и хореографии средств, и тем не менее порядок чередования танцев и их характер были заранее регламентированы. Музыка таких танцев, как павана, гальярда, куранта, жига, менуэт, вольта, бранль, мориска, как и музыка других эпизодов в подобных представлениях, была легко узнаваема зрителями благодаря своей распространенности в быту.

Не случайно именно во Франции основой первоначального синтетического музыкально-театрального спектакля стал балет, в отличие от Италии, где аналогичные музыкально-театральные представления в кратчайший срок оформились как жанр оперного спектакля. Здесь сказались особенности национального музыкального мышления, танцевальные традиции, повлиявшие на дальнейший путь развития инструментальной и театральной музыки.

«В лучших образцах французской балетной музыки, — писал Б.Асафьев (1974) в статье «Балет “Жизель” А. Адана», — всегда особенно радуют слух три природных качества: мелодичность, наделенная ясностью очертаний и грацией оборотов — все в меру, все образно, все пластично; ритмика человеческой поступи, с одной стороны, гибко обнаруживающая характеры и движение, с другой — корнями глубоко уходящая в народную французскую танцевальную культуру

с ее реалистическим отражением многовековой жизни — быта, нравов и обычаев; третье свойство — колоритность, красочность музыки, умение дать движениям оркестра впечатление живой смены явлений в их цвете и свете» [1, с. 197].

Театр во Франции в различных его формах всегда имел огромное влияние не только на развитие музыкально-театральных жанров, но и на музыкальную культуру страны в целом, на всю систему выразительных средств, структуру музыкального языка и образность. У разных по стилю, творческим устремлениям, жанровым пристрастиям композиторов в симфонической музыке сохранялась в той или иной мере тяга к программности, зримой конкретности, яркой образности и изобразительности, красочности тембровых сопоставлений.

Балет XVI—XVII веков развивался как музыкально-театральный спектакль, в котором танец был декоративной, изысканной интермедией, вставкой в основное действие (драматическое или оперное), дивертисментом с многочисленными *entree*. Эмоционально-образная сфера, связанная с отражением средствами музыки внутреннего мира человека, лирическая сущность музыкально-театральных жанров определилась далеко не сразу, потому что все виды сценической музыки были традиционно связаны со зрелищным внешним началом. Лирика же ассоциировалась, как пишет В. Конен (1971) в статье «Об «Орфее» Монтеверди»: «с искусством, являющим собой полную противоположность театру, — интимным, камерным, утонченным мадригалом, хранящим выразительные связи со старинным хоровым многоголосием» [3, с. 161].

Элементы упорядоченной, последовательно развитой театральной драматургии и кристаллизации основных музыкальных форм, а главное — обособление двух ведущих компонентов чисто хореографической выразительности проявились в балетном жанре XVII века, который симптоматично был назван драматическим. Пантомима еще сопровождала «поющий рассказ» (или пение сопровождало ее). Но теперь она изображала действие. Сюжет от эпизода к эпизоду обрастал подробностями, жест и пластическая поза, заменяя слово, доказывали самостоятельную ценность. Танец включался в сценическое действие, объяснял поступки героев и, что важнее, передавал их чувства. С другой стороны, серьезный «фигурный» танец совершенствовал накопленные правила и приемы, слагая собственный академический канон.

И уже в этом жанре — прогрессивном для того периода развития балета — проявились своеобразные «ножницы» в музыкально-театрально-хореографическом синтезе: стремление насытить танец действенностью, эмоциональной глубиной, с одной стороны, и «второразрядность» музыки — с другой. Профессионализм, талант композитора требовались там, где звучала музыка, сопровождающая слово

(сольные эпизоды, ансамбли, хоры). На ее фоне, правда, ставились и танцы. Но инструментальную музыку, предназначенную для танцев, сочиняли чаще всего рядовые исполнители, например, из состава так называемых двадцати четырех скрипок короля во Франции. Композиторы-профессионалы из королевской капеллы считали низким для себя участвовать в создании собственно танцевальной музыки.

Подобное отношение музыкантов к чисто *хореографическим* эпизодам балета, возможно, связано с тем, что танцевальные жанры, использованные в спектаклях, мало чем отличались от балльных (бытовых) танцев той поры, балет еще не приобрел твердой музыкально-профессиональной основы. И все же постепенно на смену *поэтико-музыкальным* идеям, которые вдохновляли создателей первых хореографических представлений, с возрастанiem роли ритмического начала в музыке и хореографии пришли идеи чисто *танцевальные*.

Уже в первое столетие жизни балетного театра наметилась не раз повторяемая за всю его историю тенденция: смена периодов драматизации хореографического спектакля или преобладания в нем условно-обобщенной танцевальности.

«Пасторали», «празднества», мифологические и аллегорические «балеты с выходами», царившие на французской сцене в середине XVII века, вновь вводили искусство хореографии от попыток воплощения *сюжетности* посредством танцевальных средств. Благом для балета стало то, что хореографические номера получили некоторую тематическую связь с сюжетом синтетического спектакля.

Список литературы

1. Асафьев Б. Балет «Жизель» А. Адана // Асафьев Б. О балете. М., 1974.
2. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. М., 1982.
3. Конен В. Об «Орфее» Монтеверди // Искусство Запада. М., 1971.
4. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. С. 20.
5. Сапонов М. Менестрели. М.: Классика-XXI, 2004. С. 17.

References

1. Asafiev B. The ballet "Giselle" A. Adana // Asafiev B. About the ballet. M., 1974.
2. Baranova T. Dance music of the Renaissance // Music and choreography of modern ballet. M., 1982.
3. Konen V. On the "Orpheus" of Monteverdi // The Art of the West. M., 1971.
4. Krasovskaya V. Western European Ballet Theater: Essays on History: From the Origins to the Mid-18th Century. M.: Art, 1979.
5. Saponov M. Minestrel. M.: Classic-XXI, 2004.

УДК 7.034.5
ББК 87.8; 85

ИЛЛЮЗИЯ: ТЕАТР И ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

В.В. ОНЬША

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

Статья посвящена проблеме иллюзии в театре и виртуальной реальности. Будучи синтетическим искусством, театр вызывает аналогии с новыми явлениями современности, в том числе с компьютерными технологиями. Суть виртуальной реальности заключается в том, что пользователь компьютерной системы перестает ощущать себя внешним наблюдателем и включается в окружающую иллюзорную среду. Нечто подобное происходит со зрителем во время театрального спектакля. В статье сделана попытка определить и сравнить с точки зрения психологии и философии природу и характер иллюзии, создаваемой в театре и в кибермире.

Ключевые слова: театр, виртуальная реальность, иллюзия, симуляция, мимесис.

ILLUSION: THEATRE AND VIRTUAL REALITY

V.V. ON'SHA

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

The article is devoted to the problem of illusion in the theatre and virtual reality. Being a synthetic art, the theatre evokes analogies with new phenomena of our time, including computer technology. The essence of virtual reality is that the user of a computer system ceases to see himself as an external observer and becomes part of the surrounding illusory environment. Something similar happens with the audience during a theatrical performance. The article attempts to determine and compare, from the point of view of psychology and philosophy, the nature and character of the illusion created in theatre and in the cyber world.

Keywords: theatre, virtual reality, illusion, simulation, mimesis.

Проблема существования или отсутствия реальности, т. е. отношения субъективности сознания и объективности мира, является одним из основных вопросов, изучаемых в рамках онтологии и гносеологии, психологии и метафизики, нейрофизиологии и социологии. Вопросы и ответы, касающиеся этой проблемы, содержатся в научных и литературных текстах, прямо или косвенно связанных с такими понятиями, как «утопия» и «научная фантастика», «временность» и «постоянство», «настоящее» и «будущее». По мере развития технологий и появления явлений и видов взаимоотно-

шений, неизвестных «классическим» подходам, таких как робототехника и искусственный интеллект, кибернетика и виртуальная реальность, новые понятия добавляются к вышеназванным. Вопросы, остающиеся без ответа, множатся и расширяются, ценности и концепции, которые когда-то были неоспоримыми, все чаще подвергаются сомнению. Сомнения, такие как «можем ли мы быть уверены, что находимся в реально существующем мире, а не в кибермире?» или «откуда мы знаем, что видим тот же мир, что и другие?» или, наконец, «не является ли прошлое фикцией?», возникают у все большего количества людей, вполне согласуясь с мнением Эйнштейна, согласно которому различие между прошлым, настоящим и будущим — всего лишь иллюзия, хотя и стойкая. Взгляды Кальдерона на эту проблему, отраженные в его пьесе «Жизнь есть сон», перекликаются с идеей Эдгара По, утверждавшего, что **все, что мы видим** или кажется, — это всего лишь сон во сне [2, с. 967]. Исследование сна и воображения, утопии и подсознания началось с таких работ, как «Утопия» Томаса Мора и «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла, за ними последовали десятки произведений других авторов, которых волновали те же проблемы. Более научным подходом отличаются такие исследования, как «Добейся реальности: философское приключение в виртуальной реальности» Филипа Жая, «Виртуальная реальность» Говарда Рейнгольда, «Виртуальная реальность и исследование киберпространства» Фрэнсиса Хэмита, «Цифровые ощущения: пространство, идентичность и воплощение в виртуальной реальности» Кена Хиллиса, «Мультимедиа: от Вагнера к виртуальной реальности» Рэндалла Пэкера и Кена Джордана.

Кино и телевидение изучают «виртуальную реальность» даже в большей степени, чем наука и литература. Одним из наиболее ранних примеров этому можно считать анимационный сериал «Звездный путь» (1974). В 1982 году на экраны вышел фильм Стивена Лисбергера «Трон», а год спустя — «Мозговой штурм» Дугласа Трамбулла. Более новыми и сложными творениями являются «Когда наступит конец света» Вима Вендерса (1991), «Матрица» Энди Вачовски (1999), «Аватар» Джеймса Кэмерона (2009) и «Начало» Кристофера Нолана (2010). Концепция, присущая упомянутым фильмам, использовалась также и в изобразительном искусстве, например, в проекте «Виртуальный музей» канадского художника Чарльза Дэвиса (1991).

В научных трудах, литературных, кинематографических или художественных произведениях современной цивилизации проблема реальности мира и отношения к ней субъекта рассматривается с разных точек зрения — философской, психологической, психоаналитической, технологической, нейрофизиологической, социологической, литературной и т. д. Настоящая статья ограничена рамками театра, и анализ основывается на данных, относящихся к театральному феномену.

Театральное соглашение

Принцип театра как явления — это преднамеренное, сознательное изменение взаимоотношений и поведения людей, представляющих нечто отличное от того, чем они являются на самом деле, стремление к тому, чтобы восприниматься с точки зрения изображаемой внешней формы, а не сущности. В этом смысл мимесиса, который является сутью театрального состояния и происходит от преобразования «естественной роли», т. е. реальной природы личности, в «театральную роль», иллюзорную реальность — существование определенной «нематериальной» личности (актера), так как это всего лишь «роль».

Для достижения этой цели и для установления связи между актером в качестве «передатчика» и зрителем в качестве «приемника» требуется безоговорочное принятие конвенции, точно обозначающей понятие «театр». В соответствии с ней как актеры, так и зрители хорошо осознают тот факт, что происходящее на сцене не реально, а иллюзорно. Тем не менее они действуют так, как будто все это — актуальная действительность. Денни Дидро утверждал устами героини своего романа, что «совершенство спектакля заключается в столь точном воспроизведении какого-нибудь действия, что зритель, пребывая в некоем обмане, воображает, будто присутствует при самом этом действии» [4, с. 357]. Зрители не рассматриваются как самостоятельно существующие личности. Посредством создания необычного (театрального) места и времени, с помощью визуальных и звуковых элементов исполнения, они избегают реальности их собственного исторического времени и переносятся в измерение времени, изображаемого на сцене, или же приближают сценическое время к реальному, как если бы оба этих времени были двумя одинаковыми параметрами как по качеству, так и по сути. Это возможно благодаря тому, что зритель, входя в здание театра, делает вид, что верит как в реальное в то, что может быть, но нереально.

Подобное освобождение от объективного мира достигается путем превращения театра в иллюстрацию, символизирующую реальное. Театр представляет собой систему символов, свободных от любой внешней реальности, функционирующих автономно [1, с. 124]. Следовательно, сцена, как место, где демонстрируется определенное зрелище, выглядит точно так же, как реально существующее место, и это не просто точная иллюстрация реальности (имеющей ту же сущность), но иногда она может заменить собой реальность, выступая перед аудиторией в качестве «среза жизни» [3]. Это «фотографическое» (а не «иллюстративное») изображение реальности, которое в итоге оказывается идентичным объективности в форме поставленного зрелища,

является крайней формой подражания реальному. Зритель получает комбинацию элементов из реальности, среди которых он находится, осознавая себя в качестве участника того, что происходит вокруг него (в здании театра) и перед его глазами (представление на сцене). Это движение между реальным и воображаемым, существующим и иллюзорным, сознательное соблюдение правил игры, принятых субъектом с того самого момента, когда индивидуальное сознание становится коллективным сознанием зрителей, является уникальной характерной чертой театра.

Виртуальная реальность

Под виртуальной реальностью обычно понимают состояние, возникающее исключительно в результате взаимодействия человека как действующего агента с элементами современных технологий, происходящего в искусственной среде (кибермире), где физическое присутствие индивида заменяется знаковым. Фактически пользователь технических средств имеет дело с продуктами своего сознания. Эти продукты кажутся объективно существующими, хотя, по сути, они являются всего лишь символическими проекциями «я» в виртуальном мире, в который погружено реальное «я». Степень интерактивного участия пользователя зависит от совершенства используемого технического оборудования, что позволяет достигнуть (на продвинутых уровнях) ощущения полного участия в мире виртуальной реальности. Виртуальная реальность, в зависимости от ее целей (военной, медицинской, научной, развлекательной), может иногда полностью идентифицироваться с реальным миром, а иногда — сильно отличаться от него, создавая тем самым сказочное, подчеркнуто фантастическое окружение человека.

Одним из примеров состояния иллюзии является натуралистический театр с его «срезом жизни». Симуляция реальности на сцене, хотя и вторичная, все же способна вызывать чувство полной идентификации зрителем себя со зрелищем, таким образом функционируя как «иллюстрация», а не как «символизация» реальности. Аналогичную картину можно наблюдать, исследуя жанр «народный театр» или «театр для детей», где отсутствие театральной иллюзии создает иные условия для общения между сценой и зрительным залом, что в некотором смысле превращает сцену в продолжение зрительного зала. Последствия отсутствия сознательного театрального соглашения можно увидеть в истории кинематографа, в частности, на первых сеансах фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер.

Театральная иллюзия — виртуальная реальность

В свете всего сказанного выше вполне очевидно, что театральная реальность, состоящая из «соглашения» и «иллюзии» в сознании зрителя, а также из «подражания» и «роли» со стороны актера имеет много общего с «симуляцией» виртуальной реальности, что допускает сравнительный подход и взаимную корреляцию. Их основным элементом является имитация или симуляция, воспроизводящая, формулирующая и иллюстрирующая с различной степенью точности среду, в которой в течение определенного промежутка времени находится и функционирует субъект. Эта иллюстративная проекция эмпирически вовлекает сознание, позволяя развить взаимную интерактивную связь между этой самой проекцией как субъектом и проецируемым изображением как объектом, приводящую, в свою очередь, к возникновению ситуации, которая, хотя и не существует в объективном измерении, воспринимается и фактически функционирует как объективная. Отсюда сходство двух концепций, предлагаемых для анализа, что оправдывает сравнительный подход, одновременно позволяя выявить их индивидуальность и существенные различия. То, как функционирует иллюзия, является общим в обоих случаях, с небольшой, но существенной разницей, приводящей к разделению двух категорий иллюзии, соответствующих этим двум различным формам социальной и культурной структуры. Первая, театральная, соответствует аудитории и культуре спектакля, где мир изображается и воспринимается как *res extensa* — иллюзорно, посредством театральной конвенции. Вторая, виртуальная реальность, соответствует параметрам Интернета и мультимедийной культуры, где мир является частью *res cogitans*, спроецированного в киберпространстве. Различие между ними то же, что может быть проведено между внешним восприятием мира и его внутренним восприятием, что соответствует физической реальности театра и виртуальной реальности симуляции. В процессе театральной коммуникации и, таким образом, создания театральной иллюзии сознание зрителя проявляет определенную степень свободы в восприятии сценического акта, в то же время будучи способным воспринимать присутствие себя как действующую силу, вовлеченную в пространство и время представления. Таким образом, субъективное (сознательное) пространство и время совпадают со сценарным (драматическим) пространством и временем, а последние, в свою очередь, — с объективным (исчисляемым) пространством и временем. В подобных обстоятельствах очевидно, что зритель в здании театра представляет собой «отсутствующее присутствие», постоянно фиксируя присутствие сценического мира, воспринимаемого как реальный.

Для того чтобы этот сценический мир был создан, необходимо участие действующих лиц, хотя и независимо от восприятия субъекта-зрителя. Действующие лица функционируют не как физические лица, а как театральные роли, что означает, что они, в свою очередь, также становятся частью измерения «иллюзорного восприятия», которое они принимают и осознают в той же степени, что и зритель, основываясь на взаимной конвенции, регулирующей конкретную форму общения. Напротив, в случае смоделированной реальности сознание личности функционирует как «присутствующее отсутствие», поскольку, хотя оно физически существует в мире объективности, по существу, отсутствует в нем, полностью отождествляясь с голограммой визуально спроектированного мира. Представленная таким образом иллюстрация реальности, в которой находится субъект (пользователь), является результатом работы их собственного сознания. Вызванная иллюзия хотя и имеет общие черты с иллюзией театральной, все же значительно от нее отличается, как показывает следующий анализ, поскольку симуляция и киберпространство не отождествляются ни с подражанием, ни с ролью. В поисках различия между двумя типами коммуникации — театральной и симуляции — можно отметить, что они прослеживаются по трем осям, представленным в обеих категориях: онтологической, т. е. измерению места и времени, в которых существует личность, где реальный мир театра полностью контрастирует с виртуальной реальностью; экзистенциальной, т. е. уровню, на котором формулируется присутствие субъекта, где «отсутствующее присутствие» театральной реальности отличается от «присутствующего отсутствия» виртуальной реальности; наконец, сознательной, т. е. способу и качеству работы сознания. При этом измерение и фрагментация, характеризующие общение зрителя с театральным представлением, заметно отличаются от полной концентрации внимания и сосредоточенного действия пользователя современных технологий. При наличии таких предпосылок и такой системы отсчета становится возможным рассмотрение вопроса процесса посредничества и условий связи между субъектом (передатчиком) и объектом (получателем).

Первое различие можно наблюдать в отношениях между внутрисознательным и сверхсознательным уровнями в обоих случаях. В театре контакт зрителя со зрелищем и соответствующее создание иллюзии происходят одновременно, внутри и вне сознания субъекта, вызывая отношения, являющиеся одновременно физиологическими (мозговыми) и эмоциональными, автономными и зависимыми от внешнего стимула — театральной постановки. Напротив, общение посредством технических устройств и создание виртуальной реальности происходит исключительно внутрисознательно, в условиях полностью зависимых отношений, ко-

торые связывают субъект с продуктом символизированной реальности. Это приводит к тому, что отношения становятся обязательными, в отличие от театра, в котором общение происходит свободно, поскольку зритель может выбрать аспект, который он хочет увидеть из подготовленного сценического действия, и этот аспект может отличаться от аспекта просмотра другого зрителя — несмотря на то что оба наблюдают за одним и тем же действием, в одно и то же время, в одном и том же месте. Следовательно, пространство и время хотя и определяют любые коммуникативные отношения, не превращают их в единственный уникальный способ восприятия, так как на него влияет ряд других факторов, субъективных и объективных, преднамеренных и случайных, что делает уникальным каждое восприятие. В случае с киберпространством это не так, поскольку иллюзия присутствия и участия пользователя в проецируемом образе, хотя и гораздо более убедительна и правдоподобна, чем в театре, реализуется исключительно с помощью современных технологий. В театре иллюзия является сознательным продуктом и необходимой предпосылкой для функционирования самой концепции. То, что подвергается критике и пренебрежению в реальной жизни, «ложь», в мире театра представляет собой величайшую ценность, поскольку именно из этого вытекает концепция общения и восприятия сценического действия. Тем не менее сознательно согласившийся на «ложь» зритель может входить в иллюзорный мир театра и выходить из него по своему желанию, обладая способностью выполнять двойную функцию: погружаться как в спектакль, так и в свою реальную личную жизнь, учитывая тот факт, что сознание способно различить символику представления и реальное положение зрителя в зале. В случае виртуальной реальности независимость и свобода, наоборот, перестают существовать. Внутренняя система мониторинга навязывается техническими средствами, заставляя сознание полностью зависеть от этих средств. Создаваемый продукт ментальных и психологических функций субъекта привносится извне, и субъект, не подозревая об этом, воспринимает его как подлинный, полностью личный выбор и творение. Таким образом, сознание попадает в ловушку измерения виртуальной реальности и симуляции реальности, частью которой кажется существование самого субъекта — не позволяя субъекту сомневаться в себе и, таким образом, не допуская никаких сомнений в мире, воспринимаемом им.

В отличие от сознательной «театральной лжи», «виртуальная ложь» бессознательна, она перестает существовать с того момента, когда она воспринимается как таковая, т. е. когда технические средства перестают функционировать. Интенсивность и продолжительность иллюзии, концентрация субъекта на проектируемом виртуальном мире — все это является инструментарием достижения эффекта иллюзии. Подобная интенсивность довольно непродолжительна и

низка в театре, позволяя сознанию производить работу одновременно в двух разных пространствах и двух разных временных измерениях — на сцене и в зале. Напротив, полное погружение в мир виртуальной реальности полностью связывает сознание, создавая полную иллюзию.

Согласно приведенному выше анализу, иллюзорное восприятие театральной постановки значительно отличается от восприятия художественной символизации мира, созданной в результате использования современных компьютерных технологий. «Отсутствующее присутствие» в первом случае далеко отстоит от «присутствующего отсутствия» во втором. Хотя две разные категории с точки зрения их средств и целей не поддаются сравнительной оценке, а лишь сравнительному подходу, можно с уверенностью утверждать, что, несмотря на превосходство в технологии в создании правдоподобного виртуального мира, театральная иллюзия остается непревзойденной. Подражание будит воображение и эмоции в гораздо большей степени, чем симуляция, которая определенно связывает и ограничивает. Свобода видения зрителя превосходит внимание, привлеченное с помощью внешних технических факторов. Наконец, чувство общности и уникальный отклик индивида — явления гораздо более творческие по своей сути, чем однозначное восприятие технически навязанной картины.

Список литературы

1. Pavis, P. Problèmes de sémiologie théâtrale. Presses de l'Université du Québec, 1976.
2. Poe, E.A. The complete tales and poems of Edgar Allan Poe. New York: The Modern Library, 1965.
3. Turney, Wayne S. Notes on Naturalism in the Theatre [Электронный ресурс] <http://www.wayneturney.20m.com/naturalism.htm>.
4. Дидро Д. Нескромные сокровища. Собрание сочинений в 10 томах. М.; Л.: Academia, 1937. Т. 3. С. 187—446.
5. Золя Э. Натурализм. Собрание сочинений в 26 томах. М.: Художественная литература, 1966. Т. 25. С. 7—25.

References

1. Pavis, P. Problèmes de sémiologie théâtrale. Presses de l'Université du Québec, 1976.
2. Poe, E.A. The complete tales and poems of Edgar Allan Poe. New York: The Modern Library, 1965.
3. Turney, Wayne S. Notes on Naturalism in the Theatre. [Elektronnyy resurs] <http://www.wayneturney.20m.com/naturalism.htm>.
4. Didro D. Neskromny'e sokrovishha. Sbranie sochinenij v 10 tomax. M.; L.: Academia, 1937. T. 3. S. 187—446.
5. Zolya E'. Naturalizm. Sbranie sochinenij v 26 tomax. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1966. T. 25. S. 7—25.

УДК 7.072.2
ББК 87.8; 85

ДЕТСКИЕ ПЕСНИ — ЭТО ПРОСТО ВЕСЕЛО?

А. МИКОЛЬОН

Музыкальная академия имени С. Монюшки,
80-743, г. Гданьск, ул. Лонкова, д. 1-2, Республика Польша
anmik3@hotmail.com

М. МЕЛЬНИК

Гданьский медицинский университет
80-211, г. Гданьск, ул. Дембинки, д. 7, Республика Польша
maria.mielnik@gumed.edu.pl

Общая характеристика песен в сборниках «Что пели бабушка и дедушка, когда были маленькими» (К. Захватович-Ясенська) и *Schöne Lieder für Kinder* (G. Buchner) указывает, что песни и игры являются наиболее привлекательной формой обучения и воспитания в детском саду и школе. Этот тип образовательных публикаций — как польских, так и немецких — содержит точные сценарии игрового курса. Во время музыкальных игр дети узнают о возможностях своего тела, изучают межличностные реакции, расширяют знания о природе и окружающем их мире. Тексты передают образцы социального поведения. Также в других формах музыкального образования (обучение игре на инструменте, чтение нот с помощью голоса, обучение транспонированию, обучение прослушиванию музыки) песни находят широкое применение. Они формируют национальную идентичность и помогают в формировании связей между поколениями. Помимо народных мелодий они включают в детский репертуар мелодии выдающихся композиторов. Некоторые мелодии — «Три курочки» и «Пан Ян» — известны во всем мире во многих языковых версиях. О значении этого типа песен свидетельствует факт их развития и цитирование их величайшими композиторами в классических формах. Цитирование мелодий детства вызывает воспоминания о самом беззаботном периоде жизни. Относится к самым ранним воспоминаниям, к архетипам. Наш опыт организации музыкальных встреч в домах социальной помощи показывает, что пожилые и одинокие люди оживают и улыбаются, когда они могут вернуться к своим воспоминаниям известных мелодий, которые хорошо помнят с детства. Ссылаясь на это явление, также часто можно проводить терапию людей с постинсультными расстройствами головного мозга. Подводя итог, можно сказать: детские песни играют большую роль в культуре, образовании, в развитии человеческой личности, а также в музыкальной терапии и реабилитации.

Ключевые слова: традиция, песня, художественная культура, образование, восприятие, веселье, реабилитация, терапия, вдохновение, личность..

CHILDREN'S SONGS — IS IT JUST FUN?

A. MIKOLON

Music Academy. S. Moniuszki, 80-743, Gdansk, St. Lankova, D. 1-2, Republic of Poland

M. MIELNIK

Gdansk Medical University, 80-211, Gdansk, Dembinki str., 7, Republic of Poland

General characteristics of the song in the collections: What grandma and grandfather sang when they were children (K. Zachwatowicz-Jasieńska) and Schöne Lieder für Kinder (G. Buchner) indicates that songs and plays are the most attractive form of learning and education in kindergarten and school. This type of educational publications — both Polish and German — presents strict play scenarios. During musical games, children learn about the possibilities of their bodies, learn interpersonal relationships, expand knowledge about nature and the world around them. The texts provide patterns of social behavior. Also in other forms of music education (learning to play the instrument, reading notes with voice, learning to transpose, listen to music) songs are widely used. They shape national identity and help to maintain intergenerational bonds. In addition to folk melodies, they include melodies of prominent composers in the children's repertoire. Certain melodies — Ah! vous dire-je, maman and Frère Jacques - are known all over the world in many language versions. The value of this type of songs is evidenced by the fact that the greatest composers create and quote them in classical forms. Quoting the melody of childhood evokes memories of the most carefree period of life. It refers to the earliest memories, to archetypes. My experiences in organizing musical meetings in social welfare homes show that elderly and lonely people come alive and smile when they can come back to their memories of well-known melodies that are well remembered from childhood. By referring to this phenomenon, it is also often possible to start therapy of people with post-stroke brain disorders. In conclusion, children's songs have a great importance in culture, education, in the development of human personality, as well as in music therapy and rehabilitation.

Keywords: tradition, song, artistic culture, education, perception, fun, rehabilitation, therapy, inspiration, identity.

Вступление

В настоящее время считается трюизмом утверждать, что музыка, особенно пение, была одной из древнейших форм культурной человеческой деятельности. Библейский царь Давид, живший около 1000 г. до н. э., был автором 150 псалмов, которые в XVI веке н. э. были переведены на многие языки. (Во Франции Клеман Маро и Теодор де Без с музыкой Луи Буржуа 1547 года. Самым ценным был Псалтырь в творчестве Клода Годимела, также широко распространенный в Нидерландах, Германии и Швеции. Ян Кохановский сделал перевод на польский язык, а Миколай Гомулка сделал музыкальную обработку в 1580 году.) С тех пор они были поэтическим источником вдохновения для композиторов религиозной музыки [1]. В древнегреческой музыке были разработаны не только гаммы и инструменты, но и строгая зависимость мелодии от поэтического текста, включая весь эпос, связанный с воздействием музыки на слушателя. Дорианская шкала считалась самой благородной (ода и пеаны), а самой беспокойной и возбуждающей — фригийская (оргиастическая дитирамба в честь Диониса). В первые века христианства религиозная музыка основывалась на синопических и восточных образцах, за исключением инструментального сопровождения литургии. Богатство и разнообразие пения под-

тверждается св. Августином (IV—V века н. э.), который утверждал, что не каждая мелодия помогает в религиозной концентрации и что некоторые мелодии — благодаря своей чувственности — вызывают эффект, противоположный намеренному [2]. Продолжателем дела этического отношения к музыке следует признать папу Григория I (590—604), который распорядился пересмотреть и объединить церковные песни. Они развивались до XIII века, не избегая народной музыки, но постепенно монодий начал вытеснять полифонизм. Шедевром этих времен является наследие Ж. де Пре (1450—1521) и особенно его мотеты, являющиеся образцом вокального стиля *a capella*.

Параллельно с церковной музыкой во Франции в XI веке развивалось искусство трубадуров и брюз в таких формах, как: шансон, сирвентес (в честь господ), пасторалки, (рождественские песни, баллады, плачи и др. В Германии в XII и XIII веках песни, состоящие из трех частей, писали миннезингеры (певцы любви), а чуть позже, в XIV и XV, — майстерсингеры. Последние часто выступали в певческих турнирах, к которым обращается Вагнер в опере «*Тангейзер*» (1845). В XVI веке развитие песни несколько сдерживалось увеличением значения полифонии (оратории), в XVII веке — оперой. Однако в обеих этих формах основным носителем содержания являлось пение: сольное и камерное (дуэты, трио и т. д.) или хоровое с инструментальным сопровождением. Возрождение сольных песен происходило в культуре рококо во Франции XVIII века: лирические романсы и декламационные. Дальнейшее развитие художественных песен включает романтическую классику этого жанра (Шуберт, Шуман, Вольф), национальные направления (Чайковский, Мусоргский, Дворжак, Монюшко) черпались из богатого источника — хотя ранее и не записываемого — фольклора.

Бурная история европейских народов нашла отклик в патристических песнях, а взгляды и работы французских энциклопедистов XVIII века (Дидро, Даламбера, Вольтера, Монтескье) распространились в более широких социальных слоях. Внимание было уделено и детям, причем во многих аспектах. В медицине — из-за большой смертности младенцев и маленьких детей из-за эпидемий, бедности и отсутствия медицинской помощи. В социологии — в связи с принуждением детей к работе. В образовании — в связи с неграмотностью и связанной с этим невозможностью социального продвижения. XIX и XX — это не только время трагических войн. Это также время создания вакцин, создания государственных школ и центров по уходу за сиротами, а также запрет на работу несовершеннолетних. Наконец-то пришло время создавать детскую литературу, в том числе музыкальную. Хотя вначале ее тема была связана с драмой, смертью детей (Малер, Дворжак), с годами она становилась все более и более универсальной.

Музыкальная активность детей

Музыка, в частности пение, является одной из древнейших форм культурной деятельности человека. Частью этой деятельности являются спонтанно сочиненные детьми песни-считалки или петье матерями колыбельные. В большинстве теоретических работ обсуждается этот вопрос с момента появления ребенка на свет. В «Психологии музыкального таланта» (Шутер-Дайсон, Габриэль) было сказано: «Контакт с музыкой начинается с момента рождения. Младенцев, как правило, убаюкивают или же они засыпают сами, что-то лепеча. Там, где поется много колыбельных, существуют благоприятные условия для развития музыкальных способностей и интересов» [3]. Осмелимся несколько расширить это утверждение, потому что знаем учителя, который проводит уроки музыки не только для детей с родителями, но и для беременных женщин.

Результаты исследований по развитию пения у детей были обобщены Б. Каминьской. Она выделила следующие периоды развития:

- 1) музыкальное лепетание;
- 2) спонтанное пение и попытки подражать взрослым;
- 3) пение характерных слов (мелодия, вероятно, менее важна);
- 4) ритмично правильное пение;
- 5) песня воспроизводит очертания мелодии с осознанием изменений высоты пения;
- 6) «чистое» пение по фразам, но возможны тональные сдвиги между фразами;
- 7) пение всей песни в одном ключе;
- 8) увеличение способности петь соло и в хоре, читать ноты и подбирать второй голос [4, с. 31—32].

Автор не связывала эти стадии развития с возрастом детей, поскольку между ними преобладают индивидуальные различия.

Серьезные социальные изменения в прошлом столетии (в основном профессиональная деятельность женщин) связаны с присутствием детей в детских садах. Этот факт облегчил психологам и педагогам наблюдение за поведением детей 3—6 лет. В результате этих наблюдений было установлено: «Дошкольный возраст — это период развития памяти и музыкального воображения, спонтанного музыкального выражения, развития пения и музыкальных игр» [4, с. 25]. Некоторые дети также импровизируют в форме монолога — мелодекламирования или в форме диалога или шуток с другим ребенком. Естественно, что учитель направляет игру и процесс обучения песни. Однако бывают моменты, когда дети учатся друг у друга, даже у более старших ровесников. В этих контактах они также знакомятся с другими песнями.

ми, и их культурный круг постепенно расширяется. Доказательства, предоставленные Б. Тепловым, в том числе по дневнику матери дошкольника: «4 года, 2 месяца, 24 дня. Мальчик поет новые песни. Все из детского сада. Он поет песни не только своей группы, но и детей постарше» [5].

Дети младшего школьного возраста (6—12 лет)

Изменение правил «школьной повинности» с 7 лет позволило родителям записывать в школу (под свою ответственность) 6-летних детей. Учителя — специалисты в области дошкольного образования должны были разработать и использовать формы контактов с детьми, которые учитывают различия среды воспитания (например, дом, в котором кто-то поет, слушает музыку и поддерживает деятельность ребенка в этом отношении, и наоборот — когда она отсутствует); индивидуальные различия, такие как: моторное развитие, логическое мышление (на стадии так называемого здравого смысла), а также зрительное и (или) слуховое восприятие предметов, явлений и ситуаций. Поэтому будет правильным, особенно в начале, вводить песни в учебные планы и сочетать их с элементами движения или иллюстративными элементами. В 60-е годы прошлого века был введен метод музыкального воспитания М. Пшиходзинской и Э. Хоффман-Липской, который соответствовал этим принципам. Из-за неправильной реализации (отсутствие компетентных учителей) под конец XX века программу убрали из школ. Польский метод музыкального образования уже использовал существующую музыкальную сокровищницу (например, фольклор или песни Носковского) и современное композиторское творчество. В раннем школьном периоде наблюдается несомненный рост вокальных навыков у детей, особенно у девочек [4, с. 39]. Он заторможен у мальчиков в период мутации, но и раньше они поют менее охотно, чем девочки, что обычно связано с другими интересами (спорт, моделирование и т. д.). Хорошим решением является привлечение мальчиков к игре на простых инструментах.

Очень важной особенностью этого периода развития является своего рода «гармоническая глухота», заключающаяся в игнорировании аккомпанемента. Если мелодия им хорошо известна, они одинаково оценивают тональный и атональный «фон», согласный и диссолирующий фоны. Это связано с тем фактом, что гармонический слух начинает развиваться в конце обсуждаемого периода и при соответствующей музыкальной стимуляции. Как можно увидеть позже, этот факт был использован в сборнике детских песен, изданном в XX веке.

Общая характеристика песен

К. Захватович-Ясенська собрала и опубликовала песни в исполнении наших предков (одно — три поколения назад) и тем самым уберегла их от опасности быть полностью забытыми [6].



Рисунок 1 — Обложка. К. Захватович-Ясенська.
Что пели бабушка и дедушка, когда были маленькими. Impuls, Краков, 2014

Большинство из них (55 из 62) являются анонимными, и их структура напоминает народные мелодии. Они обычно имеют 16 или 12 тактов и показывают четкое разделение на фразы из трех или четырех тактов. Самая короткая в этой подборке 5-тактная — имеет всего 2 строфы. Они расположены в различных формах баара:

- **aab** — «Жила-была бабушка», «Вечером» (канон);
- репризный баар: **aaba** — «Пьет Куба», «Мачек» или
- баар перевернутый: **abb** — «Ходит лиичка», «Едет поезд», «В понедельник утром», «Не хочу тебя», «Черный баран», «Усни же», «Течет Висла», «Жил-был король».

Такое расположение музыкальных фраз встречается чаще всего.

В других песнях преобладает система из двух фраз (**aa1** или **ab**), создающая музыкальные предложения. Очень редко встречается трехуровневая **aba** («У моего сада», «Я горец»), в которой три фразы образуют замкнутое целое, т. е. музыкальный период. Почти все песни в сборнике являются тональными. Только один использует мо-

дальнюю шкалу (лидийская шкала в песне горца). Исследования касаются добавления вступления и окончания или продления последнего звука, если он выпал на «слабую» часть такта. Основываясь на беседах с людьми старше 70 лет, Можно сказать, что большинство обсуждаемых песен имеют много версий, т. е. народная музыка жила веками. Как и в народной музыке, почти всегда они сопровождаются той или иной формой движения (марш, бег, танцы) или различными иллюстративными эффектами (свист поезда, бой колоколов) с использованием реквизита. Во время музыкальных игр дети познают собственное тело (распознавание левой и правой стороны), изучают межличностные реакции, расширяют знания, получают знания о природе и мире вокруг них, запоминая географические названия, времена года, виды деятельности и имена взрослых, древние и современные названия транспортных средств (каре́та, самолет), названия животных и растений (для детей из городов) и т. д. В текстах также выражены некоторые стереотипы: медведи любят мед, коза — любительница капусты, лиса — воровка, а котенок может быть где угодно, даже на заборе.

Стереотип одобрительного отношения к алкоголизму и тенденциям предвзятости включают в себя песни «Пьет Куба» и «Мачек», в то время как в понедельник утром отец и сын плачут после потери денег на сенокос — деньги потрачены на алкоголь. Три песни относятся к очень древним легендам: король Попель («Жил-был король») и горные разбойники («В кирпичном подвале») и сказка о Ясе и Малгосе («Большое путешествие»). Таким образом, можно сказать, что подбор песен и игр, обсуждаемых здесь, является привлекательной и вдохновляющей помощью в образовании и воспитании детей в детском саду и в школе.



Рисунок 2 — Обложка. G. Buchner. *Schöne Lieder für Kinder. Humboldt, München, 1989*

Аналогичную роль может сыграть сборник народных мелодий и детских песен, выпущенный в Германии в 1989 году. Он отличается от ранее обсуждавшегося во многих отношениях:

- содержит до 81 песни;
- песни систематически сгруппированы по возрасту детей;
- вместо сопровождения фортепиано предлагает второй голос флейты (сопрано);
- представлены дополнительные каноны (4), два из которых 4-голосовые.

Сходства включают в себя:

- общую идею культивирования традиций;
- подробное описание игр, в том числе диалоги одного ребенка с группой;
- примеры произведений выдающихся предшественников: в польской коллекции они представляют собой песни Носковско-го на слова Конопницкого, а на немецком языке — анонимную лирику *Des Knaben Wunderhorn* (6) и мелодии Брамса и Моцарта (2).



Пример 1 — Носковский. Злая зима

Сходство включает в себя и несколько известных французских песен в обеих коллекциях, в том числе *Frère Jacques* («Пан Ян», «Бру-дер Якоб») или *Trois poules* («Три курочки», «Гретель, Пастетель»). В этом сборнике последняя песня имеет другой размер, но сохраняет структуру интервалов.

Guten Abend, gut' Nacht

Zur Begleitung mit der Alt-Flöte

Alt-Flöte:

- Guten Abend, gut' Nacht,
mit Rosen bedacht,
mit Nüglein besteckt,
schlupf unter die Deck'!
Morgen früh, wenn Gott will,
wirst du wieder geweckt,
morgen früh, wenn Gott will,
wirst du wieder geweckt.
- Guten Abend, gut' Nacht,
von Engeln bewacht,
die zeigen im Traum
dir Christkindleins Baum.
Schlaf nun selig und süß,
schau im Traum 's Paradies.
Schlaf nun selig und süß,
schau im Traum 's Paradies.

Text: überliefert
Melodie: JOHANNES BRAHMS (1868)

Пример 2 — Брамс. Колыбельная

C⁷ F C⁷ F **F** **mf** C⁷ F **2**
 F^{re} - re Jac - ques, F^{re} - re Jac - ques, dor - mez - vous,
 Pa - ris Je - n'ai, Pa - ris Je - n'ai, ra - no wafer!

F C⁷ F C⁷ F C⁷ F **4** C⁷ F C⁷ F
 dor - mez - vous? Son - nez les ma - i - nes, son - nez les ma - i - nes: bim bam bom, bim bam bom.
 ra - no wafer! wry - sible cheery bi - je, wry - sible cheery bi - je: bim bam bom, bim bam bom.

Пример 3 — Пан Ян

1. Bru-der Ja-kob, Bru-der Ja-kob! Schlafst du

2. noch? Schlafst du noch? Hörst du nicht die Glock-en, hörst du nicht die

3. Glock-en? Ding dang dong, ding dang dong!

Пример 4 — 4-голосный канон
«Брудер Якоб» — немецкая версия
Frère Jacques

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two systems. The first system contains two staves of music. The first staff has a 'D' chord above the first measure and a 'G' chord above the second measure. The second staff has a 'D' chord above the first measure. The lyrics 'Gre - tel, Pa - ste - tel, was ma - chen die Gäns'?' are written below the first staff. The second system also contains two staves. The first staff has an 'A7' chord above the first measure, a 'D' chord above the second measure, and an 'A7' chord above the third measure. The second staff has a 'D' chord above the first measure. The lyrics 'sit - zen im Was - ser und wa - schen die Schwänz'.' are written below the first staff.

Пример 5 —
«Гретель, Пастетель» —
немецкая версия *Trois Poules*

Анализ песен показал следующее:

1. Разнообразие длительности мелодии (4—26 такта). Большинство из них — 8-тактные песни (24), за которыми следуют 12-тактные (20) и 16-тактные (17).
2. Преобладают песни из двух фраз со структурой **ab** (18) или **aa1** (12).
3. Песни из трех фраз имеют структуру **aab** (12) или **aba** (12). Форма перевернутого **baag**, или **abb**, появляется реже (7 песен).
4. Песни из четырех фраз — это полные музыкальные периоды с различной внутренней структурой: **aaba** (11), **aa1bb1** (2) и **abaa** (1).
5. В отношении определенных стереотипов мышления следует отметить, что сборник представляет собой баланс между мелодиями пре-тактики, начиная с сильной части такта, с небольшим преимуществом последней (43/81).
6. Сходство наиболее заметно на уровне мотивов и коротких фраз.

Обучающая ценность песен

В 1930-е годы и после войны в 1946—1948 годах композитор и педагог В. Рудзинский начал амбициозную акцию по популяризации классической музыки среди молодежи и взрослых (большая группа энтузиастов — его коллеги — преследовали эту цель в Варшаве, Люблине, Кракове и Познани. Присоединилось также польское радио). Основываясь на приобретенном опыте, он написал книгу «О музыке у микрофона», в которой в начале лекции по музыкальным фразам появляется пример из народной музыки горцев [7].



Пример 6 — В. Рудзинский. Подрались два горца

Простота народных мелодий была установлена на протяжении многих лет выдающимися педагогами — пианистами, которые изначально ссылаются на тексты народных песен в обучении игре на фортепиано. Мелодическая линия заменена новой — адаптирована к текущим проблемам, связанным с аппаратом игры. Авторы методических учебников чаще всего являются авторами этих новых мелодий. В творчестве М. Преушоф-Камерчаковой есть оригинальная детская песня «Убегай, мышка, в норку», а также мелодии автора (особенно к «упражнениям»), Ф. Возняка, Г. Блейка, А. Алябьева и других [8].



Пример 7 — М. Проушоф-Казмерчакова. Убегай, мышка, в норку

Народные и детские песни очень помогают в обучении навыкам транспонирования. Й. К. Ласоцкий написал «Маленькое сольфеджио», чтобы научиться читать ноты голосом, в котором упражнения переплетаются с цитатами из музыкальной литературы и народных мелодий [9]. Там вы можете найти цитату из оперы «Аида» Верди (стр. 132) и мелодию песни «Эй, моряк». Важную роль в напоминании простых мелодий играют фольклорные коллективы, как крупные и известные, такие как «Мазовия» и «Силезия», так и более маленькие ре-

гиональные коллективы. Песня «Кукушечка», написанная Конопницкой и Носковским, покорила весь мир благодаря коллективу Мазовии.

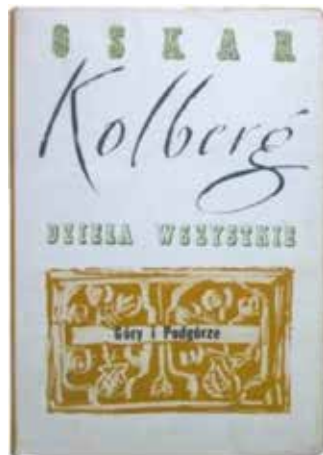
Большую заботу о преемственности традиции и культуры можно также увидеть на примере немецкой педагогики. Народные и детские песни стали предметом интереса фольклористов и этнографов в конце XVIII века. Известный сборник К. Брентано и А. фон Арним, знаменитая коллекция древнегерманских текстов и мелодий *Des Knaben Wunderhorn*, выпущенная в 1806—1810 годах в Гейдельберге. Значение этой работы подчеркивалось в творчестве Малера и Брамса.

Рисунок 3 — C. Brentano i A. von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn*, Heidelberg, 1808

С другой стороны, в Польше в середине XIX века Кольберг начал свою великую работу. Он задокументировал песни, танцы, ритуалы и поверия, а также целый ряд обстоятельств, с которыми это было связано для исполнения песен. Публикация многотомной работы была завершена в 1885 году. Скрупулезность этого ученого помогла отделить куявяки от мазуров, из которых Шопен позже создал шедевры.

Простые мелодии вдохновляли композиторов разных культур. Их ценность может быть подтверждена тем фактом, что величайшие создатели обрабатывали и цитировали их в классических формах. Моцарт использовал песню «Три курочки» для создания фортепианных вариаций KV 265 (некоторые мелодии — «Три курочки» и «Господин Ян» — известны во всем мире в разных языковых версиях).

Рисунок 4 — O. Kolberg, *Dziela wszystkie t. 44, Góry i podgórze, Poznań — Wrocław, 1968, CBN Polona*



Пример 8 — Моцарт. Вариации *Ah, vous dirai-je, Maman*, KV 265

Шопен процитировал колядку в скерцо си минор. В свою очередь, Монюшко в арии Стефана из оперы «Страшный двор», используя мелодию курантов (партия Челесты), вызывает у героя серию теплых воспоминаний из детства и новую волну чувства любви к родителям и родной стороне.



Пример 9 — Монюшко — куранты из арии Стефана из оперы *Страшный двор*

Носковский, кроме детского сборника песен и учебников по обучению игре на фортепиано и скрипке (с использованием народных и детских песен), написал также «Горную фантазию, соч. 17 для фортепиано в 4 руки», в которой он цитировал танец разбойников в погребке. Падеревский сослался на ту же мелодию в альбоме *Tatra*, соч. 12 для фортепиано.



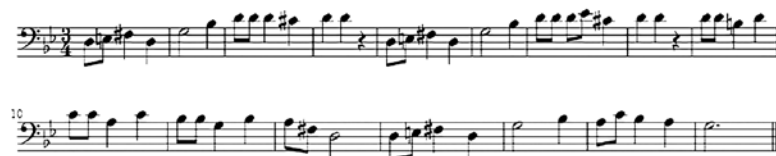
Пример 10 — Падеревский. В кирпичном погребке

Лютославский использовал игровые песни в цикле «Национальные мелодии для фортепиано».

Французский композитор польского происхождения Оливье Грайф в «Сонате де Реквием, соч. 283» наряду со знаменитой английской колыбельной, цитирует польскую мелодию «Умер Мачек», связанную с переживаниями его родителей, бабушек и дедушек [10].



Пример 11 — Лютославский. Не хочу тебя



Пример 12 — Грайф. Умер Мачек

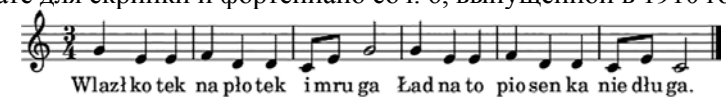
Цитирование мелодий детства вызывает воспоминания о самом беззаботном периоде жизни. Это относится к давнейшим родникам памяти, к архетипам. Наш опыт организации музыкальных встреч в домах социальной помощи показывает, что пожилые и одинокие люди оживают и улыбаются, когда — несмотря на склероз — они могут вернуться к своим воспоминаниям об известных мелодиях, которые хорошо помнят с детства. Используя это явление, также часто можно начинать терапию людей с постинсультными расстройствами головного мозга.

Известные с детства песни в лечении инсульта у больного с приобретенной амузией

Инсульты являются третьей по частоте причиной смерти в мире. В Польше около 60 000 человек страдают от этого каждый год, и только 25% пациентов возвращаются на работу [11]. Многие из дисфункций после инсульта вызывает приобретенная амузия. Она все время является объектом исследований. Это слуховая агнозия (физиологический слух остается в норме) и может проявляться в потере способности играть на музыкальном инструменте, неузнаваемости песен или неспособности повторить музыкальный ритм [12].

Вышеупомянутые симптомы возникли у пациентки 66-летнего возраста, которая была госпитализирована в Реабилитационную клинику Университетского клинического центра в Гданьске в январе 2018 года. У нее была диагностирована острая ишемия левого полушария, заболевание мелких сосудов и лейкоарайоз (области с уменьшением плотности белого вещества мозга). Кроме того, пациентка была отягощена нестабильной стенокардией и атеросклерозом сонных артерий (сужение более 50%) и гипертонией. Нарушения баланса возникли как осложнения после ангиопластики с имплантацией стента. Первоначально терапия проводилась из-за избирательного расстройства, акалькулии. Примерно через два месяца оперативное мышление пришло в норму. Но появилась другая проблема — амузия. Это было особенно травматично для пациентки, которая любила играть на кейборде и губной гармошке. В записанном интервью госпожа В. З. говорит о потере способности играть на губной гармошке. Она также не может повторить звук, который слышит, и не узнает известные песни.

Во время терапии пациентка пыталась играть и петь известную песню «Вскочил котик на забор». Это песня XVIII века, написанная Б. Кажиньским. Из-за своей простоты это часто первая песня, исполняемая ребенком самостоятельно. Она все еще очень популярна сегодня, о чем свидетельствуют фразы и шутки, написанные величайшими польскими поэтами XVIII—XX веков (Красицкий, Сенкевич, Ивашкевич, Бой-Желенский, Лехонь, Тувим и Выспанский) [13]. В музыкальном плане она была использована Ф. Бжезинским как цитата в сонате для скрипки и фортепиано соч. 6, выпущенной в 1910 году.



Пример 13 — Б. Кажиньский. Вскочил котик на забор.
Котик сел на забор и подмигнул, хорошая песня не длинная.
Не долго, не коротко, а в самый раз, чтобы поймать котенка.

Было решено использовать визуальный путь пациента, и для этого клавиши на клавиатуре были подписаны. Следующая иллюстрация на фото ниже была также полезна.

Рисунок 5 —
Фотография пациентки
во время
терапевтической сессии



После нескольких повторений госпожа В. З. выстукивала мелодию песни одним пальцем. У нее были проблемы с узнаванием частоты звука: не глядя на клавиатуру, она не могла определить, какая из них «выше» или «ниже». Пациентка систематически тренировалась, каждый день слушала музыку на канале *YouTube*, что дало видимые результаты. На записанном фильме пациентка исполняет песню «Вышли в поле три курочки» и даже транспонирует ее [14].

Распространенным осложнением повреждения левого полушария головного мозга, реже правого, является афазия. Проще говоря, это расстройство «речевого программирования». В терапии моторной афазии — т. е. когда пациент сохранил понимание речи, повторение, подробное предложение, но, например, не может начать говорить самостоятельно — используются последовательности автоматической речи. На практике используются названия дней недели, месяцев, счета, известных стихов, молитв и известных песен.

Подводя итог, заметим: детские песни играют большую роль в культуре, образовании, в развитии человеческой личности, а также в музыкальной терапии и реабилитации. Натансон говорит: «Музыканты, которые всегда были ближе всего к людям, которые, вероятно, наиболее чувствительны к страданиям, не сомневаются в том, что идея использования музыки, чтобы помочь больным людям, облегчить их страдания, наиболее перекликается со славными гуманистическими традициями музыкального искусства...» [16]. Национальные детские мелодии формируют национальную самобытность и определяют фор-

мирование связей между поколениями. Это сокровище, которое нужно поддерживать и которому нужно обучать. Мы глубоко убеждены, что новые учебники и авторские программы не должны отвергать культурное наследие, а только обогащать его.

Список литературы

1. Микольон А. Между выражением и созерцанием. Антонин Дворжак как создатель «Цыганских песен» и «Библейских песен» // *Musica Vocale*. Sacrum и профанум в вокальной музыке — исследования случаев. АМ Гданьск, 2014.
2. Святой Аугустиню. Исповедь. ПАКС, Варшава, 1987. С. 254—255.
3. Шутер-Дайсон Р., Габриэль К. Психология музыкального таланта. Варшава, 1986. С. 105.
4. Каминьска Б. Вокальные компетенции детей и молодежи — их уровень, развитие и детерминанты. АМФШ Варшава, 1997. С. 25, 31—32, 39.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Варшава, 1952. С. 293.
6. Захватович-Ясеньска К. Что пели бабушка и дедушка, когда были маленькими. Импульс, Краков, 2014.
7. Рудзиньски В. О музыке у динамика. ПВМ Краков, 1975. С. 40.
8. Пройшоф-Казьмерчакова М. Фортепиано для детей. Начальная методика обучения. Арс Нова, Познань, 1994.
9. Лясоцки Й.К. Маленький сольфедж. ПВМ Краков, 1983.
10. Микольон А. Синтез средневековых и современных творческих идей в «Veni Creator» op. 103 и «Соната де Реквием» для виолончели и фортепиано соч. 285 Оливье Грайф // *Музыкальная тетрадь* 2015. № 1 (3). АМ Лодзь, 2015. С. 140.
11. Банецка-Майкутевич З., Добковска М., Вихович Х. Анализ факторов риска ишемических инсультов // *Annales Academiae Medicine Gedanensis*. 2005. № 25. С. 207—216.
12. Сихвонен А., Рипольес П., Родригес-Форнельс А. Revisiting the neuronal basis of acquired amnesia lesions patterns and structural changes underlying amnesia recovery // *Frontiers in Neuroscience*. 2017. № 11. С. 426.
13. Калета Р. Ощущения от старых времен. Искры, Варшава, 2009. С. 728—740.
14. Мельник М. Влияние музыки, живописи и рисунка на курс логопедической терапии для отдельных пациентов в Реабилитационной клинике Университетского клинического центра в Гданьске // *Арс Интер Дистиплиниис*. Переписка на стыке искусств. Бялысток, 2018.
15. Мельник М. Исследования по применению элементов классического пения в реабилитации пациентов с нарушениями голоса. Импульс, Краков, 2011.
16. Натансон Т. Перспективы лечебного воздействия музыки // *Научные тетради XIII*. Гданьск, 1974. С. 162.

References

1. Mikolon A. Between expression and contemplation. Antonin Dvořák as the creator of “Gypsy Songs” and “Biblical Songs” // *Musica Vocale*. Sacrum and profanum in vocal music — a case study. AM Gdańsk, 2014.
2. Saint Augustine. Confessions. PAX, Warszawa 1987. S. 254—255.
3. Shuter-Dyson R., Gabriel C. The Psychology of Musical Ability. Warszawa, 1986. S. 105.

4. Kamińska B. Vocal competences of children and youth — their level, development and determinants. AMFC Warszawa, 1997. S. 25, 31—32, 39.
5. Tęplow B. Psychology of musical abilities. Warszawa, 1952. S. 293.
6. Zachwatowicz-Jasińska K. What grandma and grandpa sang when they were little. Impuls, Kraków, 2014.
7. Rudziński W. About the music at the loudspeaker. PWM Kraków, 1975. S. 40.
8. Preuschoff-Kaźmierczakowa M. Piano for children. Initial teaching methodology. Ars Nova, Poznań, 1994.
9. Lasocki J.K. Small solfège. PWM Kraków, 1983.
10. Mikolon A. Synthesis of medieval and contemporary creative ideas in “Veni Creator” op. 103 and “Sonate de Requiem” for cello and piano op. 285 Olivier Greif // Musical notebook nr 1 (3) 2015, AM Łódź 2015. S. 140.
11. Banecka-Majkutewicz Z., Dobkowska M., Wichowicz H. Analysis of risk factors of ischemic strokes // Annales Academiae Medicine Gedanensis. 2005. nr 25. S. 207—216.
12. Sihvonen A., Ripolles P., Rodriguez-Fornells A. Revisiting the neuronal basis of acquired amnesia lesions patterns and structural changes underlying amnesia recovery // Frontiers in Neuroscience. 2017. nr 11. S. 426.
13. Kaleta R. Sensations from old times. Iskry, Warszawa, 2009. S. 728—740.
14. Mielnik M. The influence of music, painting and drawing on the course of speech therapy for selected patients at the Rehabilitation Clinic of the University Clinical Center in Gdańsk // Ars Inter Disciplinis. Correspondence at the interface between pieces. Białystok, 2018.
15. Mielnik M. Research on the application of classical singing elements in the rehabilitation of patients with voice disorders. Impuls, Kraków, 2011.
16. Natanson T. Perspectives of healing effects of music // Science notebooks XIII. PWSM Gdańsk, 1974. S. 162.

УДК 7.072.2

ББК 87.8; 85

УПРАЖНЕНИЯ ИЗ СБОРНИКА CANTATE DICTA М.Т. ЛУКАШЕВСКОГО КАК ВВЕДЕНИЕ И ДОПОЛНЕНИЕ К METODO PRATICO DI CANTO Н. ВАККАИ

Д. ЦАЛЕК

Университет имени Адама Мицкевича в Познани,
факультет педагогики и изобразительных искусств в Калише
ul. Nowy Świat 28-30 62-800 Kalisz Польша
dcalek@poczta.onet.pl, calek@amu.edu.pl

М.Т. ЛУКАШЕВСКИЙ

Музыкальный университет имени Фредерика Шопена в Варшаве,
факультет хорового дирижирования, музыкального образования,
церковной музыки, ритмики и танца
ul. Okólnik 2 00-368 Warszawa Польша
marcintadeusz@gmail.com, marcin.lukaszewski@chopin.edu.pl

В статье рассматриваются два набора вокальных упражнений: «*Methodo pratico di canto*» Н. Ваккаи и «*Cantate dicta*» М.Т. Лукашевского. Вначале были представлены биографии обоих композиторов, а затем были проанализированы оба комплекса упражнений. Обе коллекции были сопоставлены с точки зрения использованных текстов, музыкального материала, степени сложности и пригодности для обучения пению на данном этапе обучения. Была высказана мысль о необходимости ввести комплекс упражнений Лукашевского в программу обучения пению в качестве введения и дополнения в коллекцию Ваккаи. Было установлено, что материал, содержащийся в коллекции Лукашевского, впервые предназначен для науки о пении, поэтому его можно использовать до или параллельно с коллекцией Ваккаи. При исследовании обоих наборов использовались следующие методы: элементарный анализ, сравнительный анализ, метод наблюдений, монографический метод. Содержание набора Лукашевского было описано на отдельных примерах, а упражнения сравнивались с работами из коллекции Ваккаи. Было оправдано, что коллекция Лукашевского заполняет пробел в дидактическом материале, упражнения из кантатской коллекции диктатов могут быть полезны в начале обучения пению. Сравнивая обе коллекции, было обнаружено, что упражнения Ваккаи — это небольшие мелодические арии с итальянским текстом, написанным учителем композитора, методичным образом вводящим дополнительные интервальные скачки в науку, а затем отдельные типы орнаментов. Был сделан вывод, что для учеников в коллекции Лукашевского облегчается использование коротких текстов — латинских предложений, которые не добавляют проблем с чтением и произношением, как в случае итальянских текстов в коллекции Ваккаи. Был сделан вывод, что упражнение Лукашевского представляет собой очень разнообразный набор, в котором есть миниатюры, более простые, чем из коллекции Ваккаи, в то время как упражнения для продвинутых учеников не соответствуют трудностям завершающих упражнений Ваккаи, но они могут стать их дополнением в науке.

Ключевые слова: *Lukaszewski, Vaccai*, вокальная техника, исполнительные проблемы, пение, пословицы, tessitura, упражнения, эмиссия голоса.

EXERCISES OF THE CANTATE DICTA
COLLECTION BY M.T. LUKASHEVSKI
AS AN INTRODUCTION AND ADDITION
TO THE METODO PRATICO DI CANTO N. VACCAI

CALEK D.

Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Pedagogy and Fine Arts in Kalisz
ul. Nowy Świat 28-30 62-800 Kalisz Poland

ŁUKASZEWSKI MARCIN TADEUSZ

Frederic Chopin Music University in Warsaw,
Faculty of Choral Conducting, Music Education, Church Music, Rhythmics and Dance
ul. Okólnik 2 00-368 Warszawa Poland

The article considers two collections of vocal exercises: N. Vaccai's Methodo pratico di canto and M.T. Lukaszewski's Cantate dicta. In the introduction the biographies of both composers were presented, and then both collections of exercises were analyzed. The collections were compared from the point of view of the used texts, musical material, degree of difficulty and suitability for learning singing at a given stage of education. It was suggested that the collection of exercises by Lukaszewski should be incorporated into the singing education program as an introduction and complement to the Vaccai's collection. It was agreed that the material found in the Lukaszewski's collection is mostly dedicated to absolute beginners, therefore it can be used before or in parallel with the Vaccai's collection. The following methods were applied in the studies of both collections: the elementary analysis, comparative analysis, observational method, monographic method. The contents of Lukaszewski's collection were described based on the selected examples, and the exercises were compared with the works from the Vaccai collection. It was proved that the Lukaszewski's collection fills the gap existing in didactic material and exercises from the Cantate dicta collection may be useful at the beginning of learning singing. While comparing both collections, it was found that Vaccai's exercises are small melodic arias, with Italian text, written by the composer — teacher of belcanto, in a methodical manner introducing further interval jumps and later various types of ornaments. The conclusion was drawn that the use of short texts facilitates learning by students — Latin sentences do not pose reading and pronunciation problems, as is the case of Italian texts in the Vaccai's collection. The conclusion was made that Lukaszewski's exercises are a very diverse collection, in which there are miniatures simpler than those from the Vaccai's collection, while the exercises for advanced students do not match the difficulties of the Vaccai's final exercises, but they may become their complement in the course of learning.

Key words: executive problems, exercise, Lukaszewski, Proverbs, singing, tessitura, Vaccai, vocal technique, voice emission.

1. Введение

Предметом сегодняшней презентации станет попытка сравнения двух наборов вокальных упражнений. Первый из них — *Metodo pratico di canto* итальянского композитора Никола Ваккай — широко известен и используется в музыкальном образовании на начальном этапе обучения пению. Второй сборник — *Cantate dicta* Мартина Тадеуша Лукашевского, современного польского композитора, связанного с Варшавой, — завоевывает популярность и был опубликован в 2017 году.

Трудно сравнивать конкретные упражнения Ваккай и Лукашевского. Идея современного польского композитора Мартина Лукашевского, как он указал в предисловии, состояла в том, чтобы написать упражнения, которые станут введением и дополнением коллекции итальянского маэстро. Упражнения из сборника *Metodo pratico di canto* Ваккай написаны для итальянских текстов, что может стать дополнительной трудностью, если дебютанты не говорят по-итальянски. Первые упражнения из коллекции Лукашевского для меньшего диапазона голоса намного проще, ведь они написаны короткими латинскими предложениями, благодаря чему представляют собой большую дидактическую помощь.

2. О создателях обоих сборников

Когда мы пишем о Ваккай, перед нами предстает бесспорный авторитет в обучении пению. Никола Ваккай родился 15 марта 1790 года в Толентино, умер 6 августа 1848 года в Пезаро. В молодости ему было позволено обучаться музыке, но его родители ожидали, что он выберет определенную и конкретную профессию юриста или врача. Никола посещал оперные и церковные концерты, где изучал произведения Чимарозы, Пайзилли, Перголези и Зингарелли. Молодой Ваккай обучался музыке в Академии Санта-Сесилия в Риме (вокал и контрапункт), которую он окончил в 1811 году. В течение следующих трех лет он учился у Джованни Пайсизеля в Неаполе. В 1815 году ему удалось поставить свою первую оперу. С 1816 года он работал учителем пения в Венеции. Через пять лет он переехал в Триест, а затем в Милан. В последующие годы его оперы с успехом исполнялись в театрах Пармы, Турина, Милана и Неаполя. С 1831-го по 1834-й год он пребывал в Англии, где проводил уроки пения; в Лондоне в 1831 году Ваккай начал работать над *Metodo Pratico*, который был полностью опубликован в 1833 году. После смерти отца он решил вернуться в Италию. В 1838 году он стал профессором композиции в консерватории в Милане, а в 1844 году он переехал в Пезаро, где пребывал до самой смерти [1, с. 33—35].

Мартин Тадеуш Лукашевский родился в 1972 году в Ченстохове. Он является пианистом, теоретиком музыки и композитором, автором многих научных статей и нескольких книг, в том числе «Руководства по фортепианной музыке» [2]. О начале и источниках своей музыкальной жизни он пишет так: «Своим интересом к композиции, прежде всего, я обязан моей семье и ее музыкальным традициям [...] Музыкальная жизнь моей семьи напрямую повлияла на мою любовь к композиции» [3].

Лукашевский написал более 100 произведений. Помимо 66 инструментальных, значительную часть составляют вокальные и вокально-инструментальные сочинения. Десятки из них предназначены для смешанного или женского хора, а также для композиции, а капелла или инструментального сопровождения. В этом списке также есть песни для голоса с сопровождением фортепиано, органом или другими инструментами. Среди 10 дидактических предметов вы можете найти сборник из 30 вокальных упражнений, изданных в 2017 году: *Cantate dicta* — новый материал для преподавателей вокала [4].

3. Попытка сравнения *metodo pratico* с *cantate dicta*

Попробуем сначала сравнить тексты, использованные в обоих представленных сборниках. У Ваккаи это поэтические тексты Пьетро Метастазियो из оперных либретто. У Лукашевского — латинские предложения. Отсюда и латинское название сборника *Cantate dicta* что означает «пойте предложения».

Итальянский язык является языком оперы и классического пения, поэтому даже его базовые знания в пении необходимы. Мачей Галлас цитирует Ваккаи, который пишет об итальянском языке следующее: «Нет сомнений в том, что итальянский язык, благодаря своему звучанию, лучше всего подходит для искусства пения и является тем языком, на котором люди, желающие изучать пение, должны начать учиться. После ознакомления с итальянским языком учащийся сможет легко петь на любом языке, что будет невозможно, если вы начнете учиться на другом языке [...]». Основная трудность по-прежнему заключается в том, чтобы петь на языке, отличающемся от вашего родного, даже если вы поете упражнения в течение некоторого времени. Поэтому я думаю, что лучше стоит привыкнуть к итальянскому языку во время выполнения вокальных упражнений, чем позволить ученикам петь слогами, которые я решил заменить прекрасными стихами Метастазियो, подобранных таким образом, чтобы они лучше всего подходили к предмету упражнения» [1].

Тексты из коллекции Лукашевского короткие и состоят из нескольких слов (например: *Persona non grata, Ora et labora, Curriculum vitae*), благодаря чему начинающий певец не испытывает затруднений с произношением групп согласных или когда он помещает текст на нотную запись. Однако мы думаем, что вначале студентам будет легче прибегать к произведениям, написанным на латинские тексты, чем на итальянские, хотя со временем они наверняка достигнут барочных итальянских арий, а на более позднем этапе обучения — Верди, Беллини или Пуччини.

Несомненно, каждый певец и студент вокала сталкивался в своем образовании со сборником упражнений Ваккаи *Metodo pratico di canto italiano*. Хотя более поздние упражнения Конконе, Лутгена и Гарсии не соответствовали популярности этого сборника, изданного в 1833 году. Сегодня, после 186 лет существования этого дидактического материала, вокальные педагоги по-прежнему стремятся использовать 22 упражнения, собранные в 15 уроках, особенно при работе с начинающими певцами. Как пишет Мачей Галлас: «Сборник вокальных этюдов '*Metodo pratico*' *Nicolo Vaccai* принадлежит к каноническому сборнику упражнений, широко применяемому в вокальной педагогике. Трудно найти вокалиста или певца, который был бы незнаком с этими композициями. Но является ли знание всего набора этюдов, которые содержатся в этой коллекции, обычным делом?» [1, с. 33].

Самыми известными являются начальные упражнения, вводящие последовательные интервалы, терции, кварты и т.д., затем синкопы, полутона, форшлагги, пассажи и другие украшения. Очень редко исполняется, например, речитатив или портаменто. На симпозиуме Польской ассоциации певческих педагогов во Вроцлаве, 2017 года Мачей Галлас представил видеоматериал с презентацией всей коллекции Ваккаи, исполненной его учениками, с описанием исполнительных и дидактических проблем отдельных упражнений [1]. В тот же день учителям пения были представлены на лекции новые упражнения, написанные Мартином Тадеушем Лукашевским, которые были опубликованы в октябре 2017 года. Целью их создания было показать дидактический материал для преподавателей вокала, который можно было бы использовать в работе с начинающими вокалистами, являющийся введением и дополнением самой известной коллекции Н. Ваккаи.

Сборник *Cantate dicta* состоит из 30 вокальных упражнений для разных типов голоса с аккомпанементом фортепиано. Упражнения Лукашевского организованы иначе, чем сборник Ваккаи, который начинает свои этюды с гаммы, но в то же время использует широкий диапазон (до децимы), что может быть трудно для начинающих вокалистов. Терции или кварты из коллекции Ваккаи также немного сложнее, чем начальные упражнения из коллекции *Cantate dicta*, потому что необходимо пропеть

длинные фразы на одном дыхании. Некоторые из упражнений Лукашевского написаны очень просто — это узкий диапазон голоса (максимум до квинты или сексты), но зато используются разные интервалы.

Материал, содержащийся в сборнике, предназначен для начинающих певцов. Было предложено, чтобы каждому упражнению предшествовала информация о диапазоне, который в нем используется, — это позволяет преподавателю быстро определиться, для какого голоса может быть данный фрагмент. Диапазон произведений различен: от квинты до 1,5 октавы. В некоторых случаях есть две версии одного и того же упражнения на высокий и средний голос [5].

Пьесы расположены в определенном порядке: начиная с небольших интервалов простой в освоении мелодической линии (часто с подсказками фортепиано), заканчивая более сложными примерами, содержащими большие интервальные прыжки, которые требуют более развитого вокального диапазона и значительных технических навыков. Предложенный порядок, однако, не означает, что он должен безукоризненно (*albo* идеально) соблюдаться, потому что последовательные упражнения методически не вносят дополнительных технических усложнений (как в коллекции Ваккаи). Здесь мы имеем дело с богатым выбором различных упражнений, из которых педагог выбирает подходящие для данного ученика, в зависимости от типа его голоса и развития. В коллекции представлены работы как для дебютирующих певцов, которые никогда не занимались своим голосом или же не очень хорошо знакомы с нотной записью, так и для тех, чьи вокальные, слуховые и музыкальные способности развиты немного больше. В конце сборника упражнений мы можем наблюдать видимое разделение на упражнения для высоких, средних, а также низких голосов [5].

Как отмечает Ивона М. Мусялик в статье «Голосовая техника — попытка ретроспективы и современные взгляды на проблему в области профессионального образования и терапии»: «Речь и пение являются прямым отражением компетенции человеческого голоса. Они формируются под влиянием культурной среды, индивидуальной чувствительности и психофизической конституции каждого из нас. Особым примером использования профессиональных голосовых навыков, несомненно, является богатая и разнообразная вокальная литература [6, с. 133]. Вокальная литература богата — это очевидно, но дидактической вокальной литературы по-прежнему недостаточно.

Теперь кратко рассмотрим выбранные упражнения из обоих сборников.

Упражнение *Qui cantat, bis orat* (в переводе «Кто поет, молиться два раза») имеет диапазон квинты (от *mi b' do si b'*) — так что оно может быть предназначено для каждого голоса с неразвитой шкалой пения.

Музыкальный материал вокальной части основан на очень простой мелодии, которая базируется на трех звуках: *mi b — fa — sol — mi b* и таким образом движется секундами вверх и возвращается к исходному звуку. Тот же мотив повторяется, создавая комбинацию из шести звуков, соответствующих следующим слогам *Qui cantat, bis orat*. В дальнейшем этот же мотив повторяется в иной последовательности: одна секунда вверх (от звука *mi*), а затем снова от звуков *fa* и *fa#*. Это простая прогрессия, которую можно использовать в качестве упражнения для пения. В тексте нет неудобных гласных (е, у), но есть и другие гласные (а, о), которые поощряют пение «открытым звуком». Партия фортепиано всегда имеет ритм четвертной ноты, благодаря которому солист может легко контролировать пульс. С точки зрения гармонии партия фортепиано основана на мажорной и минорной тональности, но последующие повторения начального мотива немного отличаются, так что певец также привыкает к гармоническим изменениям. С точки зрения выбора интервалов в партии голоса и движения четвертной ноты это упражнение можно сравнить с произведением Гаммы из коллекции Никола Ваккаи, также основанной на односекундных шагах. Однако разница в вокальных проблемах между ними огромна: у *Manca solecita* диапазон доходит до децим, а сложность исполнения звука *mi2* в конце гласного *i* (в слове *morir*) приводит к тому, что педагоги часто пропускают это упражнение и первым используют Терции (*Seplicetta tortorella*). Это сравнение показывает, с какого уровня оба композитора начинают свои сборники упражнений и насколько просто написано упражнение для среднего регистра Лукашевского.

Рисунок 1

Текст упражнения *Ab urbe condita* значит «От создания города Рима». Он короче *Qui cantat, bis orat*, но имеет довольно большой диапазон — сексту. Это упражнение написано в двух версиях — для среднего голоса (диапазон *re*¹ — *si*¹) и высокого голоса (диапазон *fa*¹ — *re*²). Однако когда речь идет о мелодической линии — партия певца состоит только из двух фраз, разделенных паузами. Произведение начинается с введения, состоящего из четырех тактов для фортепиано, в котором фиксируется тональность ре мажор, и в то же время (в тактах 3—4) пианист подсказывает начало вокальной партии, играя ту же мелодию. Перед вторым входом партии вокалиста у пианиста также есть два такта вступления, но сложность здесь заключается в том, что певец должен найти свой первый звук (в такте 11), потому что вступление фортепиано (такты 9—10) не подсказывает ему его партии. С точки зрения дублирования вокальной партии на фортепиано вы можете сравнить это упражнение с Гаммой в коллекции Ваккаи, потому что у фортепиано есть та же самая мелодическая линия что и у певца, основанная на до-мажорной гамме.



Рисунок 2

Urbi et orbi, Sapienti sat и *Ad hoc* также хороши в изучении чувства ритма на начальном обучении. *Urbi et Orbi* — это торжественное папское благословение, переводимое как «Город (Рим) и Мир». Это упражнение похоже на *Qui cantat, bis orat* с точки зрения диапазона (квинта, *re*¹ — *la*¹). Точно так же в партии фортепиано преобладает

движение четвертными нотами, которое дает импульс. Благодаря этому певцу будет легче определиться со своей партией после пауз (такты 1—2, 16—18, 23). Подобно первому и второму упражнениям, тема движется секундами и терциями, но мелодическая линия более развита и основана на Гамме, содержащей тетрахорд (например, такты 12—16) [5].

В двухголосных версиях также есть упражнение, основанное на тексте *Noli me tangere*, — это слова, которые Христос произнес после Воскресения, когда Он явился Марии Магдалине, что означает «Не останавливай меня» (согласно Евангелию от Иоанна, Ин. 20:17). Есть красивые картины, иллюстрирующие эту сцену в истории искусства, например, картина Тициана, Франческо Солимены, фреска Фра Анжелико или русская икона с изображением Христа и Марии Магдалины. *Noli me tangere* интересен в произношении: он содержит больше гласных «е», которые вокально более сложны, чем «а» или «о», и дополнительно содержит различные согласные с точки зрения артикуляции: переднеязычное «п», лабиальный «т», беззвучное переднеязычное «т» или велярный звук «г» и, наконец, самый сложный в артикуляции звук «р». Так певец может поработать над дикцией и правильной комбинацией согласных и гласных. Мелодическая линия не сложна, она основана на подъеме и падении (такты 2—3), но содержит скачки терций (например, такты 5, 10), образующие минорный аккорд. В *Noli me tangere* диапазон голоса больше, чем представленные ранее упражнения, и достигает септимы (*re*¹ — *do*²), а в версии для голоса высокого *fa*¹ — *mi b 2*). С точки зрения выбора интервалов мы можем сравнить это упражнение с Терциями у Ваккаи. В *Metodo pratico* гамма и терции составляют первый урок.

Мацей Галлас в статье «Исполнительные и дидактические вопросы», включенной в сборник Николая Вацкая «Методистская практика», считает, что пение должно начинаться с *Терции*. Он пишет: «Это первое из целой серии интервальных упражнений: от терции до октавы. Начинается оно с двойной повторяющейся схемы: восходящая фраза построена из терций, подымающихся вверх, а затем идет нисходящая фраза, построенная из терций, сходящих вниз. Вторая половина упражнения состоит из двух восходящих и двух нисходящих фраз в интервале ноты, которые также состоят из терций, идущих в соответствии с направлением мелодии [...]. Это упражнение соответствует начальному занятию пения, благодаря небольшим интервальным скачкам, которые медленно перемещают голос снизу вверх. Танцевальный характер произведения способствует эластичному передвижению голоса» [1, с. 38].

♩ = 60 Misteriosamente

Marcin Tadeusz Lukaszewski 2015

mp cantabile

No - li me tan - ge - re, no - li me tan - ge - re, no - li me tan - ge - re,

mf

♩ = 60 Misteriosamente

mf sempre legato

p

mf

(con *Rit.*)

rit. A tempo

5

no - li me tan - ge - re.

rit. A tempo

p *mf* *p* *mf*

Рисунок 3

Близкой к Гамме Ваккаи является *Sapienti sat* в сборнике Лукашевского, с таким же диапазоном (do^1 — re^2 в *Sapienti sat*, do^1 — mi^b^2 в *Gama*) и с похожей тесситурой. У Ваккаи нет скачков, которые Лукашевский использует вначале произведения (в такте 3—4 — квинтовый скачок вниз). Далее это произведение строится на гаммообразном движении в секундном интервале. С точки зрения исполнения *Sapienti sat* проще, чем *Gama*, потому что Ваккаи в самом начале использует движение мелодии в интервале сексты (со словами *Manca sollecita*). У Лукашевского исполнение немного другое: первое ведение гаммообразной мелодии он применяет в начальном скачке квинты, который выступает в качестве вступления, затем в скачке кварты в тактах 5—6 и 7—8, заканчивая появлением соответствующей Гаммы в тактах 14—17 с наивысшим звуком re^1 . Поэтому он может соответствовать до-мажорной Гамме в произведении Ваккаи, где достижение звука mi^2 также является кульминацией.

Sapienti sat

♩ = 74 Moderato maestoso, solenne

Marcin Tadeusz Lukaszewski 1999, zrewid. 2016

f

Sa - pien - ti sat. Sa - pien - ti sat. Sa - pien - ti

p *mf*

f sempre legato *mp* *pp*

con *Rit.*

8

sat. Sa - pien - ti sat. Sa - pien - ti sat.

f *mp* *f*

14

mp *f* *ff*

Sa - pien - ti, sa - pien - ti sat. Sa - pien - ti sat.

rit.

Рисунок 4

Увеличенный диапазон включает, например, такое упражнение, как *Ubi bene, ibi Patria* («Там хорошо, где есть родина»). Ритм мазурки, польского танца (две восьмерки, две четвертные ноты) является упрощением, мотивы в голосовой части являются двухтактными, а первоначальный мотив сразу включает в себя прыжок кварты. Это упражнение может предшествовать изучению произведения кварты у Ваккаи. В *Curriculum vitae* («биография, жизненный путь») кварта является характерным интервалом, но есть дополнительная трудность: пунктир-

ный ритм. Обе работы: *Ubi bene, ibi Patria* и *Curriculum vitae* могут быть полезны для ритмичных певческих упражнений в более быстром темпе, для работы над артикуляцией и эластичностью, хотя второе произведение требует большего музыкального и вокального развития.

Curriculum vitae — это пример упражнения, которое часто используется и которое ученики исполняли много раз, в том числе на экзаменах. В этих обстоятельствах также звучали *In Vino veritas* и *Ora et labora*, которые предпочитаем давать высокому сопрано, а *Persona non grata* посвящены более музыкально развитым меццо-сопрано и баритонам [5].

♩ = 110

Marcin Tadeusz Łukaszewski
1999, zrewid. 2016

10

rit. ♩ = 110

o - ra, o - ra, o - ra et la - bo - ra. O - ra et la -

Рисунок 5

Ora et labora (от лат. «Молись и работай») — это упражнение, которое можно назвать маленькой арией. Разница интервалов здесь больше, чем в ранее обсуждаемых работах. Диапазон голоса включает в себя большую нону (в версии для среднего голоса: *mi b'* — *fa*², а для высокого голоса: *sol'* — *la*²). Голосовая партия основана не только на движении секундами, также используют терции, кварты, квинты, сексты и даже октавы (такты 14—15, 39—40). Тем не менее использование данного диапазона интервалов происходит в произведении постепенно. Первая фраза (такты 3—7) состоит из терции и кварты,

идущих вверх, за которыми следует движение по звукам гаммы в пределах квинты. Вторая фраза (такты 8—15) может быть более сложной, основываясь на терциях и на прогрессии, а затем на движении, основанном на нотах септаккорда (такты 12—13), гармоническое разрешение которых заключается в достижении самого высокого звука, который одновременно является основным звуком начальной тональности (средний голос — ми-бемоль мажор, высокий голос — соль мажор).

Persona non grata

Marcin Tadeusz Łukaszewski
1999 / 2015

♩ = 80

p

f

Per - so - na non gra - ta, per - so - na non gra - ta.

pp

mf

[con Rdd]

accel. ♩ = 100

mp

f

Per - so - na per - so - na, per - so - na, per - so - na

accel. ♩ = 100

ff

mp

mf

p

accel. ♩ = 120

p

mf

ff

p

na non gra - ta, non gra - ta.

accel. ♩ = 120

mp

f

mp

accel.

* Podane zmiany tempa - opcjonalne, nieobligatoryjne.

Copyright © M. T. Łukaszewski assigned to ZAKS, Warsaw, Poland

Рисунок 6

Одно из последних трех упражнений в коллекции Лукашевского называется *Persona non grata*. Этот «нежелательный человек» впервые проиллюстрирован хроматическим диапазоном от звука *do*¹ до *sol*^{#1}. Конечно, исполнение хроматического диапазона в обучении пению сложнее тем, что в фортепианной партии появляется более сложная гармония, но последовательность аккордов часто демонстрирует разнообразие. В дальнейшем движении есть серия звуков, основанная на шагах секундами, вверх по до-минорной гамме (такты 8—9) и обратно на соль мажор (вниз), но фортепианная часть этого фрагмента никаким образом не поддерживает исполнителя: она содержит аккорды с совершенно разными звуками, что может сбить с толку певца. Помощью могут служить маленькие подсказки в партии фортепиано, но не все звуки данной тональности, потому что каждый второй звук из числа аккордов в фортепиано идентичен звуку в вокальной части (сравните такты 9—11). С точки зрения вокальной части вы можете даже сравнить это упражнение с «Полутонами» Ваккаи (*Delira dubbiosa*), однако из-за разнообразия мелодической линии и сложности гармонии это произведение определенно сложнее.

4. Заключение

Сборник Лукашевского заполняет пробел в дидактическом материале, предназначенном для людей, которые делают первые шаги в обучении пению. Он может стать введением, а затем и дополнением к упражнениям, созданным почти 200 лет назад Дж. Конконе и Н. Ваккаи, которые используют певцы. Эти произведения могут быть использованы не только для изучения эмиссии голоса на начальном этапе вокального образования, но и благодаря гармонии, используемой в фортепианной партии, для открытия мира современной музыки [5].

Упражнения из сборника *Cantate dicta* могут быть полезны в начале обучения, так что ученик может быстро повторять задания преподавателя, понимать и правильно их выполнять. Вот что пишет Ивона М. Мусалик: «Основой образования и терапии остается эстетический образ голоса. Незаменимым инструментом оценки качества голоса в речи и в пении является слух учителя и ученика. Студент “подражает” мастерству преподавателя и под его руководством приобретает свой первый опыт и основные идеи по работе со своим голосом и художественным исполнением. Обе стороны должны уметь воспринимать и правильно оценивать сложные процессы формирования голоса (например, свобода дыхания, подвижность и голосовая шкала, ясность дикции, динамика, громкость и вибрация), а также систематическое

знакомство с вокальной литературой и проблемами в ее исполнении» [6, с. 143].

Упражнения Ваккаи похожи на маленькие арии — мелодичные, с итальянским текстом, написанным самим композитором, который был преподавателем стиля бельканто. Чрезвычайно методично автор вводит следующие интервальные скачки, а затем отдельные виды вокальных украшений. Это базовая вокальная литература, используемая почти каждым преподавателем пения, которая дает основу для техники и развивает голосовые способности ученика. Упражнения существуют в трех вариантах: для низкого, среднего и высокого голоса, что дает возможность выбрать правильный ключ для голоса каждого студента. Благодаря этому студент вокального направления также знакомится с основными принципами фонетики итальянского языка, незаменимыми при исполнении классического репертуара. Для учителя пения фортепианная партия, как правило, не слишком сложная задача — он может сам аккомпанировать ученикам.

Упражнения Лукашевского имеют другой характер — это очень разнообразный сборник, в котором миниатюры намного более простые, чем в сборнике итальянского маэстро. Первые шесть легкие, а следующие могут быть дополнением. Упражнения для более развитых учеников не могут быть сопоставлены с заключительными упражнениями Ваккаи. Однако они могут стать дополнением последнего. Некоторые упражнения имеют две версии (для среднего и высокого голоса), но есть те, которые предназначены для высокого сопрано, меццо-сопрано или для баса. Порядок упражнений был определен на основе педагогического опыта Дороты Цалек, с учетом того, что этот сборник методически не создает дополнительных дидактических проблем, но требует от учителя более активного участия в выборе подходящего упражнения для конкретного ученика. Только информация о диапазоне помогает преподавателю определиться с тем, какой голос может представить данный фрагмент. Произведения отличаются с точки зрения вокального диапазона от квинты (*mi b*¹ — *sib*¹ или *re*¹ — *la*¹) до 1,5 октавы (*re*¹ — *la*² или *sol*[#] — *re*¹). Студентам легко использовать короткие тексты — латинские предложения, которые не добавляют проблем с чтением и произношением, как в случае итальянских текстов. Это позволяет студенту сосредоточиться непосредственно на музыкальных и вокальных проблемах. Наибольшую часть трудностей несет партия фортепиано. Для начинающих адептов вокала, которые сталкиваются с проблемами интонации, современные гармонии не оказывают конкретной поддержки, поэтому обычный учитель пения не может исполнить партию фортепиано удовлетворительным образом. Между тем именно аккомпанемент составляет цен-

ность этого сборника. Благодаря ему студент с самого начала знакомится с достижениями современной техники сочинения и становится исполнителем музыки своего времени. Используемый композитором музыкальный язык не был для него самым важным в создании этих произведений.

В 2014 году Марцин Лукашевский передал эту коллекцию после концерта в Музыкальном Университете Ф. Шопена в Варшаве, где я принимала участие в премьере его «Трех песен». Я начала использовать полученные упражнения, вводя их в свой учебный план. Эти пьесы, после многочисленных корректировок, появились в октябре 2017 года в издательстве *Ars Musica* в публикации под латинским названием *Cantate dicta*. Вместе с композитором я хотела бы призвать вас заинтересоваться этим новым учебным материалом для учителей голоса и пения. *Cantate dicta* — пойте предложения!

Список литературы

1. Галлас М. Исполнительные и дидактические проблемы, включенные в сборник Николая Вацкая «Методистская практика». Пение — история, практика, методология. Вроцлав: Издатель Польской ассоциации певческих педагогов и Академии музыки во Вроцлаве, 2018. С. 33—52.
2. Лукашевский М.Т. Руководство по фортепианной музыке. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Краков, 2014.
3. Лукашевский М.Т. О своем сочинении работает над страстью. Вдохновения, тексты, композиторская техника, музыкальный язык. Компьютерная печать в авторских коллекциях.
4. Лукашевский М.Т. Cantate dicta. 30 вокальных упражнений для латинских пословиц / Консультация и редактирование Дорота Калек. Lisowice: Ars Musica, 2017.
5. Интеграл Д. „Cantate dicta” Марцина Т. Лукашевского — новые вокальные упражнения для латинских предложений. Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Сборник научных статей. Ч. 1. Гродно: Изд-во ГрГУ им. Я. Купалы, 2018. Раздел 3: Музыка в контексте современной культуры. С. 171—176.
6. Мусалик И.М. Голосовая техника — попытка ретроспективы и современных взглядов на проблему в области профессионального образования и терапии. Практические вопросы музыкальной педагогики. Научная тетрадь № 2 Академии музыки Фридерика Шопена (2003). Белосток: Издание С. Ольендски, 2002. С. 133—147.

References

1. Gallas M. Executive and didactic problems included in Nicola Vaccai's "Methodist Practico" collection / Singing — history, practice, methodology. Publisher of the Polish Association of Singing Pedagogues and the Academy of Music in Wrocław. Wrocław, 2018. P. 33—52.
2. Łukaszewski M.T. Guide to piano music. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Krakow, 2014.

3. Łukaszewski M.T. On his own composition work on passion. Inspirations, texts, composer technique, musical language. Computer print in the author's collections.

4. Łukaszewski M.T. Cantate dicta. 30 vocal exercises for Latin proverbs / Consultation and editing Dorota Całek. Lisowice: Ars Musica, 2017.

5. Integral D. „Cantate dicta” by Marcin T. Łukaszewski — new vocal exercises for Latin sentences. / Aktual'nye problemy mirovoj hudozhestvennoj kul'tury. Sbornik nauchnyh statej. CHast' 1, Grodno GrGU im. YA. Kupaly 2018, Razdel 3 Muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. P. 171—176.

6. Musialik I.M. Voice technique — an attempt to retrospect and current views on the issue in the field of vocational education and therapy. The practical issues of music pedagogy. Scientific Notebook No. 2 of the Academy of Music Fryderyk Chopin (2003). Białystok: Ed. S. Olędzki, 2002. P. 133—147.

УДК 7.034...5

ББК 87.8; 85

ФЕНОМЕН КО-ПРОДУКЦИИ В ТЕАТРЕ. ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ СОВМЕСТНОЙ ПОСТАНОВКИ, ТВОРЧЕСКИЕ И ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ

Д.А. ЛОБОДАНОВ, В.О. БЕЛОВА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

(факультет искусств)

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

E-mail: sritanu10717@gmail.com

batlukmilosevic@gmail.com

Статья посвящена феномену появления и развития театральной ко-продукции в контексте современных глобальных трендов. Освещаются изменения в творческом процессе создания театрального продукта и становление новых форм менеджмента. Дается определение термина «ко-продукция». Рассматривается функциональная роль ко-продукции в процессах сотрудничества и интеграции, а также ключевые факторы, определяющие целесообразность ко-продукции как формы совместного производства. Анализируются пути создания творческого продукта на примерах крупнейших совместных театральных постановок. Дан обзор современной театральной практики в сфере ко-продукции. Делается вывод о значении ко-продукции для развития театрального искусства.

Ключевые слова: ко-продукция, совместное производство, современный театр, глобальные тренды, менеджмент в искусстве, театроведение, искусствознание.

THE PHENOMENON OF THE THEATRE'S CO-PRODUCTION. THE PRINCIPLES OF THE JOINT PRODUCTION, CREATIVE AND ORGANIZATIONAL COMPONENTS

D.A. LOBODANOV, V.O. BELOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The article is dedicated to the phenomenon of the emergence and development of the theatre's co-production in the context of modern global trends. Highlights the changes in the creative process of constructing a theatrical product and the formation of new aspects of management. The term "co-production" is defined. The functional role of co-products in the processes of cooperation and integration, as well as key factors determining the feasibility of co-products as a form of joint production are considered. The authors analyze the ways of building a creative product using examples of the largest joint theater productions. A review of contemporary theater practice in the field of co-production is given. The conclusion is made about the importance of co-production for the development of theatrical art.

Key words: co-production, joint production, modern theatre, global trends, arts' management, theatre's criticism, arts' history and study.

Глобальные процессы, происходящие в обществе, непосредственно отражаются на искусстве современности, иницируя изменения и формируя в том числе общее поле мирового театра.

Границы как драматического, так и музыкального театра размываются, он становится не столько синтетическим искусством, сколько синтезом искусств. Коснувшись театра, эти изменения создали, например, такой феномен, как театральная ко-продукция. И эта новая театральная форма потребовала новой системы управления.

В наш век более чем очевидно, что люди должны учиться работать вместе, мыслить, творить, понимать различные мировоззрения и подходы, развивать человеческий потенциал, необходимый для создания альтернативных, общих моделей, способных соответствовать глобальным вызовам. Ко-продукции, давно ставшие общепринятой практикой в киноискусстве, в мире театра на сегодняшний день одновременно являются и предметом острых дискуссий, и европейским трендом.

Наглядным примером успешного воплощения этой идеи может послужить *IETM* — международная сеть современного исполнительского искусства. Она основана в 1981 году в Бельгии для содействия трансграничному сотрудничеству, в основном совместному производству, в сфере современного исполнительского искусства. Данная цель не изменилась за тридцать с лишним лет. Фактически ее разделяют профессиональные организации и учреждения по всему миру. Практическая деятельность, включающая в себя многие типы совместных проектов (совместная концепция долгосрочных, развивающихся проектов; создание консорциумов; совместное планирование фестивалей или сезонов; совместные инициативы по прослушиванию или обучению и т. д.), стала стандартным способом работы в Европе, чему способствует благоприятная политика в области искусства и программы финансирования на европейском и национальных уровнях.

В последние годы наблюдается увеличение количества международных совместных постановок. Это связано с рядом факторов: усилением функциональной роли ко-продукции благодаря успехам уже реализованных совместных постановок, появлением возможности для регионального театра выйти на международный уровень, расширением гастрольной деятельности, смещением акцентов с экспорта творческого продукта на совместное создание нового продукта.

Несмотря на глобальные вызовы, такие как финансовый кризис и политические изменения в отдельных странах, влекущие за собой сни-

жение уровня финансирования искусства, совместное производство в настоящее время стало устоявшейся международной практикой. Крупные международные фестивали искусств, такие как *Kunstenfestivalde-sarts* в Бельгии или Сингапурский фестиваль искусств, теперь обычно работают с консорциумом сопродюсеров, поддерживающих по крайней мере одну крупную ко-продукцию при каждом выпуске фестиваля.

Модель творческого сотрудничества, как правило, несет в себе и другие культурные и художественные преимущества, помимо создания новых работ. Особого внимания заслуживают междисциплинарные эксперименты, поскольку такой тип совместного производства развивает новые формы межкультурного диалога и способствует осмыслению роли локальной культуры в глобальном культурном дискурсе.

Кроме того, ко-продукция создает благоприятную атмосферу для прямого знакомства деятелей искусства как на национальном, так и на международном уровнях — во время тура или фестиваля — что стимулирует интерес к дальнейшему сотрудничеству, а также открывает перспективы преобразования совместных отношений в многостороннюю культурную кооперацию.

Ко-продукция — это совместное производство как минимум двух сторон, которые вовлечены в процесс изготовления и финансирования проекта, при этом существенным моментом является то, что стороны выступают представителями разных стран [1, с. 167—174].

Обратим внимание, что самые громкие театральные премьеры последних лет, лауреаты престижных фестивалей и премий — смелые интерпретации, адаптированные либретто, сценическое оформление, использующее новые технологии — все это создавалось командой профессионалов в виде ко-продукции.

Актуальность и практический аспект статьи связаны с возникновением и значительным распространением создания постановок такого типа, их заключением в теоретическом обобщении и необходимостью разработки рекомендаций и методов по совершенствованию работы в рассматриваемой области. Поскольку явление ко-продукции насчитывает всего пару десятилетий, полноценные исследования в русскоязычном сегменте почти отсутствуют, как исключение — работы на английском и немецком языках, фестивальная пресса.

Однако существует возможность опираться на известные труды, посвященные выдающимся постановщикам и спектаклям, и профессиональную литературу, повествующую о возникновении новых явлений в театральном мире, культурологические исследования, работы по социологии театра и проч.

Безусловно, появление ко-продукции внесло серьезные изменения в театральный менеджмент. В конвенциональном театре система

управления была и остается вертикальной — от художественного руководителя и директора решения в директивном порядке доводятся до управленцев разных уровней. Таких театров было и остается большинство. В то же время отчетливо наблюдается тенденция укрепления и расширения горизонтальных форм управления в театральной сфере. И самой распространенной формой нового горизонтального менеджмента стала ко-продукция.

Развитию горизонтальных связей мы обязаны глобализации. Оказалось, что взаимодействие на разных уровнях гораздо эффективнее директив сверху. В результате возникают совместные проекты.

На сегодняшний день совместные постановки наиболее актуальны для музыкального театра — самой сложной формы театра в решении творческих, организационных и финансовых вопросов.

Специалистами ведутся ожесточенные дискуссии о такой форме сотрудничества и интеграции: зачем и кому все это нужно, что же мы понимаем под совместными постановками с организаторской и финансовой точек зрения, каковы мотивы совместной постановки, какие у этого инструмента есть преимущества и недостатки.

Возникновение совместных постановок как интеграционного инструмента объясняется финансовыми причинами. В конце 1980-х — начале 1990-х годов, еще до появления «единой Европы» (юридически Евросоюз оформился только в 1992 году), европейские театры и оперные дома стали терять поддержку государства. Некоторые серьезные оперные дома теряли до 30% годового бюджета вследствие сокращения государственного финансирования. Ожидаемо возник вопрос: как же выходить из сложившейся ситуации? Было опробовано несколько вариантов того, как компенсировать выпадающие доходы:

— увеличение доходов. Это самый простой путь, при котором искомый результат достигается за счет реализации билетов и повышения цен на них. Почти сразу стало понятно, что это тупиковый путь. Театры начали терять публику, причем самую активную и платежеспособную ее часть — сегмент от 25 до 35 лет;

— привлечение более активных спонсорских средств. Этот путь тоже не оправдался, поскольку, во-первых, средства спонсоров ограничены, а во-вторых, существует целая система привлечения компаний, зачастую влекущая за собой конфликт интересов (не может быть у одного театра в спонсорах трех банков, четырех крупных автопроизводителей и т. д.). Количественное и качественное расширение спонсорского пула — это очень сложная и не всегда реализуемая задача, поэтому для решения проблем с финансированием этот путь не подходил;

— оптимизация затрат. Это и был путь, на который пошли крупные театры, за которыми последовали остальные. В этом случае тре-

бовалось таким образом выстроить бюджеты, чтобы выпадающие доходы покрывались за счет оптимизации затратной части бюджета.

Выбор оптимизации бюджета в качестве базового варианта для компенсации выпадающих доходов предопределил возникновение идеи о совместном производстве спектаклей. Первые такие опыты относятся к началу 1990-х годов, когда театры стали кооперироваться при создании одной продукции, значительно экономя на производстве материального оформления, костюмов и проч. В результате материальная часть спектакля стала путешествовать между театрами.

Быстро стало понятно, что это очень действенный способ, поскольку он вызвал энтузиазм у оперной публики: спектакль, выпущенный в Париже, Мадриде или Брюсселе, после короткого проката на родине довольно скоро — в течение полугода или даже раньше — оказывался в другой части Европы. В результате спектакли приезжали почти в первозданном виде в другие города, и зрители могли увидеть все своими глазами. В силу отсутствия в 1990-х формата прямых трансляций подобная практика приобрела особую актуальность. Кооперация как система начала набирать обороты, а появление Евросоюза в 1992 году лишь способствовало этому. Таким образом, с конца 1980-х до середины 1990-х годов сформировался функционально понятный и прозрачный оперный рынок, который начал вырабатывать довольно успешные и совершенно ясные правила существования.

Важно отметить, что было бы ошибочным считать совместную постановку только способом решения финансовых проблем театра. Безусловно, бюджет — это крайне важная его часть, которую гораздо выгоднее поделить на несколько частей. Однако финансовый аспект — не единственный в жизни театра. В последние 25 лет европейский оперный рынок, который продолжает развиваться, сам определил, что основной мотив в данном случае — это оперная идея, подразумевающая распределение организационных и творческих ролей. Данный рыночный механизм ясно и четко определил, что непосредственную ценность при возникновении постановки являет собой идея спектакля. Поскольку опера представляет глобальное явление, не признающее границ и языковых барьеров, она не нуждается в дополнительной адаптации к условиям каждого конкретного локального рынка. Вследствие этого оперный рынок ставит во главу угла ценность идеи, заложенной в основу конкретного продукта. Тем не менее существуют нюансы: при соблюдении этой системы крайне важно распределить очередность и пропорциональность платежей между сопродюсерами.

Несколько иначе обстоят дела с совместными постановками в балете — их в целом меньше. Это вызвано тем, что ротационная

жизнь балетного спектакля принципиально отличается от спектакля оперного. Продолжительность жизни оперного продукта значительно ниже. При этом балетный спектакль зачастую еще и возвращается в репертуар после паузы. Не слишком выгодно делать балет в формате совместной постановки, надеясь выиграть на прокатной и гастрольной истории.

Авторы предлагают для более глубокого погружения в тему заострить свое внимание на знаковых, по их мнению, ко-продукциях и персоналиях, непосредственно участвовавших в реализации таких постановок.

Первая в истории музыкального театра ко-продукция — постановка оперы С. Прокофьева «Огненный ангел», осуществленная Мариинским театром и Королевским театром Ковент-Гарден в 1991 году в Петербурге. С помощью такой формы сотрудничества в условиях жесткого финансового дефицита было решено несколько задач. Во-первых, сценическое оформление было выполнено в России, а не в Европе, что значительно снизило стоимость спектакля. Во-вторых, оплата труда задействованных сотрудников обоих театров также производилась по российским ставкам.

Другим примером может послужить совместная постановка Новосибирского театра оперы и балета и Парижской национальной оперы в 2007 году оперы Верди «Макбет» в постановке Д. Чернякова и Т. Курентзиса. Отношения между сторонами были выстроены по принципу софинансирования: большую часть всех расходов взяла на себя Опера де Пари во главе с Жераром Мортье, в том числе и гонорар режиссера Д. Чернякова. Декорации были выполнены во Франции, костюмы были сшиты в Новосибирске. Затем готовый спектакль был отыгран в Новосибирске и вывезен в полном декорационном оформлении и составе участников в Париж, где был показан блоком (несколько спектаклей подряд).

История же совместной постановки «Королевы индейцев», которая будет более подробно рассмотрена далее, началась с сотрудничества режиссера Питера Селларса и дирижера Теодора Курентзиса, началом общей работы которых была общая постановка оперы Чайковского «Юланта» и мелодрамы Стравинского «Персефона» в мадридском *Teatro Real* (европейская ко-продукция без российских участников). С начала сотрудничества режиссера и дирижера зародилась идея совместной постановки. «Королеву индейцев» можно считать удачной иллюстрацией варианта ко-продукции, при котором внутри одного проекта сплелись несколько далеких от шаблона индивидуальных решений.

В отличие от большинства ко-продукций, объединенных оригинальной идеей и фактом сотрудничества оперных домов, «Королева

индейцев» выстраивалась вокруг громких имен — режиссера Питера Селларса и дирижера Теодора Курентзиса.

Создавалась ко-продукция по принципу софинансирования — распределения расходов между сопродюсерами на гонорары, изготовление костюмов, декораций и т. д.

Декорации изготавливались в Пермском театре оперы и балета, что существенно удешевило процесс, часть гонораров взял на себя Жерар Мортье (художественный руководитель *Teatro Real*), Английская национальная опера дала свое имя для имиджевой составляющей и последующего внесения названия спектакля в свой репертуар, но уже со своим составом исполнителей. Как можно заметить, в этой части организационная история схожа с совместной постановкой «Огненного ангела» в 1991 году, о которой упоминалось выше.

По контракту было оговорено, что мировая премьера состоится в Перми. С одной стороны, для провинциального театра оперы и балета совместная постановка с мировыми оперными домами, именитый иностранный режиссер и солисты, новое название в репертуаре — это действительно крупное событие. Однако пермскому зрителю удалось увидеть «Королеву индейцев» всего два раза, и возобновление показов в ближайшем будущем не планируется: проект оказался очень дорогим в эксплуатации. Ко всему прочему между сторонами существует соглашение, по которому при каждом новом показе в Пермь должен приезжать режиссер Питер Селларс со своей командой, пребывание которой должно обойтись в солидную сумму.

Второй площадкой выступил *Teatro Real*. В Мадриде опера была исполнена блоком и имела большой успех. Причем сценическое оформление было полностью перевезено из Перми, арии исполняли именитые солисты Джулия Баллок и Ноа Стюарт, в полном составе был привезен оркестр и хор *MusicAeterna* под руководством Теодора Курентзиса. Таким образом, оперный проект без единого изменения был вывезен из Перми в Мадрид.

Английская национальная опера, также выступившая сопродюсером, перенесла на свою сцену саму идею постановки в режиссуре Селларса, однако исполнила ее на своей сцене без пермского оркестра и хора *MusicAeterna*, а также без Теодора Курентзиса.

23 декабря 2014 года постановкой ко-продукции «Королева индейцев» на Новой сцене Большого театра в сценической версии, поставленной в Пермском театре оперы и балета годом ранее, открылся фестиваль «Золотая Маска».

В сентябре 2016 года состоялся европейский тур пермского оркестра *MusicAeterna*, в рамках которого четырежды была исполнена

концертная версия «Королевы индейцев» Генри Пёрселла. Пермских артистов с восторгом принимали зрители лучших площадок Германии, Австрии и Швейцарии. «Одним из выступлений музыканты из Перми в качестве хедлайнеров завершали Музыкальный фестиваль в Бремене, другим — открывали новый концертный сезон в *Konzerthaus Dortmund* (Дортмунд, Германия). И то, и другое — знак признания высокого профессионализма и таланта пермских артистов» [7]. Европейские критики о выступлениях отзывались восторженно: «Королеву индейцев» называли «самым ярким событием сезона» (*Kölner Stadtanzeiger*), «экзотическим удовольствием» и «шедевром» (*RuhrNachrichten.de*).

Говоря о совместных постановках, было бы упущением не называть имена наиболее ярких современных представителей европейского и российского театрального менеджмента. Многие годы настоящим патриархом этого профессионального цеха был Жерар Мортье, возглавлявший Зальцбургский фестиваль на протяжении одиннадцати лет и руководивший рядом оперных театров, включая Парижскую национальную оперу. Он стал реформатором, представившим мировой публике Чернякова, Курентзиса и целую плеяду сегодняшних трендсеттеров. Этот театральный администратор радикально изменил лицо современного оперного театра. «Он привел в театры совершенно новую аудиторию, сумев предложить ей не только неожиданный художественный продукт, но и непривычную систему взаимоотношений между сценой и публикой. Являясь, пожалуй, самой влиятельной фигурой в оперном бизнесе при жизни, великий интендант по-прежнему остается таковой и после ухода (Жерар Мортье умер в 2014 году. — Прим. Авт.): пока что никто из его соратников не сумел предложить художественной идеи, хотя бы отдаленно приближавшейся по оригинальности, энергии и смыслоемкости к стратегии Мортье. А значит, оперный мир еще долго будет существовать в матрице, созданной им двадцать с лишним лет назад» [6].

Из действующих европейских и российских театральных менеджеров, регулярно реализующих ко-продукции, можно отметить Антона Гетьмана, продюсера и генерального директора Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко; Ирину Черномурову, начальника отдела перспективного планирования и специальных проектов Большого театра; Роланда Куитта, куратора *Berlin Festival for Contemporary Music Theater*; Ульриха Шпраута, основателя фестиваля *VRHAM! Virtual Reality & Arts Festival*; Ги Кулена, генерального директора и художественного руководителя бельгийской продюсерской компании *Muziektheater Transparant*, художественного руководителя ежегодного фестиваля музыкального театра *Operadagen Rotterdam* в

Голландии; и, конечно, Бернара Фоккруля, художественного руководителя оперного форума в Экс-ан-Провансе и его коллегу — главу Зальцбургского фестиваля Маркуса Хинтерхойзера.

Непрестанно на мировой карте театрального искусства открываются перспективы новых ко-продукций. С одной стороны, это обусловлено заинтересованностью творческих личностей в поиске форм и смыслов, наиболее полно соответствующих актуальной глобальной повестке, с другой — пониманием роли сотрудничества как образующего элемента глобальных процессов интеграции.

В заключение необходимо отметить, что благодаря появлению и развитию театральной ко-продукции в качестве глобального тренда существенно расширились творческие и организационные возможности современного театра. По словам генерального директора Большого театра Владимира Урина, «...сотрудничество является прекрасным подтверждением того, что искусство [...] не имеет границ и может развиваться только при совместных усилиях и создании новых оригинальных постановок» [13]. Таким образом, изменения в организационном процессе и творческой деятельности создают благодатную почву для совместной реализации творческих замыслов в контексте диалога разных культур, что позволяет выделить феномен театральной ко-продукции как один из ориентиров для развития театрального искусства.

Список литературы

1. Хангельдиева И.Г. Международный копродукционизм, аренда и лизинг в современном искусстве // Обсерватория культуры. 2016. № 1(2). С. 167—174.
2. Хангельдиева И.Г. Копродукционизм в культуре и искусстве как глобальный тренд // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 2). С. 152—159.
3. Бабков В. Музыкальное и театральное продюсирование. Российский и зарубежный опыт: практические советы + 1700 адресов лучших европейских агентств, продюсеров и промоутеров / сост. и ред. В. Бабкова. Серия «Библиотека АРТ-менеджера». М.: Арт-Менеджер, 2008. 431 с.
4. Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра. Сб. ст. Выпуски 6, 7 / под общ. ред. В.Г. Бабенко. М.: Кабинетный ученый, 2014. 200 с.
5. Пархомовская Н. Новый менеджмент нового театра // Театр. 2017. № 31. [Электронный ресурс] URL: <http://oteatre.info/novyy-menedzhment-novogo-teatra/> (дата обращения: 04.10.2019).
6. Ренанский Д. Жерар Мортье: Искусство жечь порох // Театр. 2017. № 31. [Электронный ресурс] URL: <http://oteatre.info/zherar-morte-iskusstvo-zhech-poroh/> (дата обращения: 04.10.2019).
7. Волков А. Европейские критики восторженно отозвались о гастрольях пермского оркестра musicAeterna // ежедневная пермская интернет-газета Текст. [Электронный ресурс] URL: <https://www.chitaitext.ru/novosti/evropeyskie-kritiki-vostorzhenno-otozvalis-o-gastrolyakh-permskogo-orkestra-musicaeterna/> (дата обращения: 03.10.2019).
8. Мугинштейн М. Петербург и опера // Петербургский театральный журнал.

[Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/0/in-petersburg-0/peterburg-i-opera/> (дата обращения: 08.10.2019).

9. Журавлев В. Курентзис, которого мы потеряем // Classical Music News. [Электронный ресурс] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/kurentzis-kotorigo-myi-poteryaem/> (дата обращения: 08.10.2019).

10. Гетьман А. Создавать будущее // Большой театр. 2015. № 1. С. 8—9. вместе [Электронный ресурс] URL: <http://www.bolshoi.ru/upload/iblock/87a/87abc20efd1b-52d6a4a93403d94f1861.pdf> (дата обращения: 11.10.2019).

11. Ваймер Д. «Макбет» Черныкова и Курентзиса: обзор французской прессы [Электронный ресурс] URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/9509/ (дата обращения: 08.10.2019).

12. IETM (международная сеть современного исполнительского искусства) вместе [Электронный ресурс] URL: <https://www.ietm.org>.

13. Пресс-релиз ГАБТ 16.02.2016: Королевский балет и Большой театр России анонсируют первую совместную постановку [Электронный ресурс] URL: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/announce/roh-gabt-co-production/> (дата обращения 01.10.2019).

References

1. Hangel'dieva I.G. Mezhdunarodnyj koprodukcionizm, аренда i lizing v sovremennom iskusstve // Observatoriya kul'tury. 2016. № 1 (2). С. 167—174.
2. Hangel'dieva I.G. Koprodukcionizm v kul'ture i iskusstve kak global'nyj trend // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2016. № 2. С. 152—159.
3. Babkov V. Muzykal'noe i teatral'noe prodysirovanie. Rossijskij i zarubezhnyj opyt: prakticheskie sovety + 1700 adresov luchshih evropejskih agentstv, prodysirov i promouterov / sost. i red. V. Babkova. Seriya «Biblioteka ART-menedzhera». M.: Art-Menedzher, 2008. 431 s.
4. Iskustvo teatra: Vchera. Segodnya. Zavtra. Sb. st. Vypuski 6, 7 / pod obsh. red. V. G. Babenko. M.: Kabinetnyj uchenyj, 2014. 200 s.
5. Parhomovskaya N. Novyj menedzhment novogo teatra // Teatr. 2017. № 31. [Elektronnyj resurs] URL: <http://oteatre.info/novyy-menedzhment-novogo-teatra/> (data obrashcheniya: 04.10.2019).
6. Renanskij D. ZHerar Mort'e: Iskustvo zhech' poroh // Teatr. 2017. № 31. [Elektronnyj resurs] URL: <http://oteatre.info/zherar-morte-iskustvo-zhech-poroh/> (data obrashcheniya: 04.10.2019).
7. Volkov A. Evropejskie kritiki vostorzhenno otozvalis' o gastrolyah permskogo orkestra musicAeterna // ezhednevnyaya permskaya internet-gazeta Tekst. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.chitaitext.ru/novosti/evropeyskie-kritiki-vostorzhenno-otozvalis-o-gastrolyakh-permskogo-orkestra-musicaeterna/> (data obrashcheniya: 03.10.2019).
8. Muginshtejn M. Peterburg i opera // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. [Elektronnyj resurs] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/0/in-petersburg-0/peterburg-i-opera/> (data obrashcheniya: 08.10.2019).
9. Zhuravlev V. Kurentzis, kotorogo my poteryaem // Classical Music News. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/kurentzis-kotorigo-myi-poteryaem/> (data obrashcheniya: 08.10.2019).
10. Get'man A. Sozdavat' budushchee vmeste // Bol'shoj teatr. 2015. № 1. S. 8—9. [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.bolshoi.ru/upload/iblock/87a/87abc20efd1b-52d6a4a93403d94f1861.pdf> (data obrashcheniya: 11.10.2019).
11. Vajmer D. «Makbet» Chernyakova i Kurentzisa: obzor francuzskoj pressy [Elektronnyj resurs] URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/9509/ (data obrashcheniya: 08.10.2019).

12. IETM (mezhdunarodnaya set' sovremennogo ispolnitel'skogo iskusstva) [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.ietm.org>.

13. Press-reliz GABT 16.02.2016: Korolevskij balet i Bol'shoj teatr Rossii anon-siruyut pervuyu sovmestnuyu postanovku [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/announce/roh-gabt-co-production/> (data obrashcheniya 01.10.2019).

УДК 7.072.2

ББК 87.8; 85

КАНТАТА. ПОЭТИКА И СУДЬБА ЖАНРА

Л.Н. БОРИСОВА

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

(факультет искусств)

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

E-mail: ludbor47@gmail.com

В статье дан краткий обзор развития жанра кантаты в западноевропейской и в русской музыке. Акцент сделан на особенностях поэтики кантаты и ее проявлениях в сочинениях других жанров.

Ключевые слова: кантата, оратория, барокко, поэтика жанра.

CANTATA. POETICS AND THE FATE OF THE GENRE

L.N. BORISOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

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

The article provides a brief overview of the development of the cantata genre in Western European and Russian music. The emphasis is on the peculiarities of the poetics of cantata and its manifestation in the compositions of other genres.

Key words: cantata, oratorio, baroque, poetic genre.

*Жанр живет настоящим,
но всегда помнит свое прошлое,
свое начало; чем выше и сложнее
развился жанр, тем он лучше
и полнее помнит свое прошлое.*

М. Бахтин

Термин «cantata» возник в итальянской музыке эпохи барокко. Так называли сочинения для одного или нескольких певцов в сопровождении *basso continuo*; допускалось также участие мелодических инструментов (эта практика распространилась несколько позже). Приведем первые определения жанра. Музыкальные словари С. де Броссара [1] и И.Г. Вальтера (1732) дают почти идентичные характеристики. Согласно последнему, кантата — «продолжительная музыкальная пьеса на итальянский

текст, в которой арии перемешаны с речитативами. Кантата состоит из нескольких частей, различных по размеру и темпу (*aus verschiedenen Tact-Arten*), и исполняется солистом с *continuo*; однако часто имеются также партии двух и более инструментов. С недавних пор кантаты стали сочинять французы на собственном языке; то же делают и немцы» [2].

Как и другие жанры, в период своего возникновения и начального развития кантата напрямую зависела от социальных условий. В силу этих причин итальянская кантата была преимущественно светской; духовная кантата развивалась в Германии.

Эпохе барокко мы обязаны формированием многих вокальных и инструментальных жанров, получивших магистральное значение в дальнейшем развитии музыкального искусства. Неудивительно, что жанровые обозначения в это время еще не были унифицированы и не разграничивались строго. В частности, духовные кантаты не всегда четко отделялись от ораторий. Показательно, что уже тогда предпринимались попытки избегания терминологической путаницы. Опираясь на утвердившийся состав исполнителей, И. Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» отстаивал жанровую чистоту кантаты. По его убеждению, она должна состоять из «арий, речитативов, ариетт, ариозо и т. д.» и по своей истинной природе «не терпит иных инструментов, кроме клавира и баса» [3]. Важный для нас вывод: кантата возникла и долгое время развивалась как камерный жанр.

В этом контексте неудивительно, что И.С. Бах именует кантатами лишь шесть своих сочинений: три для сопрано (К. № 51, 84, 199), одно для альты (№ 170), одно для баса (№ 56) и еще одно, известное в трех вариантах: для сопрано, для альты и для баса (№ 82). Эти произведения действительно отвечают жанровым критериям сольной кантаты. В большинстве же случаев композитор не дает жанрового обозначения произведениям, предназначенным для церковной службы: на титульном листе помещается лишь указание на день церковного года, в который должна исполняться данная кантата, а также 1-й стих ее либретто. Впрочем, подсчитано: 64 раза фигурирует слово «концерт» (*Concerto*): композитор называет весь цикл по жанру его 1-й части (*pars pro toto*); подобным же образом нередко поступали и современники Баха.

Впервые называли кантатами все многочастные вокально-инструментальные произведения композитора на немецкие тексты (за исключением «Страстей», а также «Рождественской» и «Пасхальной ораторий», строго говоря, не являющиеся таковыми) издатели «старого» Полного собрания сочинений Баха [4]. Этот, как кажется, формальный поступок имел существенные последствия: он невольно стал первым шагом в модуляции кантаты от круга камерных в сторону вокально-симфонических жанров.

Упадок церковной жизни и культуры к концу XVIII века привел в Германии к фактическому завершению истории жанра церковной кантаты. Жанровое обозначение, однако, сохранилось и использовалось композиторами последующих эпох по отношению к вокально-инструментальным сочинениям циклической формы (почти исключительно светским). При этом состав исполнителей мог быть любым. Число этих сочинений невелико; они не имеют определяющего значения как в рамках наследия их создателей, так и в общей панораме музыкального искусства. Примеры: «Ариадна на Наксосе» Й. Гайдна (1790), три поздние (масонские) кантаты В.А. Моцарта, «Морская тишь и счастливое плавание» Л. ван Бетховена на слова И. В. Гёте (1815).

Особое место в этот исторический период заняла кантата во Франции. Кантатно-хоровая музыка была весьма популярна во время Великой французской революции. Много произведений этого рода создали Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж.Ф. Лесюэр, Ф.Ж. Госсек. Такая востребованность жанра не удивляет: ведь именно в кантате более, чем в любом другом жанре, сильна гимническая или «приветственная» (по классификации Асафьева) основа.

По этой же причине понятно, почему кантата не получила большого распространения в творчестве композиторов-романтиков.

В России автором первых кантат был ученик Дж. Мартини П.А. Скоков (наиболее известна его кантата «На случай Очаковской победы», 1789). В XIX — начале XX века в творчестве русских композиторов кантаты «на случай» преобладают по сравнению с другими разновидностями жанра. Написанные по разным поводам, эти сочинения не оставили заметного следа в отечественной музыкальной культуре. В этом ряду выделяется кантата П.И. Чайковского «Москва» (1883, на слова А. Н. Майкова), сочиненная по заказу для коронации императора Александра III.

И все же указанный период отмечен в России появлением целого ряда произведений кантатного жанра, обладающих выдающимися художественными достоинствами. Среди них — сценическая кантата А. Даргомыжского «Торжество Вакха» (на слова А.С. Пушкина, 1846), три кантаты Н. Римского-Корсакова («Свитезянка», 1897, «Песнь о Вещем Олеге», 1899, «Из Гомера», 1901), кантаты С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин» (1884, на слова А. К. Толстого) и «По прочтении Псалма» (1914, на слова А.С. Хомякова). Существенным этапом в истории жанра стала кантата С. Рахманинова «Весна» (на слова Н. Некрасова, 1902). Названные сочинения — вершинные в развитии жанра на русской почве — демонстрируют необычайное богатство жанровых решений. И это не случайно. Кульминация жанра была подготовлена многолетним неуклонным развитием русской хоровой музыки.

Большую роль в формировании художественного облика русской кантаты сыграло культовое хоровое искусство. Особенности его стилистики обусловлены, в частности, характером православного богослужения — исключительно акапельного. Тем самым, хоровые голоса наделяются дополнительной, инструментальной функцией — качеством, которое в дальнейшем отзовется тончайшей хоровой звукописью в сочинениях, например, С. Рахманинова («Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощная», кантата «Весна» и др.).

Уникальным в контексте общеевропейской традиции стал жанр хорового концерта (М. Березовский, Д. Бортнянский). Своеобразие этого жанра во многом связано с его «пограничным» положением — на грани церковного и светского творчества, что не могло не сказаться на особенностях содержания и его музыкального воплощения. Прямым наследником этой линии русской хоровой музыки стал С. Танеев с его кантатами.

Наконец, одним из предвестников жанра на русской почве стал «панегирический» кант первой половины XVIII столетия, положивший основу формирования линии приветственной кантаты. Приветственный, гимнический оттенок содержания становится основным родовым признаком кантатной поэтики, своего рода «визитной карточкой» жанра в условиях иных произведений.

Не менее интересной и плодотворной оказалась более поздняя, лирическая ветвь, зародившаяся в начале XIX века в недрах нехорового жанра — романса. Эту своеобразную переходную форму исследователи связывают с именем Верстовского, а точнее — с появлением в его творчестве нового для русской музыки жанра романса.

Не будучи в центре внимания в период освоения русским искусством основных классических форм (середина XIX столетия), кантата частично словно «растворилась» в недрах оперного, симфонического жанров, накапливая здесь черты своей поэтики. Результатом этих сложных процессов стало взаимное обогащение жанров. В частности, кантата оказалась прочно связанной с оперной и симфонической музыкой.

Синтетичность облика кантаты конца XIX — начала XX века, а также многообразие ее формы оказались чрезвычайно перспективными качествами, обеспечившими жанру новую жизнь не только в России, но и за ее пределами.

Советские композиторы, развивая эпические традиции русского искусства, создали ряд произведений кантатного жанра. Одним из признанных шедевров музыкальной классики является хоровая кантата «Александр Невский» (1939) С.С. Прокофьева, написанная на основе музыки к одноименному фильму. Интерес к возможностям кантатного жанра проявили отечественные композиторы во второй половине XX столетия. Изысканная кантата для сопрано и инструмен-

тального ансамбля «Солнце инков» (1964) стала первым зрелым произведением Э.В. Денисова. Опираясь на традиции К. Дебюсси (кантата «Весна» (1882) и др.) и П. Булеза (кантаты «Свадебный лик» (1946) и «Солнце вод» (1948)), композитор словно возрождает былой облик кантаты как жанра, скорее, камерного, чем монументального. Родство творчества Денисова с французской музыкальной традицией проявилось и на уровне выбора жанра: многие композиторы, окончившие Парижскую консерваторию, начинали творческий путь написанием кантаты в надежде на получение Римской премии. Значительным событием в музыкальной культуре стало сочинение А.Г. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» (1983), включенное позже в качестве одной из картин в оперу (это произведение занимает особое место в истории жанра и требует дополнительных разъяснений в самостоятельном исследовании).

Имея двойственную природу уже в период своего зарождения, в процессе эволюции кантата постепенно освобождалась от свойственных ей родовых признаков, приобретая полную свободу и нечеткость формальных очертаний. Ведь теперь кантата может быть духовной и светской, сольной и хоровой, одночастной и многочастной (число и последовательность частей сегодня ничем не лимитированы); количество инструментов, участвующих в исполнении, также может быть любым; следовательно, кантата может быть как камерной, так и монументальной. Значит ли это, что кантатой можно назвать все, что поется, но не является песней, романсом или оперной арией? В современной терминологии понятие «кантата» традиционно часто применяется к несценической вокально-инструментальной музыке наряду с другим жанровым обозначением — оратория (вспомним историю!). Граница между этими терминами при таком их употреблении по-прежнему не всегда ясна. Обычно считается, что кантата — сочинение более скромное по масштабу и по исполнительскому составу, чем оратория; однако на практике можно найти и другие примеры. Вспомним, например, кантаты Н.А. Римского-Корсакова или кантату С.В. Рахманинова «Весна». В связи с этим возникло также вовсе расплывчатое понятие «кантатно-ораториальный жанр». И все же, при внешнем, формальном, сходстве различия между этими жанрами существенны и принципиальны.

Оговорюсь. Кантата — не единственный жанр, «теряющий берега» в процессе своей эволюции. В этой ситуации на помощь в атрибуции приходит определение поэтики музыкального жанра — свойственного ему комплекса выразительных средств.

Оратория — жанр эпический. Оратория ближе к опере, чем кантата. В ней есть сюжет и, как правило, участники действия. Но действие передается в форме рассказа, а не показа, и потому существенный признак оратории — замедленное течение художественного времени. Необ-

ходимый атрибут внешней формы оратории — монументальность. Она выражается как в характере сюжета, так и в привлечении большого числа исполнителей. В характеристике действующих лиц оратории важно стремление к типизации. Поэтому, например, стремление к обобщению в образах героев в «Жизни за царя» типичных черт русского героического характера свидетельствует об ораториальности этой оперы не меньше, чем монументальные сцены Пролога и Эпилога (они как раз ближе по своей природе к кантате).

Как показывает историческая справка, кантата по своей природе — жанр лирический, т. е., в котором, по выражению Белинского, «личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем». Отсюда — важнейшие черты поэтики жанра. Главная — обнаженность, открытость авторской концепции. Не случайно в абсолютном большинстве кантат доминирует приветственная, гимническая основа. Более того, ее отсутствие способно поколебать представление о жанре сочинения. Симптоматична оговорка Асафьева о произведении Прокофьева «Семеро их»: «...его можно отнести к области кантаты, если перестать связывать с ней что-то либо приветственное, либо официально заказанное». Не значит ли это, что «кантата» — это не то, что *поется*, а то, что *воспевает*?

Не менее важна трактовка художественного времени (по мнению Бахтина, именно хронотоп является определяющим признаком жанра). В отличие от «родственников» первого ряда (оперы, оратории), кантата не стремится к тождеству с реальным временем или к его подобию. Дм. Лихачев замечает (об особенностях древнерусской литературы): «Где нет событий — нет и времени: в описании статических явлений, например — пейзаже или портрете, или характеристике действующего лица, в философских размышлениях автора». В применении к музыкальному искусству эти слова, как кажется, имеют прямое отношение к кантате.

Эти качества обусловили, с одной стороны, характерность жанрового облика кантаты, а с другой — ее предрасположенность к жанровым модуляциям: в известных условиях кантата может приближаться к опере или к программной симфонической музыке.

Какова же судьба кантаты? После эпохи барокко она никогда не занимала лидирующих позиций в системе музыкальных жанров. И это несмотря на то, что количество созданных в этом жанре произведений наверняка значительно превышает написанное в других жанрах: не забудем о дипломных сочинениях композиторских факультетов, а также о заказных кантатах «на случай», число которых не поддается учету. Но значение жанра не определяется количеством созданных произведений. Оно определяется *авторским отношением* и степенью влияния на дру-

гие жанры. Вот в этом последнем кантата существенно преуспела. Речь идет не столько о цитировании жанра, сколько об использовании поэтики кантаты в условиях других жанров. Таков, например, финал Девятой симфонии Бетховена с его мощно выраженной гимнической основой. Таковы многочисленные эпизоды русской (и не только русской) оперы, связанные с мотивом славления (Глинка, Римский-Корсаков) или (как в «Китеже») с остановкой художественного времени («Время кончилось!» — это цитата). Проявления кантатной поэтики можно заметить и в романсовой лирике, и даже в музыке инструментальной. Вот как писал Б. Асафьев о музыке С. Рахманинова: «...В области кантаты композитор нашел возможность для ново-романтической “музыкальной поэтики”, и, в сущности, даже его симфонические поэмы пребывают в сфере “инструментальной кантатности”, где все повествование ведется песенно, так же как Рахманинов — пианист кантатно-песенно формировал свои раздумья» [5]. Добавим еще одно, не менее существенное качество: тяготение к свободному, часто замедленному течению музыкального времени, к статике созерцания.

Подобно живому организму, жанры не существуют изолированно. Они рождаются, развиваясь, вступают во взаимодействие, преобразуются и порождают новые жанровые формы. Это и составляет жанровую систему. Частью этой системы является кантата. Особенности ее развития и видоизменения связаны с процессами, происходящими как в социальной среде (без нее жанры не живут), так и в рамках других жанров. Типы взаимодействия жанров сложны, многообразны и по-прежнему нуждаются в серьезных исследованиях.

Список литературы

1. Brossard S., de. Dictionaire de Musique. P., 1703 [1718] 3. P. 15.
2. Walther I.G. Musikalisches Lexicon, oder Musikalische Bibliothec. Lpz., 1732. S. 134.
3. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 214.
4. Bach J.S. Werke / Hrsg. v. Bach-Gesellschaft. Lpz., 1851—1900. 46 Bde.
5. Рахманинов С.С. Избранные труды: в 4 т. М., 1952—1955. Т. 2. С. 307.

References

1. Brossard S., de. Dictionaire de Musique. P., 1703, [1718] 3. P. 15.
2. Walther I.G. Musikalisches Lexicon, oder Musikalische Bibliothec. Lpz., 1732. S. 134.
3. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 214.
4. Bach J.S. Werke / Hrsg. v. Bach-Gesellschaft. Lpz., 1851—1900. 46 Bde.
5. Rahmaninov S.S. Izbrannyye Trudy: v 4 t. M., 1952—1955. T. 2. S. 307.

Список авторов

Алексеева Ольга Викторовна

аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова

Барабаш Наталия Александровна

доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Белова Василиса Олеговна

арт-менеджер и продюсер, культурный Центр «Марс», Москва

Борисова Людмила Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Глазов Игорь Валерьевич

аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Елисеев Алексей Борисович

старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Кошаев Владимир Борисович

доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

Куриленко Елена Николаевна

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лободанов Дмитрий Александрович

старший преподаватель факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Лукашевский Мартин Тадеуш

профессор UMFC доктор хабилитированный, факультет хорового дирижирования, музыкального образования, церковной музыки, ритмики и танца Музыкального университета имени Фредерика Шопена, Варшава, Республика Польша

Макаров Михаил Юрьевич

старший преподаватель кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Мельник Мария Юриевна

доктор медицинских наук, старший преподаватель управления сестринского дела, Реабилитационная клиника университетского клинического центра в Гданьске; Гданьский медицинский университет, Гданьск, Республика Польша

Микольон Анна Адамовна

доктор хабилитованный музыкальных искусств, доцент, вокально-актерское отделение, фортепиано; Музыкальная академия имени Станислава Монюшки, Гданьск, Республика Польша

Оньша Виктор Викторович

руководитель отдела аспирантуры факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Филиппов Александр Александрович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежной музыки МГК имени М.И. Чайковского

Цалек Дорота

профессор UAM доктор хабилитированный, факультет педагогики и изобразительных искусств в Калише Университета имени А. Мицкевича, Познань, Республика Польша

Чураков Сергей Константинович

доцент Московского архитектурного института (Государственная академия) — МАРХИ

Яйленко Евгений Валерьевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

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

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ, ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

ТЕКСТ

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

Шрифт Times New Roman, формат страницы А4.

Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое — 2 см.

1.1. Отдельным файлом предоставляется Авторская справка по следующей форме:

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

2. *Структура статьи* должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК (без выделений);
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными с заглавной буквы, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центру, строчными с заглавной буквы, без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500—1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы (с указанием полного названия организации, ее адреса, страны и адреса электронной почты автора), аннотация и ключевые слова — в той

же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

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

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

3. Содержание и структура аннотации.

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

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

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

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

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

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части

электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

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

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

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

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

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

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 уместящихся 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 уместается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (-), умножения ($\times$), деления (:) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

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

Пример:

$$A = a : B, \quad (1)$$

$$B = c : e. \quad (2)$$

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

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

ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

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

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

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

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

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

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.

При отклонении материалов рукописи не возвращаются.

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

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

Главный редактор
Лободанов А.П.
*доктор филологических наук,
академик Болонской академии наук,
профессор*

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

Ответственный секретарь
Трушина К.Д.
кандидат искусствоведения

Выпускающий редактор
Трещалин М.Ю.
профессор

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
2019. Вып. 3/4

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

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

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 15.12.2019. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru